

# Слово і ЧАС

НАУКОВИЙ  
ЖУРНАЛ  
ІНСТИТУТУ  
ЛІТЕРАТУРИ  
ім. Т.Г. ШЕВЧЕНКА  
НАН УКРАЇНИ  
ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ  
СПІЛКИ  
ПИСЬМЕННИКІВ  
УКРАЇНИ

№ 2 (518)

лютий 2004

м. Київ

Заснований у січні 1957 р.  
Виходить щомісяця

## ЗМІСТ

### XX СТОЛІТТЯ

- Гнатюк Мирослава.* Реляція “автор-текст” у модерній новелістиці  
Юрія Яновського ..... 3
- Горбань Анфіса.* Роман В.Винниченка “Хочу!” у дзеркалі “псевдолюбовних”  
колізій ..... 13
- Сірик Людмила.* Моральні аспекти української еміграційної поезії ..... 20

### ДАТИ

- Полищук Володимир.* Леонід Смілянський і його твори в контексті  
доби (До 100-річчя з дня народження письменника) ..... 25

### ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

- Зборовська Ніла.* Жіноче письмо на порубіжжі віків (Леся Українка,  
Оксана Забужко) ..... 32
- Тебешевська-Качак Тетяна.* Автобіографізм як принцип нарації та  
характеротворення у прозі Оксани Забужко ..... 39

### ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

- Голобородько Ярослав.* “Господні зерна”: феноменологія мультиверсійності  
(онтософія Григорія Гусейнова) ..... 48
- Герасименко Ніна.* Кров з перцем та сіллю (В.Шкляр. “Кров кажана”) ..... 54
- Куцеба Михайло.* “Дзеркало” осінніх міфів (з приводу нової  
книжки В.Палинського) ..... 56
- Улюра Ганна.* Тінь Фонвізіна. Дубль другий (М.Назаренко.  
“Недоросток Аленін”) ..... 58

### LOGOS

- Смик Надія.* Кросворд: у чому його загадка? ..... 60

<b>АВТОПОРТРЕТ</b>	
<i>Тамара Гундорова</i> .....	66
<b>З ПАМ'ЯТІ ЛІТ</b>	
<i>Аврахов Григорій</i> . Сповідне слово про Івана Дзюбу .....	70
<b>СТРОФА</b> (на зб.: М.Лижов. “Болевидобувна шахта”, 2002) .....	
<b>РЕЦЕНЗІЇ</b>	
<i>Чумаченко Віктор</i> . Рецепти проти самотності [Бойчук Б. Стихотворения избранные и предпоследние (тринадцать переводов с украинского языка А.Слуцкого). – Краснодар, 2002. – 45 с.] .....	73
<i>Сидяченко Наталя</i> . Актуальне дослідження недавнього минулого дискурсу [Зарецький О. Офіційний та альтернативний дискурси 1950–1980-ті роки в УРСР. – К., 2003. – 260 с.] .....	75
<i>Астаф'єв Олександр</i> . Постать М.Бажана в новому освітленні [Н.В.Костенко. Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики: монографія. – К., 2003. – 301 с.] .....	77
<i>Ткаченко Анатолій</i> . Парад спромож інтерпретації [Безхутрий Юрій. Хвильовий: проблеми інтерпретації. – Х., 2003. – 495 с.] .....	80
<b>ЛІТОПИС ПОДІЙ</b>	
<i>Діба Алла</i> . Таврійський вересень Лесі Українки .....	83
<i>Лецишин Орія</i> . Вісімнадцята щорічна наукова франківська конференція .....	84
<i>Соболь Валентина, Назарук Василь</i> . Ювілей варшавської україністики .....	85
<b>НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ</b>	
<i>Юрій Клен (Освальд Бурггардт)</i> . Вибрані твори. Поезія. Спогади. Листи; <i>Микола Ільницький</i> . Драма без катарсису. Сторінки літературного життя Львова другої половини ХХ століття. Кн.2; <i>Михайло Логвиненко</i> . До останнього патрона...: Доли українських письменників ХХ сторіччя очима літературознавця, критика: спогади, нариси, штрихи (шкіци) до портретів; <i>Ю.Н.Кочубей</i> . Поезія “свободного стиха” в Іраке (40-е – 70-е гг); <i>Петро Білоус</i> . Світло зниклих світів (художність літератури Київської Русі); <i>Петро Іванишин</i> . Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя); <i>Філологічні студії</i> . – 2003. – №1; <i>Всесвіт</i> . – 2003. – №.11–12; <i>Сучасність</i> . – 2003. – №12; <i>Київ</i> . – 2003. – № 11–12; <i>Критика</i> . – 2003. – Ч. 11; <i>Урок української</i> . – 2004. – Ч.1(59) .....	
<i>Жулинський Микола</i> . До родини незабутнього Мирослава Лабуньки .....	92
<b>Мирослав Олексійович Лабунька</b> .....	93
<b>Олекса Васильович Мишанич</b> .....	94
<b>КНИЖКОВА ГРАФІКА</b> Офорти Ільдана Яхіна. (3 кн.: Андрусак Іван. Древа і води. – Х.: Акта, 2002) .....	
3 сторінка обкладинки	



Мирослава Гнатюк

### РЕЛЯЦІЯ “АВТОР-ТЕКСТ” У МОДЕРНІЙ НОВЕЛІСТИЦІ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

У сучасній філології проблема “автор – текст” лишається чи не найдискусійнішою, відкритою. Нові інтерпретаційні версії, що з’являються на різних етапах її осмислення, відштовхуються як від конкретного художнього матеріалу, так і від тих суттєвих теоретичних результатів, на які здобулася наукова думка на сьогоднішньому етапі. Визначаючи взаємозалежність (чи взаємозумовленість) окреслених понять, варто взяти до уваги твердження Ю.Лотмана про те, що “знакова природа художнього тексту подвійна у своїй основі: з одного боку, текст удає саму реальність, видає себе як такий, що має самостійне буття, незалежне від автора, як річ серед речей реального світу. З другого, він постійно нагадує, що він – чийсь витвір і щось означає. В цьому подвійному освітленні виникає гра в семантичному полі “реальність–фікція”, яку Пушкін висловив так: “Над вымыслом слезами обольюсь”. Риторичне поєднання “речей” і “знаків речей” (колаж) в єдиному текстовому цілому породжує подвійний ефект, зазначаючи водночас й умовність умовного, і його безумовну оригінальність”<sup>1</sup>. Ця думка помітно позначилася на сучасній практиці спілкування з текстом, де вирізняються дві основні тенденції. “Одна з них, – писав В.Прозоров, – визнає в діалозі з художнім текстом повне або майже повне всевладдя *читача*, його безумовне й природне право на свободу сприйняття поетичного твору, на свободу від автора, від слухняного слідування авторській концепції, втіленій у тексті, на незалежність від авторської волі й авторської позиції. Ідучи від праць В.Гумбольдта, О.Потебні, ця думка знайшла своє втілення в працях представників психологічної школи літературознавства ХХ ст.”<sup>2</sup>. У другій половині ХХ століття в річищі цієї тенденції сформувалася концепція тексту як безперервного процесу породження смислів, яку вслід за В.Халієвим можна назвати “теорією *тексту без берегів*, або концепцією суцільної текстуалізації реальності”<sup>3</sup>. “Пальма першості” пантекстуалізму належить представникам французького постструктуралізму (Ж.Дерріда, Р.Барт, Ю.Крістева, М.Фуко та ін.), для яких інтертекстуальність заступила інтерсуб’єктивність, і появу єдиного розпорядника тексту – читача, його народження “доводиться оплачувати смертю Автора”, на зміну котрому прийшов Скриптор (той, хто пише). Отже, тепер “читача тексту можна уподібнити до мандрівника, який нічим не обтяжений; він прогулюється”<sup>4</sup>, а “кожен новий читач Гамлета є начебто його новий автор...”<sup>4а</sup>. Упродовж

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Сб. XIV. – Тарту, 1981. – С. 15.

<sup>2</sup> Прозоров В.В. Автор // Введение в литературоведение. – М., 2000. – С. 19.

<sup>3</sup> Халієв В.Е. Теория литературы. – М., 2002. – С. 279.

<sup>4</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 391, 417, 515.

<sup>4а</sup> Горьфельд А. О толковании художественного произведения. – СПб., 1912. – 10 с.

останніх років ця теорія зазнала серйозної критики. Зокрема, означена В.Прозоровим друга тенденція в практиці спілкування з художнім текстом зацентровує “принципову *вторинність читацької творчості* <...> Автор самим твором, всією його багаторівневою структурою мітить, вибирає *свого* читача, терпляче дочекується його і з ним веде довірливий діалог”<sup>5</sup>. На безперечному діалогізмі тексту наголошував і М.Бахтін. Виходячи з того, що “будь-яке розуміння є співвіднесення даного тексту з іншими текстами”, він визначив такі “етапи діалогічного руху розуміння: вихідна точка – даний текст, рух назад – минулі контексти, рух уперед – передбачення (й початок) майбутнього контексту”<sup>6</sup>. Таким чином, кожна доба та її читачі роблять свій внесок у смисл твору, але, первісно належачи йому, ці смисли можна вважати результатом творчої волі автора – основного генератора смислу в цьому тексті. За влучним спостереженням Г.Гадамера, “коли ми намагаємося зрозуміти текст, ми переносимося в душу автора, в її конституцію, в те, що він мислить як смисл. Завдання герменевтики – прояснити це диво розуміння, яке полягає не в тому, що душі таємно спілкуються між собою, а в тому, що вони причетні до загального смислу”<sup>7</sup>. Що ж до “змагань” означених тенденцій, то можна навести думку колишнього учня Р.Барта – А.Компаньона про те, що “варто подолати хибну альтернативу “текст або автор”<sup>8</sup>. Оскільки, як справедливо зауважує й український вчений М.Наєнко, “хоч би як далі розгорталися уявлення про творчість у такому трактуванні її (на рубежі ХХ–ХХІ століть з’явилася в літературній критиці т.зв. теорія “нового історизму”, котра вносить у це питання дуже суттєві корективи), проблема “відповідальності” письменника актуальна й нині. Але розуміти її слід не спрощено; письменник відповідає не просто за “укладання цегли”, його місія – у творенні духовного фундаменту націй і народів. Це друга (після материнства, завдяки якому людство існує) божественна роль у життєвій світобудові, що найвидатнішими авторами успішно виконується протягом усієї відомої нам історії”<sup>9</sup>.

До таких авторів належить і творець “духовного романтизму” Юрій Яновський (1902–1954). Він починав як поет, а в добу українського авангарду 20-х рр. ХХ ст. вагомо заявив про себе першою збіркою новел “Мамутові бивні” (Харків, 1925). До невеличкої книжки ввійшло чотири твори: “Мамутові бивні”, “Історія попільниці”, “Роман Ма”, “Туз і перстень”. Присвята великому Києву виявляла свій підтекст, оскільки саме це місто народило Яновського-письменника. Невипадково і в автобіографічних нотатках “Міркування про себе”, віддаючи шану таким містам, як Харків та Одеса, Москва й Ленінград, він ще раз щиро зізнається: “Найбільше люблю Київ”<sup>10</sup>.

Власне, і своїм найпершим кінематографічним досвідом Ю.Яновський теж завдячував Києву. Свідчення цьому – новела “Мамутові бивні” (1924), яка відкрила однойменну збірку. Мала вона свою передісторію. Якимось на засіданні літературного гуртка КПІ студент електротехнічного факультету Яновський познайомився з Сергієм Корольовим – студентом механофакультету, майбутнім видатним конструктором. Несподівано для себе опинився тоді ж у вирі цікавих,

<sup>5</sup> *Прозоров В.В.* Автор // Введение в литературоведение. – С. 20.

<sup>6</sup> *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 384.

<sup>7</sup> *Гадамер Х.Г.* Истина и метод. – М., 1988. – С. 73.

<sup>8</sup> *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл (1998). – М., 2001. – С. 112.

<sup>9</sup> *Наєнко М.К.* Интим письменницької праці: З лекцій про специфіку художньої творчості. – К., 2003. – С. 21.

<sup>10</sup> *Яновський Ю.* Міркування про себе // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.116. – Од. зб. №1.

незвичайних подій. Почалося все з оголошення, розвішеного на рекламних тумбах Києва: “Зйомочна група Ялтинської кіностудії оголошує набір сміливців, які змогли б за велику грошову винагороду стрибати з високої кручі в Дніпро під час зйомок фільму “Трипільська трагедія”<sup>11</sup>. Оскільки сміливців бракувало, а Корольову вкрай необхідні були гроші на будівництво першого планера, він зголосився першим. Підтримуючи товариша, Яновський наздогнав його на пароплаві “Олександр Пушкін”, що йшов до місць майбутніх зйомок – Трипілля. Серед кінематографістів та селян, які заповнили тоді палубу, він уперше почув історію, котра згодом складе основу новели “Мамутові бивні”. Та перед цим “на березі Дніпра зібралося все Трипілля. Як на свято чи якесь видовище: з високої кручі у воду стрибав студент Сергій Корольов. Стрибав аж вісім разів під безперервний стрекіт двох кінокамер: одна знімала знизу, друга згори.

Зйомочна група ще залишалася в Трипіллі знімати масові сцени, а студента Корольова, який одержав від адміністратора значну суму грошей, разом з його другом режисер повелів одвезти автомобілем до Києва.

Поверталися Сергій і Юрій радісні, щасливі. Мчали у відкритій машині крізь обухівські ліси, дихали наддніпрянським духмяним озоном, а подумки вже творили своє”<sup>12</sup>.

Документальну основу новели “Мамутові бивні” було зацентовано епіграфом, взятим із газет: “...Коло Трипілля знайдено мамутові бивні”. Його сенсаційному характеру цілковито відповідали інтригуючий заголовок і досить цікаво продумана напівпародійна, напівекзотична рамка твору: історія старого мамонта Віма, який “законтрактувався в дешеву оперетку” й змушений був догравати свою роль у вузькій ямі, де його закидали камінням “статисти в перуках”, і де він “витиснув із своїх легенів останнє повітря”<sup>13</sup> за п’ятдесят три тисячі років до зображуваних подій. Висновок Ю.Лотмана про те, що “кодуєча функція в сучасному оповідному тексті віднесена до початку, а сюжетно-“міфологізуюча” – до кінця”<sup>14</sup>, можна вважати за вихідний принцип побудови новелістичних текстів збірки. Авторський код, закладений у першому розділі новели “Мамутові бивні”, поступово “дешифрується” наступним розвитком подій. Уже на самому початку автор настроює читача на певну оперетковість дійства, на жаль, не вищого ґатунку: “Старий мамут Вім кінчав сеанса в поганій оперетці” (113). Проживши не одну сотню років на світі й знаючи “смак в опері”, Вім усвідомив це остаточно. Зайвим потвердженням є примітивність мелодії (бо “навіть сука на Ланжероні в Одесі виє по більш складній партитурі” – 114), дешевий дах синього кольору, “що його встидався б і завклубом спілки Харчосмаку” (114), електричний ліхтар – невдала імітація сонця. Особливо дратували “статисти в перуках, що налазили їм аж на очі”, котрі “скакали навкруги Віма і хрипіли щось подібне до арії паровозного гудка. Вони були вдягнуті так, як вдягаються дійсні члени товариства “Геть сором”. Навіть для оперети це виглядало сміливо, і Віму ясно було, що скоро з’явиться міліція. Вім догравав свою роль” (114). Коли ж завіса опустилася, він вже не дихав.

Ця своєрідна прелюдія, здавалося б, ніяк не зв’язана з наступним розділом, де письменник різко переключає увагу на сучасний йому день. Та відповідна лексика легко “адаптує” читача до нових буднів і різкого повороту сюжету. Для

<sup>11</sup> *Плачинда С.П.* Юрій Яновський. Біографічний роман. – К., 1986. – С. 18.

<sup>12</sup> *Там само.* – С. 32.

<sup>13</sup> *Яновський Ю.* Твори: В 5 т. – К. – 1983. – Т.1. Посилаючись далі на це видання, вказуємо в тексті сторінку.

<sup>14</sup> *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 265.

більшої вірогідності автор уводить у текст типовий газетний допис зі збереженням орфографії: “Дорогому товаришу ридактору газети. Доносю я вам, товариш ридактор, що в нашій Бабанці суки самогон гонять. І даже красная міліція — непобідимий представник Радвлади і гордость революції, кривий Сєрьога по прозванію вуличному — під куб для первака дрова носить.

Товаришу ридактору газети сообщеніє щоб він обратив замічаніє, і якщо ви цього не зробите, я не знаю вже, чи не загину тут у Бабанці — болоті Революції. Селькор Семко” (116). Апеляція до “четвертої влади” як єдиного оборонця порядку в Країні Рад стала, очевидно, первородною традицією. Історія Семка, який викриває куркульську банду та їхнього спільника Сєрьогу-міліціонера, ледь не поплатившись за це своїм життям, визначає наступний хід подій. Прикметно, що на місці сількора в критичну хвилину опиняється куркульський висуванець Петро Гиндя, якого поночі вбиває Сєрьога-міліціонер, прийнявши за Семка. В дусі щасливих “хепі-ендів”, культивованих радянською агіткою, інших варіантів тоді вже майже не допускалося. Прикинувшись божевільним, Семко остаточно розкриває карти куркулів, які спалюють сільраду, аби знищити списки попереднього розподілу землі, повідомляє начальника волосної міліції про вбивство і як свідок виказує місце злочину, де разом із мертвим тілом викопують і бивень мамута Віма. Протилежності звело й коло замкнулося, розповідь все більше нагадує кадри з фільму під умовною назвою “Трипільська трагедія”. Монтажність авторських планів у конструюванні сюжету є наче своєрідним продовженням оперетки з Вімом, однак уже в нових історичних декораціях: “Спросоння кричав пароплав і означав собою ступінь культури” (117), а все інше, здавалось, лишалося без змін. Як точно спостеріг М.Шкандрій, “оповідання “Мамутові бивні” пародіює банальний революційний сюжет. Радянська влада в селі представлена зграєю убивць, які намагаються знищити чесного селянина. Він виявляється хитрішим і викриває їх. Притаманні сучасному жанрові ремарки дозволяють авторові іронічно коментувати дію згідно з правилами популярних кривавих оповідань “про шпіонів”<sup>15</sup>. Ця пародія поширюється і на характер кінозйомок, ті принципи, які неприйнятні для автора як людини творчої. “Я ворог ставання на котурни — я проваджу знімку реально, не маючи наміру лякати глядача” (117) — проривається його голос “за кадром”. Автор відверто глузує з трафаретності, шаблонності низькопробного кінематографа, надуманості, штучності сюжетів: “Для глядачів, що закохані в трюки, — можна було б тут дати: хата в лісі, і віти затуляють її всю, крім вікна. Жовтий прямокутник витинається з ночі й пахне таємністю. Окремо на першому плані: темний силует руки, що стукає пальцем у вікно. Тінь, що рухнулась у хаті по шибці вікна. Вагання. Нарешті напис: “скрипнули двері й...” увійшов Семко. Він міг би зняти з обличчя бороду, вуса й зробитись кимось іншим. Це для любителів трюків” (118). Або такий епізод: “Картина “Пожежа на селі” ставиться просто: темна, як атрамент, ніч перерізується вогненними стовпами. Щоб показати сполох, — знімають на півметрові фільму рухи церковного сторожа, що шарпає за вірвовку дзвона, самий дзвін, як розгойдується, і осторонь десь на фоні білої стіни — тінь пса, що широко й щиро виє. Як ще до цього додати пару рук, що хлюпають з відра водою, і роззявлені роти присутніх громадян — картина вийде вичерпуючою” (121). Позиція митця виражається переважно через оповідний текст, де між ним та оповідачем, який веде мову від першої особи, існує відчутна близькість. Як зауважив М.Наєнко, “Ю.Яновський ставив своїх героїв у цілковиту залежність

<sup>15</sup> Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х // Слово і Час. — 1993. — №8. — С. 55.

від “суб’єктивної” волі оповідача; його устами він диктував їм форми руху й розвитку, але, на диво, досягав виняткової об’єктивності (якщо така можлива) в розкритті таємниць людської душі”<sup>16</sup>. Свідчення цьому — яскравий, гумористично забарвлений образ Семка — людини малописьменної і по-дитячому наївної. Він прагне правдиво виконувати свою роль, але (як й у випадку з мамутом Вімом) оперетка знову виявилася поганою, дешевою. Трагізм ситуації полягав у тому, що на відміну від старого Віма, сількор так і не зрозумів цього:

“Семко сказився!” — гвалтувала Балабанка. Кожна баба підпирала кулаком щоки й вдавалась в імпровізацію. Кількість слухачів не грала ролі. <...>

“...воно й правда: писання не доводить до добра. Жінка його не наплачеться тепер. Завтра вона йде у волость, щоб взяли на ізлічення...”

“...головою земкомісії замість Семка буде тепер Гундин Петро. Старий Гундя вже й закваску составив із псаломщиковим хмелем. Ех, гульнем, брат, за всю Совецьку власть!” (118). “Глас народу” звучить не лише як своєрідний штрих до ментальності, вияву національного характеру й відповідної психології (дещо подібної до тієї мови-покруча, з важко засвоюваними елементами бюрократичної канцелярщини), а й є складовою імпровізованого діалогу з читачем, де з плану “гри” можна миттєво переключитися в цілком реальний план: “Села наші горять щоночі. Ніякий фільм не може вмістити всіх пожеж” (120). Коротка ремарка автора констатує як факт: життя стає на подив видовищнішим за кіно. Майстерне “кінооко” художника зацентровує “кінокадри”, які могли б стати матеріалом для кінохроніки. Тим-то “пародійне начало в “Мамутових бивнях”, — як доречно підкреслив В.Панченко, — то лише одна грань змісту. Образні зчеплення, асоціації у фіналі розкриваються своєю серйозною суттю”<sup>17</sup>. Саме тут автор максимально “оприлюднює” себе як носія концепції всього твору, а сюжетно-“міфологізуюча” функція розкривається через відношення “творець і створене”: “Я звертаю увагу на те, що було знайдено в землі разом із трупом. На бивень мамута Віма... Мої очі примружуються, і думка розгортає сторінки, багатотисячні юпітери світять моєму кінооператорові.

Знову старий мамут Вім, що його бойовий бивень пролежав у землі над Дніпром 53 000 років, старий Вім проходить перед моїми очима. Знову обсипається пісок у конусній ямі поганої оперети. Знову примітивні мелодії доносить мені вітер. Голі статисти з кудлатими перуками — мої минулі батьки. Темний схід дешевого синього кольору, який я встидаюсь помічати тепер. Багато метрів фільму пройде перед примруженими очима, доки я дивлюсь на нахідку: бивень Віма” (123).

У цій міфологізації історії відчувається настанова автора на зрив фальшивих масок як у мистецтві, так і в житті, гіркота й сором за “примітивні мелодії” й “погану оперету”. Його заключна фраза: “... та дайте ж хоч перед кінцем сеансу виплакаться флейті!” суголосна відомому заклику: “Най будем щирі!..”, а підтекстом звучало: уміймо слухати себе та інших, цінувати людське життя (чи пам’ятаючи про Віма — все суще на землі), робити належні висновки з історії, аби потім комусь не було соромно, не допікала совість.

Експериментуючи зі змістом і формою, Яновський прагне модернізувати традиційну манеру письма, підняти на вищий рівень художнє мислення читача, знайти нові шляхи творчого самовираження. Це одразу підмітив О.Білецький, який, вказуючи на певні недоліки збірки, писав: “...Слід, критикуючи образи автора “Мамутових бивнів”, мати на увазі основну їхню мету — надати деякої новини

<sup>16</sup> Наєнко М.К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. — К., 2000. — С. 178.

<sup>17</sup> Панченко В.Є. Юрій Яновський. — К., 1988. — С. 25.

читачевому сприйманню, що вже наоскомилися, приміром, на шаблонних та невизначних оповіданнях про вбивства сількорів, або білогвардійських шпигів у червоній армії. Може й не дуже вдало припасовано повістярські рямці з зображенням старого мамута до історії замаху на сількора — але в цих рямцях історія, подібна до тих, про які розказано вже в десятках статей, оповідань і драм, виступила все-ж таки яскравіше, поривніше...”<sup>18</sup>. Безперечно, експериментування письменника не поставали на порожньому місці. Його таланти шліфувалися пліч-о-пліч із такими майстрами пера та друзями, як Микола Хвильовий, Олександр Довженко, Валеріан Підмогильний, Майк Йогансен, Михайль Семенко, Микола Бажан і багато інших; він добре був обізнаний з модерною європейською та американською літературою. Одна із заключних фраз новели “Мамутові бивні”: “Чебрець пах осіннім Техасом” (123) виразно виявляла ці захоплення, хоча вони не заступали власного неповторного голосу, оригінальної художньої манери письма. “Формальний експеримент — такий, як змішування і впровадження нових жанрів (напр., сценарію), — наголошував М.Шкандрій, — був частиною змагання за новизну. Двоє з найвитонченіших письменників 20-х рр., Юрій Яновський і Майк Йогансен, писали настільки новаторські під цим поглядом твори, що вони практично (як і твори Михайличенка та Хвильового) не піддаються аналізу”<sup>19</sup>.

Не менш цікава під цим кутом зору наступна новела збірки — “Історія попільниці” (1924). Її епіграф, виявляючи елементи епатажу й штрихи детективного роману, покликаний задати читачеві відповідний настрій: “У робітфаківця на столі стоїть попільниця. Зовнішнім виглядом, білою фарбою вона нагадує плісковату морську мушлю. В дійсності ж — це кістка з лоба чоловіка <...> Потім, прочитавши: “О.Полуботок 7.ХІ. 19 р.”, пошли свої спогади в долину минулого” (124). Інтрига знову входить у площину минулого, що є вже не таким й ірреальним, як може видатися на перший погляд. Ця історія, подібно до попередньої, також має свою передісторію. На неї вказував С.Плачинда, спираючись на спогади Івана Ле (справжнє прізвище — Мойся), котрий був товаришем Яновського по інститутському літературному гуртку: “Він (Ю.Яновський. — М.Г.) любив слухати цікаві історії, які розповідав Іван, — про громадянську війну, про боротьбу з бандами, про своїх друзів-чекістів. У цих розповідях було чимало фантазії, юнацької вигадки, і це Юрію подобалося. Як і те, що Мойся палив цигарки, а за попільницю йому слугував... людський череп. Іван запевняв, що це — череп денікінської шпигунки, яка мала його позбавити життя, а проте поплатилася сама. Історія була трохи неправдоподібна, зате романтична. Згодом Юрій несподівано використовує цей факт, візьме його за сюжет до свого оповідання”<sup>20</sup>. З виходом новели із друку, Іван Ле подарує свою незвичайну попільницю Яновському, який не палив і прийняв подарунок дещо іронічно. Можливо, він мав на увазі ще одну цікаву паралель, про яку згадував, зокрема, Ян Парандовський: “Юнг писав свої похмурі “Ночі” при світлі свічки, встромленої в людський череп”<sup>21</sup>. Як би там не було, але на першому плані твору — знову постать оповідача, який коментує події від першої особи, витримуючи правила популярних історій “про шпівнів” і переломлюючи їх через драматичні зіткнення “фатальної” любові та жорстокого обов’язку, довіри й зради, злочину і кари.

<sup>18</sup> Білецький О.І. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. — 1926. — № 3. — С. 155.

<sup>19</sup> Шкандрій М. Цит. стаття. — С. 54.

<sup>20</sup> Плачинда С. Юрій Яновський. Біографічний роман. — С. 13.

<sup>21</sup> Парандовський Ян. Алхімія слова. — К., 1991. — С. 96.



Молодий червоноармієць, політрук п'ятої роти закоханий у машиністку штабу – Оксану Полуботок – нащадка роду останнього наказного гетьмана України, якого заморив Петро І. Уже в першому розділі, як раніше в епіграфі, знову з'явиться отой “знак певного символу” (Ю.Лотман), що зумовить наступний хід подій: “Лови! – закінчила вона, коли близьким став палац, і витягла хустку. З хусткою випав на стежку папір. Ми попрощались. Її рука була холодна.

Як злодій прокрався назад. Збоку – я спокійно дихав повітрям, але всередині – горів. Я взяв папір у руку. Ще було досить видно від вечора, і я прочитав два слова, надруковані машинкою. Там стояло: Оксана Полуботок” (с.125). Не зосереджуючи уваги на досить прозорій ремінісценції – хусточці, в карколомних перипетіях другого розділу виділимо такі головні контрапункти: вилазка політрука в денікінський тил під вигаданим прізвиськом, ув'язнення в контррозвідці, де він довідається ім'я інформатора – Оксана Полуботок, щаслива втеча з-під розстрілу. Вияв доказів шпигунської діяльності Оксани – відправний момент у новому вимірі стосунків між закоханими. Зустріч у старому склепі Полуботків, де дівчина ховала свої таємні донесення, переростає в напружений двобій. Емоції та пристрасті, доведені до вищої напруги, дозволяють переступити через особисті почуття, та все ж, на запитання політрука: “Ти мене не любиш?”, – героїня не дає однозначної відповіді. За неї свідчить авторська ремарка: “Вона зробилась блідою” (128). Миттєва слабкість ще виразніше означила високий романтичний заряд тексту, бо “шпиги – завжди романтики й все вибирають по собі” (128). Ці правила гри автор аж ніяк не збирається порушувати й тому – закономірно гримлять постріли у темряві між холодними трунами, вибух гранати оглушує політрука, який усе ж встигає вибратися зі склепу назовні й нарешті – вранці на дорозі з парку знаходять відрізану жіночу косу.

Калейдоскопічна зміна подій визначає основний поворот сюжету – захоплення вже наступного дня до річниці Жовтня міста С., де політрук п'ятої роти, кусаючи губи, шукає шпигунку Оксану. В дівчині зі стриженою головою, яку підводять до нього з приставленими до голови наганями, він упізнає ту, від котрої “ударило по серці”: “На мене глянула моя майбутня дружина” (130). Фінальний акорд цієї історії – безпристрасні рядки короткої записки, переданої мовою телеграфних зведень: “... в уборній кімнаті, – писав начдив, – знайшли денікінського шпига, який служив у нашій дивізії машиністкою штабу. Її вели надвір з наказом не стріляти, але вона вирвалася із рук, як скажена, і клинок не міг зупинитись”... (130). Жертовна кров пролилася таки на олтар Жовтневих “свят”, і з тих пір – “кожен день Жовтневих спогадів додає рік до її історії” – історії попільниці, зробленої з кістки людського черепа, що стоїть на столі у робітфаківця. Композиційна рамка твору довершує міфологізуючу функцію тексту як спосіб інобуття “концепційного” автора. Доречним видається тут зауваження Ю.Лотмана: “Варто ввести рамку в текст, як центр уваги аудиторії переміщується з повідомлення на код. Складнішим є випадок, коли текст і обрамлення переплітаються, так що кожна є і обрамляючим, і обрамленим текстом.

Можлива також така побудова, при якій один текст подається як неперервна розповідь, а інші вводяться до нього спеціально у фрагментарному вигляді (цитати, відсилання, епіграфи тощо). Передбачається, що читач розгорне ці зерна інших структурних конструкцій у тексти. Подібні включення можна читати і як однорідні з текстом, що їх обрамлює, і як різнорідні з ним. Що різкіше виражена неперевідність кодів тексту-вкраплення та основного коду, то відчутніша семіотична специфіка кожного з них”<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте. – С. 18.

На рівні протиборства свідомостей розгортається і основна драма в новелі “Роман Ма” (1925), що перегукується з попередньою своїм закінченням. Сюжетні перипетії, співзвучність характерів зумовлені ідентичним кодом та історичним матеріалом — подіями громадянської війни в Україні, поданими в їхній повноті й складності. Досить відверте зізнання автора, що послужило епіграфом до твору: “Цей невеличкий увраж я вважаю данню моєї молодості. Я хочу додивитися в слові, яке стоїть назвою, нових розумінь, нового змісту. Я маю віддати дань молодості” (38), не заступає визначеної попередніми текстами тенденції, яка “розшифровується” вже першим реченням, зверненням до читачів: “Ви відгадали — я хочу топтати романтичні полини” (38). Як і раніше, оповідач є однією з ролей автора й однією із форм вираження його свідомості. Письменник знову ставить своїх героїв у ситуації неминучого вибору, критичного порубіжжя, де вони виявляють себе як натури складні, сильні, вольові, безкомпромісні. Революційна ідея, яка стає для них мірилом честі, добра і справедливості, беззаперечно відсуває на другий план глибоко людське, особисте, тим самим до краю загострюючи конфлікт між пошукуваним ідеалом та реальною дійсністю. Унікальність характерів акцентує й незвичність обставин, ситуацій. Автор-оповідач прагне максимально заінтригувати читача, піднести до верховіть своєї творчої фантазії. Він не особливо турбується тим больовим шоком, який очікує на читача, оскільки це своєрідний катарсис, момент істини в проекції на нову реальність.

Карколомний сюжет, динаміка зміщення просторово-часових площин, настанова на екзотику, що виявляється навіть в іменах героїв — комісар Рубан (він же командир Матте), київська красуня Ма (в давніх народів Малої Азії — богиня родючості, матір богів), ім'я якої оповідач трактує не менш оригінально: “слово Ма — для мене символ жінки. Це — ім'я жінки серед тисяч безхвостих пав” (39) — ті головні атрибути модерного письма, які активно використовує Яновський. Містифікуючи й інтригуючи читача, він особливо наголосить: “Ма була унікум, а Рубан був трижди унікум у своїй ненормальності. Так почалася любов” (43). Народження цього надзвичайного почуття в місті — “найкращому за всі міста” — для Ма (та чи тільки для неї?) приховує свою символіку. Київ — назва третього розділу новели, де не раз із уст автора зринатимуть палкі зізнання в любові древньому красеню на Дніпрі, зворушуючи своєю щирою патетикою: “Я співаю гімна тобі, моє велике місто!” (42). На думку автора, тут навіть наявна своя, особлива кольористика мислення, але й звідси мусить тікати Ма, уникаючи звинувачень у вбивстві комісара Криги. Допомігши їй непомітно зникнути перед приходом ЧК, Рубан так і не розуміє, “була це любов чи лише остання послуга ради неї” (45). Магічна сила краси Ма аж ніяк не асоціювалася з підступністю. Їхня наступна зустріч відбудеться за ще незвичніших обставин. Своєрідною прелюдією є включення у текст свідчень третьої особи, відтворених усе тією ж телеграфною мовою військових зведень. Командир дивізіону тов. Доєнгардт й командир бронепоезда “KIM” тов. Матте вислухають удвох “заяву чужого селянина про те:

що троє розвідників лежать покатовані коло вітряка;  
що заманила їх дівчина в червоній хустці;  
що в селі стоїть ворожий легіон;  
що дівчина чужа, не наша, живе в селі з матір'ю;  
що вона сказала розвідникам — нікого в селі немає, і що красива вона до біса” (48).

Наздогнавши на коні під лісом випадкову незнайомку, Матте раптом упізнав Ма, а вона в ньому — колишнього комісара Рубана. Стосунки закоханих знову

виходять на рівень нових порозумінь, де авторська оцінка Матте — “це була залізна душа” (49) залишиться незмінною до кінця оповіді. Вихолостивши людські, особисті почуття, більшовицька мораль замінила їх інтересами класу й продиктувала герою єдино правильний вихід: розіп’яти шпигунку Ма на крилах вітряка. Однак, озирнувшись на мертві, розтерзані тіла, один із бійців зауважує: “Товариш командир, — сказав червоноармієць і мотнув головою на розвідників, — хіба вони на це согласні? Товариш, — крикнув чоловік, — хіба вони согласні?! Сонце не хоче бачити таких діл. Вціль її з парабеля!

Командир Матте вистрілив у сонце й сказав, коли вітер одвіяв дим: — Хто?” (50). Взяти простягнутий пістолет охочих не знайшлося і тоді — Рубан-Матте вихопив Доєнгардтову шаблю й простромив нею дівчину на землі. Заступаючи пилом від копит сонце, він уже не вслухався в останні слова: “Рубан, дорогий!”, не хотів бачити як “білі полині обсіпали гірким цвітом любов” (50). Передані тов. Доєнгардтом слова коханої лишили, здається, його байдужим та через постріл у білу кору безвинної берези і напускну браваду проступав відчай.

Своєрідне художнє обрамлення тексту створювало враження замкнутого кола, де щовесни із землі проростає “біла гірка полинь і нагадує любов тієї, що лежить під горбом” (51). У заключних рядках твору знову з’являється власне автор й, об’єктивуючи свої уявлення про основні моральні категорії, виразно солідаризується з бійцем, котрий апелював до сонця. В короткому, але промовистому заключному зауваженні: “Раз, сидючи в тумані вечора, коли сонце сідало великою раною, я знайшов тут порожню гільзу, що приніс сюди якийсь романтик від парабелума товариша Рубана” (с.51), він не бере на себе роль судді й радше виступає свідком для суду (як говорив колись Чехов), аби розповісти, що сталося...

У новелі “Туз і перстень” (1925), ретроспективно звернутій до тексту “Роману Ма” (зокрема, через віднайдений щоденник Ма й образ “братішки Рубана”, який постане в центрі оповіді його бойового товариша — санітара Большакова), знову зустрінемо знайому паралель: “І подумав тов. Большаков, що він своє останнє сонце розстрілює” (59). Через багато років письменник іншої генерації — Іван Драч напише свою знамениту трагедію “Ніж у Сонці”, де устами вченої ради Інституту пораненого Сонця (Париж) спробує зацентувати: “Сонце — це втілення людських прагнень до правди, до краси, до сміливості, до справедливості і т. д. Як виникло Сонце? Сонце виникло у фокусі людських поглядів, звернених у небо, бо ж людина звикла дивитись у небо, якщо вона не тварина”<sup>23</sup>. Тому, як застерігав і Яновський, кожен постріл у Сонце — це постріл у себе, в свою душу, котрий, спавши темною плямою на небесне світило, лише поглибить рану, бо не зменшить зла і насилля. Письменник вірив — відвернути катастрофу спроможні людяність, гуманізм, сповідування норм християнської моралі.

Новела “Туз і перстень”, як ще одне потвердження тому, розпочинається у формі прямого діалогу санітара Пантелеймона Большакова з читачем. Автор уже на самому початку викликає в уяві читача пряму асоціацію, означуючи поріг нового больового шоку: “Уявіть собі, що ви лежите на операційному столі. На обличчя вам кладуть полотняну сітку, а потім тихо й поволі стануть крапля за краплею — хлороформ. Не забудьте при цьому, що руки ваші міцно прив’язано і ногами ви не можете зробити жодного руху. Велика рука вічності здавить ваше горло. Щось солодке, в’їдливе піде до вас у ніздрі. Це буде хлороформ. І десь здалеку-здалеку почуєте тихий і повний суворого рішення голос:

“Рахуйте!”

---

<sup>23</sup> Драч І. Сонце і слово: Поезії. — К., 1978. — С. 98.

<...> Минуле обліже теплим язиком вас, і захоче жити тоді ваша кров. Самоцвітним каменем без ціни вважатимете життя, що так сіро минало, так сіро котилося мимо. Хлопці, як же не хочеться вмирати!” (51). Фіксуючи це зболене відчуття нетривкості, безцінності життя, письменник наче спонукає нас перепустити його через найтонші фібри власної душі, бо лише так можна далі рухатися в цьому тексті, наче по своєрідному мінному полю із заздалегідь прихопленим міношукачем.

Перстень, що виступає тут новим “знаком певного символу”, стає також і рушійним чинником інтриги. Із розповіді Большакова, освітленої цим символом, дізнаємося про “лихоманковий бій” за цукроварню, де двадцять чотири бійці батальйону військ ВЧК, дислокованого на станції Васильків, протистояли двом тисячам махновців. Мимовільно відчуваємо ту напругу, яка замкнула у своєму силовому полі два протиборні вектори. Рівень її засвідчує максимальне зближення позицій оповідача й власне автора, окреслюючи один із категоричних імперативів: “Перед видимою смертю чоловік оглядає світ. Він для чоловіка остільки новий, незнайомий, що минуле життя здається лише прологом, увертюрою до чогось більшого, майбутнього. І мені — оповідачу — це здається, але я все заховаю в собі, і лише нервовий стиль, може, передасть вам моє хвилювання...” (59).

У центрі інтриги троє товаришів — Пантелеймон Большаков, Ванька Мороз і вже знайомий нам за новелою “Роман Ма” — Шурка Рубан, котрі у цьому бою виявляють не лише відчайдушну хоробрість, мужність, а й гартують почуття дружби, взаємовиручки, власної честі та гідності. Майже вирвавшись із пекельного кільця, Большаков повертається все ж назад, аби допомогти Ваньці Морозу, а згодом удвох порятовують неприємного Рубана. Змагання на межі життя і смерті навіки їх означило “братішками”, й не випадково, зустрівши через якийсь час “двохфамільного Шурку” — Матте-Рубана, котрий вважався мертвим, Большаков демонструє той мідний перстень, що надів йому після бою на палець Ванька Мороз як своєрідний розпізнавальний знак братерства. Для нього він був тим оберегом, що тепер мав беззаперечно перейти до рук друга. Прощаючись із Большаковим, Рубан також лишає йому свій знак-символ — маузер зі срібною монограмою: “Речі двох його товаришів утворювали певний настрій. Люди завжди люди...” (65).

Код ще одного символу, зафіксований в назві новели, “дешифрується” автором у заключних рядках. Йдеться про гральну карту туз, яку витяг на цукроварні з-поміж інших друзів Ванька Мороз, оскільки за спільним рішенням, “краще один загине, ніж усі” (61). На кін було поставлено життя кожного. Дорікаючи Большакову згодом за те, що він усе ж повернувся за ним, Ванька несподівано почує у відповідь розгадку свого картярського фокусу: “Ти нащо в цукроварні викинув трьох тузів, а четвертого — винового — не випускав з руки?!” (65). В жорстоких і безчесних умовах гри без правил кожен із друзів, як виявилось, гідно зумів провести свою “партію” до кінця, не переступивши й не зрадивши основного — людського в собі, поза класовими догмами. Ця домінанта ранньої новелістики Яновського певною мірою диктує й право вибору його героям, уміння скористатися чи знехтувати ним. Письменник не нав’язує своїх рішень, даючи кожному змогу зробити власні висновки.

Завдяки образній структурі, драматизму дії, лірико-експресивним відступам тексту, що сприяють максимальному самовираженню автора, проводиться “спектральний” аналіз вічних понять, серед яких особливо зацентровано загальнолюдські християнські цінності. Осягнути в усій повноті спектр подій, відмежованих ще надто короткою дистанцією часу, було завданням чималої ваги для молодого автора. Цілком його свідомий, він, однак, не побоявся самокритично й прямо заявити: “Я

тепер щойно наповнюю себе промінням зорь, таємницями хвилин. Тепер я лише відчуваю велике, і перо моє ворогує з думкою. Тепер в мені хаос. А пройде час, а зігнуться мої юнацькі плечі, і перше срібло на голові неминуче надійде — я буду суворим майстром. Я не випущу тоді блукати між рядками зайвого слова, я не дам бачити будівництва своїх будинків. Моє перо холодно ліпитиме рядки, і книжка, як дім, чекатиме недовговічного хазяїна — чужої думки” (64-65). За цим відвертим і щирим зізнанням не лише глибока повага й довіра до читача, а й одна з визначальних рис модерної прози Яновського — гранична “чесність з собою” як у тексті, так і в житті. Розуміння функції автора як творця особливої філософії та естетики тексту увиразнює його роль генератора смислу, органічної складової художньої цілісності. В стилетворчому плані він становить визначальну характеристику як окремо взятого твору, так і всієї літератури, оскільки “стиль в аспекті художньої літератури нового періоду, — на справедливе зауваження В.Виноградова, — зазвичай співвіднесений з автором як його творцем та виразником. Навіть якщо йдеться про стилі шкіл і цілих літературних напрямів, то мають на увазі абстрагування або узагальнення, що формуються на основі стилістичних систем індивідуальної художньої творчості”<sup>24</sup>. Основна стилетворча ознака художнього письма Юрія Яновського — “духовний романтизм”, закорінений в народнописаній традиції, спадщині Тараса Шевченка та Миколи Гоголя, світовій літературній класиці. Висока одухотвореність, смислова наповненість слова письменника виступає не просто засобом відтворення світу, а й джерелом розуміння, важливою ланкою в сприйнятті літератури як “нової реальності”, що гармонізується в уяві читача відкритою множинністю інтерпретацій. Поширення меж тексту до “співтворчості розуміючих” (М.Бахтін) і є тим необхідним компонентом, який уможливорює діалогічність культур, помножує художній досвід людства.

---

<sup>24</sup> Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. — М., 1961. — С. 27.

## **Анфіса Горбань**

### **РОМАН В.ВИННИЧЕНКА “ХОЧУ!” У ДЗЕРКАЛІ “ПСЕВДОЛЮБОВНИХ” КОЛІЗІЙ**

Книга “Дзеркало”, що вийшла друком 2002 року у видавництві “Факт”, поєднує два тексти — драматичну поему Лесі Українки “Оргія” та роман В. Винниченка “Хочу!”. Літературознавче обрамлення, подане упорядником видання В.Панченком, пропонує розгляд цих творів як діалогу-дискусії Лесі Українки та В.Винниченка з приводу його “переходу в чужу літературу”. Якщо в “Оргії” Лесі Українки вгадується творча трансформація “реальної людської долі” В.Винниченка, своєрідне “дзеркало”, запропоноване йому для “впізнання”, то Винниченків роман “Хочу!” трактується Панченком як відповідь-реабілітація “ренегата мимоволі”. Відштовхуючись від реальних дискусій того часу довкола національного питання, дослідник робить закономірний висновок, що “тема боротьби двох культур”, російської і української, — це і є та “вольтова дуга”, що несподіваним спалахом сполучає роман “Хочу!” з “Оргією”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Панченко В. “Я не буду загрозувати переходом в чужу літературу...” // Дзеркало: Драматична поема Лесі Українки “Оргія” і роман Володимира Винниченка “Хочу!”. — К., 2002. — С. 314.

Говорячи про “національне воскресіння” головного персонажа роману в контексті доволі свіжої ситуації самого Винниченка, котру В.Панченко окреслив як “сидіння на двох стільцях”<sup>2</sup>, тобто між українською та російською літературами, дослідник зауважує, що “історія Халепа — це історія відступництва мимоволі, подоланого, зрештою, самопізнанням і внутрішніми прозріннями”. Ця теза спонукає до дискусій, особливо стосовно самого письменника з його “двома стільцями”. Видається дуже доречним вживання слова “історія”, оскільки роман Винниченка дійсно розмежує на два дзеркальні світи те, що відбувається (подія), і те, що розповідається (історія), а відтак тема розгортається не лише в плані декларованого (повернення “блудного сина” до рідної нації), але й ірреалізації через подієвість (точніше, бездіяльність).

Андрій Халепа, українець за походженням і російський поет, свідомо повертається на батьківщину та вивчає рідну мову. Проте він не стає ні українським поетом, ні навіть соціальним реформатором: як “українство”, так і грандіозний проект “визволення праці” лишаються на рівні слова, а не вчинку. Ця роздвоєність виявляється, зокрема, в іронічному ставленні Винниченка до свого героя, котрий ніяк не може написати реферат для пояснення своєї концепції — через брак часу, який витрачається на те, щоб “все подивитись: замок, парк, Дніпро, село, ліс, степ”<sup>3</sup>. “Та й дома хотілось більш блукати по зарослих куточках парку, аніж сидіти за столом і робити виписки” (300).

На думку В.Панченка, В.Винниченко “не полемізує з Лесею Українкою, а мовби простягає їй руку для взаємопорозуміння”<sup>4</sup>. Але, здається, ця рука зависла у повітрі не лише з причини потойбічної недосяжності Лесі Українки. Заглиблення у підтекст дає можливість розглядати роман як полеміку автора із самим собою, а не тільки із сучасниками: українською критикою, котра звинувачувала Винниченка у відступництві, та російською інтелігенцією з її зверхнім ставленням до “хохла”.

Прикметно, що твір починається з подвійної образи: коханка Андрія зраджує його з російським критиком Костяшкіним після того, як Халепа вдарив його за обідом, а “щирий” українець Сосненко просто на вулиці обзиває Андрія ренегатом. Показова також відсутність взаєморозуміння, а відтак — абсурдність ситуації героя в обох епізодах: російська богема не розуміє, за що поет Халепа вдарив критика Костяшкіна, а в іншому випадку — з тривалої лайки Сосненка українською мовою Андрій може вловити лише кілька слів. Отож, початкова ситуація, справді, нагадує Винниченкові “два стільці”. Антоніо Пріето у своїй праці “Наративний твір” стверджує, що “роман народжується як результат бунту, внаслідок незадоволеності або розчарування, і цей результат виражається в реалістичній формі, — формі, що втілює в собі прагнення переконати, не звертаючись до документів і доказів. Прагнення переконати інших (представити реальність) часто супроводжується спробою письменника переконати самого себе, відтворюючи своє життя, спробою розчинитися в літературному творі”<sup>5</sup>.

Андрій Халепа проходить через низку подій (переважно власного психічного життя) та дає їм свою інтерпретацію, тобто складає в історію, заперечуючи видимі детермінації і подаючи власні. Так, перед самогубством він вважає за потрібне написати довгого листа до своєї коханки Лі із запевненнями (цілим

<sup>2</sup> Там само. — С. 309.

<sup>3</sup> Винниченко В. Хочу! // Дзеркало: Драматична поема Лесі Українки “Оргія” і роман Володимира Винниченка “Хочу!”. — К., 2002. — С. 299. Далі, цитуючи це видання, зазначаємо сторінку в тексті.

<sup>4</sup> Панченко В. Знач. праця. — С. 316.

<sup>5</sup> Пріето А. Нарративное произведение // Семиотика: Антологія / Сост. Ю. С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. — Москва; Екатеринбург, 2001. — С. 393 — 394.

філософським обґрунтуванням), що це не її зрада привела його до суїцидального настрою. Халепа не забуває також про старого чоловіка, який його “не знати за що образив”, — і теж запевняє, що це не стало причиною самогубства. Андрій не хоче, щоб старий Сосненко (ще йому не знайомий) почувався винним, як не бажає, щоб колишня коханка “з пихою носила на своєму поясі й всім показувала мій скальп” (105).

Наступний момент у розгортанні сюжету — спроба самогубства Андрія, яке здійснюється ним ніби проти власної волі: “Це нічого, це нічого, — думав він, роблячи надзвичайні зусилля підвести до чола руку з револьвером... Але рука не слухалась і тремтіла, як шарпнута струна, дрібним, мимовільним тремтінням” (114). “Необхідні фізіологічні передсмертні явища”, опис яких займає сторінку, виявляє примусовість смерті. Той Андрій Халепа, що “був хворобливо вразливий на критику, на глум з себе” (112) мусить померти саме таким чином, означивши долання його автором. Невдале самогубство може прочитуватись як відродження в новій іпостасі. Мабуть, не випадкова тут також і поява дзеркального двійника — Петра, сина старого Сосненка. Цей образ постає функціонально оберненим до образу Андрія: Халепа хоче померти, але залишається живим; молодий соціал-демократ Петро жагуче прагне жити, але приречений на смерть через сухоти. Петро як персонаж уособлює лише місце, котре має зайняти Андрій. Ставши “як син” старому Сосненкові, Халепа не лише віднаходить для себе надособистісне, громадське, авторитетне, рідне, але насамперед — національне. Від початку знайомства “старий викликав у його до себе чуття мимовільної пошани, — невідомо за віщо. Пошани, незрозумілої рідности, теплоти й трошки страху” (123). Повернення до українства як віднайдення батька співвідноситься не тільки з біблійним мотивом “блудного сина”, а й із шевченківськими алюзіями з відомого послання “І мертвим, і живим...”. Старий Сосненко біля ліжка все ще “ненаверненого” Андрія говорить про самогубство в іншому, метафоричному сенсі: “Не вдасться вам убити голос крови. Ні, не вдасться, заговорить він. Примусить таки він вас самих себе спитати: “Чиїх батьків, чиї ми діти?” Примусить, малороси ви, паршивці, безбатченки!” (129). Отже, Андрій Халепа перестає бути безбатченком. Але дилема “українське — російське” буквально переслідує Андрія Халепу до міста на березі Дніпра.

Знаменно, що цей образ виходить з-під свідомого контролю письменника: від задуманого повернення до рідної нації та ідеї “визволення праці” персонаж все більше вислизає до почергових — то визволення від, то повернення до своєї коханки Лі (у Петербурзі), або Лідії Василівни (шанобливе ім’я для українського вжитку). Чотири жіночі образи — Лі, Олена, Ніна та Варвара Наумівна — своєрідно переміщують авторські інтенції, переводячи вибір “українське — російське” з ідеологічного плану на підсвідомий. Подієвий рівень, на відміну від “історії” героя, продовжує, затримує, розтягує ситуацію уникання обов’язку (несвободи). От тільки семантика перекодовується підсвідомістю автора із суспільної на особистісну, із “боротьби культур” на боротьбу симпатій. Циклічно повторюється, нагадуючи невроз, і ситуація відступництва — але не від нації, а від жінок.

Від Лі Андрій Халепа відступає із появою Костяшкіна. Чи випадково, що цей персонаж — критик? Чи випадково ображена коханка скептично зауважує в листі колишньому російському поетові: “Про твої успіхи в “чужоземній” літературі вже розійшлася чутка серед твоїх прихильників” (129)? Олена, що переймає естафету Андрієвої прихильності до жінок, — дочка національно свідомого Сосненка, а за словами Лі — “хохлушка з баранячими очима” (170). Таким чином, ця зміна симпатій чітко накладається на зміну національного

самоусвідомлення героя та виразно зачіпає проблему “переходу в чужу літературу”.

Із “матеріалізацією” доти абстрактного чоловіка Олени, Тимофія, Халепа зміщує ніжні почуття на її сестру, Ніну, котра теж є дочкою віднайденого “національного батька”, але нібито вільною.

Проте виявляється, що Ніна має коханця — того ж таки Тимофія, а згодом вимальовується і цілком порядний кандидат на роль її чоловіка — Триzub. Страждання Ніни через власну “підлість”, “дисгармонія” між покликом інстинктів і суспільною забороною на любові із чоловіком сестри радше наближують до неї Халепа: дівоча установка жертви нав’язує йому роль рятівника. Це збігається із другим “відступництвом” Андрія від Лі, яка встигла звабити його і на Україні. Проте стосовно Ніни Халепа обмежується роллю сповідника. Натомість він звикається з думкою — звісно, заради ідеї, яка потребує грошей, — одружитися з Варварою Наумівною — мільйонеркою, яка має брата, але не чоловіка, тобто — нікому більше не потрібна. На відміну від Ніни, Варвара Наумівна Гребля не вимагає від героя ні порятунку, ні захисту — вона “нічого не мала проти того, щоб купити собі чоловіка-поета. Ах, як вона захоплювалась віршами, ах, як вона заздрила людям, що можуть виявити в слові “музику душі” (292).

Отже, Халепа вкотре перед вибором. З одного боку — дочка щирого українця Сосненка, яка постійно і добровільно гвалтується його зятем, безвільна жертва на межі самогубства. Ніна, до того ж, переслідується і батьком — як невідома йому коханка зятя-малороса, провину якого він прагне довести. З другого боку — некрасива мільйонерка, яка, “власне, була собі мила жінка. Пришелепувата, правда, але добра, сердечна” (300). Впевнившись, що порятувати Ніну може і Триzub, Андрій їде слідом за багатою вдовою у Ростов.

Таким чином, на рівні стосунків персонажа із жінками знову алюзійно проступає “боротьба двох культур”, навіть двох літератур: української, що співвідноситься з образом Ніни (гвалтованої, гнаної, але з надією на порятунок національно свідомими митцями — і прізвище Триzub тут дуже прикметне), та, з другого боку, російської, на яку алюзійно вказує образ Варвари Наумівни — багатой, хоч і нелюбої. Але ж не злої, не ворожої. Знову становище “між двома стільцями”, почергові зміни якого фіксує і зміна топосу: Петербург — українське місто — Ростов.

За К.-Г.Юнгом, дійові особи художнього твору — представники відносно автономних функціональних комплексів автора. Це дає підстави для проведення паралелей між письменником та героєм роману не в аспектах аксіологічних та біографічних аналогій, а в плані функціональної пов’язаності, за якої реальний конфлікт психічного життя письменника ірреалізується вигаданими колізіями художнього світу.

Бути для жінки “єдиним варіантом” — для героя, очевидно, є питанням влади. Те, що ця жінка некрасива, навіть відразлива, також питання влади — як примусу над собою. Тут виявляється обернена “дзеркальність” Лі та Варвари Наумівни: друга бачиться цілком раціональним варіантом, стосунки з першою лякають героя саме тим, що в них присутнє чуттєве бажання, що його Халепа розглядає як власну слабкість та брак волі. Прикметно, що обидві жінки цінують насамперед Андріїв статус поета, але якщо Варвара Наумівна бездумно захоплюється, не обтяжуючи себе розумінням, то Лі від початку постає як влада літературної критики. У “передсмертному” листі Халепа пише: “Ти знала про мою чулість до критики і панувала надо мною, як сама хотіла. Тебе лестило бути натхненницею “молодого, надійного таланту” (112). Ці слова більше нагадують звернення до музи, ніж до коханки. Втеча персонажа від власних почуттів і



настирливе переслідування його Лі — це не лише заперечення чуттєвості на користь ідеї (хоч користі ніякої), ця втеча виказує прагнення письменника (не Халепи, а Винниченка) звільнитися від влади критики, не бути її “льокаєм”. Образ Лі незмінно пов’язується із приниженням літературної спроможності Андрія. “Гай-гай, друже, коли нема таланту та чуття краси, то навіть у хохлів слави не доскочите, — зневажливо, з погордою” (170) говорить Ліда. Це знову алюзійно вказує на реальну суперечку з приводу “переходу в чужу літературу”, реальні болісні переживання Винниченком зневаги та погорди до “хохла” з боку російських літераторів. Саме болем (натискуванням на рану) Андрій відмежовується від зваби: “Рана ще чулася ниючим, як у хворому зубі, болем, але біль цей викликав зворушення, вдячність і легкі струси захвату. Так, тепер він знав, як треба пам’ятати себе” (170).

Згодом готовність до приниження, навіть залюблення у власному стражданні стає для Халепи частиною національного самоусвідомлення. Уже “новонаверненому”, на Україні, але в тій же петербурзькій компанії, йому “хотілось, щоб Ліда ще одвертіше, брутальніше, з більшою злістю сміялась, щоб плювала на його й била по щоках і щоб ніхто — ні Костяшкін, ні Пеліканов — не обороняли його” (264–265). Це також асоціативно натякає на Винниченкові скандальні взаємини з критикою. Спроба раціонального стримування помсти лише побільшує образу, переводить її з особистісної на всеукраїнську: “За віщо він міг би сердитись на неї? ...За те, що ніжно сумує мандоліна, скорбно виявляючи бідну, ображену, осміяну душу його народу?” (267). Зрештою витіснення агресії в образному вирішенні інвертується у брутальні любовці із “кривдницею”. Ця модель кохання-образи як національного приниження дублюється і стосунками Ніни й Тимофія, в яких безвільною “мученицею” постає Ніна. Очевидно, традиції такої метафори “інтимних” стосунків України та Росії можна також шукати в алюзійних звертаннях до “Кобзаря”, Шевченкових образів покриток, паничів та москалів. Спонтанний зсув від стосунків коханців до глобальних національних взаємин у романі Винниченка виявляється в різних контекстах: від ідеї-фікс старого Сосненка, що розглядає одруження своїх дітей не з українцями як національну зраду, до мазохічно-національних зізнань Андрія типу: “Посміхайся, Лідо, посміхайся, — мені радісна твоя погордливо-зневажлива посмішка. Не тільки посмішки, але всі плювки, всі образи, всі удари й муки, що спадають на мій народ, коли б можливо, я взяв би на себе, я на лету підхоплював би їх і радів би їм, як посмішкам красунь” (184).

Оскільки страждання набирає подоби національного героїзму, поряд із бажанням позбутися влади іншого/іншої існує і прагнення утримати стан приниження як привілейований статус, що претендує на винагороду. Тому підтекстове значення наміру Халепи одружитися з мільйонеркою розв’язує не матеріальні проблеми персонажа (його власний статок — три тисячі рублів). Цей сюжетний хід позбавляє його національного приниження та влади літературної критики, що означилися стосунками з Лі, але з другого боку — дає можливість зберегти для Андрія статус жертви. У “жіночому варіанті” аналогічні визволення-мучеництво-нагорода обох доньок Сосненка, що поривають з малоросом Тимофієм. Олена не лише кидає чоловіка, а й “назло” йде до мільйонера Греблі, брата Варвари Наумівни.

Відтак Андріїв проект одруження із багатого заради ідеї впливає не з авторських інтенцій, а з логіки твору як підсвідомої компенсації-витіснення літературних та національних образ. Але саму ідею цей проект заперечує, оскільки концепція “визволення праці” має за основу волю, а не примус, творче бажання, а не важку необхідність: “... поки людина не буде з любов’ю, з охотою, з власної волі, ради власного інтересу й приємності працювати, доти будуть... всі-всі паскудства сучасного ладу” (159), — стверджує Петро. Андрій, продовжувач його справи, береться

одружитися без любові, без охоти, не з власної волі, а з примусу над собою, заради ідеї, а не власного інтересу і без будь-якої приємності (якщо не вважати за приємність купу грошей та ідентифікацію себе з мучеником). Історія та подія знову розходяться.

Отже, та частина сюжетної канви, про яку Панченко згадує як про “непрості любовні (і псевдолюбовні) колізії”<sup>6</sup> героя, віддзеркалює ідейну лінію твору, вигинаючи цю лінію у параболу. Для означення її стосунку до автора не досить ствердити загально визнану “амбівалентність” Винниченка.

У психологічному сенсі любовні колізії виявляють уникання персонажем конфліктів, пов’язаних із суперництвом. Стосовно автора це можна алюзійно співвіднести з бажанням неподільного літературного визнання – поза конкуренцією із критиками (Костяшкін) та патріотами-народниками (Тризуб). Але попри “псевдолюбовні” вагання між українським та російським, місце Халепа цілком стабільне і легітимне: “батько його, а не Тризуба залічує до своїх” (302). Таке “ексклюзивне” батьківське визнання в психоаналітичному прочитанні постулює авторську впевненість у власній правоті, раціональності своїх вчинків, а також – обраності (критерій таланту) порівняно з іншими. Відтак у суперництві з чоловіками Андрій не претендує на їх ролі, а лише відкриває їхні несправжність, невідповідність: Костяшкін: “блщиця”, критик – не творець; Тимофій: малорос – не українець, зять – не син, законний чоловік – але не вірний Олені, коханець – не коханий для Ніни. Навіть мільйонер Гребля, теж “малорос”, на думку Халепа, міг би бути кращим: Калістрат Наумович не досить ідейний.

Антоніо Пріето розглядає роман як опозицію двох структур: об’єктивної (суспільство) і суб’єктивної (автор), причому “...об’єктивна структура, котру автор сприймає і якій він протистоїть, може бути а) соціальною групою, чисто зовнішньою реальністю або б) самим відчуженим романістом, оскільки він є частиною суспільства, його обов’язковим членом!”<sup>7</sup>. Подібну дихотомію, котра забезпечує водночас суперечливість і цілісність, можна простежити у концепції персонажа М. Бахтіна, котрий наголошував, що “кожне слово епосу виражає реакцію на реакцію, реакцію автора на реакцію героя, тобто кожне поняття, образ і предмет живуть у двох планах...”<sup>8</sup>.

Відчуженими та представленими як напрями для подолання у романі виявляються передусім влада іншого та влада власного інстинктивного. Назва роману “Хочу!” звучить як бажання свідомої влади над собою, тобто свободи – людини, митця, нації. Але в цьому “хочу” – послідовне заперечення тілесного: Петро бореться зі своїм хворим тілом (показовим знаком відчуження є його звертання до власних легень); Андрій та, зосібна, Ніна ведуть боротьбу із власною чуттєвістю; мотив материнства, заявлений образом Олені, поступово затушовується і губиться.

Навряд чи варто говорити про автобіографічні мотиви, оскільки письменнику завжди доводиться складати твір зі скалок власного життєвого досвіду. Образи, як і сни, можуть поставати не в порожнечі, а на тлі знайомих реалій та переживань. Тому це мусить бути саме Винниченковий погляд на жінок, Винниченковий досвід почуттів і відчуттів самогубці, Винниченкове болюче питання батьківства, Винниченкове місто на Дніпрі. Але наскільки “Винниченковий” Андрій Халепа? На користь сповідальності свідчить дотримання хронології та значна вага рефлексій головного персонажа. Проте оповідь ведеться не від першої особи, а тому автор завжди бачить і знає більше, ніж герой. Андрій Халепа, за термінологією Бахтіна, постає як образ “двоголосий”, що поєднує пафос та іронію. Авторський скептичний “погляд збоку” моделюється не

<sup>6</sup> Панченко В. Зазнач. праця. – С. 315.

<sup>7</sup> Пріето А. Цит. вид. – С. 395 – 396.

<sup>8</sup> Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб., 2000. – С. 18.

лише подіями, що заперечують “історію”, — іноді “другий голос” присутній навіть у внутрішніх монологів персонажа: “Соціальний експериментатор, реформатор, національний діяч і герой? Він, Андрій Халепа, паршивенький поетик, посередність, майже бездара? Господи, як смішно, гупо й соромно!” (200). Авторське ставлення, що характерно для В. Винниченка, виявляється і в називанні: якщо іменем персонаж ідентифікується з поважним образом “національного батька” Андрія Сосненка, то прізвище Халепа сугестивно закладає сприйняття персонажа як хронічної проблеми.

Втім, події та образи подаються переважно через сприйняття Халепа — наскільки дозволяє його “присутність” в епізоді, і жоден інший персонаж не виявляє себе у внутрішньому, рефлексивному вимірі. Таким чином, саме цей образ фокусує у собі інстанцію “Я”. Зібганий фінал, який, здається, залишається без розв’язки (адже початок війни лише відтягує вирішення проблем на невизначений час), також виказує втягнутість автора в художній світ, стосовно якого він ще не став досить стороннім, щоб завершити сюжетні лінії традиційними одруженнями або смертями та розв’язати всі вузли. Винниченко їх просто розрубує.

К.-Г.Юнг, який досить різко критикував фрейдівський спосіб тлумачення творів як продуктів витіснення та сублімації, все ж писав: “Мистецтво, яке тільки особистісне або хоча б в основному особистісне, заслуговує, щоб на нього дивилися як на невроз”<sup>9</sup>. Тому відповісти, наскільки Винниченків роман “Хочу!” був для нього поверненням до болючої проблеми “переходу в чужу літературу” та витісненням нав’язаного статусу “ренегата”, — означає тільки окреслити фрейдівські або юнгівські підстави для інтерпретації, а відтак трактувати твір як самозамовляння від неврозу або відмовитись від усього персонального як несуттєвого.

А втім, лише розгляд підтексту, що доповнює лінійну структуру авторських інтенцій циклічною схемою підсвідомих алюзій, виявляє роман як пропорційно завершене параболічне ціле, де подія заперечує історію, а фінал віддзеркалює початок. Навіть початковий епізод інциденту з Костяшкіним в кінці дублюється, хоч тепер без участі Халепа. Цього разу автор “нацькував” на образ критика іншого персонажа, але також митця: “Невідомо через що й за віщо Пеліканов раптом кинувся на Костяшкіна й хотів його вдарити” (304). Андрій Халепа в кінці твору знову в Росії, знову в ситуації абсурду та непорозуміння (тільки тепер вона пов’язана не з образами, а з війною), він знову “блощиця”, оскільки втрачено зв’язки з рідними людьми. Ідея “визволення праці” не лише відсувається в невизначене майбутнє — ця мета перекреслена рішенням поневолити себе вигідним шлюбом. І така “жертвність” — чи не єдине, що все ще пов’язує персонажа з українським менталітетом. “Боротьба двох культур”, що алюзійно означилась на рівні симпатій Андрія, проходить траєкторію Лі — Олена — Лі — Ніна — Варвара Наумівна. Три—два на користь російської. Втім, виграш “багатшої” на момент завершення твору лишається останнім, але не остаточним.

Так, В.Винниченко — письменник ангажований і тенденційний, однак художнє трактування теми національного обов’язку (відступництва) не обмежується ідеологічними дебатами персонажів, охоплюючи весь роман як ціле — з усіма колізіями, і віддзеркалюючи автора лише в такому цілому. У цьому сюжетному дзеркалі на рівні підтексту все ще виразно проступають “два стільці” та перспектива вибору.

*м. Житомир*

---

<sup>9</sup> Юнг К.-Г. Психология и поэтическое творчество // *Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве.* — Москва, 1991. — С. 116.

Людмила Сірик

## МОРАЛЬНІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЙНОЇ ПОЕЗІЇ

“Тікай, тікай і не життя рятуй,  
А душу...”<sup>1</sup>

*Юрій Клен. Терцини*

М.Жулинський, осмислюючи інтелектуальний доробок українських емігрантів, зазначав: “Рідко яка еміграція змогла відродити на чужій землі нову гілку літературного процесу, живе відгалуження національної культури; українській це вдалося. Завдяки існуючим традиціям літературної творчості таких поетів, як Юрій Клен, Юрій Дараган, Євген Маланюк, Леонід Мосендз, Олекса Стефанович, Юрій Липа, Наталя Лівницька-Холодна, Оксана Лятуринська, Олена Теліга, Олег Ольжич, Богдан Кравців, Святослав Гординський, Теодосій Осьмачка, Михайло Орест, Іван Багрянний, Василь Барка, Юрій Косач, Юрій Тарнавський та багатьох ін.”<sup>2</sup>

У контексті їхньої літературної творчості, на мою думку, особливе місце належить поезії, завдяки якій розкривався широкий і часто важкий для прямого звербалізування зміст думок і почуттів. Авторська уява створює сакральний образ України, з якою ототожнюється Батьківщина, край, земля, де народився і за якою тужить душа. Твори поетів-емігрантів насичені звуками та образами рідної природи — сонця, літа, весни, бджіл, меду, квітів, поля, лісу, степу, а також спогадами про рідних, друзів, дитинство. Юрій Тарнавський у вірші “Україна” (1963) пише:

Не степами і не горами	Не створила тебе історія,
Простяглась твоя географія, —	А туга за твоєю красою.
На півкулях мільйонів сердець	Ти народилася в душах, як поезія,
І крізь невидимі простори пісень,	І твоє поняття звучить, як метафора.

Сакральний образ України постає й у творчості Євгена Маланюка. Про особливе ставлення поета до рідного краю свідчить те, що упродовж сімнадцяти років життя в Америці він писав лише про Україну і на українські теми. Уявна Україна була для нього місцем втечі від чужини. Своїм внутрішнім єством поет — увесь у своїй Аркадії, стражденній, але прекрасній: “Ти — муки дикий мед [...] таїнство любови [...], джерело, що з скелі вибуха, діткнувшись лиш сухим жезлом Мойсея” (“Істотне”). У поезії “Молитва” в центрі уваги — степова Еллада, де “на кожному хресті придорожнім розіп’ято біль”, і народ, за яким “якась потвора, чудище стооке [...] стежить пильно день і ніч, думки відгадує і числить кроки”.

Однією з центральних в еміграційній поезії є проблема ідентичності народу та людини. Вона стосується таких понять, як обов’язок, зрада власної особистості, вірність батьківщині й моральним законам. Осмислюючи їх історіософськи, Є.Маланюк доходить висновку:

Гіркий наш вік, а ми ще гірші,  
Гіркі й пісні глуха душа співа.  
(“Псалми степу”)

Попри критику деяких негативних рис національного характеру, поет сповнений любові до свого народу, мріє про його кращу долю. Цей факт, мабуть, вплинув на виразний дидактизм і профетизм творчості Маланюка. Україна як втрачена вартість — це не лише часопростір реального в минулому, це не лише джерело

<sup>1</sup> Клен Ю. Терцини // Атом серця. Українська поезія першої половини ХХ століття. — К., 1992. — С. 283.

<sup>2</sup> Жулинський М. “І в серце врзалося слово” // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. У 3 кн. — К., 1994. — Кн. 3. — С. 132–133.

страждань, це також народний, історичний і водночас його власний міф, яким прийнята екзистенція ліричного героя. Він цим міфом керується, наповнена ним підсвідомість живить свідомість героя. Міф, попри певні розчарування, смуток і песимізм, стає його вірою, надією та любов'ю. Історичні факти поет символічно інтерпретує. Наприклад, страждання набувають не лише апокаліптичного, а й месіаністичного значення. У підтексті творів Маланюка лунає заклик до самопізнання та самовдосконалення – основи самостановлення й самоствердження в духовному, суспільному та політичному світі. Поет глибоко усвідомлює обов'язок перед Україною, але це усвідомлення не стає програмою бундючного патріотизму, а перш за все спрямоване на з'ясування причин трагедії та на пошуки шляхів її подолання. Є.Маланюк стверджує, що народ, у якого відсутнє почуття патріотизму, історична пам'ять, який не усвідомлює власної національної ідентичності, позбавлений духовного ґрунту, – приречений на неволю та смерть. Мотив історичної пам'яті нагадує про почуття патріотичного обов'язку.

Біль поета викликає той факт, що народ, із яким він ідентифікує себе, байдужий до свого минулого та майбутнього, не здатний відповісти на питання: “Хто я?” Попри все Є.Маланюк констатує, що Україна для нього – це найвища вартість: “над ким тремтітимуть мої долоні, як тебе не стане?”.

На думку Івана Фізера, “поезія Маланюка, написана в тиші і самотності, в історії української поезії матиме триваліше значення, ніж поезія, в якій він виступає трибуном української державности, будівничим та ідеологом свого народу, бо вона вирвана з дуже особистого – і тому цілком універсального досвіду”<sup>3</sup>. Отже, в основі моральності лежать універсальні духовні вартості – зброя людини та народу проти негативних впливів і нищівних експансій.

Образ України, але не стільки в контексті простору, як у спектрі часу, прагне осмислити Юрій Клен. У романі-епопеї “Попіл імперій” на запитання “Що ти єси?” поет відповідає”:

Ти у майбутнє міст  
Над прірвою знедоленого віку.

Попри катастрофічний образ “віку” у творі Клена присутній і оптимістичний промінь – віра в переможну вітальність добра. Апокаліптичний мотив змодифікований – автор пророкує не загибель усього світу, а лише смерть зла у вигляді “імперій”:

Вік, що нещадний до життя,  
вік, що віщує смерть імперій.

Він упевнений, що Україну об'єднає християнська віра, яка виведе її з прірви неволі й відродить:

На Україні мов Великдень ясний.	В Херсон, Одесу, Львів.
Там сонце вже ніколи не загасне.	Свята Софія землі вже збирає
Летять пісні з дніпрянських берегів	І України дві в одну єднає.

Нова Україна в поетичній уяві Клена – це країна, об'єднана Лаврою й пам'яттю про героїчне минуле “священного Києва”. Крім місць християнського культу до *sacrum*'у поет відносить людину, яка пережила кару і “по потопі” пливе “човнами по ще невідомих морях”. Завважмо, що поет створює цей образ за аналогією з біблійним сюжетом, згідно з яким життєві бурі й випробування долає лише людина, яка живе за Божими законами.

<sup>3</sup> Фізер І. Вступна стаття // *Координати*. Антологія сучасної української поезії на заході. – 1969. – С. XXII.

В українській еміграційній поезії система духовних вартостей трактується як психічна опора людини, як крила, що не дають їй упасти до здеморалізованого світу — світу утилітаризму та прагматизму. Крім України, народу, матері, землі, значна увага приділяється образам біблійного походження: Бог, Син Божий, Ісус Христос, Святий Дух, Матір Божа.

Символіка мотивів біблійного походження в українській еміграційній поезії багатоярусна й водночас синкретична. Біблійні мотиви, переплетені з фактами сучасності, репрезентують осмислений сенс існування людини у світі. Поети часто оспівують образ Святого Духа. Наприклад, у збірці Олега Зуєвського “Голуб серед ательє” (Едмонтон, 1991) Святий Дух виступає в образі “голуба”. Згідно з концепцією автора, ательє — це душа митця, його творча лабораторія, а натхнення — це “іскра Божа”, “ласка Божа”, осяяння Вищою силою. Поет стверджує, що коли в ательє нема “голуба”, то нема й самого ательє. Тоді митцеві загрожує експансія чужого, втрата особистості. Тобто без Святого Духа душа людини — пуста.

Аналогічного зв'язку між біблійними подіями та одвічними загальнолюдськими проблемами шукає Віра Вовк, авторка понад 50 книжок, майже третина з яких — поетичні збірки. Паралелізм сучасного та майбутнього дає їй змогу виразніше відобразити дії людини під час вибору нею життєвих вартостей. (Часом для подібного осмислення В.Вовк використовує теми з класичної міфології (зб. “Елегії”). Людина, щоб вистояти, мусить керуватися принципами християнської моралі.

Біблійними мотивами проіннята творчість Олексі Стефановича, наприклад, філософська поема “Христос”, пісенні поезії на тему Різдва чи Великодня. Свої релігійні почування поет переносить у містичну сферу, в апокаліптичну країну “Одкриття” Іоанна Богослова, де багатоярусні символи зла чи добра служать матеріалом до осягнення сенсу життя. За твердженням поета, захистом від зла служить життєдайний Божий Дух.

Матері Божій присвячений цикл сонетів Леоніда Мосендза “Юнацька весна”, опублікований у журналі “Літературно-науковий Вістник”. Матір Божу автор називає Праматір'ю Роду. Біблійні сюжети і мотиви він переносить на українську реальність, застосовуючи прийом часового та просторового симультанізму. Ця творчість, збагачена мудрістю Біблії, звучить оптимістично і пропагує універсальні вартості, передовсім ідею любові й віри:

...під єдине берло

збереться рід в величному Соборі,  
благословить побідницю віків,  
благословить Праматір юнаків,

Праматір всього чину, жертви, віри...  
І путь героїства, вічна і ясна,  
Почнеться Роду в життєвому вирі.

Поети шукають на землі символічних знаків Бога. Наприклад, у творі “З Євангелії піль” Є.Маланюк Святу Книгу ототожнює з полем і степом, бо вони, особливо влітку, свідчать — згідно з концепцією автора — про силу Божу, про Його мудрість і любов.

Твір Маланюка “Псалми степу” побудований на антитезах, що увиразнюють дуалізм усього українського: вільний степ — невільна Україна; краса та розкіш — приниження й понівечення; вільність — неволя; жінка-мати — жінка-рабіня; вірність — зрада. Попри цей дуалізм, поет сакралізує образ Батьківщини, називаючи її Голгофою, що надає авторській думці месіаністичного звучання:

Та недаром, недаром весь степ кістками засіяв  
І на кожному хресті придорожнім розіп'ято біль.  
Припонтійським степам породи степового Месію,  
Мадонно Диких Піль!

(Є. Маланюк. “Молитва”)

*Слово і Час. 2004. №2*

У вербальній тканині текстів промується переважно прометеїстична ідея (прометеїзмом проінняті не лише авторські, а й фольклорні тексти, особливо думи, історичні пісні, казки та легенди), проте в контексті, тобто в позавербальній тканині тексту, міститься досить потужний мотив антропологічний, який, на мою думку, в деяких випадках переміщується в бік антропоцентризму. Якщо антропологізм — це філософська концепція, яка розглядає всі явища природи, суспільства та мислення залежно від властивостей і потреб людини, то антропоцентризм — це релігійно-ідеалістичний погляд, згідно з яким людина є центром і найвищою метою Всесвіту. Очевидно, такі філософські концепції дуже суттєві в контексті духовності, тому що духовність народу чи суспільства залежить від духовності кожного індивідуума.

Одним із домінантних в українській еміграційній поезії виступає мотив любові. Діапазон його реалізації дуже широкий — від мікrokосмосу душі до макrokосмосу Всесвіту. Автори прагнуть передати почуття радості з приводу того, що любов здатна змінювати світ:

У душу брязнуть золотії кола,                                  Засяє радість росами довкола, —  
І стогне світ в захопленні німому,                              І затремтять пісні у серці мому,  
Застигнуть в золоті дзвінкі хмарини...                              І світ кудись в танках і в ритмах рине!  
(Богдан Кравців. “Молитися тобі: цвісти, кохати”)

Ліричний герой поезій Олени Теліги освідчується в тому, що його душа радіє, бо прагне любові й вірності: “замінить несила — ні за що — твоїх єдиних уст” (“Літо”). У її поетичній дедикації “Мужчинам” читаємо:

І ми в останній раз  
Все, що дає життя іскристе і багате,                                  Ми ж, радістю життя вас напоївши вщерть,  
Мов медоносний сік, збираємо для вас.                                  Без металевих слів і без зітхань даремних  
Гойдайте кличний дзвін! Крешіть вогонь із кремнів! По ваших же слідах підемо хоч на смерть!

Є.Маланюк висловлює захоплення красою жінки (“Земна Мадонна”), Ю.Клен стверджує, що ім'я коханої, “благословенне тричі”, “славлять янголи вгорі”, і зізнається: “блиск дитячий, який спалахує в твоїх очах, не промінню ні за що” (“Беатріче”).

Складовими людського щастя є “усміх майбутньої матері” в серпневі ночі (Є.Маланюк, “Серпневі строфи”), очі коханої і “жіночість незрівнянна у вірності, що світлом є” (Ю.Липа, “Гімн Дмитра Бортнянського”), мир і краса на землі, про які пише Віра Вовк у творі “Бажання”:

Бажала б,  
Щоб ти дивився зі мною в лагідні очі сарн,  
Щоб земля була повна запаху чорного хліба  
І мирного кликання корів,  
Багата в дитячі голоси й одчайдушні речі.

Поезія оспівує почуття любові як рушійної сили добра і початку перемоги. У творі “Кассіопея” Зуєвський пише:

І щоб у людях збереглось    Змогли б хіба зарадити якомсь  
Привілля наполоханій любові,    Персея подвиги казкові.

Розмірковуючи над сенсом життя, поети-емігранти доходять висновку, що важливо “бачити вічність — блакить бездонну і тільки вічністю міряти час” (Є.Маланюк, “Молитва”), а тому закликають дбати про стан душі:

Тебе чатує невсипуще око...  
Тікай, тікай і не життя рятує,  
А душу...

(Ю. Клен. “Терцини”).

Прикметна ознака української еміграційної поезії — звернення до християнської традиції. Значна частина універсальних вартостей увиразнюється за допомогою мотивів, взятих із Святого Письма. Мотив страждання один із них. Зображуючи різні його види — сум, самотність, ностальгію, беззахисність, страх, песимізм — поети намагаються з'ясувати генезу цього небажаного факту. Згідно з їхньою концепцією, страждання викликано, по-перше, втратою Батьківщини, рідної землі, отчого дому та етнічного середовища, життям на чужині, що ототожнюється зі злими силами, зі світом, що “завихрив попереду (...) і вкрав надію” (Зуєвський, “Кассіопея”). Ще одна причина страждань — це байдужість інших народів до України, до її становища на міжнародній арені. З-поміж страждань ліричного героя, який репрезентує емігранта, домінує почуття ностальгії. У творі Зуєвського “Ностальгія” від неї навіть “промінь сонячний поблід”.

Згідно з поетичною концепцією, страждання викликає й напружена праця: фізична (за елементарне фізичне існування) і творча (за духовне самовиявлення та самозбереження). Еміграційна поезія піддає поняття “страждання” філософському осмисленню — прагне побачити в цьому небажаному й важкому факті сенс. Наявність страждання інтерпретується поезією як антипод смертоносної байдужості, як елемент вітальності:

Не було за чим страждати,  
Життя стало раптом неважне.

(Віра Вовк. “Баляда про маску на карнавал”)

Цей твір застерігає, стверджуючи, що егоїстичний страх веде людину до духовного знищення.

Роздуми над сенсом страждання в позитивному значенні — це трактування “страждання” як творчості, в якій автор знаходить порятунок від чужини. Страждання — це шлях до самопізнання, до усвідомлення своїх і чужих проблем, до самоудосконалення. Воно надихало українських поетів, які й на чужині прагнули слугувати рідному народові, до творчості, в якій утверджувалася ідея національної свободи та державного суверенітету України.



## *ШАХОВІЖІ ЧИТАЧІ!*

Якщо Ви не встигли оформити передплату на журнал “Слово і Час” заздалегідь, Ви можете передплатити його з будь-якого наступного місяця. Будьмо разом і в 2004 році!





*Дати*

**Володимир Поліщук**

## **ЛЕОНІД СМІЛЯНСЬКИЙ І ЙОГО ТВОРИ В КОНТЕКСТІ ДОБИ (До 100-річчя з дня народження письменника)**

У нинішню добу переоцінок цінностей ім'я Леоніда Смілянського лишається ніби осторонь, у затінку, його не називають ані серед мучеників, ані серед тих, хто виявляв не те що лояльність, а запопадливу прислужливість тоталітарному режимові. Що криється в такому мимовільному замовчуванні? Як на мене, є тут якась прихована недобра потенція, котра за певних обставин може спровокувати необізнаного читача до таких, скажімо, висновків: не говорять нині про Смілянського (чи когось іншого), — отже, є на те причина. Тим паче, що, здається, і друкувався він досить-таки регулярно в усі часи, і ...-томники мав і т.ін. Тож важливо зараз, коли твориться нова концепція українського письменства, коли визначається істинне (хочеться вірити в це!) місце кожного митця в літпроцесі, не натворити нових “плям”, не сформувати свідомо чи мимохіть нової когорти “незаслужено забутих” чи “призабутих”, уберегтися від категорично прокурорських інтонацій хоча б лише за те, що вбереглась людина від Гутабу чи не йшла ва-банк у критичних ситуаціях.

Свого часу в ювілейній статті, присвяченій Петрові Панчу, про це попереджав Олесь Гончар, зауваживши, що “крикливе верхоглядство навряд чи здатне об'єктивно оцінити всю складність і трагізм тих часів. Чиїсь долі були нещадно зламані, хтось, впавши у відчай, змушений був відступити перед силами зла, та чимало було й таких, чий дух знайшов у собі силу самозберегтись. Бачили ми, що далеко не всі втратили людську і національну гідність, і саме вони ставали прикладом витривалості, підтримували й багатьох молодших своєю негучною мовчазною мужністю”<sup>1</sup>.

Так, Леоніда Смілянського доля вберегла від фізичних знущань, від “п'ятирічок” і “десятирічок”, зате повною мірою піддала репресіям моральним, які завдавали, мабуть, не меншого болю, ніж торттури фізичні. І, думається, до Смілянського з повним правом можна прикласти ті останні Гончарові слова про митців з негучною мовчазною мужністю. Людина вродженого інтелігентного складу, “добра, привітна, душевно багата” (Л.Новиченко), “лагідна, тактовна” (М.Шумило), Леонід Іванович стійко “тримав удари”, і тільки йому одному була відома їхня ціна. В “активі” Леоніда Смілянського є і твори заборонені, і замовчувані, і “другі редакції”, і розгромні статті про письменника. Та про все це нижче.

Немає потреби писати тут про умови, в яких існувала українська література протягом кількох радянських десятиліть — 30—80-х. Зрозуміло, що за тих обставин не віддатися цілком на поталу молохові тоталітаризму вже саме собою чимало важить. Тим паче тоді, коли талант за найменшого просвітку знову й

<sup>1</sup> Гончар Олесь. Столітній Панч // Літературна Україна. — 1991. — 4 липня.

знову нагадував про себе як про явище, до кінця не скорене. Багато в чому саме таким був Леонід Смілянський.

Він прийшов у літературу в другій половині 20-х років, у період бурхливих і драматичних пристрастей і борінь. Цілком природно, що літераторові-початківцю, вихідцеві з родини залізничника конотопських майстерень — та й сам Л.Смілянський за першою фаховою освітою був залізничником, — своїм революційно-пролетарським максималізмом припали до художнього смаку, туманили уяву ідейно-естетичні платформи “Гарту” — ВУСППу і “Молодняка”. Юнак цілком свідомо віддавав своє обдаровання на службу “атакуючому класові”, на службу революції, а отже, цілком свідомо обмежував і власну творчу свободу. Однак навряд чи молодий письменник, як і його численні побратими, розумів усі можливі наслідки такого самообмеження. Власне, письменницьке самообмеження насправді було обмеженням, так би мовити, “зовнішнім”, суспільним, ідеологічним, за яким література (і літератори) ставали “коліщатком і гвинтиком”...

Річище, в яке влада хотіла б спрямувати літературний потік, стало чітко визначатися в другій половині 20-х, коли художність творів поступово переводилася з визначальних оціночних критеріїв на другий план, натомість гіпертрофовано підносилося роль соціальності, яка зовсім скоро набула в літературі потворної оголеності, перетворивши красне письменство на “державний трест по виробництву “охудожнених” ідеологічних стереотипів” (І.Дзюба). Досить показова з цього погляду реакція критики на перший об’ємний твір Л.Смілянського — повість “Машиністи” (1927), присвячену темі громадянської війни, яка на той час уже стала свого роду “канонем”.

Письменник і справді потрапив у “схему”. Щоправда, в тих же “Машиністах” критика знаходила й цілком видимі зернинки художніх знахідок, які свідчили про немале обдаровання Л.Смілянського. До честі прозаїка, він загалом дослухався до висловлених зауважень, і вже в наступних його повістях рівень художності помітно вищий, аніж у “Машиністах”. Але парадокс... Ті наступні твори Леоніда Смілянського на сьогодні лишаються фактично недоступними широкому читачеві, забутими, тоді як “Машиністи” популяризуються. Йдеться насамперед про повісті “Мехзавод” (1930) і “Периферія” (1933), які насправді не вписувались цілком у визначені вже тоді рамки.

Об’єктивістська позиція автора значною мірою детермінувала гуманістичне звучання повістей, нерідко через таку “нелюбу” для соцреалізму естетичну категорію, як трагедійність. І в цьому теж бачиться позитивна позиція Л.Смілянського. Важливим і загалом не традиційним для творів про “героїку індустріалізації” є те, що рубіж осмислюваних у повістях “Мехзавод” і “Периферія” конфліктів проходить не тільки по лінії класово-ідеологічного протистояння, а й через психологічно виважені характери героїв. І в осмисленні суспільних подій, і в характеротворенні прозаїк не надто ховав свої симпатії чи антипатії, але при цьому залишав помітний простір для “плюралізму” думок і оцінок, а отже, досягав певної рельєфності зображуваного, уникав прісної однорівності й дидактизму.

Врешті-решт, попри численні ознаки минушості, сучасний читач знайде в прозі Л.Смілянського початку 30-х років чимало тез із “теорії й основ тоталітаризму”, які нині звучать особливо викривально, та й у попередні роки могли викликати в уважного читача “несвоєчасні” думки. І в цьому теж одна з причин “забутості” творів. Скажімо, показове тут “філософствування” щодо комуністських засад комсомольця Писанки (“Мехзавод”); у “Периферії” про ту ж “комунізацію” розмірковує стара жінка, зображена як “пережиток минулого”; а слова

божевільної Насті, епізодичного персонажа твору, просто вражають пророцтвом: “— А що — доторгувалися!.. Скоро й ноги вашої не буде на базарі — поженуть вас, щоб ви попухли з голоду, а людей хай кооперація годує... Моліть, сукині сини, бога, щоб відклав кінець світу... — Нічого... Люди прокляті... Вони забули, що скоро один одного їстимуть — таку їм бог кару готує”.

Ці рядки писалися в 1930-му, надруковані саме в рік страшного голодомору. Подібних пророчих реплік і монологів у повістях Смілянського чимало, і, як правило, вкладені вони в уста недоброзичливців соцбудівництва. “Це надзвичайно цікава особливість, — пише І.Дзюба, — мабуть, більшості творів 30-х років, до якої нам ще доведеться звертатися: вкладена в уста негативних персонажів “злостива” критика через десятиліття прочитується зовсім інакше, а численні “ворожі” пророцтва, висміяні в цих текстах, на жаль, збулися, інколи з надлишком”<sup>2</sup>.

От тільки хто знає, як сам автор пережив у чорних 30-х передбачення своїх героїв, коли про його “Мехзавод” і “Периферію” критика похмуро мовчала, коли один за одним безслідно зникали колеги по письменству. Можна припустити, що дуже нелегко, бо Л.Смілянський вдався до “літературної самодисципліни”. Принаймні в “Зустрічах” прозаїк уже не так рішуче, як раніше, оцінює суспільне буття; об’єктивізму в його творах явно поменшало. А найбільшою поступкою владі стала повість “Сонячний берег” (1938), і письменник уже тоді, очевидно, розумів це, бо залишив твір у журнальному варіанті, без окремого перевидання, не включав і до наступних своїх книжок. Написаний серед мороку страху і репресій, “Сонячний берег” запам’ятовується саме надмірною “сонячністю”. Це був, гадаємо, “дипломатичний” хід письменника, продиктований інстинктом самозбереження. І не варто кидати якихось непримиренних докорів митцеві, тим паче з висоти літ, бо це було б щонайменше некоректно.

Трагічні тридцяті закінчувались для Л.Смілянського у його стосунках із тоталітарним режимом неоднозначно. Безперечно, письменник був помітно залежний від влади, і щодалі більше, та все ж його мистецьке “я” не було зламане.

Задум письменника звернутися до історико-біографічного жанру — крок на перший погляд досить несподіваний. І пояснити його лише тим, що Л.Смілянський “щасливо пригадав, що володіє фахом не лише письменника-белетриста, а й літературознавця” (Л.Новиченко), було б недостатньо. Однак більш логічні інші припущення. Зазнавши творчої невдачі в “Сонячному березі”, та все ж прагнучи бути “на віддалі” від дуже підступних тем сучасності, прозаїк і звертається до історико-біографічної прози. Аналогічна ситуація склалася в другій половині 60—70-х років, коли активізувався саме історичний жанр. У творчій спадщині Л.Смілянського чітко проглядаються три основні тематичні масиви: робітнича тема, воєнна тема й історико-біографічний жанр. Забіжімо трохи наперед і відзначимо цікаву деталь: на відміну од перших двох, написаних, так би мовити, компактно, історико-біографічний цикл творився в різні періоди життя письменника, і Л.Смілянський звертався до історико-біографічної теми, як правило, після жорстоких, несправедливих і грубих нападок послужливо-вульгарної критики. Так було в 1944—1945 роках, коли він написав п’єсу про І.Франка, так сталося і в 1952—1953 роках, коли з’явилися “Червоні троянди” — твір про Лесю Українку. Та й наступна велика робота — роман “Поетова молодість” — теж підтвердження означеної тенденції.

---

<sup>2</sup> Дзюба І. Пятьдесят лет спустя: Украинская литература 30-х годов — глазами 80-х // Дружба народов. — 1989. — №4. — С. 216.

Історико-біографічна тема була для нього своєрідним прихистком, певним відходом од немилосердної буденщини. Але очікуваного спокою письменник не знайшов і тут. Його почали “дружньо поправляти” з самого початку — з “Михайла Коцюбинського”. І не хто-небудь, а сама газета “Правда”. Авторів радили додати у повість, навіть без того ідеологічно переперчену, ще більше цілком тенденційних “акцентів” і “штрихів”. Зокрема, висока інстанція вказувала, що Михайло Коцюбинський не міг бути таким самотнім, яким він зображений тут, що він здійснював тісний зв’язок двох літератур. Принаймні, в першій редакції повісті не було зворушливих картин зустрічей Коцюбинського з Леніним на Капрі, — в другій вони з’явилися. Гострішими й категоричнішими стали акценти й щодо українських лібералів (Чикаленка, Симиренка та ін.) та письменників-“декадентів”, яким, звісно, не дотягнутися до Буревісника революції, котрому “нещодавно Ленін допоміг... розібратися у складній політичній ситуації і змінити деякі помилкові позиції в партійній дискусії...”. Влада вкотре “скоригувала” політ думки і фантазії письменника, що призвело до ще більших художніх втрат повісті, підкреслило заданість багатьох сюжетних вирішень і, водночас, згубність усіляких силових привнесених впливів.

Велика Вітчизняна війна ввійшла у творчу біографію Л.Смілянського досить яскравою сторінкою. Письменник майже одразу відчув “дух свободи”, який оселився в народі, поринув у плідну творчу роботу, водночас редагуючи газету “Література і мистецтво”. На нашу думку, внесок Смілянського в розробку воєнної теми досі повною мірою не поцінований. Адже ніхто з його сучасників у 40-х роках стільки про війну не написав: роман, п’ять повістей, низку новел і публіцистичних статей. І всі вони, особливо твори “великої” прози, заслуговують на увагу читача, причому часто як перші твори подібного жанру й теми в українській літературі. Звичайно, як на нинішній слух і смак, то закладені у його творах ідеї можуть здатися не надто сміливими, але їх треба поціновувати за мірками того часу, коли будь-які найменші паростки вільнодумства були подією, знаком громадянської і мистецької мужності їх автора.

Гуманізуючу сутність своїх творів і героїв він базував саме на ідеях патріотизму, вірності землі батьків, її віковичній історії, на осуді національного нігілізму. Варто виписати самі тільки назви творів, і така тенденція стає цілком видимою: “Золоті ворота”, “Дума про Кравчиху”, “Софія”, “Євшан-зілля”. У “Софії”, приміром, проблема національного звучить відкрито і виразно. До речі, саме через це повість аж до 1991 року (збірка “Золоті ворота”) єдиний раз побачила світ у журнальному варіанті (“Українська література”. — 1944. — № 1), а “Євшан-зілля” — тільки у книжці видання 1943 року. Причину такого замовчування можна зрозуміти, погортавши підшивки “Літературної газети” за 1945–1946 роки. Нинішня “Літературна Україна” вже друкувала матеріали про розправи в другій половині 40-х над О.Довженком, М.Рильським, Ю.Яновським, В.Сосюрою та ін. Передували тим розправам присутні суспільні зміни. Корінний перелом у ході війни став одночасно і поворотом до порядків довоєнних у духовній сфері, періодом “закручування гайок”. Короткочасна відлига періоду війни закінчувалась, а твори, написані під її благодотворним впливом, лишались, як і їхні автори. Оговтавшись від страху, апологети режиму одразу взялися ставити “на місце” вільнодумців, а для цього вкотре запрацював на повну силу ярлик “буржуазного націоналізму” — безвідмовний каральний важіль імперської тоталітарної системи.

Одним із перших, услід за Довженком, зазнав удару Леонід Смілянський зі своєю повістю “Софія” (1944). Відбулося це на пленумі СРП СРСР у травні 1945 року в доповіді М.Тихонова.

Через рік, готуючи “базу” для сумнозвісної компартійної постанови про журнали “Звезда” і “Ленинград”, подібні оцінки повісті з’явилися в кількох передовицях “Літгазети”. Ще через рік, уже “на виконання” постанови 1946 року, щодо прозаїка і його “Софії” висловився О.Корнійчук:

“...Деякі літератори не зовсім вірно зрозуміли наш радянський патріотизм... Вони оплакували Київ Лаври, Київ Софії, а не Київ — радянську столицю. Вони говорили про народ, але не згадували, або згадували рідко (виявляється, і згадувати треба було не менше певної кількості разів. — *В.П.*) про партію більшовиків, про радянський уряд, про нашого великого Сталіна. Знайшлися, на жаль, серед нашого колективу навіть такі, як Смілянський, який написав буржуазно-націоналістичний твір. Він виступив проти російського народу”<sup>3</sup>. Далі — в подібному ж дусі й тоні йдеться про Довженка, Рильського, Сенченка, Яновського, Кирилюка, яким чіплялися ті ж ярлики.

У “Софії” літературно-репресивна рать, окрім виразної національної проблематики, безпомилково відчула і значний гуманістичний зміст, найперше спрямований проти теорії “людини-гвинтика”. Важливо підкреслити, що повість Л.Смілянського була одним із перших (услід за “Україною в огні” О.Довженка) творів в усій радянській літературі, зокрема, прозі, в яких на тлі смертельного двобою з фашизмом принципово ставилися проблеми гуманізації суспільства й особистості, об’єктивно заперечувалися антигуманні тогочасні ідейно-моральні постулати. Отже, лише послаблені пута влади явно сприяли тому, що талант розправив крила.

Відчувши “дух свободи” на початку війни, Л.Смілянський так само відчув і крижані вітри несвободи в її кінці. Митець знову відступає, вдається до історико-біографічного жанру (п’єса про І.Франка “Мужицький посол”), а ще через певний час — до творів для дітей (відома повість “Сашко”). Драматичний твір письменникові явно не вдався через ту ж таки політичну заангажованість, “образ Франка у Смілянського вийшов якийсь зменшений у масштабах, п’єса не віддає могутнього духу Франка...”<sup>4</sup>. Письменник укотре був міцно “впійманий світом”, кажучи відомими сковородинськими словами.

У “Сашкові”, який приніс авторові неабияку популярність серед школярства, Л.Смілянський знову дихнув вільніше. Думалося, мабуть, що гірші часи вже позаду. Та поза пильним оком вульгаризаторської критики не залишався жоден літературний цех. Прозаїк, виявляється, не показав “значення піонерської організації в процесі виховання радянських дітей”<sup>5</sup>, і знову ж таки, не викрив до кінця “мерзенних зрадників українського народу — буржуазних націоналістів”. Незабаром з’явилася друга редакція “Сашка”...

1952 року письменника знову не минула караюча десниця “розуму, честі й совісті”. На цей раз уже не опосередковано, а безпосередньо, вустами тогочасного керівника ЦК Компартії України Л.Мельникова та ще й у “промові №1” — звітній доповіді XVII з’їзду КП(б)У в 1952 році. За що ж його розпинали цього разу? Цитую за “першоджерелом”:

“Вже в цьому році вийшла з друку збірка оповідань Л.Смілянського “Сад”, до якої включено оповідання “Золоті ворота” (цей твір є невеликою повістю. — *В.П.*), що містить помилки націоналістичного характеру. В цьому оповіданні Смілянський протиставить село місту, твердить, що тільки село є поставщиком

<sup>3</sup> Корнійчук О.Є. Про виконання Спілкою радянських письменників України постанови ЦК ВКП(б) про журнали “Звезда” і “Ленинград” // Літературна газета. — 1947. — 25 вересня.

<sup>4</sup> Шаховський С. Нотатки про історичний жанр // Літературна газета. — 1945. — 1 листопада.

<sup>5</sup> Іліаді О. Становлення характеру // Жовтень. — 1952. — №1. — С. 119.

здорового народонаселення, джерелом і охоронцем національних традицій українського народу. А ці традиції автор бачить у біологічних властивостях людей, а не в їх соціалістичній свідомості. Він не бачить нового, радянського Києва і його людей, вся увага письменника звернута тільки в далеке минуле. Це ідейно-порочне оповідання не тільки не розкритиковане, а кочує із збірки до збірки, розхвалюється деякими письменниками як зразок соціалістичної романтики”<sup>6</sup>.

Варто поміркувати, чому це так пізно помітили “крамолу”, чому її не викрили раніше – скажімо, в році 1947-му, такому пам’ятному для українського письменства. Думається, тут прихований дуже промовистий факт. Пригадаймо, до речі, що всього лише роком назад, у 1951-му, нищівній критиці був підданий В.Сосюра за вірш “Любїть Україну”, теж написаний задовго до цього. Так, після ідеологічних погромів 1946 – 1948 років на ниві українського письменства не виросло нічого такого, за що б могло зачепитися око партнаглядача чи його численних прислужників. Але зашпори страху, нагнані відомими постановами кілька років тому, потихеньку виходили, “пильність” притуплялася. Настав час реанімувати страх, актуалізувати драконівський подих режиму. Всі ми, нині суцї, добре пам’ятаємо, якою луною відгукувались подібні “височайші проробки”.

Одразу після XVII з’їзду у пожежному порядку збираються секція прози та комісія критики й теорії літератури, на спільному засіданні яких творчїсть Л.Смілянського аналізується і розглядається через ідеологічний мікроскоп. Не тільки “Золоті ворота”, а й “Дума про Кравчиху”, “Євшан-зілля” трактується як націоналістичні, знову пригадується “Софія”... Можна тільки здогадуватися, що коїлось у вразливій душі письменника під час жорстоких і несправедливих звинувачень. Він не кається, не “роззброювався” на шпальтах газет, не клявся у вірнопідданості. Але, безперечно, погромницька кампанія не могла не позначитись на його творчості. Втретє звертається митець до історико-біографічного жанру. “Червона троянда”, п’єса про Лесю Українку, стала твором скороминущим, на ньому явно відчувалась печать несвободи, душевної скутості письменника.

Хрущовська “відлига” дала митцям іще одну можливість більш-менш вільного вияву таланту. На рубежі 50 – 60-х років Л.Смілянський написав роман “Поетова молодість” – помітне явище в українській художній Шевченкіані. Перо прозаїка відчувало певну розкутїсть, але, на жаль, тільки певну, бо десятиліття тотального пресингу виробили в письменникові “внутрішнього редактора”, перебороти якого було, мабуть, несила.

“Поетова молодість” – цю лебедину пісню Л.Смілянського – критика зустріла схвально, і лише голос молодого тоді Євгена Сверстюка пролунав дисонансом. Критик зауважив, що романний Шевченко “нагадує справжнього Шевченка не більше, ніж метелик орла”<sup>7</sup>. Наталя Шумило розповіла авторові цієї статті, що завжди стриманий Л.Смілянський різко й болісно зреагував на статтю Є.Сверстюка у приватній бесіді з М.Шумилом. Гірка іронія долі: письменник не сприйняв критики тієї, до якої, мабуть, варто було б прислухатися. Є.Сверстюк же підійшов до оцінки роману з максималістськими мірками, не взявши, очевидно, до уваги того, що тоді вже й об’єктивно і суб’єктивно Л.Смілянський не міг позбутися пут “усвідомленої необхідності”. Як тут не погодитися зі словами Ліни Костенко, що в “заблокованій культурі письменник підлягає деформаціям, часто непоправним”<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Звіт ЦК КП(б) України – К., 1952. – С. 53–54.

<sup>7</sup> *Сверстюк Є.* У пошуках єдиного образу // Дніпро. – 1963. – № 2. – С. 155.

<sup>8</sup> *Костенко Л.* Геній в умовах заблокованої культури // Літературна Україна. – 1991. – 26 вересня.

У цьому трагедія Леоніда Смілянського і багатьох його сучасників, понівечені творчі долі яких є гнівним виразом тоталітаризму, його атмосфері бездуховності, цинізму і сваволі.

Та навіть у не завжди рятівному для себе історико-біографічному жанрі митець зумів виразити власні патріотичні, українолюбні почуття, таким чином продовживши ідеї воєнної прози. Адже своїми творами письменник ще раз освітив вершини українства, пророків і носіїв духу нашого народу – Шевченка, Франка, Лесю Українку, Коцюбинського.

Так, протистояння Л.Смілянського владному режимові не завжди було послідовним, але воно було. Письменник під тиском обставин нерідко поступався завойованими мистецькими позиціями, та у своєму відступові ніколи не здавав останнього рубежа – власну совість. Можливо, саме мовчазна, пасивна непоступливість Л.Смілянського особливо дратувала можновладців від партії і літератури. Адже, здавалося їм, подолання письменницького і людського “я” було таким близьким. Не вийшло...

*м. Черкаси*



### *ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ*

**Журнал “Слово і Час”** висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, загальнокультурного життя. Виходячи з принципів об'єктивності та плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди і положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

**Неодмінними** вимогами до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, є достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

**Статті та інші матеріали** (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; посилання розміщуються внизу сторінки.

**Статті подавати** в комп'ютерному наборі — як текстовий файл без переносів у словах у текстовому редакторі Microsoft Word (від 6-ї версії) у розширенні RTF на стандартній дискеті; можна надсилати електронною поштою (E-mail: [jour\\_sich@iatp.org.ua](mailto:jour_sich@iatp.org.ua); [www.word-and-time.iatp.org.ua](http://www.word-and-time.iatp.org.ua)).

**До дискет** (бажано продублювати текстовий матеріал на 2-х дискетах) обов'язково мусить бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 2 інтервали 28 рядків на сторінці.

**До статті додається** анотація (до 5-ти рядків) — для розміщення на веб-сторінці.



**Ніла Зборовська**

**ЖІНОЧЕ ПИСЬМО НА ПОРУБІЖЖІ ВІКІВ  
(Леся Українка, Оксана Забужко)\***

Порубіжжя як перехідний етап індивідуальної та колективної психології — надзвичайно цікавий об'єкт для аналізу. Кожне порубіжжя має свої знакові постаті, за якими можна відчитати психологічний стан порубіжної епохи. Леся Українка й Оксана Забужко, на мій погляд, саме такі знакові постаті, на творчості яких виразно простежуються характерні риси екзистенційної жіночості минулого і сучасного порубіжжя. Контрастна психологічна відмінність цих двох творчих особистостей служить також приводом до розмови про любов і сексуальність у жіночій екзистенції та про дискурс любові й дискурс сексуальності в жіночій творчості загалом.

Любов і сексуальність є відмінними формами самореалізації людини. Наше сучасне суспільство засобами мас-медіа, а також впроваджуючи в гуманітарні науки нові методологічні установки, намагається розвинути підвищений інтерес сучасної людини насамперед до сексуальності, а не до духовної цінності любові — задля цього використовується, зокрема, вульгарний психоаналіз. Однак науковий психоаналіз із його дослідженням тіні (тіньової людської сутності) дає такі знання, які гостро ставлять духовну проблему людини. Психоаналіз як методологія має свої обмеження, в зв'язку з чим автор гуманістичного психоаналізу Еріх Фромм зазначав: "Так само, як містицизм — логічний наслідок теології, любов — необхідний і остаточний наслідок психології"<sup>1</sup>. Оскільки жива любов, будучи діяльним духовним проникненням у власну сутність та в сутність іншого, є глибинно пізнавальним актом, то саме психоаналіз з його пафосом усвідомлення тіньової, низької природи людини дав також зустрічне відчуття цілющості знання, про яке писав Парацельс: "Чим більше знання, тим більше любові".

Постфрейдівський психоаналіз любові та сексуальності доводить, що вони протистоять одна одній як світло і тінь, як дух і чуттєвість, свідомість та інстинкт, водночас маючи рівне право на існування, взаємонаснажуючись у реальному людському житті. В класичному психоаналізі любов — це явище сексуальне в своїй основі, сублимація статевого інстинкту. Саме така статевая (генітальна) любов стала центром дослідження Зігмунда Фрейда. Е.Фромм, критикуючи цей бік класичного психоаналізу, розрізняє ірраціональну (інстинктивну), низьку

\* Бердянський державний педагогічний університет разом з Інститутом літератури імені Тараса Шевченка НАН України, Національним педагогічним університетом ім. М.Драгоманова та Київським інститутом гендерних досліджень 24-26 вересня 2003 року проводив Всеукраїнську наукову конференцію "Гендерна влада: літературні та культурні стратегії". На пленарному засіданні була виголошена доповідь наукового співробітника Інституту літератури — Зборовської Н.В., яку подаємо в розгорнутому варіанті.

<sup>1</sup> Фромм Э. Искусство любить // Психология и психоанализ любви. Хрестом. — Самара, 2002. — С.182.



сексуальність і любов як явище свідомості, найвище досягнення духовної зрілості людини. Важко не погодитися з тим, що в своєму абсолютному вимірі любов завжди платонічна. Але, вона, як правило, позбавлена низького бажання не здійснюється у людському досвіді, оскільки тут “оскверняється” егоїстичною сексуальністю. Однак джерелом любові є завше яскрава індивідуальність, “хоч і не в чистій і світлій формі, але з волею до власного звільнення від праху і бруду”<sup>2</sup>.

Художнє письмо по-різному проявляє любов – свідому (духовну) та сексуальність низьку (інстинктивну). Естетично любов виявляє себе через красу. Психоеаналіз любові доводить, що вона є “феноменом проекції”. Піднести об’єкт любові, зробити його носієм ідеальних цінностей, зразком довершеності – означає любити, оскільки сутність любові виражає спраглу потребу душі в очищенні. У зв’язку з пониженням суб’єкта й піднесенням об’єкта любов постає своєрідною формою самозречення. Тому еротичне письмо – характерний прояв любові як невичерпного джерела естетичного світовідчуття. Як зазначає О.Вейнінгер, кожна істинна любов, як і кожне істинне страждання, – сором’язлива, духовна, високо свідома й еротична.

Сексуальність на відміну від соромливої любові розкриває винятково статево, безсоромну природу людини. Тут не йдеться про “цнотливий і чистий потяг, який боїться осквернити кохану істоту своєю близькістю”<sup>3</sup>. Тому переважаючий духовний потяг любові народжує письмо еротичне, переважаючий тілесний потяг – письмо хтивне, сексуально-агресивне. Зразковим для аналізу прикладом дискурсу любові може послужити драма Лесі Українки (передусім “Одержима” та “Лісова пісня”), а зразковим прикладом сексуальності – роман О.Забужко “Польові дослідження з українського сексу”. У Лесі Українки дискурс любові центрується, натомість пригнічується дискурс сексуальності, тілесності,<sup>4</sup> в О.Забужко – навпаки.

Чи здатна жінка любити? Це питання постає у чоловічому психоаналізі не випадково, оскільки це не що інше, як трансформоване культурне питання про те, чи є у жінки душа, чи є у жінки свідомість тощо. Питання досить важливе: очевидно, воно протягом віків недаремно з’являється в культурі. Тому поглянемо спочатку на класичну фрейдівську позицію. На думку Фрейда, жінка, позбавлена природою “органу любові”, не має власного лібідо, не здатна виходити за тілесні межі, отже, неспроможна в сексуальному сенсі. Любов як духовний процес породжується незадоволеною свідомістю, завдяки чому суб’єкт також прагне вихопитися за власні межі, але не в розумінні тілесному. Згідно аналізу О.Вейнінгера, свідома любов “завжди трансцендентна”, а жінка не здатна трансцендувати, й отже, не здатна на любов і у високому духовному сенсі.

Як би критично та ідеологічно не переглядав положення фрейдизму феміністичний дискурс, на моє глибоке переконання, вони успішно працюють на рівні пересічної (неусвідомленої) жіночості. І лише там, де здійснюється незвичайний екзистенційний вибір, там, де реалізується високий рівень усвідомлення, психоаналітичні гіпотетичні положення відступають перед унікальною формою жіночого існування. Такі форми репрезентують передусім творчі жінки, виражаючи нетиповий свідомий вибір жіночого існування у дискурсі. Однак для того, щоб збагнути унікальність, необхідно передусім осмислити ординарність, її типову психологію.

<sup>2</sup> Вейнінгер О. Пол и характер. – Ростов-на-Дону, 1998. – С. 368.

<sup>3</sup> Там само. – С.304.

<sup>4</sup> Див.: Зборовська Н. Моя Леся Українка. – Т., 2002.

Психоаналіз виділяє два основоположні інстинктивні потяги в людській психіці: потяг до єдності (лібідо), потяг до руйнування (мортідо). В реальній чоловічій та жіночій психіці їм відповідають опозиційні версії поведінки, за якими можна проводити аналіз у кожному конкретному випадку. Жіночу низьку (тілесну) психологію формують такі протилежні потяги, як *потяг до материнства і потяг до проституції*. На їх основі можна виділити два психологічні жіночі типи: психологічний тип “матері” і психологічний тип “проститутки”, як це зробив О.Вейнінгер. У даному випадку йдеться лише про психічну реальність, тобто в реальному житті жінка може не бути повією. Але для психоаналізу важлива не реальність проявлена, а реальність прихована. Так, аналізуючи неусвідомлені потяги до вбивства у психології Ф.Достоевського, Фрейд зазначав, що для психоаналізу не так важливо, хто вбив, як надзвичайно важливо, хто у своїй душі *бажав* вбити: Достоевський боровся з власним темним потягом до вбивства протягом усієї творчості, виводячи його на поверхню свідомого осмислення (ст. “Достоевський і батьковбивство”).

“Материнство” і “проституція” як психологічні реальності відрізняються ставленням жінки до іншого (тут – чоловіка, дитини) і життя загалом: у першому випадку чоловік виступає засобом для головного заняття – вагітності, у другому – для сексуальної насолоди; у першому випадку – активізується *лібідо* (потяг до творення), у другому – *мортідо* (потяг до знищення). Отже, потяг до життя і потяг до смерті виявляється в статевому акті, розподіляючись між материнським і повійним типом. Недаремно опозиція “плідність / безплідність” може виразити ці дві абсолютні крайності.

Аналізуючи два жіночі типи в книжці “Стать і характер”, О.Вейнінгер критично ставився до обох. На його думку, це велика ілюзія возвеличувати жінку-матір на основі того, що “абсолютна мати” ніколи не прагне до статевому акту заради самої насолоди, що статевий акт ніколи не є для неї самоціллю. Адже потяг до материнства – це таке саме інстинктивне явище, як і потяг до тілесної насолоди. І там, де психологія материнства не виходить за межі інцестного зв'язку, постаючи любов'ю інстинктивною, тваринно спрямованою на тілесних дітей, вона лишається так само по той бік свідомої моралі і духовності, як і психологія проституції. На рівні інстинктивному психологічний тип “проститутки” для Вейнінгера є “вищим”, оскільки тут ідеться не про інцестне відношення, а про ставлення до чужого Іншого. Всі високорозвинуті в духовному аспекті жінки, які ставали для чоловіків музами, належали, на його думку, до психологічного типу “проститутки”, а материнський тип притягував завше лише тих мужчин, які не мали потреби в духовній творчості, чиє бажання мати дітей стосувалося лише тілесного, а не духовного продовження роду. Однак у такій оцінці відчувається оцінка жіночості з позиції зацікавленого чоловіка, ігнорується те, що не лише жінка з повійною психологією високорозвинута у духовному плані, але й жінка із психологією материнською може яскраво проявитися в мистецтві, релігійному житті тощо.

Звісно, в реальній психології жінки не буває “абсолютної матері” або “абсолютної повії”, проте потяг до певного психологічного типу позначається на жіночому характері, а конфлікт між ними, вийшовши на поверхню свідомості, може поставити творчу жінку перед важливим екзистенційним вибором. Тому не дивно, що цей конфлікт, досить вагомий у психоісторії жіночого існування, приховано пульсує в романі О.Забужко “Польові дослідження...”, спричиняючи неймовірну експресивність жіночого дискурсу.

Є всі підстави стверджувати, що у психології жінки формуються материнські риси в зв'язку з переживанням любові до чоловіка. Йдеться знову ж не про

фізичне, а про *психологічне материнство*, тобто про те, що *ідеально* жінка стає матір'ю в той момент, коли вона отримує сильний емоційний вплив від чоловіка, в якого закохується і який став її ідеальним доповненням. Таке психологічне народження матері відбувається з Лесею Українкою під час зустрічі з С.Мержинським, що виразно впливає на саможертвний жіночий тип її драматичної творчості, і таке психологічне народження материнської духовності не відбувається в творчості О.Забужко, хоча тут материнство й декларується, виявляється сокровеним свідомим бажанням.

“У стосунках між чоловіками і жінками, – писав Е.Фромм, – мова йде про *стосунки між переможцями і переможеними*”<sup>5</sup>. У “Польових дослідженнях...” О.Забужко розбудовується *нарцистичний авторефлексивний текст* із метою піднести власну самоцінність. Засобом для піднесення власної самоцінності служить вибір об'єкта любові – вибір того єдиного “мужчини-переможця”, який може надати цінності її материнству. Однак об'єкт любові не витримує статусу “переможця” й понижується до “переможеного”.

Здатність любити, як зазначає Е.Фромм, залежить від здатності відійти від нарцисизму і від інцестної прив'язаності<sup>6</sup>. Тобто йдеться про процес виходу в світ, пробудження, новонародження. Це відбувається з Мавкою під час зустрічі з Лукашем – до того вона перебувала у несвідомому стані, стані первісної тотожності з лісом, світом егоїстичних першоінстинктів; у любові вона прокинулася, збагнувши, що несвідоме забуття не суджено їй. Піднесення об'єкта любові очевидне: лісова несвідома мавка дивиться на людську сутність Лукаша – в пошуках душі, світла усвідомлення. Для неї він не просто гарний – він кращий за весь світ, який вона до нього знала. Його цінність залишається навіть у занедбаному стані. Любов як вираження цієї волі до вищої цінності розкриває вищу сутність людини, що балансує між духом і тілом, між чуттєвістю і духовністю, між тваринною і божественною сутністю. За цю вищу людську красу Мавка боротиметься до смерті, вона не дасть і Лукашеві занедбати її. Вогненне пробудження Мавки символізує боротьбу за таку любов-красу. Хоча Лукаш зрікається Мавки, однак несвідоме забуття для неї стає вже неможливим, оскільки йдеться про присутність абсолютної цінності, що стала притаманною жіночій душі (“Я жива! – вигукує в духовному екстазі Мавка, – я буду вічно жити!”). Отже, йдеться про трансцендентальну сутність любові як потягу до абсолютної повноти, що еманує у ставленні до Лукаша. Мавка пробуджується і пробуджує, оскільки любов – “це сила, яка породжує любов” (Е.Фромм) і вони йдуть не в забуття, не роз'єднано, а разом у світ духовної повноти. Після зустрічі з Лукашем уже не може йти мова про повернення до Перелесника – тобто до безсоромної, позбавленої любові, сексуальності.

Психологічна “повія” на відміну від психологічної “матері” за своєю суттю ненаситна, ніколи не може бути задоволена ні тілесно, ні духовно, тому її постійно вибагливе та невдоволене кохання радикально різниться від кохання “жінки-матері”, представленого творчістю Лесі Українки. Подивімося на цей протилежний тип кохання в романі “Польові дослідження...”. Як було сказано вище, в романі О.Забужко дискурс сексуальності центрується за рахунок пригнічення дискурсу любові. Цей дискурс сексуальності можна означити передусім як *дискурс “храмової повії”* згідно із тіньовою самоідентифікацією героїні, що тут представлена:

<sup>5</sup> Фромм Э. Мужчина и женщина // Психология и психоанализ любви. – С. 3.

<sup>6</sup> Див.: Фромм Э. Искусство любить // Психология и психоанализ любви. – С.252.

“...знизу, завжди любила — знизу, розпластаною на спині: тільки так і позбувалася себе остаточно, зливаючись ритмом власних клітин з промінною пульсацією світових просторів, — з тим чоловіком ні разу нічого подібного не було, в мить, коли вона, здавалось, от-от починала в’їжджати, він, не зупиняючись, прокидав її згори різко видихнутим: “М-да, тут треба роту солдат!” — це смішило, але не більше: “Що це за заявки?” — ображалася вона: не на слова, на відстороненість тону, — “Глупа ти, це ж комплімент! — тобі взагалі треба б з двома мужиками спробувати, знаєш, як би це тебе вставило!” — цілком можливо, що й вставило б, недарма ж я любила під час кохання кусатися, впиватись вустами в палець, затягуватись до запаморочення доглибним цілунком, **храмовою проституткою — от ким я мусила бути в попередньому житті...**”<sup>7</sup> (підкреслення наше. — Н.З.).

Що означає *храмовою* проституткою? Мова йде про античну релігійну проституцію, при якій повія віддавалася чоловіку в храмі Афродіти, жертвуючи їй зароблені гроші. Кожна вавилонянка, за свідченням Геродота, повинна була хоч один раз у житті продати своє тіло у храмі Афродіти, а зароблені гроші з вдячністю віддати богині. Храмові проститутки зі своїми танцювальними та музикальними здібностями були окрасою свят на честь богині, натхненною розвагою для славнозвісних поетів і художників. У храмі Афродіти проститутки молилися за свободу для батьківщини. Отже, низькість ремесла повії у храмовій проституції облагороднювалася релігійністю, естетикою та патріотизмом. Таке ушляхетнення сексуальності спостерігаємо і в романі О.Забужко. Марія Моклиця саме це ушляхетнення виносить як основний смисл роману: “Незважаючи на егоцентризм, який, можливо, декому очі їсть, Забужко завжди підпорядковує себе — національній ідеї. Це її манія, ідея-фікс, її пафос і предмет найглибших, найщиріших вболівань”<sup>8</sup>. Однак із таким “психоаналітичним” тлумаченням не можна погодитися, оскільки йдеться про *свідомий, явний* смисл роману.

Все мовлення авторки “Польових досліджень...” побудоване на техніці різного роду гострослів’я. У тенденційному непристойному дотепі Фрейд убачав яскраву природню спричиненість: відсутність сексуальної насолоди постає гнітючим явищем для психіки, тому гострослів’я пропонує своєрідний символічний шлях насолоди. Основу непристойного дотепу становить словесний сексуальний напад, розрахований на пасивну та активну схильність до вербального ексгібіціонізму — намагання привернути до себе увагу шляхом символічного оголення. Текст О.Забужко змінює парадигму типового чоловічого непристойного дотепу, спрямованого проти жінки. Об’єктом сексуального нападу постає чоловік, а “гострослів’я”, як в цілому все “дослідження”, розраховане передусім на жінку-читача, на жіноче задоволення (нарешті жінка заговорила й сказала всю правду про чоловіка!). Як реагуватиме чоловік-читач на такий “дотеп”? Схема може бути й така: осміюється власне *український* мужчина (в романі українськість чоловіка навмисне підкреслена: “в житті піддослідної то був перший *український мужчина*”, до нього були “чужоземці”, які приносили героїні справжню тілесну насолоду, отже, “польові дослідження” проводяться винятково з *українського* сексу), тому український чоловік і має бути перш за все незадоволений після осміяння жінкою. Однак жіноче письмо може збити з пантелику і патріота-читача. Осміяння українського чоловіка О.Забужко проводиться розумно — у дискурсі

<sup>7</sup> Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. — К., 1996. — С. 18. Далі цитуємо за цим виданням.

<sup>8</sup> Моклиця М. Оксана Забужко // Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. — Луцьк, 2002. — С.322.

патріотичної ідеї, що спокушає говорити не про “низьку” сексуальність, а про “високу” проблематику. Тому явний смисл наштовхує на думку, що роман дійсно про українську ідею, “ідею-фікс” О.Забужко. Але психоаналітичний розгляд такої “патріотичної дотепності” дає нам змогу виявити, як авторка ошукує читача, приховуючи, маскує, облагороджуючи потаємне бажання. Недаремно дискурс патріотизму постає не чим іншим, як дискурсом приниження українського чоловіка і власного возвеличення, що суперечить психології любові в цілому, як і патріотизму зокрема, всі рівні якого пройняті тут егоцентричною тілесністю. Про що б письменниця не писала в романі (про коханого чоловіка, українську історію чи про батьків), всюди відчувається луна безсоромної сексуальності, на зразок “мама взагалі була фригідна”, а “що таке клітор, вони за весь вік так і не дізналися”. Ошукування читача відбувається також шляхом обігрування ідеї любові: з одного боку, піднесені роздуми про любов, а з другого — очевидна потреба грубого фізичного задоволення:

“горопашне тіло ще живе, воно качає права, воно доходить з елементарної голодухи, воно б, може, й оклигало, і заплигало зайчиком, якби його всмак трахнули...” (37).

На дискурс “храмової проститутки” вказують численні фрагменти. Це згадки про могутні сексуальні успіхи жінки, що є своєрідною спробою подразнити чоловіка-читача, це детальний опис шмат, якими обдарував жіноче кохання щедрий чужоземець-мужчина, це також тілесний спраглий спогад з приводу втрачених сексуальних насолод тощо:

“...ще півроку тому, в Кембріджі, за нею упадав суперхлопчище, красень і атлет, шість футів два дюйми, і в плечах стільки ж, ласкавий як заїнько, з шкірою наче смугливий шовк і чистим запахом здорового молодого мужчини, ах, який з нього мав бути коханець — гризи тепер собі кісточки, гризи!” (99);

“...отут я вперше глянула на нього — то був молодий, десь під тридцятку, невисокий, але купно збитий, як із цільного куска, вилятий “шпик”, його прегарні, мов сливи, очиська, заволокло хтивим сизуватим туманцем, так дивилися на мене, кожен із грат свого життя, сотні чоловіків різних націй і кольорів шкіри...” (19).

Важливим фактором на означення дискурсу сексуальності є те, що сексуальне бажання *викликається анонімно*, незнайомим і випадковим чоловіком, як це й буває у проститутки, лише культурна маска якої стримує тваринне бажання злягатися в не призначеному для цього місці. Тому тут несподіваний дотик могутнього чоловічого тіла викликає потужний сексуальний потяг, відсилаючи до тілесно-чуттєвої, освяченої земними богами, оргії:

“... і мене вмить пропекло чистим, як високий музичний тон, зарядом такого потужного еротичного закличу, що плоть тут-таки відізвалася збудженим набряканням, розбруньковуючись усередині, як весняне дерево; одночасно втямила, що цей мужчина — хто він там не є — вже скільки зупинок нависав був наді мною, і якби ми не були людьми, то мали б уже зараз кохатися просто на цій запльованій підлозі, бо ж, кохаючись по-справжньому, зливаєшся не з партнером, ні, — з розбуялою анонімною силою, що протинає своїми струмами все живе, підключаєшся до неї з тим, аби на кілька секунд — а-ах! — катапультиватися в вібруючу вогнистими контурами чорноту, якій нема ні ймення, ні міри, на цьому стоять усі поганські культу, то тільки християнство списало це злиття за відомством Чорнобога, замурувавши людині всі виходи з себе, окрім єдиного — через верх, але для нашої доби, хоч по суті й постхристиянської, уже відрізано шлях до повороту назад, в оргіастичне свято вселенської єдності...” (19).

Характерно, що свідомість тут називається *проклятою*, власне свідомість зі своїм світлом, яка пригнічує тілесне бажання, є тим безнадійним “зараженням” (“ми... безнадійно заражені проклятою свідомістю...”), бо гасить здоровий поклик тіла, бо “розчакловує” стать. В одному з таких красномовних фрагментів буквально випикується *ностальгія за неспівомою й продажною сексуальністю*:

“Може, справді єдиний вихід із цієї в’язниці — виходити вечорами, низько ослонивши лице каптуром плаща, сідати в проїжджі авта, не називаючи імені, рука водія на коліні, низький, захриплий смішок, гарячковий шурхіт зайвої одежі, не треба вмикати світла, не треба розплющувати очей, слухати лиш клекіт крові, чоловічу партію ударних і своє, чи вже-не-своє, розчинення-розступання...” (20).

Користуючись мовою авторки, “в цьому підігріві звіриною, чисто тілесною снагою” формується сексуально-агресивний образ *відьми, лотри*, з душі якої “лунко, розкотисто” регочеться безсоромна проститутка, прикриваючись патріотичними одежами.

Характерна ознака жіночого дискурсу — ставлення до об’єкта любові, яке виражається естетично. Чоловіча естетика у Лесі Українки — це естетика вищої духовності, власне жінку тут спокушає божественна сутність чоловіка. Тому в “Одержимій” образ коханого чоловіка проектується в образ Богочоловіка, в образ найвищого Світла і найвищого Слова. У “Лісовій пісні” Мавка побачила в Лукашеві те, чого не було в Перелесника — людську, безсмертну душу. Відповідно в опозиції “коханий чоловік/закохана жінка” жінка завжди понижується, аж до смерті, смертельного самозречення. Естетика чоловіка в О.Забужко — це передусім естетика тілесності, естетика статева, про що свідчать численні чоловічі образи роману на зразок:

“... а вояки там і правда, як на підбір — міфологічні велетні, помилково вбрані в плямистий однострій з автоматами через плече, розложисті гірські плато спин, рухомі стовбури стегон, міцні, з синюватим, проти оливкової засмаги, відливом, зуби, мов сама земля ожила й заходила в ріст, ах які мужики, бенкет для зору!” (83).

Якщо коханий чоловік у потрактуванні Лесі Українки — це сам Бог, то в романі Забужко — це сам диявол, на тлі сатанинського образу якого утверджується жінка з її декларованим потягом до світла. Спотворення об’єкта любові до чоловіка-сатани є проєкцією невдоволеного егоцентричного сексуального бажання.

Переживання любовного почуття у Лесі Українки стає високою поезією, поетичним світотворенням, що проймає все навколо: еротика явлена єднанням Мавки і Лукаша або *олюдненою Мавкою* та “лісовою піснею” — наповненим саява свідомості одухотвореним лісом. Естетичною прикрасою роману “Польові дослідження...” є також поетичний дискурс, однак тут він постає складовою *дискурсу нарцисизму*. Жінка-митець дивиться у власні поетичні рядки, як у дзеркало, впізнаючи, що тут її найвища краса. Саме в такому дзеркалі й з’являється це поетичне прозріння-усвідомлення: “То все було — блуд і бруд”; “І страшно нам обом дивитися на себе” тощо. Тобто **некрофілічний** у психоаналітичному сенсі роман О.Забужко виразив *свідому* потребу любові та материнства у жіночій душі, *неусвідомлено* репрезентуючи катастрофічну відсутність цього психологічного досвіду в переживанні жінки-митця, що, своєю чергою, й спричинило народження не-еротичного *дискурсу блуду та бруду*, котрий, до речі, відповідає низькому духу нашого порубіжжя. На відміну від роману Забужко, де любов присутня як раціональна ідея, **біофілічна** у психоаналітичному сенсі драма Лесі Українки є втіленням пережитого психологічного досвіду любові як найвищого людського блага, щільно пов’язаного з актом пізнання людської та буттєвої таємниці.

Тетяна Тебешевська-Качак

## АВТОБІОГРАФІЗМ ЯК ПРИНЦИП НАРАЦІЇ ТА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ У ПРОЗІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

Проза 80–90-х рр. ХХ ст. засвідчила зміну літературних стереотипів у сферах стилю, тематики, поетики та нарації. Герметизм, ідеологічна заангажованість, “слідування законам” класики жанру та характеротворення, унормована авторська позиція “життєопису” змінюється відповідно відкритістю (розтабуванням), довільністю художніх інтерпретацій, творчою розкутістю, виразними проявами психологічних експлікацій “Я” письменника. Співіснування у прозі двох моделей – “підсумків життя” і “моделі актуалітету”, які виокремлює М. Кодак, завершується перевагою другої – “невідкладеного імпульсу, своєрідного психологічного репортажу з надр внутрішнього життя, з моменту світопереживання, культурної самоідентифікації суб’єкта свідомості”<sup>1</sup>. Ця тенденція проявляється неоднаковою мірою, а часто є причиною суб’єктивності, зухвалості, ексцентричності. Зрештою, “сучасна людина в сучасній прозі стає виднішою в своїх справжніх вимірах”<sup>2</sup> поряд із тією фатальною “перевантаженістю нашої доби” (вислів В. Медведя). І це яскраво ілюструє проза Оксани Забужко, в якій одне з чільних місць посідають автобіографічні компоненти. Тенденція автобіографізму та суб’єктивності в “жіночій прозі” 80–90-х років суголосна тенденції в сучасній європейській, зокрема англійській літературі (яка теж тяжіє до автобіографізму<sup>3</sup>) і не є новою, оскільки на українському літературному ґрунті плідно розвивалась Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською. Зрештою, на межі ХІХ – ХХ століть чи не кожен з модерних українських митців “розв’язував дилему: визнати право на власну суб’єктивність та її виявлення у тексті чи покладатися на імперсональність зображуваного людського досвіду, на вигадку і творчу фантазію”<sup>4</sup>. Як припускає Т. Гундорова, саме у творчості О.Кобилянської “може, найважливішими естетико-творчими принципами виявились її автобіографічність та відкритість у зображенні жіночої чуттєвості”<sup>5</sup>. В сучасній прозі автобіографічність особливо яскраво виражена у прозі Оксани Забужко. І в цьому не тільки сфокусовано продовження традиції, а й закладено один з основних принципів нарації і характеротворення. Висвітлення питань, пов’язаних з автобіографічним аспектом творчості О.Забужко, є актуальним, оскільки презентує риси стилю, характерність побудови поетичних структур тексту, психологічні особливості художнього світу жінки, що стає креативним епіцентром мислення і позиції авторки. А це, своєю чергою, ще одна можливість побачити сучасну українську літературу крізь призму творчості однієї письменниці, відзначити вплив на її творчу манеру стильових течій постмодерної доби та ретрансляцій індивідуального досвіду, порівняти та зіставити зі здобутками інших письменниць даної літературної епохи.

Проблема автобіографізму в творчості Оксани Забужко фактично не розвивалася літературознавцями, хоч була зауважена Соломією Павличко (“Виклик

<sup>1</sup> Кодак М. Душа під вантажем доби: Про сучасну прозу, здебільшого молоду // Дніпро. – 1997. – № 3–4. – С. 125.

<sup>2</sup> Там само. – С. 135.

<sup>3</sup> Див.: Nowicki W. Powieść jako (auto)biografia / Autobiografia jako krytyka // *Literatura i komunikacja: Od listu do powieści autobiograficznej.* – Lublin, 1998. – S. 415–420.

<sup>4</sup> Гундорова Т. *Femina Melancholica: Статя і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської.* – К., 2002. – С. 26.

<sup>5</sup> Там само.

стереотипам: нові жіночі голоси в сучасній українській літературі”<sup>6</sup>), Нілою Зборовською (“Про “безталання бути жінкою”: з приводу “Польових досліджень...” Оксани Забужко”, “Два любовних романи українського кінця століття, або Юрій Андрухович проти Оксани Забужко”, “Повість “Я, Мілена” О.Забужко у “феміністичному” дзеркалі<sup>7</sup>), Людмилою Таран (“Сад Артеміди”, інтерв’ю із О.Забужко<sup>8</sup>), Вірою Агеєвою<sup>9</sup>, Вадимом Скуратівським у передмові до прозової книжки “Сестро, сестро”<sup>10</sup> та самою авторкою в “Автобіографії”, написаній ще у 1997 р.<sup>11</sup>. Завдання полягає в тому, щоб простежити Забужків “автобіографічний синерген”, звернути увагу на автобіографічні аспекти, чітко трансльовані образною та наративною структурою її прозових творів, а саме романів “Польові дослідження з українського сексу”, “Казка про калинову сопілку”, повістей “Я, Мілена”, “Інопланетянка”, “Сестро, сестро”, оповідання “Дівчатка”.

Приватне життя митців слова віддзеркалюється в основному в художніх творах, а незаперечною істиною залишається твердження: про що б вони не писали – завжди пишуть про себе. В епоху модерну й постмодерну це ще й один із принципів індивідуалізації та інтригування читача. Причина зацікавлення, яке виявляють сучасні теоретики літератури та митці до автобіографічних мотивів, лежить і в активному розвитку різних напрямків літературознавства (психоаналітичного, біографічного методу інтерпретації художньої творчості). Прихильники методів досліджень, в основі яких лежить біографічний принцип, “вказують на можливість глибшого розуміння тексту, тоді як противники – на неточності (перекручення) в інтерпретації”. Останнім не подобається перенесення пункту зацікавлення з “реляцій внутрішньотекстових” на т.зв. “реляції позатекстові”<sup>12</sup>. Протилежне доводять розроблені теорії інтертекстуальності, метатексту та гіпертексту.

Звернення до автобіографізму – тієї особливості, що “полягає в наповненні твору фактами з власного життя письменника”<sup>13</sup>, у психологічно-аналітичній інтерпретації пережитого, – зумовлені процесом т. зв. повернення й переосмислення минулого, провокованих національною свободою і демократизмом. Яскравою ілюстрацією даної концепції є твори Оксани Забужко, де автобіографічний концепт – один із базових, причому чітко пов’язаний із національним. В її творчості поєднано три сфери, які виділяв Г. Винокур у структурі автобіографії як жанру (“Биография и культура”, 1927): “сфера переживання” – “сфера духовного досвіду в широкому значенні слова” – “сфера особистого життя як творчості”<sup>14</sup>. О. Забужко в одному з інтерв’ю (Л.Таран) зізналася: “Я, принаймні, нічого не творю, ані вигадую – тільки ретранслюю, більш або менш достовірно, вже “готове”<sup>15</sup>.

<sup>6</sup> Див.: Павличко С. Фемінізм / Передм. В.Агеєвої. – К., 2002.

<sup>7</sup> Див.: Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків. – Л., 1999.

<sup>8</sup> Див.: Таран Л. “Мені пощастило на старті”. Розмова з Оксаною Забужко // *Жінка як текст*. Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л.Таран. – К., 2002. – С. 177–198.

<sup>9</sup> Див.: Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К., 2003.

<sup>10</sup> Див.: Скуратівський В. Нельотна погода: Замість передмови та замість монографії // *Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання*. – К., 2003. – С. 5–19. Далі, цитуючи за цим виданням, подаємо сторінку в тексті.

<sup>11</sup> Див.: Забужко О. Сестро, сестро. – С. 227–236.

<sup>12</sup> Gruszevska L. (Auto)biograficzne paradygmaty myslenia // *Literatura i komunikacja*. – S. 405.

<sup>13</sup> Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К., 1997. – С. 12.

<sup>14</sup> Цит. за: Медарич М. Автобіографія / автобіографізм // *Автоінтерпретація*: Сб. ст. / Под ред. А.Б. Муратова, Л.А. Іезуитової. – СПб., 1998. – С. 17.

<sup>15</sup> *Жінка як текст...* – С. 195.



Вадим Скуратівський зазначає, що Забужко виросла в середовищі, яке, ризикуючи, все ж зберігало пам'ять про якусь національну чи бодай просто олюднену альтернативу вже зовсім здичавілій історії. Перші враження про світ у свідомості письменниці тотожні дитячому й отроцькому болю. “Болю і від світу, і за сам світ” (7), що виливається в творах її та покоління, яке звідало “інституціоналізовану свободу”.

Невимовний жаль за “ненародженою сестрою”, “жагуча спрага роду”, а відтак спротив тоталітарному режимові з його дегуманізацією і насильством виражені в повісті-сповіді, повісті-згадці з дитинства “Сестро, сестро”. “Перо авторки перебуває у тому полі, яке, за самою своєю трагічною фактурою, вимагає цілковитої щирості, сповідання, лірики. Але вже не лише як роду чи жанру, а граничного стану” (14). Цей “граничний стан”, надривна виповідальність і душевна ліричність проймає розповідь про страх, який “прийшов іззовні” і тривав довкруги, “безпредметний і всевладний” (26), “про книжки” і безпорадну самотність. Авторське “Я”, ототожене з героїнею, намагається звільнитися від “пресу пам'яті”, подолати страх та немічність самотньої людини – “гвинтика суспільства”, роздвоєння, об'єднавши в одне ціле “себе-для світу” і “себе-для себе” (231). Сховком, куди прагне втекти героїня від душевного герметизму, мала б стати сім'я, родина, сестра, але їх буття підлягає строгому ідеологічному контролю. Як простежує дослідник творчості О.Забужко, її боротьба з порожнечою “не-буття” трансформується через трагедію ненародженої сестри (“Сестро, сестро...”), знайденої і втраченої сестри (“Дівчатка”), сестри, яка вбиває (“Казка про калинову сопілку”). Останній твір – фольклорна ремінісценція української трагедії – легенди про калинову сопілку, яка переслідувала авторку з дитинства: “Безперечно, що у дитинстві все закладається, [...] звертаюся до дитинства за враженнями. Дійсно не золотий вік, а золотий запас. Той, який конвертується”<sup>16</sup>, – наголошує авторка. Цю казку читає героїня з повісті “Сестро, сестро” (29), окремі риси Ганни (головної героїні з “Казки ...”) – це риси жінок із роду Забужко. Як зазначає авторка в “Автобіографії”, всі жінки батькового роду “були якісь відьмакуваті, принаймні ще моя покійна тітка без усякої лозини чула під землею воду й по цілій окрузі визначала, де копати криниці” (230). А характер Оксани з “Польових досліджень ...” – своєрідна інтеграція життєвого принципу “жінки-лідера” самої Оксани Забужко та генеалогічна ідентифікація “сильних й владних жіночих характерів”, які вирізняються з “маминої сторони” родоводу.

Повертаючись до роздвоєння авторського “Я” на “себе-для світу” і “себе-для себе”, що особливо гостро відчувалось Оксаною в “студентські роки на філософському факультеті Київського університету, з 1977-го по 1982-й – найпохмуріший період соціальної шизофренії” (231), відзначимо асоціативну трансформацію цього факту в повісті “Я, Мілена”. А реакція письменниці на вихід у 1985 р. першої поетичної книжки зі зміненою редакторами назвою “Травневий іній” (авторка пропонувала назву “Нельотна погода”, в якому запідозрили небезпечний натяк на політичну ситуацію в країні) згодом дотично репродукована у повісті “Інопланетянка”. Тут “авторка остаточно повертається до самої себе” (19), зробивши “спробу визначити сіть координат, відшукати себе-в-своєму-просторі”<sup>17</sup>, поєднавши два принципово відмінні типи мистецького світовідчуття – ліричного “внутрішнього” й епічного “зовнішнього” (234). У творі простежується спроба здолати невротичний

<sup>16</sup> Забужко О. // Серія “Інший формат”. Вид. № 4 (Упоряд. Т. Прохасько). – Ів.-Франківськ, 2003. – С. 7–10.

<sup>17</sup> Агеєва В. Жінка-авторка як інопланетянка // Жінка як текст ... – С. 199.

синдром, на який вказує Н.Зборовська, аналізуючи роман “Польові дослідження...”, конфлікт особистості, що “іде супроти обставин, психофізіологічного фактора, супроти всього світу виставляє власну агресивну відважність, репрезентуючи разом з нею гіркоту невдоволення та розчарування жіночою буттєвістю, при якій ніколи не досягти бажаної свободи і ніколи не змиритися з формами існування”<sup>18</sup>. Проблема незреалізованості заміщена самореалізацією і самопізнанням, перебування водночас *поза і в сутності* буття, дійсності, де не знята напруга опозиції чоловіка-жінки, суб’єкта-об’єкта. Подвійна суперечлива сутність жінки (яка претендує на суб’єктивність, залишаючись об’єктом, “тілом з комплексами”) в “Польових дослідженнях...”, мотив двійництва (феміністичного та традиційного елементів жіночого буття) у повісті “Я, Мілена”, двобій жіночого тіла і душі в образі Ганни з “Казки ...” сублімуються у повноту сприймання світу Радою Д. з “Інопланетянки”, яка, перебуваючи у пограничному просторі, здатна пізнати сутність буття і відчути страх “непричетності” до реального світу, а відтак пізнати “третій ступінь свободи” (223). В центрі стильових засобів автобіографізму, використаних письменницею, — самопізнання і самовираження, самокритика і самоіронія, що підтверджує домінування одного з типів автобіографічного принципу (за критерій поділу взято основну комунікативну схему), означеного функцією самовираження.

Автобіографізм, базований на психолого-аналітичному принципі ретроспекції, є концентром наративних прозових тенденцій у творчості Оксани Забужко, які матеріалізуються в особистісних манерах розповіді-сповіді, спогаду, вивідання. Аналізуючи “Польові дослідження...”, Н.Зборовська наголошує, що “інтертекстуальна концепція роману О.Забужко поглинається не бувалою досі формою сповідальної відвертості”<sup>19</sup>. Але достатньо згадати прозу українських письменниць к. XIX — поч. XX ст. — і переконуємось, що жіночий дискурс загалом “часто позначений сповідальністю, емоційністю, відкриваючи у такий спосіб внутрішній світ, мотиви, духовне й емоційне життя жінки”<sup>20</sup>. Відкриття власного “Я”, як і відкриття жіночої психології, — особлива форма персональної нарації. В.Новіцкі, дослідник автобіографічних жанрів, зазначає, що кожне питання з наголосом на “Я”, а не на “ти”, має завдання дати лад хаосові емпірії, отже, знищити її або адаптуватися, освоїтися<sup>21</sup>. А оповідь, здійснювана від першої особи, виявляє гендерну самоідентифікацію оповідача. В даному випадку маємо “Я-нарацію”, здійснювану від імені жінки, передачу т. зв. мови тіла: “Це окрема тема, леді й джентельмени, пані й панове, перепошую, якщо забираю вам забагато часу, мені нелегко про все це говорити, до того ж я дійсно тяжко недужа, моє зацьковане, виголодніле, а коли не бавитися евфемізмами, так і просто згвалтоване тіло третій місяць не вгаває в дрібненькому нутрянному дрожі, особливо жаскому — до млости! — [...] — горопашне тіло ще живе, воно качає права, воно доходить з елементарної сексуальної голодухи...”<sup>22</sup>. Використання такої наративної форми закономірне й з огляду на те, що цей роман С.Павличко називає “першим твором жіночої прози, у якому автор майже не приховує того факту, що оповідає про події власного життя. На інтимному рівні — перед нами розповідь про невдалий роман письменниці і художника, болісно пережитий письменницею, майже документ, і, як усякий документ особистого життя, читається на одному подиху”<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Зборовська Н., Ільницька М. Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків. — С. 123.

<sup>19</sup> Зборовська Н. Реальність суб’єктивності та абсолют тексту // Світо-Вид. — 1996. — Ч. III (24). — Лип.-верес. — С. 120.

<sup>20</sup> Гундорова Т. *Femina Melancholica ...* — С. 69.

<sup>21</sup> Див.: *Literatura i komunikacija ...* — С. 419.

<sup>22</sup> Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: Вид. 3, стереотипне. — К., 2000. — С. 32–33.

<sup>23</sup> Павличко С. Фемінізм. — С. 186.

Мовна ретрансляція, здійснювана від першої особи, — це реалізація авторкою себе як суб'єкта, а не тільки як засіб підкреслення автобіографічності (правдивості, достовірності фактів). Хоч часто і розповідь від третьої особи може бути автобіографічною (автор водночас є об'єктом і суб'єктом розповіді). “Виразити самого себе — це означає зробити себе об'єктом для іншого і для себе самого (дійсність свідомості)”<sup>24</sup>, — писав М.Бахтін.

Образ авторки часто сублимується в образ головної героїні (вона ніби перевтілюється в свою героїню, живе в її епоху, а насправді просто повертається у власне минуле, “згадує”) і цим самим інтегрує в собі усвідомлену (зовнішню) і неусвідомлену (внутрішню, властиву свідомості суб'єкта) діалектичність. Роздвоєна сутність людини, двополюсність світу (Україна — Америка, Україна — світ) накладаються, відбувається т. зв. діалог-споглядання<sup>25</sup> (термін М.Бахтіна), в якому авторка здійснює діалог із собою, своїми героями, своїм часом, зазираючи всередину себе, у мікрокосм своєї душі, виступаючи одночасно в двох іпостасях: як об'єкт і як суб'єкт, як читач і автор. “Польові дослідження ...” якоюсь мірою є “персональним романом”, де наявна певна тотожність між авторкою, оповідачкою і головною героїнею, що виявляє себе на комунікативно-нарративному рівні. Проблема ототожнення автора і персонажа розробляв М.Бахтін<sup>26</sup>. У мистецьку добу постмодерну її особливо активно використовують письменники. За Бахтіним, автор і герой — дві принципово різні естетичні категорії, які не можуть не дотикатись і водночас бути суттєво різними. Приміром, у прозі О.Забужко спостерігаємо одночасно дві позиції: “зовнішньознаходжуваність” авторки щодо своєї героїні та перебування їх в одному “інтенціональному полі”: авторка переймає на себе функцію героїні, розповідаючи від свого імені, передаючи власні відчуття, звертаючись сама до себе (“... бубонить вона до себе [...] волочачи своє непослушне, нелюблене тіло вулицями чужого американського міста, в якому не має друзів, жодної душі...”<sup>27</sup>; “Господи, аби ж він не був збіса добрий художник!” — казала ти, сидячи в барі “У Крістофера” на Портер-сквер, ти випила натще два келихи каберне-совіньйон, і тебе трошки розпружило — [...] ти втомилась не бути в цьому світі...”<sup>28</sup>). Таке поєднання створює враження органічної цілості тексту, пізнаючи яку, реципієнт сприймає її як особливий художній світ із рисами певного часу, епохи, позначений дійсністю буття авторки-героїні.

“Коли герой і автор збігаються чи опиняються поряд один з одним перед обличчям спільної цінності чи один перед одним як вороги, закінчується естетичне і починається етичне”<sup>29</sup>. О.Забужко не робить повного ототожнення і не переходить цієї межі, хоч є багато дотичних: так, героїня роману носить ім'я авторки, вона письменниця. Як вважає М.Медарич, вказування на власне ім'я — “найекспліцитніший сигнал”<sup>30</sup>, а подібні сигнали можуть бути оформлені по-різному (продукування суб'єктивних поглядів стосовно літератури, мистецтва, культури, нації, які, до того ж, аналогічно викладені у критичних, філософсько-етичних та іншого роду публікаціях авторки), та завжди вказують на емпіричну особу суб'єкта

<sup>24</sup> Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. // *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття.* / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. — Л., 2001. — С. 419.

<sup>25</sup> Див.: Бахтін М. *Эстетика словесного творчества.* — М., 1979.

<sup>26</sup> Див.: Бахтін М. *Автор и герой в эстетической деятельности* // *Эстетика словесного творчества.* — М., 1979.

<sup>27</sup> Забужко О. *Польові дослідження з українського сексу.* — С. 50.

<sup>28</sup> *Там само.* — С. 31.

<sup>29</sup> Бахтін М. *Эстетика словесного творчества.* — С. 22.

<sup>30</sup> *Автоинтерпретация.* — С. 21.

розповіді. Іншою вказівкою є демонстрація власного стилю життя, відповідність його своїй епосі, що у творі реалізується через підпорядкування поетичних принципів зображення мисленню постмодерної доби (екзистенціалізм, епатажність та іронія, деструкція традиційних цінностей). Автобіографізм такого плану “проблематизує цілу структуру тексту”<sup>31</sup>.

“Насиченість автобіографізмом її (О.Забужко. – *Т.Т.-К.*) текстів – і прозових, і поетичних, та й есеїстичних, – стверджує Л. Таран, – максимальна. Це – право художника. Недарма ж і кредо її – усвідомлена “позиція відкритої літературної свідомості”. Відтак той образ нової жінки, який виліпила вона у творчості, буквалістськи накладається на неї, живу, реальну Оксану Забужко”<sup>32</sup>. Демонстративна автобіографічність – один із щаблів самопрезентації, на якій постійно наголошує авторка. Навіть в обраній лекційній формі роману “Польові дослідження...” письменниця орієнтується на аудиторію реципієнтів (пасивних за своєю функцією), звертається з розповіддю до читача як “присутнього тут і зараз”. Так, авторка використовує функції автобіографічних засобів третього типу (ігрових за своєю природою), реалізуючи одну з основних цілей сучасного мистецтва, яка полягає, за Г.-Г.Гадамером, в тому, що воно “хоче здолати ту відстань, яка відмежовує публіку, глядачів, споживачів мистецтва від самого художнього твору”<sup>33</sup>; це прагнення митця зробити читача “співучасником гри” (уважним слухачем – у О.Забужко). Над цим працюють і експліцитні автотексти – пролог, передмова. Останню письменниця використовує в “Польових дослідженнях...”. У цій передмові “Від автора” вона вказує на жанрове визначення свого тексту, попереджуючи: роман – “це жанр художньої літератури, а не розділ із особової (чи то судової) справи автора, – відповідно від усіх можливих аналогій між описаними у цій книжці, з одного боку, та реальними особами й подіями, з другого, авторка наперед відмежовується”<sup>34</sup>. Але цей хід можна трактувати двозначно, а саме як імпліцитний тип вияву автобіографічних елементів.

Письменниця безпосередньо в “Автобіографії” (написаній 23 травня 1997 р., вперше видрукуваній у 2003 р.), через образне втілення власних ідеалів у світі героїв прозових творів, використання згаданих вище трьох типів автобіографічних засобів, подає синтезовану інформацію, яка стає базовим компонентом “автобіографічного синергену”. Костянтин Дуб, висвітлюючи проблему “автобіографічного синергену” (АС), подає визначення терміна: АС – “це життєво-творчий світ письменника, завершений у певний часо-просторовий, історично визначений доленосний момент. Це все коло життєвих вражень митця слова: світосприйняття, світовідчуття та світовираження, вся розмаїтість порухів думки, імпульсів, асоціацій, логічно вивершених у його естетичній концепції світу й людини й цілісно втілених у творчості, яка і є онтологічним, вторинним світом, що його ставимо на передній план”<sup>35</sup>. АС митця можна збагнути лише за допомогою кількох моделей, кожна з яких відповідає на визначені питання, він складається не тільки з автобіографії автора, автобіографічних героїв та актуалізації суб’єктивно-біографічного в багатьох творах: його компонентом є і критична думка про митця та інтерпретація його творчості в кожен історичний момент, а також всі форми авторської свідомості, яка цілісно виражена в

<sup>31</sup> Там само. – С.29.

<sup>32</sup> Жінка як текст... – С. 119.

<sup>33</sup> Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибр. твори / Пер. з нім. – К., 2001. – С. 71–72.

<sup>34</sup> Забужко О. Польові дослідження... – С. 8.

<sup>35</sup> Дуб К. Автобіографічний синерген // Слово і Час. – 2001. – № 4. – С. 16.

художньо-публіцистичній, літературознавчій творчості і є своєрідною демонстрацією авторської позиції в історико-літературному процесі, формою виразу власного “Я”.

Загалом теорія “автобіографічного синергену”, обстоювана К.Дубом, прийнятна, але чітко простежити її можна лише тоді, коли в творчості аналізованого письменника наявні автобіографія в своїй “канонізованій жанровій визначеності як літературний та історичний документ”<sup>36</sup>, художня автобіографія як жанрова модифікація оповідної прози чи автобіографізм як елемент інших жанрів, коли наявне т. зв. співбуття автора і героя, діалог-споглядання та “зазирання всередину себе”. Конкретно К.Дуб досліджує АС М.Хвильового, аналізуючи образну та нараційні структури в його творах, біо-бібліографічні матеріали й документи, факти життя та трагічного самогубства, спогади сучасників письменника, враховує історичний час і епоху, в якій він жив. Побудувати модель АС можливо ще й тому, що синерген — онтологічно завершений життєвий, автобіографічний час: “це — життєво-творчий світ письменника, завершений у певний часо-просторовий, історично визначений доленосний момент”<sup>37</sup>.

Вивчаючи творчість Оксани Забужко чи інших сучасних митців, маємо справу із т. зв. незавершеним життєвим автобіографічним часом, оскільки їхня творчість триває і зараз. Іншою проблемою, яка не дозволяє хоч би умовно виділити АС сучасних письменниць, є “авторський герметизм” творчої особистості, який можна побачити, зіставляючи, приміром, прозу Оксани Забужко і творчість іншої письменниці 80–90-х рр. ХХ ст. Галини Пагутяк. Про художнє мислення останньої говоритимемо лише на підставі аналізу її художніх творів (яким, своєю чергою, властива множинність суб’єктивних інтерпретацій). Проза 90-х — це часто оригінальні “кодовані” тексти, віддзеркалення швидше підсвідомого художнього мислення, неадекватне творення вторинного (відмінного, ілюзорного) світу, позначеного надто індивідуальним, суб’єктивним, а щодо традиційних стереотипів — сецесивним типом світосприйняття, світовідчуття та світовідтворення. Враховується і той факт, що письменниця неохоче спілкується на теми психології власної творчості, історії життя. До названих причин додамо й незначну кількість критичних статей — інтерпретацій творчості письменниці, інших друкованих матеріалів (спогади, листи, щоденники), які несуть біографічну інформацію, але не оприлюднюються за життя їхніх авторів. Отже, можемо аналізувати тільки окремі компоненти АС через інтерпретацію автобіографізму, сублімації та ідентифікації співбуття “Я”-автора та “Я”-героя, а також утвердження суб’єктивно-біографічних нарративних тенденцій (самовиповідання, діалог-споглядання себе та самопізнання, ретроспекція власного минулого тощо) в художніх творах сучасних нам авторок. Розглянути позицію, яку вони посідають відносно історико-культурного та літературного буття, можемо крізь призму аналізу літературно-критичних та культурологічних праць (Л.Тарнашинської, С.Майданської, О.Забужко, Г.Тарасюк, Г.Гордасевич та ін.).

Та найкраще елементи АС можна виокремити в О.Забужко. В її творчому доробку маємо “Автобіографію” та художні (як поетичні, так і прозові) твори, виразно позначені автобіографізмом, дослідницькі студії та есеїстику — “Репортаж із 2000-го року”, 2001), “Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х” (1999), “Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу” (1997), “Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період”

<sup>36</sup> Там само. — С. 17.

<sup>37</sup> Там само. — С. 16.

(1992, 1993), “Дві культури” (1990). У 2003 р. видання серії “Інший формат” (Упоряд. Т.Прохасько) фіксує записані монологи Оксани Забужко, демонструючи зразок жанру письменницької бесіди. А останній розглядають саме як різновид художньої автобіографії, яскраву ілюстрацію до “розповіді про самого себе”, створеного автопортрету. Характерні для бесід естетичні категорії відкритості, щирості, сповідальності, а також культ суб’єктивності пов’язані з розкриттям головної теми – “осмислення героєм власної особистості і власної творчості в контексті культурної і літературної ситуації, і ширше – осмислення свого місця у світі”<sup>38</sup>. Ця тема розкривається й у критичних статтях та дослідженнях творчості авторки, кількість яких достатньо велика, як на сучасний літературний процес.

Автобіографічні моменти (хоч би й у зображенні своєї епохи та долі жінки в сучасному суспільстві, її проблеми та стиль буття) наявні в кожному творі письменниці (на рівні введення в художній простір реальних фактів із власного життя, завуальованих під історію головних героїв тощо). І в цьому вбачаємо часткову реалізацію традицій: адже “жіноча автобіографічна проза виникла разом із жіночою літературою”<sup>39</sup>, – пише дослідниця автобіографічного жанру в російській літературі Н.Пушкарьова.

Використання автобіографізму як принципу нарації та характеротворення Оксаною Забужко очевидне – особливо на тлі “жіночої прози” 80–90-х рр. ХХ ст. (Л.Пономаренко, В. Мастерової, Г. Пагутяк), в якій натомість спостерігаємо відсутність автобіографізму, “герметизм” внутрішнього світу, особистого життя. І причина тут не тільки відповідно у традиційній “реалістичності дійсності” чи сюрреалістичності стилю письма, а й у типовій, на думку С.Павличко, особливості жіночої літератури в Україні: “Українські жінки-письменниці не писали і поки що не пишуть мемуарів і щоденників, поетеси воліють радше філософствувати, аніж говорити про себе, а проза, як правило, пишеться не від першої, а від третьої особи”<sup>40</sup>. Такою є проза великих жанрів Є.Кононенко (“Сестра”, “Імітація”, “Зрада”, “Ностальгія”). Обраний нею детективно-белетристичний жанр “дослідження” автоматично виводить автора поза рамки твору, розмежовуючи і відсторонюючи від героїв, підпорядкованих романному часу, настрою і обставинам. Хоч сюжетна історія “Імітації” має своє розгалуження – роман “Ностальгія” (побудований аналогічно на “пізнавальній події”, розкриття загадки трагічної смерті батьків головного героя), “авторська відповідальність” фактично знята. Проза такого типу належить до тих текстів, у яких, на думку Л.Гінзбург, письменник “відповідає тільки за вправність своїх рухів”<sup>41</sup>.

Виокремивши автобіографізм як принцип нарації і характеротворення в “жіночій прозі” (виявлений неодномірно у творчості згаданих письменниць), маємо змогу переконатися у відкритості чи герметичності художнього світу авторок, імпліцитному чи експліцитному його виявах. Отже, проза О.Забужко є прозою, яка відкрито демонструє особливості жіночої психології, внутрішнього світу жінки. Автобіографічний синерген, вибудований на основі різноманітних матеріалів, дає можливість виокремити постать цієї письменниці як найпоследовнішої репрезентантки жіночого стилю, жіночого письма, а також постмодерних тенденцій

<sup>38</sup> Богомоллова Н. Жанр писательских бесед как разновидность художественной автобиографии // *Literatura i komunikacija...* – S. 325.

<sup>39</sup> Пушкарева Н. У истоков женской биографии в России // *Филологические науки*. – 2000. – № 3. – С. 64.

<sup>40</sup> Павличко С. Фемінізм. – С. 183.

<sup>41</sup> Гинзбург Л. Человек за письменным столом. – А., 1989. – С. 132.

у художній творчості (зокрема пов'язаних із деформацією традиційних нарративних структур, зміною конфігурації "автор – герої – реципієнт", використанням психоаналітичних та біографічних принципів тощо). Поставлені Оксаною Забужко проблеми як особистого, так і національного характеру, є її власними, наболілими. В епіцентрі її художнього світу не узагальнена чи відсторонена реальність, а конкретне буття, власний життєвий досвід, сума властивих сучасній жінці психологічних станів, пов'язаних із душевними та тілесними відчуттями, а ця іманентна риса літератури, створеної письменницями, наявна ще в її перших спробах, датованих XVIII ст. Проза О.Забужко – приклад фрагментів письменницької біографії, в яких авторка вигадує, дописує, переписує власне життя, робить спробу подолання часу, що відходить, спробу повернутися у власне дитинство, ніби прожити життя знову. Це твори умовно автобіографічні, але індивідуальне, суб'єктивне начало у них найпотужніше. Саме завдяки цьому проза Оксани Забужко в перспективі є об'єктом психоаналітичних та інших студій, базованих на концепті "позатекстовому" – індивідуальній історії письменника, з акцентом на біографічній домінанті, із вписуванням подібних інтерпретацій у сучасний літературознавчий дискурс із метою урізноманітнення та оновлення методики вивчення літератури.

*м. Івано-Франківськ*



*Передплачуйте "Слово і Час" – єдиний академічний літературознавчий журнал про українську та світову літературу.*

*Передплатний індекс – 74423*

*Електронний варіант*

*Слово і Час* на Web-сторінці за адресою:

*і [www.word-and-time.iatp.org.ua](http://www.word-and-time.iatp.org.ua)*



---

# Літературна критика

Ярослав Голобородько

## “ГОСПОДНІ ЗЕРНА”: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МУЛЬТИВЕРСІЙНОСТІ (онтософія Григорія Гусейнова)

Якщо задатися метою визначити сутність і кредо початку ХХІ століття, то для цього не треба писати об’ємних і термінологічно “навантажених” трактатів, не обов’язково й відшукувати принципово нові поняття та категорії (при тому, що, зрозуміло, свої “обертони сенсу” вони додадуть). Для цього цілковито вистачить одного префікса — *полі*. А якщо хоча б у загальних рисах окреслити образ нашого часу, що він переходить у його харизматичний “імідж”, то для ескізного уявлення про початок ХХІ ст. вистачить кількох характеристик — поліінформаційність (як і поліінформативність), поліваріантність (як і поліваріативність), поліструктурність (як і поліструктурованість).

Багатотомовий художньо-документальний епос Григорія Гусейнова “Господні зерна” у низці своїх вимірів виглядає цілком полісучасно — як твір *поліаспектний, поліжанровий та поліінтерпретаційний*.

Проблемно-концептуальний простір “Господніх зерен” засновано на драматизмі розвитку й ґрунтовності розгляду панукраїнського універсуму — сюжетів історії, партитури долі, колізій ментальності. Провідним є дослідження історико-духовної харизми української минувшини, “українських знаків” у європейській та американській історії, інтеркультурного полілогу у “фреймі” людської цивілізації.

“Господні зерна” характеризуються синтетичною оповідною формою, що вона містить риси та якості книжки нарисів, студій, біографій, хронопису, роздумів, інвектив, письменницької публіцистики.

У книжці Григорія Гусейнова три просторотвірні реальності — факт, версія, уява. “Господні зерна” — це книга фактів, закріплених у дискурсі версій, збагаченому віртуальністю уявлень. “Господні зерна” ґрунтуються на таких основних величинах, як конкретика та інтерпретація, фактажний матеріал і герменевтичні моделі, історія та її міфологічне, міфотворче відлуння.

Г.Гусейнов вибудовує архіпелаги, піраміди, галактики фактів — дат, назв, подій, прізвищ, реалій, виступаючи хронописцем, мемуаристом і документалістом історико-духовних процесів. Факти утворюють подієву канву книжки, стають її першопоштовхом, лейтмотивом, інтригою. Факти у “Господніх зернах”, наче шахові фігури, ведуть партію авторської оповіді. Ними автор оперує, повістує, розмірковує, будить уявлення, малює рельєфні історії з життя людини, громади, суспільства. Факти — це незамінний матеріал й один із шляхів до філософування. “Дивна річ, здавалося б, звичайні дати. Але їх зіставлення, виявлення закономірностей та послідовності, народження своєрідного ланцюжка випадкових чисел майже завжди відкриває в історії вельми неочікувані вододіли”, — зазначає письменник у першій книзі, окреслюючи річище історіософських пошуків своєї оповіді.

Фактажним матеріалом Г.Гусейнов регулює мотиви й аспекти дослідження, виокремлює постаті й долі, проводить зв’язки й паралелі, здійснює екскурси й ретророзвідки. Фактам автор надає метафоричного, алюзійного й символічного звучання, трагедійної, публіцистичної та ліричної акцентованості. Мелодикою факту — документального або

*Слово і Час. 2004. №2*



документалізованого, біографічного чи автобіографічного — проїнята вся структура тексту, фрази, речення “Господніх зерен”. Поетика факту переходить в онтологію факту — топонімічного, геокультурного, регіонознавчого, персоноцентричного, культурософського.

Серед провідних цілей книжки Григорія Гусейнова — розгортання широкої, практично неосяжної панорами українського буття. Виформовуючи цю панораму, письменник почав відчувати “кисневу недостатність” спираючись лише на факт, виключно на факт і переважно на факт. Утім, у процесі написання “Господніх зерен” перед автором виникла справжня *проблема факту* — не все виявилось можливим перевірити, підтвердити чи відкинути, далеко не все виявилось документально “завіреном”. Та й сам факт поставав часто як неоднозначне, внутрішньо складне й суперечливе явище.

Розгортання панорамного зображення, багатоскладового мозаїчного полотна української дійсності, полізначність і полізнаковість факту, неможливість повного відтворення подій і психології минувшини, органічна суб’єктивність природи людських вражень, сприйняття, мислення зумовили посилення інтерпретаційності та мультиверсійності в структурі історико-образної макроповіді, а сам автор знову ж таки постав у нових іпостасях есеїста, художника й міфолога.

Версіями у творі-дослідженні охоплено майже все — історичні події та процеси, життя і вчинки відомих і невідомих постатей, напівміфологічні й міфологічні мікрофабули. Письменник щедро вдається до прийому версіювання — долі людини, її думок, учинків, рішень, вибору, мотивацій, її свідомості й етапних рішень.

Г.Гусейнов напрочуд тонко відчуває можливу релятивність інформації, закріплену в “об’єктивних” джерелах, і не випадково, вказуючи на інформаційного адресата, зазначає: “довідники кажуть”, “газета писала”, “писав енциклопедичний довідник”, “як свідчать адресні книги початку ХХ століття” тощо.

Письменникові властиве неабияке відчуття межі між тим, що *було*, й тим, що *мислиться* про те, що було. Наукове мислення постає на сторінках “Господніх зерен” теоретико-інтерпретаційним наближенням, шляхом до істини, але не більше. І цей шлях, вірогідно, і є самою істиною. Книжки “Господніх зерен” просто-таки рясніють цитатами й викладом поглядів науковців — істориків, етнографів, філологів. Проте письменник усвідомлює версійну та поліверсійну природу наукового мислення й часто робить припуск на неабсолютність наукового матеріалу. В тексті книжки зустрічаються форми “фахівці переконують”, “як стверджують дослідники”, що не виключає відносності, а то й гіпотетичності оприлюднених фактів і реалій.

“Господні зерна” як дослідження світокосмосу українського минулого щільно населені історичною конкретикою та виразно озвучені історичною тональністю. Вдаючись до реставрації подій та явищ минувшини, письменник не наполягає на їхній граничній точності, використовуючи такі численні форми: “історик писав”, “історики уточнюють”, “як кажуть історики”, “історики наголошують”, “продовжує історик”, “як свідчать історики”, “історики згодом напишуть”, “історик з’ясовує послідовність подій”, що уможливають версійний характер викладених науковцями поглядів. Подекуди автор безпосередньо вказує на гіпотетичність окремих наукових підходів, підкреслюючи це висловами на кшталт “виказує передбачення історик”, “деякі історики вважають”, “має свою версію й київський історик”, “історики так само не мають спільної думки”. А викладаючи чергову версію, Г.Гусейнов симптоматично може зазначити, що один із дослідників “не виключає саме такого перебігу подій”.

Серед улюблених авторових прийомів — розсосередження думок, поглядів, оцінок серед широкого кола співтворців організації тексту. Він постійно наголошує на множинному числі й різноманітному складі співучасників оповіді, зазначаючи: “писав професор”, “пише дослідник”, “здавала мемуаристка”, “пише краєзнавець”, “краєзнавці записали”, “краєзнавець пише”, “з’ясовує поет і критик”, “мемуарист пише”, “писав місцевий репортер”, “пише енциклопедист-краєзнавець”, “пише невідомий мемуарист”, “пише віце-губернатор”. Події та процеси висвітлюються у надзвичайно розмаїтому спектрі відтінків, тонів, концептуальних та ментальних фарб.

Письменник активно застосує і прийом, що межує із документом і версією або містить якості й документа і версії. Це – введення свідчень політиків, істориків, науковців, громадських і культурних діячів минулої доби, серед яких чимало невідомих, маловідомих і широко відомих постатей, цілком урівнених (і це добра сучасна ознака) як учасники організації оповіді. Г.Гусейнов щедро використовує форму цитат, монтажу цитат сучасників історико-культурних подій, яка розростається до панорамного монтажу свідчень і суджень, що дозволяє детально висвітлювати певну подію, процес, явище – й водночас викладати версії змальованих реалій.

Особливу “нішу” в “Господніх зернах” посідають цитати з творів та інтелектуальної спадщини визначних українських письменників – В.Винниченка, Остапа Вишні, П.Тичини, В.Сосюри, О.Довженка, Є.Маланюка та інших, що сприймається і як ознака введення документів, документалізованості оповіді, і як своєрідне охудожнення аналітичного універсуму твору, і як посилення суто когнітивних функцій макротексту.

Автор і актуалізовані співтворці побудови тексту (вчені, письменники, мемуаристи, військові та ін.), які у форматі твору виступають умовними “співрозмовниками”, перебувають у контекстуальному полілозі, а саме дослідження засвідчує тяжіння до полілогічної структури тексту, де активно репрезентовано принцип монтажу – різноманітних свідчень, цитат, документалізованих джерел, усних розповідей, мемуарів. Полілог і полілогічність, котрі, за своєю природою, несуть поліфонію голосів, історій, явищ, – ще одна грань версійності мислення, що так прозоро й зримо відчутна в “Господніх зернах”.

Григорій Гусейнов культивує історико-призматичний підхід до зображення дійсності, відтворюючи плин історії крізь призму свідомості “очевидців” і “сучасників” – голосів минулої доби. Автор ніби відчуває, так би мовити, *суб’єктивну* об’єктивність свідків і тому, не наполягаючи на достеменності й достовірності свідчень, часто робить поправку на особистісність сприйняття, зазначаючи: “очевидець розповідав”, “очевидець згадує”, “писав очевидець”, “сучасник змальовував”, “сучасник згадує”, “за свідченнями сучасників”, а то й звертається до підкреслено суб’єктивного джерела, вживаючи, прикладом, вислів “згадує поетова сестра”.

Вихідним підґрунтям оповіді “Господніх зерен”, як вже вказувалося, зазвичай слугують документальні факти й реалії. Проте коли письменник-оповідач стикається з браком достовірного матеріалу або з його відсутністю, він звертається до людської пам’яті як форми “живої інформативності”, водночас усвідомлюючи суб’єктивність і відносність її інформаційності. В одній із книжок твору-дослідження автор використовує акцентовано версійний вислів “є лише свідчення старожилів”, підкреслюючи цим свідомий відхід від послідовної документальності й посилення суб’єктивно уявного характеру оповіді.

Письменник, як сумлінний і самовідданий реставратор, намагається з максимальною доступною йому повнотою відтворити розвій і послідовність багатьох епізодів, сторінок й аспектів національного життя, духовності, історії в межах останніх століть. Він прагне граничної об’єктивної деталізації й конкретизації в оповіді, проте постійно стикається з неможливістю повної обґрунтованої реконструкції минувшини. І тоді автор-оповідач починає домислювати, умовивідно або логіко-інтуїтивно добудовувати історико-духовні сюжети, активно при цьому поширюючи в тексті лексеми “очевидно”, “може”, “ймовірно”, “можливо”. Форми “очевидно” й “можливо” належать у текстовій фактурі “Господніх зерен” до провідних “носіїв” версійності та гіпотетичності, вони неодноразово зустрічаються й у цитованих матеріалах, документальних свідченнях, спогадах.

Концептуальне версіювання автор продовжує з допомогою й інших, не менш активно репрезентованих форм – “а може”, “цілком можливо”, “хто знає”. Інтонації непевності, гіпотетичності мислення прозоро звучать у структурно складніших і підкреслено версійних формулах “може, колись тут”, “хто знає, може”. Це форми з високою мірою частотності використання, вони посилюють і символізують ефект віртуальності та умовності подій, які моделюються в тексті, і цілком виправдовують підзаголовок “Господніх зерен” як “художньо-документального життєпису”.

У “Господніх зернах” версіюють практично всі — автор, науковці й дослідники-аматори, очевидці й сучасники. Версія (та її виклад) стає не менш важливим фактом (і чинником) твору-дослідження, ніж власне сама фактографічна реальність.

Особливістю авторської манери є те, що версії не аналізуються. Це, радше, привілей аналітика-читача. Функції автора полягають у тому, що він їх вибірує, озвучує, оприлюднює.

Одну й ту саму подію текст “Господніх зерен” може зображати, висвітлювати, подавати багаторазово — у різних або дещо відмінних інтерпретаціях-спогадах, свідченнях, оцінках, постійно зміщуючи оптику (і цим збагачуючи) сприйняття цієї події. Розповідаючи про подію чи явище, автор часто акцентує на неабсолютному знанні про відтворювані реалії. Він використовує формулювання й звороти, що містять ознаки мультिवаріативного підходу до мотиву-проблеми, з-поміж яких варто виокремити такі: “існує версія”, “є кілька версій”, “існують й інші версії”, “свій варіант розв’язки конфлікту” тощо.

Письменник використовує структуру фрази, в якій свідомо стикає суперечливі й протилежні факти, інтерпретації, свідчення. Він уводить у структуру речень лексеми й форми, що відзначаються прямою різноманітністю: “за однією з версій”, “за іншою версією”. Версійність мислення посилюється й висловами “інші казали”, “за одними джерелами”, “за іншими підрахунками”, “є джерела, що згадують”. Форму “кажуть” (з викладом певної версії) упродовж одного речення Г.Гусейнов може спростувати висловом “але є свідчення, що було це й не зовсім так”. Письменницьке завдання значно складніше й багатше за вибудовування точного та вмотивованого перебігу подій. Автор прагне відбити невловність історії, реального життєвого процесу з їх поліверсійністю та загадковістю.

Письменник уживає форми “не ясно”, “вже й не скажеш достеменно”, “чи справді так було, тепер важко сказати” або й фразу, витриману в дусі канонічного агностицизму: “Хто тепер розбереться”. Інколи він прямо зазначає, описуючи проблему чи ситуацію, — “невідомо”, “нічого не відомо”, наголошуючи, що не все у минулій і сучасній історії можна встановити, прокоментувати чи вмотивувати. Подекуди в одному абзаці стикається низка речень, одне з яких завершується висловом “не знає ніхто”, наступне починається формою “кажуть”, третє — висловом “за іншим переказом”, після чого нове речення починається з форми “а ще кажуть”.

“Господні зерна” — це розшуки минулого, пройняті усвідомленням недоступності всього фактичного, психологічного, духовного архіву цього минулого, що підтверджується, приміром, симптоматичними фразами-зізнаннями й узагальненнями зі сторінок сьомої книги: “На жаль, записів про це чи імен гостей не збереглося”; “на жаль, інших свідчень [...] не збереглося”; “одна з причин — обмаль достовірних документальних матеріалів”. За концепцією “Господніх зерен”, світ минулого лишається до кінця не пізнаним і, вірогідно, не буде й не може бути повністю розгаданим. Історія у творі постає кодом, що його прагнуть розшифрувати численні цитовані дослідники-коментатори, а водночас і автор “Господніх зерен”. Власною текстовою ментальністю книжка репрезентує класично мультиверсійне мислення — суму різноманітних, різнобічних, дотичних і полярних суджень як *можливий* шлях до істини, об’єктивності, повноти концептуально-аналітичного зображення часу.

Автор вибудовує двополюсовий ланцюжок “реальність — інтерпретація”, кожна зі складових якого стає необхідним чинником історико-духовної цілісності. Між цими складовими не існує абсолютної опозиції. У “Господніх зернах” відбувається осмислення події як версії, людської долі як версії, врешті історії як версії; й усе це, за логікою симетрії, спроможне обернутися на свою протилежність: версія як можлива подія, як імовірна доля, як вірогідна історія.

“Господні зерна” — це книжка історико-культурного, філософського і буттєвісного підтексту й надтексту. Текстові реалії “Господніх зерен” дають підстави для тверджень, що в історії чимало міфологічного, віртуального, ірраціонального — і це також частка

самої історії, що поняття “реальне” не є абсолютною категорією, абсолютом і нерідко так само умовне, як і власне умовність. Г.Гусейнов досліджує не тільки реальну історію, а можливо, й не стільки її, скільки інтерпретації цієї історії — та вибудовує логіку й панораму цих інтерпретацій.

Історія (людини, прошарку, суспільства) постає бездонним космосом версій, кожна з яких не є вичерпною, але і не стає такою, що її варто відкидати, кожна з них — це момент істини, що ніколи не стає самою істиною. Версійність мислення, передбачена, закладена й реалізована в творі Г.Гусейнова, не лише уможлиблює, а й кодифікує поліінтерпретаційність людського розвою та світових процесів. Історія постає в дослідженні й беззаперечним фактажем, і мультиверсійним простором, сповненим домислів, припущень, фантазії.

“Господні зерна” — гранично складний, інколи майже не роз’ємний синтез історії та авторського уявлення про неї, яке, своєю чергою, до певної міри добудовує саму історію, хоча навряд чи стає адекватним їй.

Автор книжки перебуває в світі не самих лише фактів, але й уяв, у світі не лише реальності, але й породжених нею власних внутрішніх образів, парадигми її асоціативного сприйняття.

У “Господніх зернах” чимало припущень і домислів (у художньо-уявному сенсі цих понять), що базуються на моделюванні того, що було чи *могло бути*. Гіпотетичністю віддунюють авторські вислови “можна лише гадати”, “наважимося стверджувати”, “пробую вгадати”, “як можна здогадуватися”, що містять і передбачають наявність логіко-образної фантазії у мисленнєвій добудові історико-духовних реалій. Розповідаючи про минуле, автор використовує й ускладнену конструкцію “можна лише передбачити (зі значною долею вірогідності)”, що відтінює віртуалізований характер висловлених припущень. Час від часу він вільно й невимушено віртуалізує, що *могло бути* у минулому, виписуючи не тільки можливі, а й альтернативні варіанти соціумної та особистісної історії.

Минуле, за письменницькою версією, — більше за документальну історію. Минуле — не лише те, що реально відбувалося, а й те, що відбувалося віртуально — мислилося, передчувалося, очікувалося, переживалося. А можливо, істинне, найповніше минуле саме і являється парадоксальним синтезом документального й віртуального вимірів. Усім текстом “Господніх зерен” автор обстоює концепцію, що історія постає не лише послідовністю й логікою реальних фактів, але й сукупністю всіх можливих і несподіваних інтерпретацій, які виникають і складаються навколо цієї самої історії — отже, історія й навколишній світ спроможні бути документалізованою версією себе самих.

Окремі фрази-версії “Господніх зерен” мають дещо іронічне звучання. Так, розповідаючи про М.Аркаса й М.Колачевського, автор пише у сьомій книзі: “Тут варто згадати спогади про приїзд Миколи Аркаса в Полтаву, місто, де так щиро шанували Михайла Колачевського й часто виконували його твори”, — і наступним штрихом додає: “Можливо, тепер уже Микола Аркас розпитував полтавців про свого давнього знайомого (*якщо він таким був* — курсив мій. — *Я.Г.*)...”. Моделювання можливих взаємин двох митців одразу ж знецінюється авторською реплікою, поданою (для виразності?) у дужках, а версіювання починає нагадувати щось зі сфери гадання.

У творі чимало авторських уявлень про те, як *могли* розвиватися колишні події. Розповідаючи про минуле, письменник-оповідач використовує різні форми дієслова “уявляю”, використовує цілком “фантазійні” вислови: “й уже в’являється”, “вповні можна передбачити”, “не важко уявити”, “а поки що уявімо”, а також майже химерне “я вже уявив, що можливе несподіване продовження”. Втім, жанр художньо-документальної прози, в якому написані “Господні зерна”, цього не виключає. Й тому органічно в дослідженні (у першій книзі) звучить фраза із суто віртуальною харизматикою: “... І ось тепер, майже через двісті років після давніх тих подій, пробую уявити, де саме все це тут відбувалося”.

Розповідаючи про реальні постаті, Г.Гусейнов часто вдається до прийому моделювання їхніх думок, мотивацій, учинків, концептуально акцентує увагу на тому, що могла б робити або переживати його постать-персонаж, підкреслює, що версією її можливі

поривання та дії. Автор неодноразово використовує форми дієслова “міг” як спосіб втілення гіпотетичності свого мислення. Текст “Господніх зерен” активно “завантажений” такими версійнодайними формами, як: “могли звучати”, “могли виступати”, “міг бути”, “могли розповісти”, “міг знати”, “могли вони зустрічатися”, “він міг зустріти”, “могли це робити”, “його міг знати”, “це могли бути”, “спонукати міг приклад”, “вони могли бувати”, “йому могли з подробицями розповісти”, “міг він так само надихнутися”, “могла вмовити”, “ймовірно, могло це бути” тощо. Іноді в одному реченні стикаються вислови “можна передбачити” й “могли розповісти”, які вибудовують суто авторські віртуальні реалії.

В окремих фрагментах твору-дослідження автор відходить від базового принципу поліаспектності мислення й звертається до моноверсійності, що одразу ж призводить до спрощення мислення, деінтелектуалізуючи його. Так, у четвертій книзі, звертаючись до історії роману Миколи Островського “Як гартувалась сталь” та постаті його автора, Г.Гусейнов називає твір “*романтизованою радянською брехнею*”, у відверто непривабливому ракурсі змальовує постать самого письменника й подає однозначні, негативні характеристики цього твору. Моноверсійність призводить до того, що інтелектуально-естетичні підходи поступаються тут соціологізованим і виглядають принаймні наївними.

“Господні зерна” орнаментовані надзвичайним розмаїттям легенд. У тексті чимало висловів на кшталт: “записали легенду”, “також існує легенда”, “химерна оповідка” тощо. Легенда — це помітний концепт у структурі й поліфонії твору-дослідження Григорія Гусейнова. Вони супроводжують, увиразнюють, уяскравлюють документальні реалії “Господніх зерен” і фактично осмислюються не лише як частка культури, але і як надбання духовно-ментальної історії. Легенди оповідаються та переповідаються як автором, так і різноманітними цитованими джерелами, що виступають ситуативними “співрозмовниками” міфолого-національного дискурсу. Легенди міфологізують простір книжки, а легендність стає характерною її ознакою, яка ще однією гранню охудожнює та віртуалізує текстову фактуру “Господніх зерен”.

Легендністю оповиті й лейтмотивні форми та звороти, що додають художньоуявних відтінків та асоціацій тексту. Це такі стилістичні позначки, як “розповідають”, “кажуть”, “в містечкові розповідають”, “хтось із місцевих переказував”, “за чутками”, “за іншими свідченнями”, “у родині переказують”, “згадували в родині”, “згадували люди”, “як згадували”, “як переказують”, “народні перекази кажуть”, “інший переказ стверджує” тощо. Легендністю наскрізь пройняті й конструкції на кшталт: “переказують, що в правічні часи”, “хроніст давню історію [...] переповідає таким чином” тощо.

Легенди, як й історико-документальні реалії, часто подаються у мультиверсійній інтерпретації, стаючи так само цінним матеріалом для версіювання. Переказуючи їх, автор живописує всі варіанти легенди, використовуючи такі форми: “кажуть”, “одна з легенд”, “інший варіант легенди” тощо, або зазначає, як у сьомій книзі, що “існує щонайменше три легенди”, пов’язані з даною реалією, й викладає кожна з них, використовуючи вислови “за іншою версією”, “третя версія”. І кожна з легенд-версій є для концептуалістики тексту рівновагомою та рівнозначущою.

“Господні зерна” Григорія Гусейнова — це історико-міфологізований життєпис світу, аксіологія його поліконтрастності, багатовимірності, полізнаковості. Цими мислительними координатами, світоглядним відчуттям, цією онтософією пройняті рядки й сторінки всіх томів дослідження. Цей пафос, ця константа відлунюють й у таких авторських медитаціях: “То що ж для мене цей світ, — пастка чи притулок? бездонний космос чи страхітлива темна нора? висага чи ситі забанки? напасть чи талан? піна, що скоро зникає, чи нерозвезиста гроза? шори чи кволі гризоти? смуток, хвальба, іржа, обмова, коханка?”. Світ є поліверсійним та мультиінтерпретаційним так само, як і текст “Господніх зерен”, бо, врешті, книжка Григорія Гусейнова й створювалася як концептуальна частка цього світу.

*м. Херсон*

**Ніна Герасименко**

## **КРОВ З ПЕРЦЕМ ТА СІЛЛЮ**

**(В.Шкляр. “Кров кажана”)**

Минулого року Василь Шкляр, один з найвідоміших сучасних авторів “неелітарної” прози, порадував своїх прихильників новим романом із містично-багатозначною назвою “Кров кажана” (Л.: Кальварія). Здавалося б, все вказує на те, що роман цей повинен стати чи не першим українським супербестселером. У ньому є всі найдражливіші й найпривабливіші для масового читача компоненти: фатально гарна жінка-відьма (вона ж жінка-жертва), яку оточують залицяльники — грішний, закоханий у неї до нестями настоятель храму Івана Богослова; багатий талановитий скульптор; карлик з конячою головою і таким багатством у штанях, якому могли б позаздрити всі “депутати першого, другого і наступних скликань”. А ще — мужній чиновник-бандит, який збиває пострілом з пістолета яблуко з голови своєї Єви (все тієї ж прекрасної рудоволосої жінки), фотограф за чорною ширмою, скромний і, на перший погляд, недоумкуватий слідчий-геній.

Крім серії чоловічих типажів, які беруть (не всі й не одночасно) участь в еротичних сценах із головною героїнею, описаних із властивою Шклярові віртуозністю, в романі повно тасмниць, містики, видінь і забобонів: на вербі ростуть грушки-дички, поруч — гніздо одуда, який, коли його сполохати, може й хату спалити; вночі до самотньої й наляканої красуні з’являється упир чи привид померлого (чи ще живого?) її чоловіка, а сама красуня — беззахисна жінка, яку згодні за півпомаху її пальчика захистити, як мінімум, троє чоловіків, літає вночі (чи в наркотичному сні) на Лису гору (у Києві їх аж дві), стає королевою досить огидного дійства, вагітніє (а, може, це було і не тоді) й зрештою потрапляє до психіатричної лікарні, де пише цікавезний роман, щасливо виліковується й виходить нібито переможницею з усіх негараздів. Усе це скріплено детективним сюжетом, так що читач до кінця не знає навіть, було скоєно вбивство чи ні, хто вбив чоловіка красуні Анастасії, чи, мо’, він живий, але заховався від кредиторів або навіть пішов від своєї Галатеї до якоїсь іншої?.

Цей “крутий заміс” себе виправдовує — відриватися від читання не хочеться, книжка приваблює й інтригує. І все ж... Перечитувати роман не хочеться. Більше того, випірнувши з читання, мов з чорторію, або ніби після дурманячого фільму, хочеться струсонутися головою, відганяючи нагромадження фантазій і фобій, та щиро запитати себе: що ж нового ти дізнався, якими враженнями-переживаннями збагатився, відповідно до теорії, згідно з якою література, як і кіно, театр, є для людини своєрідним віртуальним чи паралельним світом, де можна відчувати, уявити, пережити те, чого найчастіше не можеш, не хочеш, боїшся чи навіть не уявляєш собі в буденному-реальному житті?.. Ще Арістотель писав, що мистецьке дійство має провокувати у глядача-читача-співучасника очищення-катарсис через співпереживання. Тож який цінний і новий досвід пропонує читачеві талановитий і відомий український письменник Василь Шкляр?

Звичайно, після прочитання “Крові кажана” читач міг активізувати свої еротичні фантазії, причому невдоволених (тих, про чії фантазії не йшлося в тексті) хіба не лишилося, от тільки содомітів у ньому було обділено, але ми не можемо вимагати від автора аж такого гуманізму.

Багатими на еротизм були й попередні романи Шкляра “Ключ” (також детектив) та “Елементал” (фактично бойовик), але фабулу цих романів прописано, здається, краще. “Вічні стосунки” виглядали лише як доповнення до інтриги, зав’язаної навколо зниклого художника чи порятунку чеченської юнки-красуні.

А в новому романі Шкляра читачеві насправду й не надто цікаво, куди подівся і як втопився чоловік фатальної жінки, що “поклялася ніколи не любити одним-одного чоловіка”, — читач-бо не встиг із ним зазнайомитися й зацікавитися його скромною персоною, головна заслуга якої, здається, полягала в тому, що він першим колись

побачив у ще неповнолітній рудій дівчинці майбутню Венеру, хоча й не мілоську, й поспішив зробити її своєю дружиною. Виконує він також (тепер уже мертвий) роль привида — будителя сумління. Але не приходять до зрадливої дружини у вигляді кам'яного господаря (класика все ж є вічною), і навіть в образі “упиря” зацікавлює як персонаж значно менше, ніж, скажімо, колишній спецназівець і гінеколог, а нинішній священник і настоятель храму, екзорцист отець Серафім, який по дорозі до села Гостра Могила десь загубив свою матушку, “що ледь йому не коштувало чину”. Місця, де “отець” схильний чинити перелюб, теж надто вигадливі й оригінальні, як і ставлення до коханої жінки, якій він власноручно робить аборт...

Загалом, саме яскравість типажів (навіть не персонажів) та свавільна гордість і навіть певна жіноча підступність головної героїні “витягають” “Кров кажана” на який-не-який рівень, що, як ми звикли, властивий талановитому письменникові Василю Шклярю. Не кажучи вже про мову, що завжди вирізняє твір Шкляра із низки інших містико-детективно-еротичних романів, в яких киплять пристрасті “крові-любові”. Цю начебто виграшну тематику зараз можна відшукати у прозових замальовках фактично будь-якого українського письменника — від початківця до заслуженого метра, скажімо, Загребельного чи Шевчука.

Образ демонічно гарної, сильної та розумної жінки завжди був (і буде) привабливим для читача. Так, скажімо, в романі Володимира Лиса “Романа” також постає образ *la femme fatale*. “Відьомська” тематика проймає і роман Христини Талан “Яга”, де, якщо я не помиляюся, також рудоволоса юна красуня випробовує свою силу на чоловіках, доки не знаходить такого, що розбуджує в ній почуття. Яга, чи то пак, Яна, не втрачає від того, що залишається з одним-єдиним чоловіком, народжує від нього дитину, повертається в буквальному сенсі цього слова до природи й... примножує свою відьомську силу через посилене вміння слухати серце, інтуїцію і жити у злагоді зі світом і собою.

Але це писала жінка. У Шкляра ж головна героїня зберігає свою незалежність (більше того, примножує її матеріальний еквівалент — гроші), вона так само нікого не любить і нікому (душею) не належить, Анастасія залишається такою ж гарною, розумною, гострою на язик, сміливою, навіть мужньою і... І що? Тут виникає підступне питання: чого ж насправді досягає ця жінка, якщо духовних цінностей, незважаючи на всю свою силу і розум, вона так і не надбала — не кохала, не народила дитину, не могла навіть втішатися затишком розкішного будинку за містом, втратила свого фактично єдиного друга — дитинного карлика? Шкляр майстерно відтручується від цього, пропонуючи читачеві варіант, в якому красуня виявляється ще й талановитою (не тільки в тому, в чому вона вдосконалюється протягом усього твору!) і пише книгу, де повідує про все, що з нею відбулося. Відверто кажучи, саме роман такої письменниці міг би бути справді епатажним, солено-перчено-гостро-солодким, але катастрофічно неглибоким, якщо хочете, неповчальним, а тому і нецікавим, як... як і сама “Кров кажана”.

Романи, головний герой яких проходив певні випробування-ініціації, долав перешкоди, були у найкращих своїх виявах романами-зростаннями. Тобто, зрештою, герой змінювався й міг, подивившись на себе колишнього, сказати власне вагоме слово про себе, світ, людей, Бога, хоч би й в написаному власноруч романі. Цю модель, до речі, дуже вдало використовує володар минулорічного “букера” автор книжки “Життя Пі” Ян Мартел, тож вважати її застарілою було б геть нерозумно.

Змін у характері чи світосприйнятті Анастасії Михайлівни я не побачила, тому її книжку б не читала.

А, можливо, сам автор наприкінці посварився зі своєю головною героїнею, яка, обмовився пан Василь в одному зі своїх інтерв'ю, не належала нікому, крім... нього самого. Як автору-батьку. Не лягав її образ в якісь задумані Шкляром рамки чи навпаки — не вистачило йому глибини (покажіть мені її в жінці, яка вже через 15 хвилин після абортів здатна відчувати статеве збудження!), тож суворий батько Василь Шкляр позбавив свою не в міру неслухняну дочку певного морального спадку чи Знання, яке вона мала би отримати після усього пережитого. Що не кажіть, але таємничу смерть власного чоловіка, який ще й

начебто приходиться до тебе ночами, смерть, до якої ти сама ніби причетна, не може не схвилювати. Схоже на те, що ця діяльна жінка таки дійсно переживала (просто від нас, читачів, це приховувала), причому настільки, що потрапила в елітну психіатричну клініку й навіть там влаштувала кілька сцен з еротичним же присмаком (ну, не може вона інакше!) — роздягнула й побила симпатичну медсестру, після нападу істерії сповзла дверима, які не могла відкрити, під ноги головлікаря і навіть розкрила коліна на знак повної покірності й знесиленості... Отже, жінка начебто переживає, але я як читачка в це не вірю. І не тому, що не люблю жінок, бо це неправда (тут, прошу, без еротичних мотивів...).

Найбільше стосунки Анастасії (героїні, вона ж муза та втілення еротичних фантазій автора-чоловіка) та письменника подібні до описаних Джоном Фаулзом в “Мантіссі”. Пан письменник-творець має владу над музою, яка, за його бажанням, постає то у вигляді домашньої дівчинки в халатику, то припанкованої грубої жінки, чи ще якоюсь. Письменник має цю владу, бо може це *уявити*. Але персонаж також має власну волю, він може погодитися бути таким, яким його бачить автор, або зникнути, стоншати, стати пласким, безбарвним чи навпаки — декоративно-показово штучним. А є ж іще читач, який має оцінити співпрацю тексту й автора. І якщо його не буде підключено до цього дійства, слова в книжці не оживуть, і не буде їм дано створювати віртуальний простір чи паралельний світ...

Попри зауваження про недостатньо глибокий психологізм (і хоча спроба ця все ж непогана порівняно з іншими сучасними письменниками, але ж до Шкляра вимоги вищі!), попри не надто динамічний сюжет та розмитий фінал (чи, може, це моє суб'єктивне враження?) є кілька гарних моментів, за які можна пробачити авторові його бажання пограти на публіку, пересоленість та переперченість “страви”. Це — геніальне зображення пекла, багатого на чорноземи, паралель до нашої з вами “райської” землі, де на чорній землі треба чорно працювати. А також прекрасний і фактично нічим не виправданий націоналізм відьми Анастасії, з якою навіть “служителі пекла переходять на українську мову”.

## Михайло Куцеба

### “ДЗЕРКАЛО” ОСІННІХ МІФІВ (з приводу нової книжки В.Палинського)

Навіть палітурка (художниця Роксолана Прийма-Таміолі, європейського рівня українська малярка) нової книжки прози Віктора Палинського “Дзеркало” (Л., Сполом, 2002) вводить читача у вибагливий ізопростір і напружену драматургію творів, компактно зібраних під нею. Ці тексти — ностальгійна, а подекуди і надчуттєво позадзеркальна, таїна; виокремленість (навіть самотність!) особистості у великому та малому всесвіті тривог і підсвідомих осінніх (коли — найкоротші дні) страхів. (Власне, ці настрої й передано на обкладинці через заглиблено-кolorистичну репродукцію малярського твору — із магічним дзеркалом у центрі композиції.) Налаштування на доконечне сприйняття незносної розчепленості світу (чи світів?!), на безупинне витворення нової літературної матерії реально-ірреального...

“Дзеркало” Віктора Палинського, очевидно, дає підставу стверджувати про з'яву певного феномену новітньої української прози, де звиклий довколишній світ переливається в якісь химерні виміри, а чаклунські “речі” з царини магії водночас запросто входять у наш будень. І неквапом звикаємо до цього, розбудовуючи, в такий спосіб, нову реальність, формуючи віртуально-безконечні обшири.

До книжки увійшло понад десяток новел і повість “Канцлер своєї величності” (це твір, хоч і перемандровав із попередньої книжки письменника, дуже добре вписався в загальне епічне тло збірки).

Слово і Час. 2004. №2



Споконвічна таїна буття потребує титанічних зусиль, щоб хоч на мить зазирнути у простір задзеркалля, відчуті інакшість світів потойбіччя і спробувати досягнути себе іншого – як-от у “Дивах” чи “Жовтому привиді”. І співучасником таких художніх експериментів автора залюбки стає читач. Бо, як не дивно, холодне мерехтіння вічності якимось незбагненим чином приборкує наш страх, дозволяє з насолодою поквитатися з обтяжливим “табу” виваженого солодкового раціоналізму, бодай якоюсь мірою посягнути на “свята святых” – нерозгаданість людської особистості.

В.Палинський відверто не торкається теми втраченого покоління. Однак певні відгомони далеких драм подеколи відлунують у зіницях його дивних героїв (“Мана”, “Заячий острів”). Та й так звані негативні персонажі радше не вічним злом виповнені, а пекучою незреалізованістю особистісних задатків. Тут не витворюється бездоганно позитивний міф про “героя” чи “антигероя” (це не так уже важливо для автора), а розчахнуто простір у світ власних і чужих вад; міфологізується спогад про спогад. Зрештою, твориться міф про міф – “Вілла під соснами” чи “Дагмара”. Одне слово, “світ – не вивершений. І в ньому можливе все. І воно, це “все” вже десь існує – поза нами; зрештою, і – поза собою. Там воно собі триває і чекає слушної нагоди для вивільнення. Прислухайтеся, воно входить у ваші сни, вже дивиться вашими очима. І завжди є можливість вибору: випускати чи ні? І це – спокуса... Однак, пам’ятайте: сни закінчуються, а мандри химер – безконечні!”...

Читаючи твори В.Палинського, відчуваєш, як спадає щоденна метушня, віддаляється дошкульний галас, розчиняється суєта. Натомість з’являється щось важливіше, повз яке не шмигонуть, водночас не виштовхнути з цупкої пам’яті, не загасити в підсвідомій ностальгійній незбутності. Тема кожної новели розвивається природно-ритмічно: напливаючи хвиля по хвилі. То потужніше, то ледь пригасаючи. А місцями – зринаючи у зовсім нетутешньому ритмі й формуючи зовсім іншу химерну природу, здавалося б, звичних, знайомих явищ (“Жінка в смарагдових окулярах”): “У житті реальність та вигадка не раз міняються місцями або так щільно переплітаються, що їх і не розрізнити. Та й чи варто?..”

Ці тексти надають благодатну можливість інтерпретації, особистісних, майже магічних пошуків. І коли ритм знову вирівнюється, та “дика” хвиля відходить, залишається добротний, подекуди близький до поетичного, текст, випрацьований душею автора (“Звір”).

Дискутуємо про культуру та цивілізацію. Як і завжди, юрба жадає хліба й видовищ. Саме в цьому незмінному жаданні – тиранія та влада юрби. Маємо сьогодні трохи оновлені видовища із модерним антуражем (напр., “Людина року” з нескінченними номінаціями, аби догодити ледь не всім владоможцям), але суть – та сама, що й завше: безликість. У цьому – іронія долі особистості, хрест самого натовпу, трагікомічність закомплексованого одинака (повість “Канцлер своєї величності”). Юрба навіть має власну естетику (точніше – антиестетику) і з успіхом послуговується нею. Повість В.Палинського – балансування індивідуаліста на канаті іншості, напнутому над тлумом. Розпочато міфологізовану “гру” з юрбою... І той, хто її розпочав (герой – Канцлер), не завжди сам здатен збагнути правила цієї “гри”... А втішитися результатами – й поготів.

Герої книжки В.Палинського “Дзеркало” є водночас дуже реально виписаними персоналіями і виходцями зі світів задзеркалля. І, гадається, саме в ньому їхня особлива привабливість для читальника. Бо ж, “хто його зна, можливо, поспіхом і боязко зачиняючи поодинокі несподівані “брами” в світи понадсвідомого, відмовляємо собі в розумінні сокровених таємниць народження – смерті, чи навпаки?.. Зі страху. [...] Через обмежені можливості нашого етапного натужного пізнання. [...] Чи ще через щось? Господи, чому так прикро?..”

І хоча художня авторська система книжки не повсякмісць зорієнтована на відверту “дзеркальність” дійсності й метафорика потребує певних зусиль свідомості для опанування її змісту, все ж розкута та доступна манера письма дозволяє сподіватися на якнайширші читацькі зацікавлення та “розшифровку” на грані співтворства.

Досконало оперуючи словом, митець із винятковим хистом уводить шляхетні кольори, вишукані легкі тони й напівтони у чорно-білу занудність дійсності, сягаючи глибин суттєво-надчуттєвого, а це завше імпонувало літературним гурманам.

*м. Львів*

**Улюра Ганна**

### **ТІНЬ ФОНВІЗИНА. ДУБЛЬ ДРУГИЙ (М.Назаренко. “Недоросток Аленін”)**

В основу повісті Михайла Назаренка “Недоросток Аленін” (“Недоросль Аленин” // Радуга. – 2002. – № 11–12) покладено досить розповсюджену легенду про можливий прототип образу фонвізінського Митрофанушки, а водночас твір репрезентує новий погляд на трактування першотексту самого “Недоростка Аленіна” – класичної комедії Дениса Фонвізіна. Дійові особи повісті – герої як реальної громадської історії Росії (і передусім, Олексій Миколайович Оленін – президент Академії мистецтв, перший директор Публічної бібліотеки), так і легко впізнавані літературні персонажі (від фонвізінської Палашки до пушкінської міс Жаксон) – під вправною рукою автора зазнають потрібних йому модифікацій і метаморфоз. Злонравна Простакова перевтілюється в сіреньку Анну Семенівну з її далеким “темно-алейним” минулим; Тарас Скотінін, він же Волконський, якщо ближче придивитися, виявляється хазяйновитим, діяльним, проте й непомірно жорстким господарем; недалекий Митрофан перетворюється на Олексія, вразливого талановитого підлітка, чиє нелегке дорослішання дедалі більше закриває для оточуючих складний світ юнака.

Доречно відзначити, що Приютіно – славетний культурний осередок підмосковного дворянського життя поч. ХІХ ст. і відомий сьогодні літературно-художній будинок-музей – є не менш промовистим героєм повісті Назаренка, ніж молодий Аленін. Саме садиба Приютіно стає природним середовищем формування світосприйняття Олексія. Романтичні простори надихають юнака на творчий пошук: недарма перші варті уваги художні роботи Аленіна (а в тексті повісті вони є й останніми “справжніми”, “живими”) – це пейзажні замальовки. Водночас Приютіно – те саме болото, в якому легко гинуть юнацькі пориви і формуються “злонравні” характери (див. історію любовних стосунків Олексія з кріпачкою Палашкою).

З погляду змісту й тематики твору перед нами достоєвсько-набоківська історія становлення особистості в гримучій суміші з просвітницьким романом виховання.

Надзвичайно цікавий художній метод повісті. На перший погляд ані жанрова її природа, ані стилістична її віднесеність не викликають жодних сумнівів. “Недоросток Аленін” – чистісінька парафрастична література із чітко визначеними прийомами постмодерністського письма. Текст буквально “вибухає” потоком суто літературних асоціацій, відіграючи роль своєрідної колективної пам’яті класичної російсько(мовно)ї літератури: від Панаєва до Буніна, від Державіна до Чехова, від Ломоносова до Гоголя. Показовий і фінал повісті – *“Так-то, сударь”, – сказав мой спутник со вздохом. Слова эти были цитатой, как и всё прочее, но я не помнил, откуда они, да и не важно, потому что лица уже заволклись туманом, и только звон путеводной ноты, словно звук лопнувшей струны, доносится издалека*, – який відсилає читача водночас до зачину “Інших берегів” В.Набокова і до фіналу “Вишневого саду” А.Чехова (ще й вказує на гоголівську присутність), створюючи атмосферу ностальгії за неіснуючим (а точніше – тим, що ніколи й не існувало). Та водночас дає “непросвітленому” читачеві ключ до розуміння повісті: фактично весь твір є не чим іншим, як цитатою “не пам’ятав, звідки”.

*Слово і Час. 2004. №2*

А між тим, очевидно, не слід забувати, що автор пише свій текст не як носій ортодоксально російської культури. Росія Михайла Назаренка – Росія суто літературна, її культура – міфічна за визначенням. Це провокує появу дечого на зразок подвійної перспективи, ретроспекції подібно до мемуарних жанрів: найліпше запам'ятовується те, що могло б бути. Й, отже, не слід дивуватися, що XVIII століття – умовне, Фонвізін – “образ в высшей степени собирательный”, а “Россия вымышленна”. Саме це дозволяє авторові нечасто, але успішно послуговуватися прийомами пародії. Такою, приміром, є поява третього “Недоростка” (окрім фонвізінського і назаренкового) – “Как сию пьесу написал бы А.Н.Аленин” чи суто соціально-проблемного листа Фонвізіна, майже цілком “складеного” з радищевських висловлювань.

Усе це зумовлює виникнення в творі специфічної наративної ситуації: оповідач “чужими словами” розказує про події, які тому, хто сприймає текст, уже відомі “з перших рук”. Повість Назаренка, більше за будь-який інший твір сучасної української літератури, ілюструється поняттям “паперова література”, що його вигадав російський есеїст Михайло Айзенберг: “Простір, який обживається такою літературою, нагадує театральний кін, але читач дивиться не із зали, а з-поза випадкових лаштунків, як зацікавлений робітник сцени. Вся фанера цих стін, кисея деталей і робочий піт відвертості надані йому “в відчуттях”<sup>1</sup>. Про цю своєрідну гру в хованки з “наївним читачем” сигналізує й епіграф до основної частини повісті – “Старинные люди, мой батюшка”. Як відомо, ця, так би мовити, цитата є пушкінським варіантом прочитання фонвізінського тексту й широкою своєю популярністю вона, передусім, завдячує саме “Капітанській доньці” Пушкіна. Таким чином, Фонвізін, що діє протягом твору то в договорено-складеному, то в умовно-історичному вигляді, на самому початку повісті репрезентує ще одну свою культурно-зумовлену іпостась – “за Пушкіним”.

Отже, в тексті наявні основні формальні ознаки постмодернізму як художнього напрямку: використання літературної спадщини як будівельного матеріалу, багаторівнева організація тексту, і – передусім – сюжетотвірний механізм гри. Однак невдовзі стає очевидним, що методологічно спокушений автор накладає удосконалені технічні засоби визначеного художнього напрямку на не притаманні йому завдання. Постмодернізм як тип свідомості втрачає тут своє надзавдання – деконструкцію звичної картини світу, задану деміфологізацією явища. “Недоросток Аленін” не переглядає міф, наприклад, про золоту добу російського дворянства, що правомірно було б очікувати з першопочаткових посилань тексту, а утворює на основі цього топосу літературоцентричну версію роману виховання, докорінно гуманістичну в своїй основі. Автор повісті, як і її герой, “мнит нравы исправлять” (чи то сатирою, чи то літературною грою). Ефект відсторонення, потрібний для роботи постмодерніста, випадково або свідомо таким чином знімається. Й отже, залишаючись формально “представником” посмодернізму, “Недоросток Аленін” Назаренка є очевидно явищем перехідного характеру: поверненням до “старомодного Чехова” після “новомодного Беккета”.

---

<sup>1</sup> Див.: Конференц-зал “Литература non fiction: вымыслы и реальность”: Айзенберг М. Факты и вымыслы // Знамя. – 2003. – № 1.

Підготовано Валентиною Лисенко





Logos

Надія Смик

## КРОСВОРД: У ЧОМУ ЙОГО ЗАГАДКА?

Загальноприйнято вважати, що кросворд (англ. cross – хрест і word – слово) – це фігура, розбита на клітинки, яку слід заповнити літерами, щоб по горизонталі й по вертикалі утворилися ряди загаданих слів. Подібне тлумачення зустрічаємо в більшості як вітчизняних, так і іншомовних довідкових видань. Наприклад, у “Британській енциклопедії” зазначається: “Кросворд – популярна форма словесної головоломки, що складається з діаграми, зазвичай прямокутної, поділеної на чорно-білі чи сітчасті (чорні, затінені або заштриховані) клітинки. До діаграми додаються два пронумеровані списки питань чи ключів до розгадок: один – для горизонтальних слів, інший – для вертикальних, номери яких ідентичні номерам у діаграмі. Слова в діаграмі перетинаються одне з одним чи з’єднуються, з огляду на що кросворд і дістав свою назву”<sup>1</sup>. Окрім того, укладено кросвордні словники, які містять велику кількість слів, згрупованих чи за кількістю літер, чи за спільними ознаками, та підручники й енциклопедії, що стосуються різних аспектів кросворда<sup>2</sup>. Проте в жодному з подібних видань немає тлумачення кросворда як літературного поняття, хоча для цього й існують певні підстави. Спробуймо аргументувати.

Зазвичай кросворд, як уже зазначалося, асоціюється з чорно-білими клітинками (сіткою) і запитаннями до загаданих слів. Якщо з сіткою все більш-менш зрозуміло (білі клітинки слід заповнити літерами, іноді складами чи символами, щоб по горизонталі й по вертикалі утворився ряд загаданих слів), то запитання, призначені для відгадування, однозначно сприймаються як загадки. Загадка – це “дотепне запитання, часто у віршованій формі... вживається не лише для активізації пізнавальних можливостей..., а й почасти містить у собі філософський зміст..., пов’язується із міфологічним світобаченням”<sup>3</sup>, “алегоричний поетичний опис якогось предмета чи явища, що тестує того, хто розгадує, на кмітливість”<sup>4</sup>, “навмисно загадкове чи двозначне питання, що вимагає глибокодумної й часто дотепної відповіді”<sup>5</sup>. Запитання, що подаються до кросворда, в основному відповідають наведеним означенням. Отже, кросворд можна назвати одним із піджанрів загадки. Прикметно, що С.Караванський у словнику синонімів до слова з а г а д к а подає такі: головоломка (важка), шарада (із складів слова), ребус (з букв і малюнків)<sup>6</sup>. Вони ж виступають і як різновиди кросворда.

<sup>1</sup> Див.: *Encyclopedia Britannica* // <http://www.britannica.com>

<sup>2</sup> Див.: *Crossword dictionary*. – Chambers Harrap Published Ltd. – 2000; *Boyer Kenneth R. Encyclopedia of Crossword Sticklers*. – 1999; *Manley Don. Crossword manual*. – 1992; *Зеленский А.С., Борисов А.С., Забуслаев В.Н. Кроссворды от А до Я*. – 1999; *Семенов М.С. Универсальная Энциклопедия Кроссворда*. – 2000.

<sup>3</sup> *Літературознавчий словник-довідник*. – С. 276.

<sup>4</sup> БЭС // <http://dic.academic.ru/misc/enc3p.nsf/ListW>

<sup>5</sup> *Encyclopedia Britannica* // <http://www.britannica.com>

<sup>6</sup> *Караванський С. Практичний словник синонімів української мови*. – К., 2000. – С. 117.

Формальні ознаки, за якими класифікують кросворди, часто візуальні, стосуються лише діаграми, як-от: *білий* (blank crossword) — кросворд, який не має жодної чорної клітинки, усі літери у словах перетинаються; *класичний* (classic crossword) — кросворд, у якому малюнок має чотирибічну чи двобічну симетрію, кожне слово перетинається з іншими принаймні двічі, кількість чорних клітинок — мінімальна; у кросворді з *перетинками* (barred diagram) слова відокремлені одне від одного потовщеними лініями (без чорних клітинок); *фігурний* (figure puzzle) — кросворд, який виокремлюється планом сітки, має вигляд кола, трикутника, ромба, куба; в популярних нині *сканвордах* (scanword) загадки подаються прямо в клітинках сітки і слова вписують за вказаним стрілками напрямком; у *чайнворді* (chainword) слова не перетинаються, а лише дотикаються: остання літера слова (або склад) — це перша літера (або початок) наступного. Кілька видів кросворда вирізняються насамперед умовами заповнення діаграми, наприклад, за правилами *складокросворда* (syllabic trouble) в одну клітинку слід вписувати один склад, за правилами *дволітерного* (double delight) — дві літери, а за правилами *кодового* (codeword) в одну клітинку записують код, що може відповідати кільком літерам; у *нефіксованому* (sliding puzzle) кросворді, де для кожного слова в сітці існує зайва порожня клітинка, читач має вирішити, в який бік змістити його при вписуванні. *Координальний* кросворд (coordinating crossword) вирізняється тим, що читач не лише розгадує слова, а й сам будує за розгаданими словами сітку. А в кросворді *пікер-аппер* (picker-upper) автор у кожну клітинку вписує дві літери, одна з яких зайва. Завдання читача викреслити її. Специфіка більшості кросвордів визначається саме умовами загадування. Зокрема, в *абетковому* кросворді (alphabet crossword) слова-відгадки мусять починатися з однієї заданої літери, а то й мати однакову кількість літер; *кросворд-анаграма* (anagram magic square) містить загадку, певна перестановка літер у якій приводить до відгадки; у кросворді *суб'єктивному* (subjective crossword) кожне запитання містить у собі відповідь, знайти яку можна, вилучивши префікс, суфікс чи просто якусь літеру в одному зі слів загаданої умови; в *гумористичному* кросворді (humorous crossword) загадки мають жартівливе значення; *паліндромному* (palindrome-crossword) властиві паліндромні загадки і слова-відгадки; *кросворд-поліглот* (polyglot puzzle) вирізняється тим, що загадки подані однією мовою, а відгадки вписують іншою; в *ребусному* кросворді (rebus-crossword) загадки подані у вигляді ребуса, і спочатку розгадують ребус, а потім — кросворд; у *фрагментарному* кросворді (fragmentary puzzle) роль загадки виконують малюнок чи фото; *тематичний* (subject crossword) присвячений окремій темі. До кросвордів належать також *філворди* (fill-word). У них сітка не має чорних клітинок, а заповнена літерами, частина з яких утворює загадані автором слова, що подаються нижче. Специфіка цього виду кросворда в тому, що слова можуть читатися в будь-якому напрямку: і по діагоналі згори вниз чи навпаки, і по ламаній, і по горизонталі чи по вертикалі вперед і назад. Окрім того, не задіяні літери часто утворюють слово, яке служить розгадкою до окремо поданої загадки. В *головоломці* (puzzle) автор заповнює сітку сам, але читачу подає розрізаною на дрібні частинки, щоб він сам відбудував діаграму. В *кейворді* (key-word) слова зашифровані цифрами.

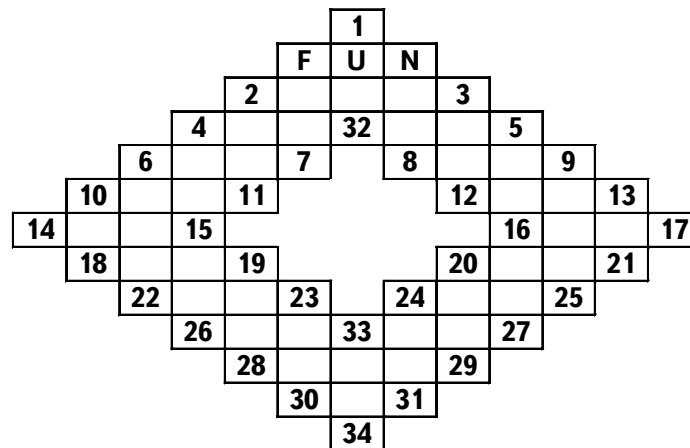
Отже, за жанровими ознаками кросворд близький до таких літературознавчих понять, як загадка, шарада чи навіть шахопоезія. Останній термін у “Літературознавчому словнику-довіднику” (К., 1997) тлумачиться як “вид творчості, синтез поезії і шахової композиції... культивує два різновиди шахопоезії: віршовий текст відбиває певні ідейно-тематичні колізії розв’язку шахової задачі;

поетичний текст безпосередньо “вплітає” в себе розв’язок авторової задачі”<sup>7</sup>. За аналогією, органічне поєднання форми (візуально-графічна композиція) та змісту (хитромудрість загадок) дає підстави вважати кросворд літературним терміном, що засвідчує й історія його виникнення.

Зрозуміло, що сучасний кросворд суттєво відрізняється від тих перших зразків, які прийнято вважати пракросвордами, зокрема, відомого 25-літерного “магічного квадрата”, в якому вбачають і анаграму, і паліндром, і акровірш:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Подібність цього “магічного квадрата” до сучасного кросворда майже непомітна. Хіба що перетинаються літери у словах та сам текст сприймається як загадковий. Прикметно, що Артур Вінн, якого вважають автором кросворда як такого, ідею його створення запозичив із відомої з дитинства гри в “магічні слова”, які однаково прочитувалися по горизонталі й по вертикалі, тобто кросворд постав із давновідомого “магічного квадрата”. Дітище Вінна, ромб 13 на 13 клітинок і 32 слова<sup>8</sup>, побачило світ 21 грудня 1913 року в додатку до газети “New York Word”:



Як бачимо, схожість із “магічним квадратом” полягає лише в тому, що літери у словах перетиналися по горизонталі й по вертикалі. Запитання до кросворда ще не поділялися на горизонтальні чи вертикальні, а лише вказувалося цифрами початок і кінець слова, наприклад: 4–5. *A written acknowledgment (receipt)*; 23–30. *A river in Russia (Neva)*<sup>9</sup>. Як підказка в кросворд було вписане слово *fun* (забава), яке, крім того, що відповідало назві газети, де він містився, можливо, й поклато початок сприйманню кросворда як словесної забави. Отже, якщо керуватися припущенням, що кросворд – це варіація “магічного квадрата”, в якому слова перехрещувалися, читалися згори донизу, знизу догори, зліва направо і справа наліво та при зміні порядку літер утворювали нові слова, то сучасний кросворд і його різновиди варто визнати за далеких родичів анаграми,

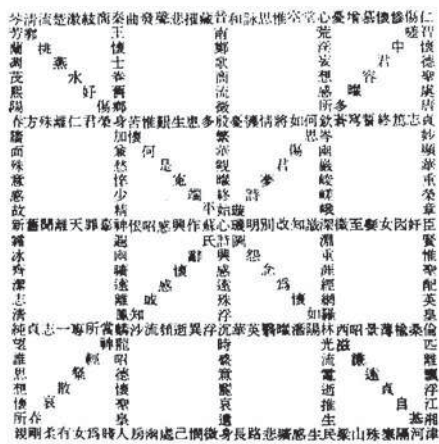
<sup>7</sup> Літературознавчий словник-довідник. – С.739.

<sup>8</sup> Даний зразок розміщений: <http://www.crosswordtournament.com/more/wynne.html>

<sup>9</sup> 4–5. Письмове підтвердження (розписка); 23–30. Річка в Росії (Нева).

паліндрома й акровірша. До речі, онлайнівська англомова енциклопедія “Бо знання це здорово!” у статті про кросворд дає посилання на терміни акровірш і анаграма (паліндром також вважається анаграмою)<sup>10</sup>. Слушність такого припущення підтверджують і сучасні різновиди кросворда (кросворд-паліндром, білий і анаграмний кросворди) та очевидна подібність із деякими жанрами світової зорової поезії.

Поєднання зорової (діаграма) та літературної (загадка) площин спостерігається ще в античні часи. Зокрема, латиномовний поет Децім Магній Авсоній свої мистецькі твори означував як *technoraigion* (від гр. *techno* – мистецтво чи техніка, *raigion* – гра). В античності слід шукати й витoki акровірша, абеткового вірша, анаграми, паліндрома, що стали предметом наслідування для подальших версифікаторів і на основі яких створювалися нові жанри, зокрема, на мою думку, і кросворд. Як зазначає М.Сорока<sup>11</sup>, один із найпоширеніших жанрів зорової поезії – фігурний вірш, що має форму як матеріальних предметів, так і абстрактно-геометричних. Саме поетичні твори у вигляді геометричних фігур можуть вважатися праобразами ранніх кросвордів. Наприклад, ранній твір китайської зорової поезії (гуй-вен), відомий під назвою “любовний лист”, датований IV ст. Він нагадує діаграму з вертикалями, горизонталями й діагоналями, а китайські ієрогліфи, що можуть означати і слово, і склад, перетинаються в окремих місцях, що, як пише Д.Хіггінс, дає 40000 різних можливостей прочитання<sup>12</sup>:



Помітна подібність і між кросвордом та деякими бароковими віртуозними віршованими формами (що дає право говорити про трансформацію жанру). Наприклад, *прогресивний лабіринт* мав форму квадрата, повний текст якого містився в першому рядку, а кожний наступний рядок зміщувався на одну літеру ліворуч або праворуч. Сьогодні подібне завдання ставить перед читачем *нефіксований кросворд*, в якому на кожне слово в діаграмі автор залишає зайву порожню клітинку, щоб читач поміркував, у який бік змістити слово при вписуванні. У *центричному лабіринті* текст можна було читати в різних напрямках: від центру, до центру, по діагоналі. Його традиції частково трансформувалися у *філворд*, де загадані автором слова прочитуються в будь-якому напрямку. Подібні між собою кросворд і *кабалістичний вірш*, у якому всі літери латинської абетки мали своє числове значення, для з’ясування якого в поетиках подавалася спеціальна таблиця. У сучасному *кейворді* автор зашифровує слова цифрами,

<sup>10</sup> Див.: *Because knowledge is cool* // <http://www.encyclopedia.com>

<sup>11</sup> Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кінця XVI–XVIII ст. – К., 1997. – С. 82.

<sup>12</sup> Твір узят з дослідження М. Сороки “Світлове мистецтво зорослова” // Зрима рима. – 1999. – С. 6.

тобто кожній літері відповідає окрема цифра. Певною мірою подібна до кросворда і барокова поетична загадка — “незрозуміле речення, що розкриває в собі відому річ, яку воно позначає загадковими натяками і подібностями як письмово, так і в малюнках або пластично”<sup>13</sup>. Приміром, літеральна загадка замість складів або слів містила літери, що виражали подібну думку: а — аз, в — веді, с — слово. За правилами *кодового кросворда* в одну клітинку записують код, що може відповідати кільком літерам. Наприклад, загадане слово *ліч* можна записати у дві клітинки: пч, де п[пі] — грецька літера, ч — залишається незмінною. Ідентичні між собою барокова *загадка в малюнках* і сучасні *кросворд-ребус* та *фрагментарний кросворд*. Загадки в малюнках існували двох типів: чиста й комбінована. Перша містила малюнки, в яких треба було розпізнати загальний зміст загадки, комбінована ж поєднувала зображення й додатковий текст, що властиво й сучасним кросвордам-ребусам і фрагментарним кросвордам. Трансформація деяких елементів візуальної поезії у кросворди очевидна, й стосується вона як візуальної діаграми, так і тексту. І хоча візуальна поезія — це насамперед версифікаційні, часто таємничі й повторювані фрази, що незрідка мали різні прочитання, а кросворд — це окремі неповторювані слова, що прочитуються лише в разі правильно виконаного завдання, зміщення в тексті літер на одну клітинку, розміщення та прочитання слів у різних напрямках, все ж кодовий запис слів, числові означення літер і загадки-зображення дають змогу стверджувати, що сучасний кросворд увібрав у себе елементи барокових віртуозних віршованих форм.

Про те, що кросворд — це складна літературна форма, яка постійно еволюціонує, може свідчити твір сербського письменника-новатора Мілорада Павича “Краєвид, намальований часом” (1988), який має авторське жанрове визначення — роман-кросворд. Пояснюючи вибір такого формулювання, автор зазначає: “Якщо читати його по вертикалі, на першому плані опиняються портрети героя книги. Якщо ж ті самі розділи читати по горизонталі (“класичним способом”), тоді на перший план виступає зав’язка і розв’язка книги”. Окрім того, за словами письменника, залежно від того, як читати твір, по вертикалі чи по горизонталі, по-різному прочитуватимуться його початок і закінчення. Зокрема, автор запевняє, що “Краєвид, намальований часом” по горизонталі починається реченням: “Жодного ляпаса, якого не дав, не треба забирати в могилу”, а закінчується фразою: “Читач напевне не такий уже й дурний, щоб не пригадати, що тепер сталося з Атанасієм Свіларом, який певний час називався Разін”. А по вертикалі — зі слів: “Готуючи цю Пам’ятну книгу нашому другові, товаришу шкільних років і добродію, арх. Атанасію Федоровичу Разіну, який колись писав своє ім’я язиком на спині найкрасивішої жінки цілого покоління, а тепер записав його золотими літерами в зоряні книги... сторіччя і став великою ... особою, чия ніч вміщає десять днів. Редколегія мала на увазі, що всієї правди про його життя й роботу ми не дізнаємося ніколи”. Закінчується ж роман по вертикалі так: “Я побіг до церкви”<sup>14</sup>. Певна річ, структура твору дає змогу переходити зі сторінки на сторінку, не втрачаючи сюжетної чи композиційної ідеї. При зміні способу прочитання (чи то по горизонталі, чи то по вертикалі) читач не втрачає канви подій, не відчуває розриву в перетині долі героїв. Простір у творі здається необмеженим, схожим на нескінченність.

<sup>13</sup> Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний). — К., 1973. — С. 244.

<sup>14</sup> Див.: Павич М. Початок і кінець роману // Електронна бібліотека українсько-сербських культурних зв’язків // [www.rastko.org.yu/rastko-ukr/au](http://www.rastko.org.yu/rastko-ukr/au)



П.Копілова, аналізуючи твір Г.Олді “Чужий серед своїх”, зазначила: “Загалом повість схожа на гумористичний кросворд, де читачу потрібно вгадувати літературні джерела жартів — що є завданням не важким і приємним”<sup>15</sup>. Таке порівняння засвідчує, що термін кросворд набув метафоричного значення. На метафоричність його вказує й історичний факт: В.Черчілль дав переговорам про капітуляцію великого німецького угруповання в Італії наприкінці березня 1945 року кодову назву “Кросворд”.

І все ж хоч би яких ускладнень, спрощень, означень набував кросворд за свою історію, поняття “словесна гра” лишається основним його атрибутом відносно не лише способу виконання, а й мети його складання. Проте, граючись, автори й читачі виконують низку не іграшкових функцій. Зокрема, в енциклопедії “Амерікана” (1966) стверджується, що в Росії кросворди використовувалися з пропагандистською метою, нерідко при їх створенні добиралася спеціальна лексика й загадки<sup>16</sup>. Окрім можливого за певних умов ідеологічного впливу, кросворд також виконує мовно-освітню та виховну функції.

Отже, на підставі наведених прикладів можна стверджувати, що кросворд, як синтезуючий мистецький вид, який поєднує візуально-графічну діаграму та літературну загадку в одне естетичне ціле, органічно приналежний до літературного процесу. Це зумовлено джерельними літературними витоками, словесною грою, присутньою в кожному підвиді кросворда, його призначенням та функціональністю в літературному процесі, відповідністю естетичним вимогам літератури сьогодення. Зважаючи на дотеперішнє ігнорування кросворда як літературного поняття, що пояснюється відсутністю його наукового обґрунтування та недостатньою кількістю напрацьованого матеріалу, сподіваюся, що наведені думки спровокують дослідників на подальші наукові розвідки про кросворд як літературний різновид.

*М. Едмонтон*

<sup>15</sup> Копілова П. Рецензія на збірник “Чужой среди своих” // ПитерВук. – 2001. – № 10.

<sup>16</sup> Див.: Americana // <http://ea.grolier.com/>



*Передплачуйте “Слово і Час” – єдиний академічний літературознавчий журнал про українську та світову літературу.*

**Слово** *Передплатний індекс – 74423*  
*Електронний варіант*  
*на Web-сторінці за адресою:*  
**і** *www.word-and-time.iatp.org.ua*  
**Час**





## Автопортрет

1. *Оглядаючись на пройдене, чи задоволені Ви результативністю і, якщо хочете резонансом Вашої творчості? В чому вони?*
2. *Роль вузівської підготовки у Вашому формуванні як науковця?*
3. *Як Ви вважаєте, що таке літературознавчий професіоналізм? І під цим кутком зору як розцінюєте свою роботу науковця?*
4. *Перспективи розвитку української науки про літературу... Якими вони уявляються Вам?*
5. *Індивідуальне запитання (подається в тексті).*

### Тамара Гундорова

1. Мабуть, відповідати на питання про результативність треба тоді, коли майже все те, що хотілося б зробити, уже зроблено. Натомість я маю ще багато нереалізованих планів і проєктів, тому намагаюся не оглядатися назад. З Вашого запитання я виберу, мабуть, не слова “результативність”, “резонанс”, “оглядаючись на пройдене”, а “задоволення”. Чи задоволена я тим, що зробила, і чи має воно якийсь резонанс?



Коли я думаю про те, що відбулося в нашому українському літературознавстві за останні десять літ, то, зізнаюся, бачу свій шлях невіддільним від загальних змін у сфері гуманістики кінця ХХ ст. Іноді мені спадає на думку, що свій шанс реалізуватися я дістала лише внаслідок цих змін.

Пригадую, як наприкінці 80-х я почувала себе некомфортно у тодішньому українському літературознавстві, як прагнула пізнати той науковий дискурс, яким володіла переважна більшість гуманітаріїв у західному світі — незалежно від мов та країн проживання. Адже західне літературознавство виробило не тільки свій дискурс, але й жаргон, і пережило чимало мутацій за ті роки, коли ми змушені були писати про “соціально активного героя”, про соцреалізм чи типологію стилю. І в 80-ті, і тепер для мене безсумнівно — західний дискурс можна приймати чи не приймати, однак його принаймні треба розуміти.

На початку 90-х доля закинула мене до Австралії, за що я безмежно вдячна їй, а ще — Маркові Павлишину, чиїми руками діяла та доля. Саме там — на віддалі від Європи і Північної Америки, на межі старого і нового світів, у ситуації постколоніалізму, я й почала освоювати новітню гуманітарну методологію. Може, саме це місце, скажемо так, обабіч від головних течій і центрів західного мейнстріму, де я відчувала себе “завжди учнем”, дозволило мені утримуватися від надмірного захоплення якоюсь однією школою чи методологією.

Повернувшись в Україну 1991 року, я була вже цілком іншою. З того часу і по сьогодні намагаюся поєднати два береги — західного наукового дискурсу і питомої української проблематики. Не скажу, що це так легко. Досить часто відчуваю себе “своєю серед чужих і чужою серед своїх”.

Імовірно, мої праці легше зрозуміти в контексті західного мислення, хоча спрямовані вони на те, щоб із допомогою сучасного інструментарію аналізувати українську літературу і культуру, відкриваючи в них та оприявлюючи оригінальність і складність, які зсередини іноді важко бачаться. Однак, повторюся, для того, щоб зрозуміти адекватно те, що я

пишу, варто перебувати всередині сучасної науки, не лише вітчизняної, а й т.зв. західної. Принаймні, я до цього прагну. Звідси — відповідь на питання про резонанс.

Коли говорити про формальне визнання, то, мабуть, воно є. Свідченням цього стало те, що я завідую відділом теорії в Інституті літератури, була номінована “Сучасністю” на премію часопису, що — навіть не сподівалася! — отримала цього року звання члена-кореспондента НАН України. Своєрідним визнанням моєї конкурентоспроможності можна вважати й те, що діставала неодноразово стипендії і гранти на проведення наукових досліджень від закордонних фондів та дослідницьких центрів. Причому, зізнаюся, саме рівень проекту та його актуальність стають при цьому чинниками вибору, а не особисте знайомство, як це іноді трапляється у нас вдома.

Мої книжки “Франко — не Каменярь”, “Проявлення слова”, “Femina melancholica” мали досить широкий резонанс, вони часто цитуються, їх, здається, читають й іноді навіть переписують. Однак не можу сказати, що вони адекватно прочитані і зрозумілі. І справа не лише у складності письма (зауважу, що дотримуюся тієї думки, що писати треба для тих, хто хоче стати співучасником інтелектуального пошуку, а не для того, щоб дати прості відповіді на складні питання). Багато аспектів і проблем, які я намагалася розв’язувати, на жаль, не були підхоплені й розвинені далі, скажімо, такі, як колізії “вищої культури” в українській літературі, декаданс як “екзод” народництва, культуральна концепція (культурософія) українського неоромантизму, Франкова ідея гуманітаризму, синтез фемінізму, модернізму і націоналізму тощо.

Безперечно, у 90-ті рр. запанувала мода на модернізм. Очевидно, до цього прислужилася і я. Зауважу, що розмова про український модернізм фактично започаткована 1989 р. по великій перерві моєю статтею про самосвідомість українського модернізму (і майже одночасними доповідями на цю тему в Інституті літератури та Гарвардському українському інституті). Однак критика феномену “слабкого” українського модернізму, так блискуче започаткована Соломією Павличко, на жаль, переросла в апологетику модернізму, більше того — виникла навіть конкуренція щодо того, хто першим назве того чи того українського автора модерністом.

Ані колізії, викликані складанням національного варіанту модернізму, ані явища псевдомодернізму (а вони дуже прикметні), ані дихотомія “високої” культури і популярної літератури (а ця дихотомія наявна навіть у творчості такого метра високого модернізму, як Дж.Джойс), ані історіософія українського модернізму, його гностичні й епістемологічні чинники, ані перелом від модерності до постмодерності (якщо такий був) не стали предметом глибоких фахових студій.

Більше того, сам український модернізм перетворюється на певний міф: модерністом вважається кожен письменник, “що пише не так, як Грінченко”. Подібна апологетика модерності — зовсім інша позиція, аніж те, до чого, скажімо, я прагнула у своїй книжці про ранній український модернізм. Аналізуючи ті естетичні, дискурсивні, семіотичні зміни, з якими пов’язаний модерністський перелом початку ХХ ст., я мала на меті показати, що в глобальних зсувах і образності, і світоуявленні, які породили модернізм, українська література була не останньою. Окрім нової художності, модернізм був також критикою культури, комунікативною стратегією, новою дискусією — і прагматикою, і семантикою, і утопією.

Загалом кажучи, мене однаковою мірою цікавлять і постколоніальна критика, і фемінізм, і різні теорії інтерпретації. Остання моя книжка “Femina melancholica. Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської” — це спроба наукової розвідки, яка водночас є і чимось подібним до роману. Це книжка про Кобилянську — прагну інтерпретувати її як глибоко суголосну нашій сучасності письменницю і водночас — авторку, що ставить і пропонує розв’язки якихось глобальних культурних колізій і ситуацій. Насамперед це стосується питання про феноменологію культури, в якій своє місце посідає гендер, раса, стать. Це актуальні і досі не розроблені у нашому літературознавстві і культурології проблеми.

Я також зробила спробу узагальнити цілий окремий тип культурної ідентичності — жінку меланхолійну. І жіноча ідентичність і меланхолія як переживання розриву з певним ідеалом чи певним минулим вже були предметом дослідження. Однак Кобилянська пропонує, а я вичленовую на основі її творчості з культурного контексту *fin de siècle*

окремий культурний тип — “меланхолійну жінку”. Саме з меланхолією — як формою трансгресії, переходу — я пов’язую становлення української модерної самосвідомості, де часто “вища” культура набуває ознак фемінності.

Свою книжку я завершувала у Гарварді, а працювала над нею і в Торонто, й у Мюнхені, маючи доступ до найбільших університетських бібліотек. Пишучи її, намагалася бачити контекст і світової літератури, і сучасного стану розробки цієї теми. Зізнаюся, що, мабуть, на Заході моя Кобилянська була б більше зрозумілою, аніж вдома. Однак для мене важливо було запропонувати нову наукову парадигму, в даному випадку — психоаналіз феномену жіночої меланхолії, саме вдома, показати, як можна писати про гендер і стать у літературі. Чи знайде вона свого читача-резонатора в Україні, як любила повторювати сама Кобилянська, — не знаю. Зрештою, кожна з моїх праць — сумнів, онтологічний якийсь запит. А коли є і відгук на нього — тоді народжується розуміння. Але це вже щастя.

2. Я закінчувала Київський університет у найбільш сумних 70-х рр. Але і тоді були цікаві лекції, студентські (гуртожитські) дискусії, були семінари, де попри рутину вироблялося вміння висловлювати свою думку і вчитися розуміти іншого. Я мала щастя працювати у наукових семінарах Галини Кіндратівни Сидоренко та Ісаї Яковича Заславського. Саме цим глибоко посвяченим науці і добрим людям я завдячую тим, що прибилася до берега науки. В певному сенсі це можна вважати навіть школою наукової порядності. Пригадую, як Ісай Якович водив нас на квартиру Олександра Білецького, як возив нас до “Ленінки” — я тоді записалася до семінару з вивчення фронтової преси. Остання мене не так зацікавила, як можливість почитати Сартра і Камю. Пам’ятаю фольклористичні семінари Галини Кіндратівни, де я, навіть не особливо схильючись до самої теми, писала курсові про віршування, про балади і навіть про поезію Зульфії.

Мабуть, переломним під час навчання в університеті стало для мене те, що, коли я була на третьому курсі, на філологічному факультеті відкрилася спеціалізація з літературної критики. Я потрапила в групу критиків. Тоді література розімкнулася і на сучасність — ми слухали С.А.Крижанівського, І.В.Зуба, стажувалися у “Вітчизні”, де Іван Драч допитувався про наші поетичні уподобання. Згодом я поїхала на семінар молодих літераторів до Ірпеня, опублікувала кілька рецензій у тодішньому “товстому” журналі — “Вітчизні”, а ще — мала щастя познайомитися з Леонідом Миколайовичем Новиченком, який і привів мене в Інститут літератури.

Загалом, університет дав мені чимало. Ідеологія все ж не могла витіснити в ньому естетику, а насолода від читання текстів була сильнішою за будь-яку дидактику. Університет дав мені друзів, учителів, певні знання, підсилив моє бажання займатися наукою.

3. Професіоналізм — це власне те, чого найбільше бракує нашому українському літературознавству. Складниками літературознавчої праці зазвичай стають патріотизм, публіцистичність, дидактика, еkleктизм, “всеядність” — писання про все, навіть кар’єризм — у різних пропорціях. Професіоналізм не вважається при цьому особливою цінністю. Мені здається, натомість, що професіоналізм — це не легкість і автоматизм писання, а знання матеріалу і відповідальність за власне письмо. Тому не можу зрозуміти, як, не прочитавши жодної оригінальної праці, скажімо, про постмодернізм, можна кидатися спростовувати його або ж критикувати, винаходячи свою “українську” альтернативу. Думаю, що основою професіоналізму є втеча від войовничого дилетантизму. Зізнаюся, що у своїй роботі я прагну бути передусім професіоналом.

4. Про свої спостереження і сумніви щодо сучасного стану українського літературознавства я вже писала у “Критиці”. Мені здається, найактуальніша колізія у нашому літературознавстві — це своєрідна криза академічного літературознавства і паралельно — поява “нової” критики, де поєднуються блискучий есеїзм з банальністю, скандальністю і навіть войовничим дилетантизмом. Справа в тому, що академізм, переходячи зі стадії радянського літературознавства до статусу просто наукового академізму, переживає відчутну кризу. З одного боку, в ньому лишилося бажання домінувати і створювати “глобальні” проекти, з другого боку, академізм стає “слабким”, йому не вистачає “сильних” авторів і “сильних” ідей, тому він ладний прийняти навіть відверто міфологенні і, скажемо так, вторинні проекти та ідеї, якщо вони, приміром, декларують пріоритети національної методології.

Загалом, тертя між т. зв. академізмом та альтернативними формами критики — не виняткове явище, властиве лише сучасному українському літературознавству. Видозміна парадигм завжди так чи так проходить через академічне літературознавство. Академізм модно критикувати. Для багатьох науковців, особливо молодших, він асоціюється з авторитаризмом, яловістю, ідеологізмом. За альтернативу академізму пропонується есеїзм і різні варіації “нової науковості” — стилю вільного, проблематики суб’єктивної, оцінок різких і часто скандальних. Саме з кризою академізму я пов’язую і занепад інституції критики як такої. Сучасна критика віддана на послуги “споживачів” і автореклами. В цілому, ані нових оригінальних чи глибоких концепцій, ані динамічності сучасне літературознавство не демонструє.

Водночас я не поділяю думку про “смерть академізму” — чутки ці перебільшені. В межах академічного літературознавства вже помітні тенденції до оновлення, зокрема на рівні кандидатських праць. Сподіваюся, відродиться й інтерес до першоджерел та архівних матеріалів — адже невдовзі сучасні дослідники помітять, що на тому ж Заході цінуються саме праці першовідкривальні, причому відкриття зазвичай базуються на фактах та нових матеріалах, які прочитуються відповідно до сучасних методик.

Не думаю також, що можливий союз академізму та комерціалізму — хочу бачити академізм ідеальною і творчою інституцією. Мені здається, літературознавство може існувати на рівні різних дискурсів — і академічне літературознавство, й есеїстичне, і навіть скандальне мають право на існування і не закреслюють, хоча часто й заперечують одне одного. Коли входимо до світу відкритого, маємо навчитися шанувати право кожного говорити по-своєму. Інша річ, що існує — і для мене це головне, що дозволяє бути оптимістом — наука як інституція, яка не може зводитися ані до попудізму, ані до комерції, ані до скандалу. Вона — сама в собі і не для всіх. І це її розкіш. Не диво, що ця інституція витворює спільноту експертів і потребує певного жаргону, зрозумілого для посвячених у будь-якому місці й у будь-який час.

5. *Ви — редактор одного з томів нової академічної “Історії літератури”. Ваші думки з приводу цього проекту.*

Скажу чесно, що я не є особливим прихильником того, що саме зараз варто розпочинати написання нової (“академічної”) багатотомної “Історії літератури”. Про кризу самого академізму я вже говорила раніше, тому історія по-академічному для мене не так реальний, як бажаний, ідеальний проект. Є й інші перешкоди. По-перше, досі не проаналізований досвід існуючої на сьогодні історіографії, її принципи, методи і моделі. По-друге, і сам класичний літературний процес, і багато авторів та творів ще трактуються прямолінійно і схематично, без належної глибини, поза новим прочитанням. Про одних письменників писалося останнім часом мало, а то й зовсім не писалося, як наприклад, про Стефаніка, Нечуя-Левицького чи Тесленка. Про Винниченка чи Хвильового з’явилося чимало статей, однак бракує ґрунтовних монографічних досліджень, де б простежувався увесь спектр творчих ідей цих авторів. І цей ряд можна продовжувати.

По-третє, відчутно бракує серйозних теоретико-літературних досліджень, скажімо, самого феномену української літератури як національного письменства, її структури, меж, функцій, рівнів, наприклад, питання про масову літературу, про російськомовну творчість українських авторів тощо. І наступне, може, найголовніше — питання про те, хто писатиме цю історію. Як редактор одного з томів, я вже зустрілася з тим, що не знаю, кого запросити до написання розділів.

Як багато хто, я б хотіла бачити “Історію літератури” річчю авторською, до того ж, у різних її альтернативних версіях. До речі, “До історії української літератури” Г.Грабовича — одна з таких альтернативних авторських історій. Цю працю варто розглядати саме в контексті пошуків нової парадигми української літератури. Однак доводиться визнати, що таких нових версій та альтернативних “Історій” поки що замало.

І все ж я згодилася взяти участь у написанні нової “Історії...”. Чому? Я бачу цю роботу як *авторський* том про літературу початку ХХ ст. Хотілося, щоб ця “Історія” була водночас творчою лабораторією, а її результат — інтригуючою і нетрадиційною пропозицією.



*З пам'яті мит*

**Григорій Аврахов**

## **СПОВІДНЕ СЛОВО ПРО ІВАНА ДЗЮБУ**

*Публікації протестного трактату “Інтернаціоналізм чи русифікація?” у грудні 2002 р. виповнилося 35!*

*Акт підписання автором листа на ім'я першого секретаря ЦК Комуністичної партії України П.Ю.Шелеста відбувся двома роками раніше: у грудні 1965 р. Відтоді свідоме, патріотично налаштоване українство мало змогу потаємно читати гожий трактат у численних машинописних копіях, ба навіть списках.*

*Про ці знакові явлення активного спротиву системі зла нині воліють не згадувати. Мовби такого дійства політичної, а не тільки наукової значимості геть не було.*

*Коли в літі 2001 р. заходило на ювілейні пошанування сімдесятиріччя Івана Михайловича Дзюби, я почувався до обов'язку виповісти своє аргументоване бачення найбільшого подвижницького чину ювілянта. Сподівався, що “Слово і Час”, яке першим звідомило либонь усі реалії першопублікації трактату (1993. — Ч.2), запросить, з-поміж інших, і мене до віншувань. Проте цього не сталося.*

*Піддавшись загалом не властивій мені гордині, самоініціативно текст не подав. Знічев'я втратив майже реальну можливість сказати те, чого, окрім мене, ніхто не знає, не зважиться оприятити відверто, без страхопудливих оглядань на мінливі ситуації сьогодення.*

*Підкорегувавши деякі незначні деталі тексту, наважуюсь, спокуюючи прогріх, подати Слово про Івана Дзюбу бодай запізно.*

На питання, ким був, як прописався в моєму житті Іван Дзюба, скажу таке. Для стражденної України він постав знаковою особистістю: під багатьма поглядами та мінливими оцінками. На крутих поворотах визвольних змагань діяв послідовно самозречено. На всю інтелектуальну потугу першопроходця.

Непіддатливий сміливий талант молодого радикаліста завважив я ще задовго перед прочитанням трактату “Інтернаціоналізм чи русифікація?”. Особливе враження справила його перша книга “«Звичайна людина» чи міщанин?” (1959), рясні публікації в “Літературній газеті”, надто ж — розлога, на три “подачі”, дошкульно гостра критика вбогого примітивізму: “Як у нас пишуть?”.

Сьогодні загарні постмодерністи (нібито “наші”, але чужинці) самопевно присвоїли собі першину критичного несприйняття “хуторянщини”, суцільне ворохобство їхнє стосовно “перетрушувань” мовбито давно зужитих ветхостей. Про початки наступу на графоманів не такої вже й далекої історії вардякуни-пересмішники воліють не згадувати. Адже мовиться про концептуально відмінні, різноспрямовані чинності. Якщо дошкульні кпини І.Дзюби, інших шістдесятників робилися в ім'я оздоровлення, поступального розвитку нашого письменства, то знущальне паплюження всього українського постмодерністами — злонамірне й лихе: зрубати всю нашу достойність під самий корінь.

“Крамольний” трактат, який уже почав обростати різними чутками, я перечитував із захопленням і розумінням. Такого оприявлення казуїстики прогнилої системи підло маскованого колоніалізму (під червонозоряним камуфляжем) ми ще не бачили. І як же добре було б, подумалося, якнайшвидше озвучити документ на цілу Європу.

*Слово і Час. 2004. №2*

Сказано — зроблено.

Під керівництвом доцента Ніжинського педінституту Лесі Коцюби запрацювала конспіративна група довірених. Мені належало вручити “сюрпризу коробочку” з фотокопійним текстом за призначенням. І я зробив (мусив зробити, попри усвідомлення ризику), як це було умовлено поміж Києвом та Ніжином.

Коли ж об’єднаними зусиллями совєтським та чехо-словацьким кагебістам удалося простежити проходження трактату, першим і святоблним покляттям з-поміж нас було довести непричетність І.Дзюби до передачі писаного ним документа “за бугор”. І я, і Леся Йосипівна ревно обстоювали цю версію, так і не давши слідству нав’язати Іванові Михайловичу ще одну, найтяжчу з “провин”. На допитах твердив одне й те ж: з Іваном Дзюбою ніде не зустрічався. Передачу скоїли з власної ініціативи, без підказок із чийого боку.

Вдалося начисто спростувати зізнання самого І.Дзюби, ніби ми стрічалися з ним у видавництві “Дніпро”. Та так доказово й переконливо мовив, що вже заплановану “очну ставку” було скасовано. Іван Михайлович визнав мою правоту. Адже бачив мене лиш один раз, коли я голосно й рішуче протестував проти підступної спроби видавців підмінити в редакційному мною ювілейним двотомнику Лесі Українки “Оргію” на “Осінню казку”. (Про “Боярину” тоді й згадувати не сміли)<sup>1</sup>.

Дорого заплатили відчайдухи за свою одвагу! Лесі Йосипівні це коштувало життя. Тяжко потерпів головний призвідець першопублікації трактату Павло Мурашко. А за ним — тодішня студентка Аня Коцур, якій Павло Мурашко доручив доповідання фотокопійного тексту до Мюнхена, де й з’явився першодрук. А не в Лондоні, як, повторюючи задавнену помилку УЛЕ (т.2. — К., 1990. — С. 55), стверджує Г.Сивокінь<sup>2</sup>. Нинішні славославці академіка Дзюби так і не зважилися бодай глянути й потримати в руках найкрамольнішу антисавєтчину. Ще й сьогодні майже не згадується саморозп’яття — на захист тяжко загроженого Дзюби — геніального Миколи Лукаша. А скільки патріотично налаштованих людей скарано тільки за читання та переховування копійного тексту “Інтернаціоналізму чи русифікації?”. Ніхто того не дослідив, не призібрав документальних свідчень: на взірць книжки Віталія Ковалю “Собор” і навколо собору” (Київ, 1989). Хоч можна сміливо стверджувати, що майже загальнонародний захист Олеся Гончара змобілізований був громадянським пробудженням на ґрунті трактату І.Дзюби.

Належить сказати (і це буде проголошено бодай запізно), що патріотична українськість вигулькнула в світі, стала до оборони свого державницького єства саме з появою трактату Івана Дзюби — маніфесту епохальної значимості.

Сьогодні, спогадуючи двадцятилітні жорстокості моїх баніцій, подовжених у зм’якшенім варіанті — допоки опрігся Брежнєв, молитовно тверджу єдине: добре, що скоївся гуртовий чин. Хтось мусив це робити, жертвуючи собою. Що ж до самого Дзюби, то він, здолавши тяжкі тортури, перевершив найсміливіші сподівання наші. Зійшов світилом астральної потуги над Україною, яка вдержавлюється так болісно й тяжко.

А недодбалий політолог Г.Касьянов, не перечитавши навіть частки доконечне потрібних джерел, де всі (чи майже всі) реалії просвітлено, ще й по сьогодні безпорадно шукає “когось”, “десь”, “якось” причетного до перепровадження трактату “за бугор”<sup>3</sup>. Та гірше того: силкується применшити факт епохального явлення політичного життя шістдесятих років, видати його яко “прохідне”, малосуттєве дійство.

І це в річищі понижень героїчного чину, добропам’яті про знакове подвижжя інтелектуального велета. У химеристій, густо притравленій чорним лукавством енциклопедії “Українська мова” (К., 2000) про харизматичний трактат немає й згадки. Не представлено й саме чорнозло “русифікація”. Зате “інтернаціоналізм” щедро прописано у стилі

<sup>1</sup> Див.: *Українка Леся*. Твори: В 2 т. — Т. 1. Поезії; Т. 2. Поеми. Драматичні твори. — К., 1970. Передмову, писано мною, “зарізали”, але “Оргію” вдалося відстояти.

<sup>2</sup> *Сивокінь Г.* На крутих перехрестях доби. Іванові Дзюбі — 70 // *Дивослово*. 2001. — № 7. — С. 7.

<sup>3</sup> *Касьянов Г.* Незгодні: українська інтелігенція в Русі опору 1960–80-х років. — К., 1995.

маразматичних сенситивів Брежнєва про блага “остаточної перемоги соціалізму” в імперії зла. Хоча при животіючому генсеку явно означилися рецесії близького й невідворотного краху вавилонської вежі. Енциклопедія таран-енківського штибу “не помітила” русифікації, що епідемічно лютує по сьогодні: мовби такого не існувало зовсім. А жваві українські достойники, бачиться, не наслідуються протидіяти злу, як одважувався на те за незрівнянно ризикованіших обставин Іван Дзюба. Тим навіженіше сатаніють ностальгуючі последиші колоніального ярма.

Сталося так, що Іван Дзюба авторизував текст першодруку “Інтернаціоналізму чи русифікації?” сукупливо з коректурними вкрапленнями спочатку О.Жовніра, а потім — П.Мурашка — неспростовних свідчень, що саме цей текст був першодруком. Тим часом Микола Лисенко, першовідкривач правди стосовно кривавих трагедій Биківнянського лісу, дбайливо береже машинопис трактату із власноручними правками І.Дзюби. Убереглися, мабуть, й інші копії, що їм би стояти на почесному місці музею правдомовної історії наших визвольних змагань. Геть потіснивши або й вимітивши плюгаві писання лакействующих толочок у супрязі з чужостороннім алексєєвим, шамотистами, маланчуковичами etc.

---

## Строра

*“Світ ловив мене, та не спіймав”  
Г.Сковорода*

Вірші мої — це тобі ультиматум.  
Ними поетові не захиститись.  
Щоби ловити, тим більше спіймати,  
Треба спочатку мене відпустити.  
(“Ультиматум світові”)

Епатажність поезії **Максима Лижова**, лауреата Міжнародного конкурсу “Гранослов” (зб. **Болевидобувна шахта: Поезії**. — К., Редакції загальнопедагогічних газет, 2002), впадає у вічі з перших рядків, із самої вже назви, з розділів “Антракт між епохами”, “Кохання в мені землетрусить”, “Купіль для серця”.

Автор відносить себе до “покоління антракту між епохами”, своєрідно розвиваючи у пост-модерному світі сквородинівські традиції. Його ліричний герой намагається протистояти навалі сучасної урбанізованої, глобалізованої цивілізації, що приймає особливо потворні форми на теренах його батьківщини (“Світ ядерні бомби жбурляв, доки не / вцілив, — / Вцілив, але не вцілив”; “Планета — авто / після аварії”; “Українці зникають, маліють, сіріють. / Відцвітають чорнобильці як чорнобривці. / Вже політики стали серійними, / І багатосерійними вбивці” — з “Кульгавого триптиха”; “Тополі, / плюючи зірками, / лузали місяць, / наче соняхи”; “Пам’ять — болевидобувна шахта — / завалилась і поховала мене”. Вірш “Вибухове” — візуально це “атомний гриб”).

За художнім рівнем збірка нерівна, але імponує постійна робота автора над словом, пошук власної поетичної мови — жорсткої, часом аж надто песимістичної (скажімо, такий несподіваний кут зору: “Гори / нагадують пісочні годинники, / які ніколи не перевертали” або: “Будинки, немов кросворди, / Розгадує сивий вечір”) тощо.

Любовна лірика цього покоління також на рівні больового синдрому — відверта, без романтичного флеру (“Коли серце нудьгою змориться / Через будні в метро і трамваях, / Я тебе віднайду у мороці / І від міста в тобі сховаюсь”), хоча часом не без сентиментальності — вірші “Сентиментальне”, “Пісня кохання”, “Нічне” (Між воронів кружляв самотньо білий-білий / лебідь — / Зірку нашого кохання він охороняв”).

Зичимо авторові нових поетичних збірок!

*В.Л.*

*Слово і Час. 2004. №2*





---

## РЕЦЕПТИ ПРОТИ САМОТНОСТІ

---

***Бойчук Б. Стихотворения избранные и предпоследние (тринадцать переводов с украинского языка А.Слуцкого). – Краснодар, 2002. – 45 с.***

---

Ось уже кілька років група кубанських українофілів видає невеликим накладом чудово оформлені книжки українських письменників, адресовані нащадкам запорозьких переселенців, які ще не втратили інтересу до своєї прабатьківщини. Зрозуміло, перевага надається місцевим українським авторам, таким, як Я.Кухаренко, В.Мова (Лиманський), Я.Жарко, Г.Доброскок, О.Півень та ін. До цього вже звикли. А ось публікація збірки віршів Б.Бойчука, який ніколи на Кубані не бував, стала сенсацією. Твори українського поета з американської діаспори видано в діаспорі російській! Це подія вельми симптоматична і свідчить про нові тенденції, нові “рецепти проти самотності” в соборній українській культурі.

Богдан Бойчук – філософ та інтелектуал, якому притаманні всі риси типового постмодерніста другої половини ХХ століття. Народився він 11 жовтня 1927 р. в селі Бертники (тепер Лісове) на Тернопільщині. 1944 року в німецькому містечку Ашафенбурзі закінчив гімназію, засновану біженцями з “колгоспно-радгоспного раю” для виховання національно орієнтованої молоді. 1949 р. перебрався до Нью-Йорка, жив у нижній частині Манхеттена, де заробляв на життя миттям посуду. У вільний час любив читати вірші, переважно експериментаторів, таких, як Хуан Рамон Хіменес, писав власні, в яких здорова селянська генетика, відданість рідній культурі химерно поєднувалися з потягом до розлогих метафоричних побудов.

У своїх пошуках Б.Бойчук не був самотнім. Тут, у місті хмарочосів, у 50-х

роках закладався фундамент ще одного хмарочоса – Нью-Йоркської школи української поезії. “Резервна Україна” запропонувала тоді низку цікавих імен: Віра Вовк, Богдан Рубчак, Женя Васильківська, Патриція Килина, Юрій Тарнавський, Емма Андієвська. Всі вони, навіть ті, хто не жив у США, визнали динамічний Нью-Йорк українською поетичною Меккою, а Бойчука – своїм безсумнівним лідером. Можна сьогодні сперечатися, що це було: реакція на поетичний ренесанс у радянській Україні (шістдесятництво) чи явище іншого масштабу, з витокami в західній (у широкому значенні слова) поетичній традиції. Обидва явища практично збіглися в часі, і це якнайяскравіше засвідчує, що поезія, як метеоритний дощ, бомбардувала наприкінці 50-х та в 60-х роках нашу землю. Кажуть, тоді навіть у повітрі була розлита поезія: нею дихали, їй вірили...

Сьогодні поет із ностальгією згадує ті роки. Молоді автори наприкінці тижня збиралися в італійському ресторанчику “Орхідея”, прикрашеному картинами художників-початківців. Невдовзі започаткували власну “літературну сторінку” в щоденній українській газеті “Свобода”. Потім був журнал “Горизонт”, в якому літературну частину вів Богдан Бойчук, мюнхенська “Літературна газета”, журнал “Сучасність”, що згуртував українських нетрадиціоналістів. Сьогодні літературознавці особливо вирізняють щорічний збірник “Нові поезії”, для випусків якого кожен автор власноруч переписував свої вірші, а колега-художник робив ілюстрації. Кожний томик народжувався в суперечках, жартах, у динамічному клетоті пристрастей

та за найактивнішої участі Богдана Бойчука. Останній номер вийшов 1973 року. На цей час члени групи мали вже власні книжки і кожний, віддавши данину “школі”, пішов далі своїм шляхом.

Серед перших із плеяди “ню-йоркців” на поетичні простори вийшов тоді Богдан Бойчук. Книжки “Час болю”, “Спомини любові”, “Вірші для Мехіко”, “Мандрівка тіл”, “Подорож з учителем”, “Земля була пустотня”, “Вірші вибрані й передостанні” поставили його поряд із провідними літераторами українського вигнання. Okремо варто назвати відомий двотомник української емігрантської поезії “Координати”, підготовлений спільно з Б.Рубчаком, і не менш прикметну антологію української модерністської поезії “Поza традиції” — два неперевершених колективних портрети поетичного покоління, до якого належав і він сам. Серед поки що не опублікованого — дві нові поетичні збірки, три романи, п’ять п’єс.

Український читач уже давно знайомий із творчістю Б.Бойчука — 1991 року в Києві вийшла його поетична збірка “Третя осінь” із передмовою М.Жулинського. В українській періодиці його статті й літературні твори публікуються досить часто, регулярно з’являються розвідки про його творчість. У Києві видано збірку “Вірші кохання і молитви” та роман “Дві жінки Альберта”.

Російський читач поета Б.Бойчука донедавна не знав, і переклади А.Слуцького вперше знайомлять його з творчістю “американського українця”. Книжка перекладів “Стихотворения избранные и предпоследние” невелика за обсягом (всього 13 перекладів), видана вона порівняно малим накладом, нетрадиційно оформлена, досить цікава за структурою і сприймається не стільки як збірка віршів, скільки як діалог поета і перекладача. Цю діалогічність підкреслюють і сам Б.Бойчук короткою “Чи то передмовою, чи то розмовою”, що нею відкривається видання, і перекладач у післямові “Шлях як він склався”.

Можна задуматися над питанням: ця діалогічність — перевага книжки чи її недолік? У текстах Слуцького бракує того відчуження, без якого дуже складно досягти абсолютної ідентичності перекладу, його інтерпретації “пристрасні”, особистісні. Можна подискутувати з традиційним судженням, нібито переклад — це неминуче створення нового поетичного змісту. Втім, в естетиці постмодернізму така суперечка не має сенсу, читачеві ж залишається прийняти чи не прийняти запропоновану А.Слуцьким версію. І слідом за перекладачем процитувати Х.-Ортегу-і-Гасета: “... Переклад не сам твір, а шлях до нього”.

За ритмом і лексикою переклади А.Слуцького досить близькі до оригіналу. Але, коли починаєш вчитуватися в текст, виникає відчуття якоїсь постійної недовомовленості... Слуцький-перекладач пом’якшує екзистенційні тексти українського поета, відчуженню надає сподівання. Можливо, ця різниця у відтінках, у тональності ставлень до реальності, до образу пояснюється різною природою американського та вітчизняного шістдесятництва, різним життєвим укладом по цей і по той бік океану, різними життєвими обставинами...

Читаючи збірку Богдана Бойчука “Вірші вибрані й передостанні”, усвідомлюєш, що неповторний і навіть по-своєму ефемерний шлях у творах поета звучить як шлях глибоко епічний. Коли ж читаєш книжку перекладів А.Слуцького, то вона сприймається як книжка ліричних віршів. Тому, можливо, для А.Слуцького така важлива тема “повернення”, а для Б.Бойчука єдиною і непроминальною темою залишається сам “шлях”. Вони різні, і подолати цієї відмінності А.Слуцький не зміг.

Попри все видання у Краснодарі російською мовою збірки віршів українського поета Б.Бойчука — ще один важливий факт російсько-українських літературних взаємин.

*м. Краснодар*

*Віктор Чумаченко*

## АКТУАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ НЕДАВНОМИНУЛОГО ДИСКУРСУ

**Зарецький О. Офіційний та альтернативний дискурси 1950–1980-ті роки в УРСР. – К.: Фітосоціоцентр, 2003. – 260 с.**

Нещодавно українське мовознавство поповнилося монографією Олексія Зарецького “Офіційний та альтернативний дискурси. 1950–1980-ті роки в УРСР”. В Україні останнім часом з’являється замало лінгвістичних досліджень, тож уже сам факт виходу такого видання можна тільки вітати. Анотація адресує книжку не лише лінгвістам, а й культурологам та історикам, і цілком слушно, адже невід’ємним компонентом дискурсу є широкий, екстралінгвістичний, контекст – культурний та історичний, – а його описові та аналізові присвячено значну частину дослідження.

Згадуючи у вступі про різноманітність підходів до категорії дискурсу, запровадженої у науковий обіг американським лінгвістом З.Харрісом у 1950-і рр., О.Зарецький демонструє власне підхід Харріса: аналіз текстів у контексті загальної соціокультурної ситуації. Автор аналізує також особливості творення та функціонування текстів – політичних документів та інших жанрових різновидів, за тематикою дотичних до політичної ситуації зазначеного історичного періоду, а це засвідчує звуження у трактуванні категорії даного дискурсу до поняття політичного.

Своє дослідження О.Зарецький проводить на двох рівнях: макроаналізу (при цьому враховується контекст, застосовуються індикатори культури) та мікроаналізу – текстовий рівень, на якому дослідник обмежується переважно описом лексичних асоціативних рядів.

Офіційний дискурс (ОфД) в Україні 50–80-х рр., згідно із дослідженням, мав свою суперструктуру – Програму КПРС. Світ, змодельований у суперструктурі та підпорядкованих їй дискурсах (постановах з’їздів, пленумів партії, статтях енциклопедії, газетних статтях і т.ін.), за словами Зарецького, – *літературний*, тобто умовний, вигаданий; це міф, основний герой якого – народ-будівник комунізму. Автор ОфД характеризується як загадкова постать, анонімна і колективна. На стадії зародження дискурсу визначається

його невід’ємна складова – тотальний контроль (редакторів, цензорів, директивних органів), з чого випливає багаторазовість трансформації тексту. Підкреслено цікавий момент в аспекті сприйняття ОфД – пошуки читачем підтексту, відповідно – знову контроль над сприйняттям, так би мовити, “контроль сприйняття тексту простим читачем, здійснюваний вибраними читачами”. Якщо міф “простим” читачем не сприймається, це трактується “вибраними” як злочин із відповідними позанауковими наслідками.

Згідно з утіленням в ОфД міфом, сам він належить до категорії добра, будь-який альтернативний – до зла. Отже, офіційний дискурс досліджуваної доби Зарецький трактує як політичне міфотворення, що залежно від часу і зміни політичної верхівки частково змінювалося, набувало деяких індивідуальних мовних рис, але ключові образи залишалися незмінними (типу – *радянський спосіб життя, побудова комунізму*).

На думку автора, сама суть більшовицької системи та її ідеології спричинилась до виникнення опозиції всередині суспільства, яка сформувалася внаслідок повільного, болісного і часто суперечливого осмислення більшовицьких міфів; передусім це т.зв. шістдесятники. Переважно вони і були авторами альтернативного дискурсу (АлД). Дослідник вважає, що в АлД світ моделюється з позицій здорового глузду, національного та європейського світосприйняття. Суперструктури він тут не вирізняє, ідеалом АлД визначає не міфічне, а реальне громадянське суспільство з горизонтальними суспільними зв’язками, з високим рівнем політичної та правової культури, матеріальної забезпеченості, культом особистої свободи та людської гідності. Автор кваліфікує АлД як вияв моральної, культурницької та громадсько-політичної опозиції радянській системі.

Піддаються осмисленню такі поняття, як *дискурсивний блок*, що стосується часової приналежності або ідеологічного наповнення – альтернативності чи

офіційності; визначаються *дискурсивні функції тексту* та *соціально-політичні функції тоталітарного дискурсу*, *дискурсивна стратегія*, *концептуальна побудова дискурсу*, описуються *підсистеми дискурсу*, його стилістичні *характеристики*. На нашу думку, лінгвістична метамова книжки потребує чіткішої структуризації.

Альтернативний дискурс поділено на тексти “перехідні” і власне антирадянські. Визначено ознаки альтернативності у дискурсі — небажана, підозріла, чужа тематика (напр., висвітлення історії України з національних позицій), відсутність оцінності хороший/поганий у більшовицькому розумінні, відсутність псевдосинкретизму (уявної науковості), вживання неприйнятних для ОфД слів (напр., *самозбереження народу* в “Соборі” О.Гончара), вживання ключових слів ОфД у небажаних контекстах (“Національна політика Радянського Союзу *аналогічна національній політиці Російської імперії*”), використання слів із невластивим стилістичним забарвленням (“*Інтернаціоналізм чи русифікація*”). Детальнішому аналізу піддано такі альтернативні тексти: есей Є.Сверстюка “Іван Котляревський сміється”, роман “Собор” О.Гончара, рецензія Є.Сверстюка “Собор у риштованні”, робота Івана Дзюби “Інтернаціоналізм чи русифікація?”, “Лист-протест 139”, “Репортаж із заповідника імені Берії” В.Мороза та “Київський діалог” В.Марченка. Характерно, що всі згадані дискурси аналізуються неодмінно в контексті реакції на них офіційного дискурсу: рецензій, синхронних текстів дотичної тематики ОфД, памфлетів, судових постанов. Загалом у монографії значно більше уваги приділено саме ОфД. В останньому розділі дослідження визначено типологічні особливості ОфД, що постають у зіставленні з іншими видами тоталітарної мови — дискурсом третього рейху, дискурсом кримінальних спільнот. Інваріантними для тоталітарних мов автор вбачає передусім функції — магічну: “Навійте своїм побожний жах, залякайте ворогів” та прагматичну —

закріплення своєю мовою своєї влади, а також семантицид і логоцид.

“Осмилення структур офіційного та альтернативного дискурсу в рамках лінгвістичної методології”, — так формулює дослідник свою мету, якої й досягає, однак часом історико-культурні аспекти так захоплюють його, що він мимохіть сам виправдовується перед читачем: “Пропоноване дослідження не є аналізом суспільних процесів, а лише дискурсу...” (с.99), — після чого повертається до висвітлення мовних явищ. Варто насамкінець зазначити, що екскурси в історію коректно висвітлюють більшовицьку ідеологію і політику, реалізовані в Україні за часів СРСР, їхні прецеденти і походження, а також вияви наслідків більшовизму в сучасній етнокультурній ситуації України. Ці екскурси являють собою майстерні науково-публіцистичні есеї, що могли б оформитися в окрему книжку, пор.: “Низка глобальних проблем України сьогодні є виявом деформацій, які залишились у спадщину від СРСР. Громадська думка подає їх, як правило, в емоційній, синкретичній формі: духовне зубожіння, низька культура людей, продовження русифікації, псевдоамериканська субкультура підростаючого покоління, злиденне животіння багатьох людей тощо. Етнокультурний субстрат СРСР в Україні досить значний. Культурний простір розпадається на західний та східний регіони, поза сумнівом, наявна також опозиція: місто — село. Частина громадян України — носії як українського, так і імперського етнокультурних типів і має проблеми зі своєю самоідентифікацією” (с.42).

Монографія Олексія Зарецького — це цікаве й актуальне дослідження, яке завершують додатки: тексти В.Чорновола “Лихо з розуму”; “Лист-протест 139”; Є.Сверстюка “Собор у риштованні”; листи В.Марченка та ін., що дають можливість читачам ознайомитися з ними в новій етнокультурній ситуації України.

Наталя Сидяченко

## ПОСТАТЬ М.БАЖАНА В НОВОМУ ОСВІТЛЕННІ

*Н.В.Костенко. Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики: монографія. – К.: ВПЦ Київ. ун-т, 2003. – 301 с.*

В особі Наталі Костенко, доктора філологічних наук, професора Київського національного університету імені Тараса Шевченка, неподільно злиті дві іпостасі – літературного критика й теоретика літератури (про інші – педагога, наставника, наукового керівника тут не йдеться).

Як і кожного літературного критика, її цікавлять поезія, проза, драматургія, публіцистика, літературознавство, вона ретельно стежить за новими виданнями, що з'являються на літературному ринку, старанно вивчає, аналізує, оцінює їх, приводить у відповідність до вимог суспільства у площині ціннісних відношень. Їй ніби приписано забезпечувати постійний зв'язок між твором (художником) і соціумом, звертати увагу на те, що достойне уваги, наводити читачів на відповідні контексти твору – соціальні, художні, біографічні, цим самим формуючи серед загалу певні “фільтри” сприймання твору. В цій бурхливій діяльності все її єство ніби цілковито зміщується у центр сфери цінностей, вона сама стає художником, “клітинкою” атмосфери літературно-наукового життя, оперативно реагуючи на все краще, що створили письменники і вчені. Взірцями її літературно-критичної мобільності є численні статті про творчість Миколи Бажана, Павла Тичини, Максима Рильського, написані тоді, коли згадані майстри слова ще творили самі і брали участь у літературному процесі, й саме на основі цих статей згодом постали ґрунтовні монографії Наталі Костенко “Поетика Миколи Бажана. 1923–1941” (К., 1970), “Поетика Миколи Бажана. 1941–1977” (К., 1978), “Поетика Павла Тичини: особливості віршування” (К., 1982), “Українське віршування ХХ століття” (К., 1993) та ін. Можна послатися й на інші критичні праці – її статтю про літературу кічу, рецензії на “Літературознавчий словник-довідник”, монографії Б.Бунчука, Г.Мережинської.

Як теоретик літератури Наталя Костенко тяжіє до зовнішнього, безоціночного аналізу художніх явищ, здебільшого – феноменів минулого, намагається з'ясувати, як існує художній твір і які функції виконує,

яким є співвідношення у ньому вимислу і реальності, прагне описати комунікативний статус тексту, шукає безпосередніх “збігів” між ритмами життя і ритмічною організацією текстів, демонструє глибоке, різногранне, проникливе уміння аналізувати як окремі твори, так і явища літературного процесу.

Для нас першорядну цікавість становить саме оцей аспект перетину критичного і наукового підходів до інтерпретації творів літератури (і явищ літературного процесу), бо якраз у такому міцному “союзі”, в умінні співвіднести літературні факти із життєвими закономірностями постають наукові цінності невичерпної життєдайної сили, значущі, яскраві, глибокі, що свідчать про зрілість нашого літературознавства. До таких праць, на наш погляд, належить монографія Н.В.Костенко “Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики” (К., 2003).

У передмові до книжки авторка пише: “Микола Бажан і сьогодні є одним із найоригінальніших не тільки на Україні, а й у Європі поетів-філософів ХХ ст., блискучим перекладачем, науковцем-літературознавцем, оригінальним кінотеоретиком і сценаристом, мистецтвознавцем, організатором науки.

Як поет він приніс в українське письменство масштабність глобального історичного мислення, енергію філософської думки, високу культуру словесного образу. Він прищепив українській літературі пагін сучасного наукового, книжного слова, розбудував цілий напрям урбаністичної поезії, створив новаторські епічні форми”.

Книжка Наталі Костенко є спробою розкрити різнобічний суспільний і художній феномен Миколи Бажана, побачити за його художніми образами могутню динаміку тодішнього драматичного життя і широкі соціальні категорії. Йдеться про те, що естетичні “бажанознавчі” проблеми годі вирішити без урахування складної соціально-психологічної атмосфери його доби, категорій єдності із загалом і відособлення від нього, зв'язків і розривів, злетів і падінь, піднесення і кризи, слави і хули.

Дослідниця демонструє вражаюче вміння стягнути в своїх інтерпретаціях до соціально-психологічного тла, проникати в ірраціональні музичні глибини образів, текстів, творчості митця, цілої епохи, в підтексти, інколи важко схоплювані, невербалізовані, без яких розуміння художнього явища, його генези й функцій було б схематичним і спрощеним. Це її вміння яскраво розкривається у коротких, влучних, всебічних характеристиках творів (поєми “Гетто в Умані”, “Сліпці”, “Число”, вірш “Смерть Гамлета” та ін.) й коментарях подій із біографії Миколи Бажана. Всі її роз’яснення, спостереження, доповнення, аналогії позначені прагненням оцінити доробок поета в широкому контексті політичного і духовного життя епохи, встановити міцний внутрішній зв’язок між окремими фактами і загальними процесами розвитку культури. Майстерне поєднання найтоншого психологічного аналізу з масштабними соціально-філософськими узагальненнями виявляється тоді, коли дослідниця розкриває “нервову експресію” не завжди логічних вчинків поета (наприклад, написання брошури “До кінця розгромити і викоринити рештки буржуазно-націоналістичної ідеології”, 1947 р., та ін.). Взагалі-то проблема “митець і тоталітарна ідеологія” розкрита врівноважено й об’єктивно, наведені численні факти переконливо засвідчують, що М.Бажан, як і сотні інших письменників, також став у 30-і рр. жертвою диктатури однієї людини, котра у своїх планах радикально перебудувати суспільство шляхом терору спиралася на партію, владу і поліцію.

Певний відбиток на монографію наклала дидактична практика автора, постійна праця зі студентами, потреба пояснити їм невечерні глибини художніх творів, які не зводяться до подієвого рівня чи механічного упізнання кодифікованого змісту. Наталя Костенко, мабуть, добре усвідомлює ходульність і однобічність поширеної практики підганяння всього художнього світу під певні категорії. Думка дослідниці йде далі, вона заохочує філологів шукати психологічні домінанти, настрої, реконструювати семантику образів, функцію і змістове навантаження їх компонентів, навчає відчувати імпульси “історії”, у силоне поле якої втягаються категорії “наслідування і новаторство”, “старе і нове”, “традиція і

розрив”, “класицизм і футуризм” та ін. Авторка переконливо показує, який тривкий вплив на творче формування М.Бажана справили футуризм і тодішнє мистецьке середовище, — адже саме звідси йдуть тяжиння до праці над формою, філософська об’ємність образів, багатомірність ліричного “я”. Формалізові, вважає вона, належить спроба поєднати діахронічний та синхронічний погляди на літературу, зняти їх категорією “одивнення” (“остранение”), яку Ю.Тинянов вважав не лише визначальною рисою літературності, а й основним принципом літературної еволюції. “Одивнення” — це певне відхилення від традиції, що зв’язує літературний прийом і художню систему, текст і літературу, і на тлі тяглості культивує перервність. Можна сказати, що монографія спирається на фундаментальне положення сучасної літературознавчої науки про те, що кожна клітинка тексту, кожен його атом значущі, актуальні й істотні, бо через їхню оптику ясно проступають важливі прикмети авторської інтенції, його бажання примирити традицію із новаторством. Одне слово, у книзі весь час об’єднуються впізнання й інтерпретація, знання та їх застосування, вони асоціюються із найновішими досягненнями в ділянках мовознавства, літературознавства, мистецтвознавства і значно розширюють наше уявлення про способи і засоби закріплення й передачі інформації у творах Бажана.

Монографія, на перший погляд, вибудована у вигляді лінійної послідовності окремих біографічних та історичних фактів, де в один ряд можна видовжити і генетичне коріння роду Бажанів (у якому переплелися пагінці українського селянського роду й осілих у Литві освічених і незалежних громадян), і дату й місце його народження, і роки навчання в Уманській гімназії, і харківський та київський періоди життя, і часи редакторства в журналі “За Радянську Україну”, й урядову діяльність, і період віцепрезидентства Європейської спільноти письменників, і діяльність в УРЕ, і смерть Миколи Платоновича тощо.

Модель упорядкованості життя, подій, біографії, історії між “народженням” і “смертю”, “народженням” і “біжучим моментом життя” дуже поширена в європейських уявленнях. За такою

хронологією у нас пишуться мало не всі біографії та енциклопедичні статті, літературні портрети, в такому порядку вибудоване життя персонажів у літописах, хроніках, житіях, думках, більшості українських романів XIX–XX ст., в автобіографічних жанрах. Однак хибно було б думати, що лінійність викладу матеріалу в монографії спирається на лінійно вибудований світ Миколи Бажана і семантику його мови (хоча тут справді дуже цікавою може бути проблема місця в його художньому світі “мімезису” і “зображальності”). Авторка виявляє проникливе розуміння того, як майже в кожному з текстів (не кажучи вже про їх мозаїку, сукупність) ця лінійність ламається, мова і дійсність щільно переплітаються між собою, взаємодіють і взаємопроникають, взаємодоповнюють одне одного за принципом “об’єкт – атрибут”.

Звісно, за бажанням монографію можна читати, починаючи з III, V, VII чи VIII розділів, та дослідниця пропонує все-таки почати з першого, оскільки такий підхід має свої переваги. По-перше, таке читання рухається від рівня реального світу, що запліднює багато видів мистецтва, до його специфічного опредметнення у поезії. По-друге, йдемо від найпростішого до найскладнішого. По-третє, ця послідовність виявляє залежність структури художнього світу від позатекстових чинників, зокрема й мови, дозволяє вловити зв’язок між окремими площинами твору. Тобто твори Миколи Бажана справді розглядаються в їх еволюції, їх методологічній настанові в джерела внутрішньотекстової динаміки. Все пережите Бажаном подається ніби двічі: спершу на історико-біографічному рівні подій – і цей рівень у монографії хронологічно витриманий, послідовний, а потім осмислено, через переживання й елементи структурування світу автором – тобто через дискретність.

Зрозуміло, художній світ Миколи Бажана організовується за рахунок ліричного героя, який має свою життєву і духовну біографію, перебуває у вирі різних суспільних подій, переживає їх, але цей ліричний герой дуже поліцентричний, різноскерований; дослідниця переконує нас, що мандрівка життєвими емпіричними шляхами і мандрівка текстом – дві різні дороги, хронологія подій у тексті зазвичай

ігнорується, зазнає інверсії, а нова послідовність якщо й організовується, то за принципом градації та ієрархії. Звідси тонко помічена романтична дуальність ліричного героя: з одного боку, він – людина конкретної біографії, продукт конкретної історичної епохи, а з другого – в нього нема персональної біографії, він не вичленовується у дискретну відособлену персону, він – творець і носій культури. Отже, пряма лінійність тексту, її інверсії та зворотність виконують істотну семантичну і семіотичну роль: концептуалізують (моделюють) світ; інтерпретують його, де інтерпретація – семантика – виникає за рахунок поєднання тягlostі з дискретними станами сконструйованого світу.

Наталя Костенко акцентує на більшій важливості перервності, аніж послідовності (перша може досягатися за рахунок певних формальних прийомів, зокрема ритмічної організації текстів). Тут можна говорити про деякий перегук поглядів дослідниці з поглядами російських формалістів. Тема ритмічної організації творів, їх метричної, фонічної і строфічної конфігурації є центральною в науковій діяльності вченого. Аналізуючи еволюцію віршової системи М.Бажана, авторка доходить висновку, що варіація і зміна ритміко-фонічних форм пов’язана зі зміною світогляду поета та динамікою ідентифікацій людини із мінливим цивілізаційним, соціальним і культурним оточенням. Еволюція віршостилістики поета, на її погляд, проходить через сім періодів. Перший – учнівський період (1919–1921), де автор опановує закони поетичної мови, здебільшого користується класичними розмірами (амфібрахій, хорей, інколи – 4-стопний ямб). Другий – футуристичний (1921–1925), коли силабо-тоніку заглушує тоніка, на перше місце виходять акцентний вірш, дольник і перехідні метричні форми, усталюється національний тип поліморфного вірша, стає помітною тенденція до “рваного” ритму та інверсованості мови. Третій (1925–1929) – це пора різких навернень від футуризму до неокласицизму і майже одночасно – від неокласицизму до необароко (поет використовує ненормативні різностопні ямби, інколи – перехідні метричні форми та поліметричні композиції, культивує сонет,

октаву). У четвертий (1930–1937) він контрапунктно розвиває і складний поліморфний вірш (у “Сліпцях”, “Смерті Гамлета”) і вольні ямби (поема “Число”), вдаючись “до модерного вірша з потужною динамікою великих масивів, з широкими хвилями повільного ритму – справжній “мислячий океан”, який коливається і міниться” (с.227). У п'ятому періоді (з 1937 до 50 – поч. 60-их рр.) він віддає перевагу 5-ти та 6-стопному ямбові як носієві і виразникові найрізноманітнішої експресії. Від часу появи поеми “Політ крізь бурю” настає шостий період (1964–1977), що сприяє відродженню й удосконаленню унікального стилю епічної віршової поліметрії. У сьомий, останній (десь від 1975 по 1983 рр.) викристалізовується тонка інтимна лірика поета, найсуб'єктивніша, найпрозоріша, в якій оживають усі форми сучасного вірша – від класичних до неklasичних розмірів, де мікрополіметричні структури засвідчують вражаючу динаміку і розмаїття. У кожен із відрізків часу ритм виконує роль носія

певних емоцій, настроїв, самопочуттів, водночас він формує усталені і стабільні для кожної історичної доби культурні асоціації певних ритмів зі статусом суспільних явищ, розміри стають упізнавальними знаками епохи. Як тут не розрізнити руху кінноти у збірці “17-й патруль”, не помітити синтезу бароко й модернізму в “Гофмановій ночі”, не звернути увагу на саркастичну іронію в “Смерті Гамлета”, не замилуватися красою “Богів Еллади”, не пережити музичної магії “Нічних концертів”?

Різні переливи ритмів у поезії Миколи Бажана не лише увиразнюють естетичну функцію творів, а й перебудовують їх шляхом сегментації і “вторинної” організації елементів. Взаємодіючи зі структурою тексту, нова ритмічна система еквіваленції репрезентує не лише семантику, а й семіотику; ритм комунікує сам себе, пропонує читачеві свою нову психофізичну залежність.

*Олександр Астаф'єв*

## ПАРАД СПРОМОГ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

---

***Безхутрий Юрій. Хвильовий: проблеми інтерпретації. – Х.: Фоліо, 2003. – 495 с.***

---

Від, здавалося б, ще недавнього популяризаторського прилучення читача до творчості репресованих і замовчуваних українських письменників 20-х рр. наше літературознавство нарешті перейшло до наукового осмислення закономірностей літературного процесу та індивідуальних стилів найяскравіших митців тієї доби.

Помітним поступом у цьому напрямі є і монографія Юрія Безхутрого – оригінальне дослідження багатобарвної палітри слова одного з найвидатніших наших прозаїків. Ретельний аналіз прижиттєвого видання двох томів “Творів” М.Хвильового дав змогу авторові виявити й охарактеризувати основні риси новаторства письменника. Книжка спонукає до роздумів, що дають змогу побачити двадцять в новому освітленні, зрозуміти творчі пошуки Хвильового і його однодумців як відчайдушну спробу

оновлення української літератури, її наближення до новітніх тенденцій європейського мистецтва.

На багатьох прикладах показано, що Хвильовий був людиною, добре обізнаною з філософією та літературою ХХ ст. і водночас не цурався й надбань минулого, що засвідчують його численні екскурси у вітчизняну та світову історію. Письменник постає як самобутній митець, котрий, опанувавши набутки попередників, пішов далі, зокрема майстерно оперуючи хронотопом “минуле-сучасне-майбутнє”. Таке взаємопереплетення часів здійснюється не за допомогою розгорнутих екскурсів, а найчастіше введенням у текст промовистої деталі, інтертекстуальної алюзії, репліки тощо. Вибудована письменником картина світу йде в річищі модерністських шукань з їх змішуванням часів, міфологізованою

*Слово і Час. 2004. №2*



циклічністю, асиметричністю, замкненістю. Водночас маємо високий ступінь суб'єктивності, поєднання ілюзійних і реальних елементів хронотопу, сміливий і гордий вихід творчого генія за межі відведеного оповідачеві фізичного часу та простору.

Інтерпретуючи тексти Хвильового, дослідник, зокрема, продуктивно послуговується поняттям "мотив". Ще донедавна цей термін вживали здебільшого у фольклористиці, у запропонованому О.Веселовським значенні — найдрібніша частка сюжету. В літературознавстві він позначав і побічні, неосновні теми, переважно в ліриці. Ю.Безхутрий зосередився на з'ясуванні своєрідності основних мотивів епічної прози письменника. І це нині дедалі більш уживане значення терміна "мотив" видається, тавтологічно кажучи, вмотивованим, коли мати на увазі саме повторення, варіації певних тем, сюжетних ходів, образів. Вже у "Вступній новелі" за допомогою методу "повільного читання" виділено чотири основні групи мотивів, що їх підказує сам автор "Творів": світ довколишньої природи, еротико-сексуальний мотивний комплекс, "біологічний аспект якого тут же знімається іронічно-жартівливою скаргою на неможливість бути «таким шикарним, як леопард»", політико-патріотична група мотивів і, нарешті, "віра у мрію" з *начебто* несподіваним іронічним зниженням: "Ну і так далі" — беземоційно, індіферентно, знехотя, ніби втомившись від якоїсь гри, кидає письменник" (С.21-22).

Насправді ж та несподіваність була закономірною. Як показує дослідницький аналіз, уже в тій-таки "Вступній новелі", а далі ще більше виявляються сліди розчарування. Велич і трагедія "розстріляного відродження" — в тому, що більшість його представників спочатку повірила у можливість докорінної перебудови долі людства. Та першим із тих, хто не тільки усвідомив, а й показав страхітливості розриву між райдужними мріями про "загірну комуну", планами її побудови і жорстокою дійсністю, був Хвильовий. У цьому переконує і другий розділ монографії — "«Твори», том I: zdeформований світ". Зміст розділу виразно постає вже із заголовків, під якими йде послідовний аналіз новел: "Революція: творення чи руйнація", "Постреволюційний синдром: втрачене покоління", "Безвихідь

як форма існування: на терезах двозначності", "«Запах смерті»: мотив загибелі", "Саркастичні парадокси: гротеск і психологізм", "«Чумаківська комуна»: пародійна модель світу", "«Дорога й ластівка» як текст-пересторога". Справді, більшість докладно проаналізованих тут творів першого тому ("Шляхетне гніздо", "Життя", "Кіт у чоботях", "Синій листопад", "Редактор Карк", "Юрко") — це маленькі трагедії окремих індивідів, які опинилися у вирі несподіваних подій здебільшого випадково, а тому почуваються нещасними і розгубленими. Коли ж ідеться про людей, "ідеали" яких не сягають понад власний шлунок, М.Хвильовий не шкодує сатиричних барв, майстерно поєднує показ "психології" амеби з гротеском. Персонажі таких новел, як "Колонії, вілли...", "Свиня", найчастіше самоатестуються, переважно через їжу, яка "виступає своєрідним індикатором моральної сутності персонажів" (С.204).

У "загірної комуні" немає майбутнього ще й тому, що за таку відповідальну справу беруться люди професійно непридатні до будь-якої творчості, на кшталт персонажів "Чумаківської комуні". Докладно проаналізувавши новелу, дослідник підводить до висновку: цей твір — "пародійна модель універсуму", яка, власне, і виявила вповні ставлення письменника "до того світу, в якому відбувалася фундаментальна трансформація цінностей і канонів. Іронія, наявна ледь не в кожному рядку новели, не залишає сумнівів у спрямованості такого ставлення" (С. 234).

Оригінальна інтерпретація творів дала змогу дослідникові виявити нові грані таланту письменника і водночас глибше й повніше розкрити сутність низки нібито добре відомих літературознавчих понять крізь призму найновіших праць теоретиків літератури.

У третій главі монографії — "«Твори», том II: метафізика осені" — розглянуто, зокрема, функції біблійних та євангельських образів і тем, показано, що, за художньою логікою письменника, зречення, руйнація канонів Священного писання неминуче призведуть людство до морально-духовної деградації і катастрофи. Тому й революція, що її про-славляли митці лівої орієнтації, постає у прозаїка руйнацією нормального, природного плину життя. Як "Апокаліпсис

від Хвильового” прочитано новелу “Я (Романтика)”. Розглянуто також хронотоп новели, її мотиви: євангельські та інші — убивства, фанатизму, божевілья і темряви, грози, дороги, “вовчий” мотив.

У новелі “Пудель” звернуто увагу на мотиви пуделя, скандалу, руху, неоміфологічний; у новелі “Лілюлі” — на текст та інтертекст, фабулу і “поле очікування”, на жанрові трансформації, проблематику художника й істини, “білих ворон”, “білих лебедів” і “трохи інтелігентів” тощо.

З аналізу творів випливає: ідейно-художнім надзавданням письменника став захист людини як найвищої цінності, обстоювання права індивіда бути самим собою поза класовою боротьбою та ідеологічними настановами й примарами. Це надто важливо, коли згадати, що ще за життя його цювали не тільки як ідеолога українського націоналізму, а й як такого, що нібито звеличував монстра-людиноненависника. Ба навіть зовсім недавно — 1979 р., в Торонто, побачила світ книжка Р.Задеснянського “Що дав нам Хвильовий?”, де багато в чому повторено оцінки горезвісних Г.Яковенка й А.Хвилі...

У рецензованій монографії письменник постає як новатор, у чиєму стилі виразно простежуються типологічні риси модернізму, і водночас як прямий та гідний продовжувач кращих традицій української класики. Говорячи про своєрідність поетики Хвильового, автор досить переконливо характеризував функції складників цього місткого поняття (жанр, композиція, ідеологічний код, фабула, хронотоп та ін.). Саме такий питома філологічний розгляд кожного з названих і не названих тут

елементів поетики, які є водночас чинниками ідіостилю, стає фаховою відповіддю на питання, чому Хвильовий не вписується в прокрустове ложе якогось одного, хай і найпоширенішого на даний момент стилю. Бо перед нами — напрочуд талановитий, самобутній художник слова, експериментатор, який шукав невторованого шляху в літературі. Він мав і якісно нове розуміння сутності українського фольклору та світової міфології, до яких звертався щоразу, коли прагнув досягнути і художньо змодельовати підсвідоме, проникнути в найпотаємніші закутки людської психіки. В цьому плані вельми різнобічними й аргументованими є трактування (з наведенням інтерпретаційних варіантів) “Пуделя”, “Сентиментальної історії”, “Повісті про санаторійну зону”.

“Семантика рамки” — назва першого розділу монографії. Тут, окрім уже зазначеного щодо “Вступної новели”, розглянуто інші мотиви цього твору та “Арабесок”, їх символіко-алегоричний дискурс, з’ясовано, що і в композиційному плані це своєрідна рамка до гіпертексту “Творів”.

Подібним обрамленням і хочеться завершити розгляд монографії Ю.Безхутрого — помітної віхи не лише в тлумаченні прозового доробку Миколи Хвильового, а й в употужненні інтерпретаційних спроможностей вітчизняного літературознавства. Зрештою, і структурна чіткість, і мовностилістична культура (за мізерними винятками), і суто зовнішнє оформлення книги з використанням репродукцій модерністських картин О.Архипенка, К.Редька, О.Екстер справляють приємне і цілісне враження.

*Анатолій Ткаченко*





## Літопис події

### ТАВРІЙСЬКИЙ ВЕРЕСЕНЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

25–26 вересня 2003 р. в межах щорічного культурно-мистецького фестивалю “Лесина осінь” відбулася всеукраїнська наукова конференція на тему “Крим в житті і творчості Лесі Українки”. Крім викладачів Таврійського національного університету та інших навчальних закладів України в роботі конференції взяли участь студенти Кримського державного гуманітарного інституту та науковці Ялтинського музею Лесі Українки.

Із доповіддю “Текстологічне спостереження над кримськими рукописами Лесі Українки” виступила *Л. Мірошниченко* (Київ), яка на прикладі вірша “Зимова ніч на чужині” намагалася дослідити втілення основного закону творчості Лесі Українки — руху рукописного тексту до вершин оптимізму, до подолання скепсису й зневіри. Назвою виступу *А. Дибби* (Київ) було “Щемке відлуння давньої ялтинської зустрічі”, бо ж саме в Ялті 106 років тому познайомились Леся Українка і Сергій Мержинський. Дослідниця спробувала простежити за документами, спогадами, епістолярієм і т. ін. не лише щасливі й трагічні миттєвості, етапи, проблеми їхнього спілкування, а й створила своєрідний літопис вивчення цієї тематики українськими та білоруськими вченими.

Учасниками конференції була зроблена спроба дослідження кримських та античних мотивів у драматургії Лесі Українки (*Л. Дем’янівська*, *М. Кудрявцев*, *Ж. Букетова*), жанрової специфіки поетичних циклів “Кримські спогади” та “Кримські відгуки” (*М. Вишняк*), образів архетипного характеру в кримській ліриці Лесі Українки (*Г. Михайличенко*), неоромантичного дискурсу в поетичному циклі Лесі Українки “Кримські спогади” (*М. Багрії*), кримської тематики в епістолярії Лесі Українки та Олени Пчілки (*М. Киричок*), образу Ялти в листуванні Лесі Українки (*О. Газізова*), Євпаторії у творчості Лесі Українки (*В. Швець*), колористики оповідання “Над морем” (*В. Вишневський*). Були висвітлені й теми “Лісова пісня” на кримськотатарській сцені” (*В. Гуменюк*), “Творчість Лесі Українки в оцінці Агатангела Кримського” (*П. Киричок*), “Кримські образи в поетичних циклах Лесі Українки і Олександра Олеся” (*Д. Новохатський*), “Леся Українка і Єлизабет Браунінг” (*О. Вісич*), “Героїчні мотиви в ліриці Лесі Українки” (*І. Шацький*), “Вивчення в кримських школах теми “Література рідного краю” і творчості Лесі Українки” (*Т. Єфимова*). Була зроблена чергова спроба філософсько-психологічного занурення в творчі горизонти Лесі Українки — студентка *О. Задорожна* виступила з доповіддю “Проблема вибору віри в драмі Лесі Українки “Руфін і Прісцилла”, а її викладачка, яка багато років завідувала Ялтинським музеєм Лесі Українки і темою кандидатської дисертації якої була мариністика Лесі Українки, *С. Кочерга* підготувала до конференції наукову розвідку “Поезія Лесі Українки “Спогад з Євпаторії”: кодова двоплановість та смислова сутність”.

У перший день конференції засідання відбувались у Сімферополі в Таврійському національному університеті ім. В.І.Вернадського, а наступного дня учасники конференції вже працювали у Кримському державному гуманітарному інституті міста Ялти. На жаль, напередодні чергової “Лесиної осені” і названої конференції помер натхненник і постійний учасник цих вшанувань, відомий кримський літературознавець Олександр Губар. Конференція символічно увічнювала і його пам’ять.

Учасники конференції та директори й наукові співробітники літературних музеїв України, які саме зібралися на свій кримський семінар, взяли активну участь у круглому столі, присвяченому 10-річчю музею Лесі Українки в Ялті. В ті ж дні тут відбувся Всеукраїнський конкурс читців ім. Лесі Українки та презентації книжок — зокрема нової збірки творів Степана Руданського (який, до речі, свого часу багато років мешкав у Ялті й розпочав у рідному місті чимало добрих і важливих громадських справ), а також книжки, упорядкованої відомим кримським дослідником творчості Лесі Українки Світланою Кочергою “Листи так довго йдуть...”. Знадоби архіву Лесі Українки в Слов’янській бібліотеці в Празі”.

Організатори свята “Лесина осінь” — Міністерство культури і мистецтв України, Міністерство культури Автономної Республіки Крим, Державне підприємство “Україна мистецька”, Таврійський національний університет ім. В.І.Вернадського, Кримський республіканський інститут післядиплом-

ної педагогічної освіти, Кримський державний гуманітарний інститут, Музей Лесі Українки в Ялті. Головний режисер-постановник свята — заслужений діяч мистецтв України Василь Вовкун.

Наступна лесезнавча конференція запланована на вересень 2004 року. Її тема “Античність в художньому світі Лесі Українки”.

*Алла Діба*

## ВІСІМНАДЦЯТА ЩОРІЧНА НАУКОВА ФРАНКІВСЬКА КОНФЕРЕНЦІЯ

9–10 жовтня 2003 р. у Львівському національному університеті ім. Івана Франка проведено вісімнадцяту щорічну наукову франківську конференцію, організовану Інститутом франкознавства. Конференцію, в якій взяли участь учені, літературознавці з Києва, Ужгорода, Чернівців, Галича, Миколаєва, Львова, Дрогобича, відкрив декан філологічного ф-ту ЛНУ проф. *Т.Салига*.

На конференції було заслухано понад тридцять доповідей, які викликали дискусію, зокрема такі:

Секція “Секрети поетичної творчості”: *В.Корнійчук* (Львів) “Франкові “картки любові”; *А.Скоць* (Львів) “Франкова “Пісня і праця” (“Анатомія” одного вірша); *Б.Тихолоз* (Львів) “Апологія розкутого еросу в пізній ліриці Т.Шевченка та І.Франка”; *Т.Пастух* (Львів) “Художні знахідки в “Зів’ялому листі” Івана Франка”; *Ю.Клим’юк* (Чернівці) “Вірш-образок як жанрове вираження неореалізму в поезії Івана Франка”; *Л.Сеник* (Львів) “Ідентифікація ліричного “Я”, автора і третьої особи в моделі контроверсійного світу на зламі століть 19–20 і 20–21: досвід Франка-лірика в контексті наступників”; *П.Ванишин* (Дрогобич) “Національні імперативи в поезії Т.Шевченка та І.Франка”; *М.Челецька* (Львів) „Жіночі адресати франкової лірики, або вірші з “посвяченнями”;

Секція “Проблеми прози”: *М.Легкий* (Львів) “Штрихи до Франкової танатології”; *Л.Каневська* (Київ) “Філософсько-психологічна концепція кохання у романістиці Івана Франка середини 80–90-х рр.”; *Я.Мельник* (Львів) “Що таке апокрифи і псевдоепіграфи. Концепція Івана Франка”; *О.Луцишин* (Львів) “Три святі грішниці” І.Франка (до теми “Франко — перекладач апокрифів “); *З.Гузар* (Дрогобич) “Генеза і poetика образу “кривавого ока” (повість “Великий шум”); *О.Федунь* (Київ) “Середовище й особистість у притчово-сатиричних творах Івана Франка”; *А.Швець* (Львів) “Модель “дитячого світу” у прозі І.Франка”;

Секція “Теоретичні обрії”: *Л.Водяна* (Миколаїв) “До сучасних інтерпретацій проблеми кам’яярства Івана Франка”; *В.Дуркалевич* (Дрогобич) “Коли говоримо людина...(до проблеми антропологічного витлумачення творів І.Франка)”; *О.Сербенська* (Львів) “Мовна комунікація в інтерпретації Івана Франка”; *В.Будний* (Львів) “Dichtung und Wahrheit: Франкова концепція поетичної фікціональності”; *Р.Голод* (Івано-Франківськ) “Романтизм у творчості Івана Франка”; *С.Федака* (Ужгород) “Іван Франко про літописання”; *Р.Марків* (Львів) “М.Дикарев в оцінці Івана Франка”; *С.Пилипчук* (Львів) “Українсько-руські приповідки правничі” В.Охримовича. Вплив І.Франка”; *В.Дяків* (Львів) “Тема чудес у фольклористичних працях Івана Франка”; *А.Франко* (Львів) “Іван Франко — рецензент наукових праць НТШ з історико-філологічної тематики”;

Секція “Контакти”: *Р.Горак* (Львів) “І.Франко та М.Павлик: проблематика висвітлення їхніх стосунків на сучасній стадії літературознавства”; *С.Кукула* (Галич) “Іван Франко в епістолярних контактах з Ю.Романчуком”; *М.Ільницький* (Львів) “Слідами Івана Франка на Бойківщині”; *Я.Горак* (Львів) “Особливо близько я зійшовся з небіжчиком Франком...” (Листи до Івана Франка і маловідомі спогади про нього Євгена Чикаленка); *І.Теплий* (Львів) “Зіставний аналіз перекладів “Присвяти” до “Фауста” Й.-В.Гете (на матеріалі перекладів Івана Франка і Миколи Лукаша)”; *Г.Скіра* (Львів) “Оцінка як перекладознавча категорія (на матеріалі англомовних перекладів поеми-казки І.Франка “Лис Микита”); *Р.Яцив* (Львів) “Цикл обкладинок Павла Ковжуна до львівських видань Івана Франка початку 1920-х рр.”; *Г.Сабат* (Дрогобич) “Іван Франко й Оскар Кольберг: до історії творчих взаємин”; *О.Калініченко* (Львів) “Трансформація трагедійних акцентів в постановках драми Івана Франка “Украдене щастя” в українських театрах”.

Наступна дев’ятнадцята щорічна наукова франківська конференція відбуватиметься з 13 по 14 жовтня 2004 р.

*м. Львів*

*Орися Лещишин*

## ЮВІЛЕЙ ВАРШАВСЬКОЇ УКРАЇНІСТИКИ

У листопаді 2003 р. Кафедра україністики Варшавського університету святкувала свій 50-літній ювілей. З цією знаною й поважною інституцією Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України віддавна підтримує дружні й ділові стосунки. Особливо вони активізувалися після того, як кафедру очолив відомий учений Стефан Козак. Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України порушив питання про присудження йому почесного звання іноземного члена НАН України. В день ювілейних заходів Інститут літератури надіслав вітальну телеграму, в якій, зокрема, говориться: "Прийміть найщиріші вітання з нагоди славного ювілею Кафедри україністики Варшавського університету. Протягом п'яти десятиліть Ваш дружній, талановитий, залюблений у свою справу колектив сіє зерно українського слова, прищеплює любов до мови і культури України на теренах Польщі та за її межами. Сотні випускників-україністів множать ваші зусилля, множать віру у невмирущість українського народу, красу його пісні, глибину його літератури. У роки, які нині можна називати застійними, коли на материковій Україні панували суворі заборони на імена й цілі історичні періоди, Ви і Ваші колеги, як могли, підтримували нас, оберігали від забуття спадщину кращих синів України, пропагували її в світах. Зараз ми маємо змогу разом з Вами чесно й відкрито обговорювати найскладніші наукові проблеми й оприлюднювати свої роботи на сторінках одного з найсолідніших видань — "Варшавських українознавчих зошитів". Ми всі бачимо: зроблено багато, але ще більше роботи попереду. Отож, наснаги Вам і Вашим колегам, здоров'я, щастя, нових здобутків на ниві українознавства. Щиро Ваші Микола Жулинський, Микола Сулима, Геннадій Нога, Олекса Мишанич, Тамара Гундорова, Віталій Дончик, Григорій Сивокінь, Ростислав Радішевський, Ніна Крутікова, Дмитро Наливайко, Дмитро Затонський".

Часопис "Слово і Час" одним із перших привітав вихід у світ першого випуску "Варшавських українознавчих зошитів", які стали трибуною для багатьох співробітників Інституту літератури: тут неодноразово друкувалися М.Жулинський, В.Дончик, Г.Сивокінь, Р.Радішевський, М.Коцюбинська, М.Сулима, Є.Нахлік, І.Бетко та ін. Викладачі Кафедри україністики — часті й жадані гості Інституту літератури, вони беруть активну участь у заходах, що проводяться в Інституті. Співробітники Інституту радо відгукуються на запрошення Кафедри — вони читають лекції студентам, виголошують доповіді на наукових конференціях.

"Слово і Час" приєднується до поздоровлень Кафедри україністики Варшавського університету з ювілеєм і зичить її співробітникам творчого натхнення й довгих років плідної праці в ім'я наукової Істини.

20–21 листопада 2003 року у Варшавському університеті під патронатом ректора Пйотра Вегленського відбулася міжнародна наукова конференція "Стан і перспективи українознавчих студій", присвячена 50-літньому ювілеєві Кафедри української філології. Її відкрив проф. С.Козак, який із глибокою вдячністю згадав перших організаторів кафедри та перших її працівників: П.Зволінського, Тетяню Голинську, Клементину Волощук, Остапа Лапського, Флоріана Неуважного та ін. Підписанням Угоди про співпрацю між Варшавським та Чернівецьким університетами була завершена урочиста частина конференції.

На засіданнях чотирьох сесій було охоплено широке коло питань, висвітлення яких часто було подане у формі творчих звітів про україністичні студії — як науково-дослідні, так і практично-прикладні. Про україністичні дослідження у Варшавському університеті розповіли С.Козак, Є.Аксер, Я.Маліцький, В.Кононенко, Я.Рігер, про дослідницькі осередки у Польщі — Є.Клочовський, С.Стемпень, О.Гнатюк. До дискусії спонукала доповідь Є.Нахліка про недосліджені проблеми українсько-польських літературних стосунків.

IV сесія "Україністика в польських університетах" розгорнула перед учасниками зібрання надзвичайно широке багатовекторне поле навчально-просвітницької та наукової діяльності, на котрому невтомно працюють науковці Любліна, Кракова, Вроцлава, Зеленої Гури, Познані. А.Фаловський (Краків) та В.Вільчинський (Зелена Гура) не применшували драматичних моментів, які спонукають до роздумів та нових стратегій, активної дії. М.Лесів (Люблін), М.Кавецька (Люблін), Н.Ткачик (Люблін), А.Матусяк (Вроцлав) розповіли про творче життя молоді, про завдання у підготовці українознавця європейського рівня.

У роботі V сесії "Україністика в Європі" брали участь доповідачі з цілого світу. Так, Д.Броджі Беркофф (Медіолана, Італія) надіслала свій виступ, в котрому відзначила, що україністика в

Італії — явище перспективне й багатогранне. Хоча сьогодні там існує єдина університетська кафедра української філології — це кафедра, очолювана проф. О.Пахльовською. З-посеред цілого ряду важливих наукових конференцій дослідниця відзначила поважний науковий симпозиум, присвячений Іванові Мазепі, а також конференцію про голодомор в Україні 1932—1933 рр. За повноцінність української культури, за її визнання у світі як дозрілої культуральної системи, наголосила Д.Броджі Беркофф, слід активніше боротися, доводячи її вартість і самодостатність, як свого часу боролися за власну самоцінність і довели її культури російська чи французька.

Ректор УВУ *Л.Рудницький* відзначив, що Українському вільному університетові минуло 82 роки. Заснований він був у 1921 році у Відні, потім перенесений до Праги, а з 1945 року успішно функціонує в Мюнхені. В університеті відсутній профіль україністики, україністика тут тісно пов'язана із філософічним факультетом. Бібліотека УВУ нараховує понад 35 тисяч книжок, з-поміж яких понад 1300 так званих “таборових” видань, які чекають на свого дослідника. Активною є співпраця УВУ з Київським педагогічним університетом ім. М.Драгоманова, Київським національним університетом ім. Тараса Шевченка, Києво-Могилянською академією. *Л.Попович*, завідувач кафедри української філології Белградського державного університету, наголосила, що з 1997/98 навчального року українська мова вивчається в університеті протягом двох семестрів. Сьогодні українську мову вивчають понад 50 студентів, з-поміж яких 18 є фаховими україністами. До 2010 року університети в Сербії передбачено підняти до міжнародних вимог, а це накладає додаткові обов'язки. Секрет успіху, на думку доповідачки, полягає в тому, що до роботи на кафедрі залучені молоді фахівці. Найбільш успішною є перекладацька діяльність студентів: для заохочення публікуються кращі переклади творів І.Драча, В.Кордуна, Ю.Андруховича, М.Рябчука, В.Махна, О.Ірванця та ін. Готуються до захисту дві кандидатські дисертації у галузі українсько-сербського мовознавства.

VI сесія “Полоністика в Україні” викликала так само високе зацікавлення, спонукала до роздумів і дискусій. *Л.Сеник* (Львів) відзначив: високі наукові традиції у Львові були закладені такими вченими, як П.Хмельовський, А.Калина, А.Кримський. Ядро полоністики у Львівському університеті створили проф. І.Свенціцький, Леся Гумецька, Лариса Онишкевич, які мали високу загальнославистичну підготовку. Сьогодні кафедра слов'янських мов має 7 викладачів-полоністів. Про те, що дуже просто конкурувати з таким потужним центром полоністики, яку має Львівський університет, наголосив у своїй доповіді “Полоністика в Чернівецькому університеті” його декан *Ю.Макар* (Чернівці). Вітаючи професора С.Козака з ювілеєм кафедри, із високими урядовими нагородами, чернівчанин підкреслив, що кафедра української філології Варшавського університету допомагає готувати й дипломатів, а не лише філологів.

Про досить непростий шлях, який пройшла полоністика і в Тернопільському університеті, розповіла й *О.Веретюк* (Тернопіль-Щецін). Втім, уже перші випускники тернопільської полоністики П.Чирик та Н.Свистун, котрі завершили навчання у 1997 році, заклали полоністику в Академії народного господарства та Тернопільському інституті народної освіти. *М.Лесюк* (Івано-Франківськ) розповів про непростий шлях створення полоністики в Івано-Франківському університеті, згадав тих, хто першим викладав польську мову і літературу. Як позитивне явище можна сприймати і те, що цілий ряд російських філологів здобули додаткову кваліфікацію — полоністику, що 2004 рік оголошено роком Польщі в Україні.

Доповіді, виголошені в ході роботи VII сесії “Варшавські українознавчі зошити — проба реконесансу”, відзначалися ретельним вивченням поставлених проблем на матеріалі всіх (на сьогодні — шістнадцяти!) томів щорічника, намаганням окреслити орієнтири та міжнародні наукові стратегії подальших студій, які б не лише ще більше піднесли авторитет та значення щорічника, уже й сьогодні знаного у світі, а й синтезували напрацювання європейської та світової україністики. Саме в ході цієї сесії прем'єр-міністр України Віктор Янукович вручив багатолітньому керівникові кафедри української філології проф. Стефану Козаку орден Ярослава Мудрого V ступеня.

Заключний день міжнародної наукової конференції “Стан і перспективи українознавчих студій” завершився конструктивною дискусією, підведенням підсумків роботи, обговоренням проблем та завдань наступного наукового форуму.

*м.Варшава*

*Валентина Соболю,  
Василь Назарук*

*Слово і Час. 2004. №2*

## Наші презентації

**Юрій Клен (Освальд Бурггардт). Вибрані твори. Поезія. Спогади. Листи.** — Дрогобич: Науково-видавничий центр “Каменяр” Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, 2003. — 616 с. (серія “Класики ХХ століття”).



До цього солідного видання (відповідальний редактор і упорядник Леся Кравченко) увійшли збірка поезій “Каравелла”, поема “Прокляті роки”, “Спогади про неокласиків” та літературно-критичні й публіцистичні статті, переважно друквані в журналах “Життя й революція” та “Вісник”. Різномасштабна спадщина письменника представляє його як витонченого лірика, вдумливого аналітика епохи та літературознавця з широкими зацікавленнями. Передмова “Освальд Бурггардт — Юрій Клен: “Жебрак, мандрівник, лицар і поет...” Ігоря Набитовича, післямова “Юрій Клен: неокласик чи романтик” і коментарі Олега Багана.

**Микола Ільницький. Драма без катарсису. Сторінки літературного життя Львова другої половини ХХ століття. Кн. 2.** — Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. — 256 с.

Продовження розмови про літературне життя Львова на тлі загальноукраїнського культурного процесу, розпочату в першій книжці (вийшла 1999 р.). Йдеться про події від

середини 50-х до кінця 90-х років — події, пов'язані з такими суспільно-культурними явищами, як шістдесятництво, дисидентський рух та самвидав. Окрема увага приділена Львівській письменницькій організації.



**Михайло Логвиненко. До останнього патрона...: Доля українських письменників ХХ сторіччя очима літературознавця, критика: спогади, нариси, штрихи (шкіци) до портретів.** — Харків: III тисячоліття, 2003. — 414 с.

Книжка, яку знаний критик і літературознавець, на жаль, не побачив за свого життя (а працював він над нею упродовж 1996 — 2002 років) доупорядкувала й видала його дочка Олена Логвиненко. Вона присвячена П.Тичині, А.Малишці, М.Бажану, П.Усенку, О.Ільченку, О.Гончару та іншим відомим українським письменникам ХХ століття, яких автор знав особисто. Його власні спостереження й лягли в основу нарисів, штрихів до портретів, з яких постають життєві й творчі долі майстрів слова, а також образ самої непростой епохи.



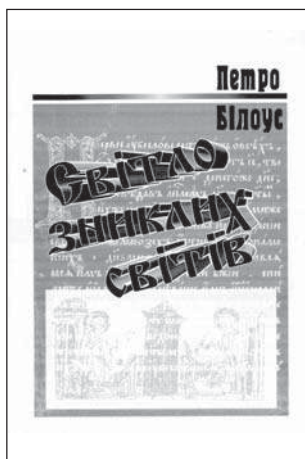
**Ю.Н.Кочубей. Поэзия “свободного стиха” в Ираке (40-е – 70-е гг).** – К.: Стилос, 2003. – 273 с. / Институт востоковедения имени А.Крымского НАН Украины.



Монографія присвячена історії виникнення й утвердження в сучасній арабській поезії нового напрямку у формі вірша – “поезії вільного вірша”; порівнюється традиційна система арабського віршування й канони класичної поезії з тим, що

нового внесла “поезія вільного вірша” в арабську просодію і поетику. І хоча досліджується поезія однієї країни – Іраку, висновки, до яких прийшов автор, можуть бути віднесені до поезії будь-якої з арабських країн.

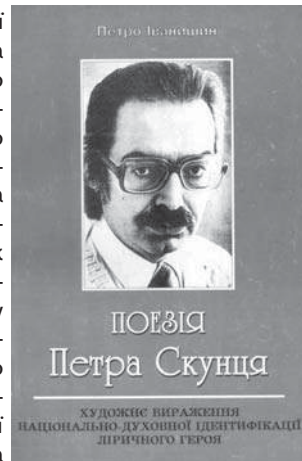
**Петро Білоус. Світло зниклих світів (художність літератури Київської Русі): Зб. статей.** – Житомир: Полісся, 2003. – 160 с.



У зібраних в одній книжці статтях автор пропонує оригінальні підходи та інтерпретацію старовинних пам’яток, осмислюючи їх історико-культурний контекст, переглядаючи усталені думки та дослідницькі стереотипи щодо низки художніх явищ

давнього часу. Порушуються актуальні проблеми у вивченні старокиївської літератури, подано її постколоніальне прочитання, по-сучасному поставлено питання про художню самобутність творів, що виникли за часів Київської Русі.

**Петро Іванишин. Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя).** – Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 2003. – 296 с.



У монографії зроблена спроба герменевтичного та національно-екзистенціального дослідження поезії Петра Скунця. Водночас дослідник розробляє оригінальну теоретичну концепцію національно-духовної ідентифікації, яка

допомагає йому максимально об’єктивно вивчати специфіку національно-культурних (передусім літературних) феноменів та закономірностей. На думку П.Іванишина, “теорія національної ідентичності надзвичайно перспективна саме у постколоніальному літературознавстві, бо розкриває художньо змодельоване основне питання століттями колонізованого народу: національне “хто ми?”.

**ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ. – 2003. – №1.**

Науковий часопис “Філологічні студії” Волинського державного університету імені Лесі Українки та Волинського Академічного Дому був заснований 1999 року й виходить чотири рази на рік (головний редактор В.С.Зубович). Його включено до



переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата за спеціальністю “Філологічні науки”.



У №1 за 2003 рік в рубриці “Літературознавство” надруковано статті Ольги Карпової “Особливості конфлікту в історичному романі Валерія Шевчука “Око прірви”, Валентини Миронюк “Роль стилістичних фігур у новелах Марка Черемшини”, Тамари Садовської “Скіфська” тематика в романах Докії Гуменної “Благослови, мати”, “Родинний альбом”, Віктора Удалова “Критика методологічного роздоріжжя і методу Декарта”. Рубрика “Літературні профілі” представлена статтею Марії Якубовської (Маткобожик) “У світлі високої зорі (штрихи до літературного портрету Ігоря Павлюка)”, рубрика “З лабораторії лесезнавства” – повідомленням Олександра Рисака “Знову подарунки з Угорщини” – про часописи товариства української культури в Угорщині “Громада” (видаються угорською і українською мовами), де вміщено багато матеріалів, присвячених Лесі Українці. Постійними рубриками “Філологічних студій” є також рубрики “Мовознавство”, “Фольклористика”, “Ракурс”, “Журналістика. Теорія масової комунікації”, “Гіпотези”. “Рецензії. Відгуки. Анотації”.

#### ВСЕСВІТ. – 2003. – №11–12.



Відкривається драмою Девіда Еліета “Ісмена” (пер. з англ. Павла Босого) та оповіданням Стівена Кінга “Обід у кав’ярні “Готем” (пер. з англ. Івана Яндола), представленими в рубриці “Новітня література”. У рубриці “Література ХХ сторіччя” надруковано роман-хроніку Курціо Малапарте “Бал у Кремлі” (пер. з італ. Юрія Педана), оповідання Шермана Алексі “Ось що означає: Фенікс, штат Арізона” (пер. з англ. Надії Пустовойтової), оповідання Джона Байґюнета “Груба душа” (пер. з англ. Надії Марчук) та поезії Леона Феліпе в перекладі з іспан. Григорія Латника. Ці публікації супроводжуються статтями перекладачів про цих письменників, вміщеними в рубриці “Письменник. Література. Життя”. У цій рубриці вміщено також статті

Юрія Микитенка “Профілі “грибної людини”, або Ігореві Качуровському – 85!”, Романа Гамади “...Вуста, спечені жагою метафор” (До джерел Єжи Гарасимовича)”, повідомлення про нобелівського лауреата в галузі літератури 2003 року Джона Максвелла Кеці та лауреата премії Букера 2003 року Пітера Фінлея, інформацію Лесі Юрченко про виставку в Дюссельдорфі “Чотиримовні пісні наповнювали повітря”, присвячену Чернівцям як місту літератури. Надруковано також повідомлення Марії Копиленко “У Бонні пройшов Міжнародний фестиваль імені Бетховена”, Петра Нестеренка “Український екслібрис у Лейпцігу” (рубрика “Шляхи мистецтва”), повідомлення Лесі Соловчук “Французькі вчені досліджили голодомор в Україні” про презентацію дослідження французьких науковців Франс Меле та Жака Валлена “Смертність та її причини в Україні в ХХ сторіччі”, Андрія Кочура “Конференція – найкраща пам’ять” про міжнародну науково-практичну конференцію “Григорій Кочур і український переклад”. Михайло Москаленко рецензує виданий у Львові бібліографічний покажчик “Микола Лукаш”.

#### СУЧАСНІСТЬ. – 2003. – №12.

У черговому номері представлено роман Ірен Роздобудько “Ранковий прибиральник” (закінчення), поезії Василя Старуна й Олександра Гавроша, продовження спогадів Ірини Жиленко. У рубриці “Суспільне життя” вміщено статті Леоніда



Хом’якова “Парадокси громадянського суспільства в Україні”, Михайла Требіна “Діалектика терористичної діяльності”, Євгена Зелінського “Тероризм по-українському”. Друкуються також інтерв’ю з Михайлом Слабошпицьким “Шлях через пекло”, біографічне дослідження Дмитра Стуса “Життя на виріст” про Василя Стуса, “Самовітальна промова” Ігоря Качуровського та ін.



розвідка Г.Шаповалової про новотвори в сучасних інформаційно-публіцистичних текстах, стаття “Слово” із творчої спадщини К.Гордієнко і мовностилістичні огляди під рубрикою “Жовта картка”. Про нове в програмах і методиці йдеться у статтях І.Ющука “Українська мова як навчальний предмет у вищій школі” та О.Пахльовської “Мати і Антихрист: відлуння Голodomору в літературі”, в розробках уроків досвідчених учителів і авторів підручників — В.Пономаренко, В.Соболь. У рубриці “Не зовсім за підручником” подано добірку матеріалів про В.Дрозда (автори Л.Голота й І.Фізер), а лектура з літератури для вчителя й учня представлена поетичною добіркою М.Вінграновського (з новорічним побажанням від автора й оглядовою статтею М.Талалає). Ю.Барабаш (Росія) у розділі “Українсько-євро-

пейський лексикон” аналізує обставини й спонуки мовного вибору М.Гоголя і Т.Шевченка, О.Соловей (США) пише про видатного мовознавця ХХ століття Ю.Шевельова, а Л.Капелюшний розмірковує про причини відсутності адекватного реагування на події останніх місяців з боку української діаспори. Є у випуску розповідь про те, як дбають про чистоту своєї мови французи, рецензії на монографії С.Кіраля про Т.Зіньківського (автор — Г.Токмань) та І.Фаріон про українські прізвища (З.Купчинська), низка інформаційних матеріалів і повідомлення про те, як можна придбати електронний (комп’ютерний) варіант “Уроку Української” за останні чотири роки — 2000—2003.

*Підготувала І.Хазіна*



## *ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ*

**Журнал “Слово і Час”** висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, загальнокультурного життя. Виходячи з принципів об’єктивності та плюралізму, редакція не вважає за обов’язкове поділяти всі погляди і положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

**Неодмінними** вимогами до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, є достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

**Статті та інші матеріали** (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; посилання розміщуються внизу сторінки.

**Статті подавати в комп’ютерному наборі** — як текстовий файл без переносів у словах у текстовому редакторі Microsoft Word (від 6-ї версії) у розширенні RTF на стандартній дискеті; можна надсилати електронною поштою (E-mail: [jour\\_sich@iatp.org.ua](mailto:jour_sich@iatp.org.ua); [www.word-and-time.iatp.org.ua](http://www.word-and-time.iatp.org.ua)).

**До дискет** (бажано продублювати текстовий матеріал на 2-х дискетах) обов’язково мусить бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 2 інтервали 28 рядків на сторінці.

**До статті додається анотація** (до 5-ти рядків) — для розміщення на веб-сторінці.

## ДО РОДИНИ НЕЗАБУТНЬОГО МИРОСЛАВА ЛАБУНЬКИ



Думаю про мого славного, доброго друга Мирослава Лабуньку і дивлюся вже у минуле, загорнуте в сумний серпанок зустрічей і прощань. Як важко казати: “Там, у минулому, хай ще пам’ятно свіжому, але повільно відступаючому в небуття, ми не назустрічалися, не наговорилися...”. Бо там, у майбутньому, вже не буде ні зустрічей, ні розмов, тільки гіркий жаль і тиха скорбота.

Нема серед живих дивовижно живої, енергійної, працювитої, скромної в своїй героїчній долі пані Марії, не довершив Мирослав Олексійович, не доопрацював, не підготував остаточно до друку її спогадів, без яких ми не уявляємо ні історії роду Лабуньків, ні повноти історії самовідданої боротьби УПА на західних теренах українських земель... Що ж, ніколи людина за життя не встигала зробити все, що замірялася, але Бог послала їй дітей, онуків, друзів – їм судилося довершити замислене і цим продовжити плин пам’яті крізь роки.

...У мене на столі пам’ятна фотографія. Я з професором Мирославом Лабунькою на дерев’яній лавці в парку чудового містечка Herragete, в Англії, куди ми приїхали для участі в міжнародному філософському конгресі. Я люблю цю фотографію, бо на ній Мирослав Олексійович розпливається в добрій, привітній усмішці і на його щоках з’являються юнацькі ямочки.

Ми сиділи і згадували, як я вперше потрапив до США і мене в Нью-Йорку зустрів Мирослав Лабунька. Спеціальною автою приїхав із Філадельфії. Я з першого погляду був вражений його привітністю, готовністю допомогти, з усіма зазнайомити, зорієнтуватися...

Поїхали ми в метро до Колумбійського університету. Мирослав Олексійович водив мене між довжелезними стелажками бібліотеки, демонструючи чудову орієнтацію в цьому огроми книжкових скарбів, показував навіть мої книжки, не кажучи вже про те, що університетська бібліотека була буквально насичена художньою і науковою літературою з СРСР. Тут Мирослав Олексійович колись працював, довершуючи добротну свою європейську освіту. Працював удень, а вечорами й ночами здобував кошти на утримання сім’ї в барі в українській дільниці Нью-Йорка. Там ми вечеряли в українському ресторані, там мене Мирослав Лабунька познайомив зі своїми друзями – Василем Маркусем, із “імперіалістичною акулою з Вол-стріту”, як він жартома назвав віце-президента Манхеттен-чейз банку Володимира Рака, в якого вдома ми провели чудовий дискусійний вечір.

Мирослав Лабунька поселив мене в своїх дальніх родичів на Давн-таун – у милих, привітних Теодозія і Євдокії Савків, завдяки яким я побачив Нью-Йорк, відвідав українські заклади – церкви, музеї, кафе...

Скільки часу я провів у родині Лабуньків у Філадельфії! Довгими вечорами і ночами я розкошував у бібліотеці Мирослава Олексійовича, буквально пожираючи невідому мені, заборонену в Україні інформацію. А Мирослав Олексійович, підкладаючи щоразу якусь нову книгу, тішився, мов дитина, бо йому приносило неймовірну радість те, що він може здивувати і допомогти.

Не можна не назвати його щасливою людиною. Мирослав Олексійович це нерідко підтверджував. Гордився своєю дружиною Марією і вважав її мудрішою за себе, практичнішою, дуже був опечалений її передчасною смертю – до розпачу і не уявляв свого життя без її підтримки, порад, сили волі. Тішився успіхами дітей – Ії, Олесья, Ілька, гордився внуками. Я не забуду його гордої постави і якоїсь величної зосередженості під час шлюбу Іллі та Оленки. На святковій вечері ми також багато говорили і я з великою радістю вислухав його плани – наукові, громадські, родинні...

Насамперед хотів приготувати до друку спогади пані Марії, доопрацювати свою унікальну наукову розвідку, присвячену діяльності „білих клобуків” у стародавньому Новгороді, упорядкувати особисту бібліотеку і, можливо, перевезти її в Україну, написати спогади, а для цього слід уважно переглянути особистий архів, розв’язати проблему з будинком у Філадельфії, виступити з доповіддю в Римі... О, Рим займав у його долі та подальших планах особливе місце, тому його погляд, звернений на Вічне місто, був завжди допитливий і теплий.

Так судилося долею, що саме під час написання наукової доповіді його серце не витримало тієї великої напруги фізичних зусиль і волі, якою було наповнене щоденне життя професора Мирослава Лабуньки. Літак на Рим 2 грудня, в день його відходу у вічність, піднявся в небо без нього.

Я не уявляю собі Києва без Мирослава Олексійовича. Він ніколи не оминав Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, де його радо вітали колеги і друзі — Олекса Мишанич, Григорій Сивокінь, Віталій Дончик, Микола Сулима, Тамара Гундорова... Завжди поспішав — то до Львова, то до рідних на Тернопільщину, то в Мюнхен, де він самотиною бився над долею Українського вільного університету — посада ректора його дуже зобов'язувала, хоча й забрала багато енергії, то до Рима, то до США... Постійно в дорозі, в літаках, у поспіху — він повсюдно хотів бути і його всюди чекали. Бо любили, шанували, а це професора Лабуньку зобов'язувало. Тому й поспішав, бо пообіцяв, а якщо пообіцяв — повинен виконати. Написати статтю, виступити з доповіддю, привітати, взяти участь у презентації нової наукової праці...

Жив Мирослав Олексійович динамічно, цікаво, мав велику спрагу до пізнання нового, до спілкування, шанував дружбу, був наповнений по вінця планами, злітав у замірах і мріяв високо, тому й згорів у леті, пориваючись вийти до людей з новим словом.

Він любив життя. І його любили. Шанували і поривалися до нього з чистим душевним покликом. Тому доля й позбавила його страждань — вихопила його душу з міцного, мов український дубочок, тіла і понесла до Господа.

Вічна пам'ять!

*У скорботі,  
Микола Жулинський і його родина*

## МИРОСЛАВ ОЛЕКСІЙОВИЧ ЛАБУНЬКА

На 77 році життя у Філадельфії помер відомий дослідник давньої історії та літератури Мирослав Олексійович Лабунька. Я познайомився з ним наприкінці квітня 1986 р. Ми ходили з Мирославом Олексійовичем постчорнобильськими вулицями, й наші сліди одразу змивали поливальні машини.

Потім я зустрів його на вокзалі, коли він приїхав на I Конгрес українців. Я бачив, як він радів нещодавно піднятому синьо-жовтому прапору над міськрадою.

Мирослав Олексійович 1996 року організував у Львові незабутній Міжнародний слов'янський конгрес, присвячений 400-літтю Берестейської унії, учасником якого мені пощастило бути. У 1997 р. ми радо вітали пана Мирослава з нагородою — медаллю Міністерства освіти України "Відмінник освіти України". У 2000 р. він зміг побувати офіційним опонентом на одному з наших захистів. Одне слово, Мирослав Олексійович якось природно й легко вписався в наше життя-буття. Він часто бував в Інституті літератури, де його знали й любили, до нього на навчання в УВУ їздило багато співробітників Інституту літератури, і він щедро ділився своїми знаннями й досвідом.

Мирослав Лабунька був автором двох монографій — "Митрополит Іларіон і його писання" (Рим, 1990) та "Новгородська легенда про Білий Клобук" (Мюнхен, 1998; англ. мовою). Книжки, як і постаті та явища, в них описані, знаменні. Митрополит Іларіон — перший митрополит-українець на київському престолі, автор геніального "Слова про закон і благодать". Йому й була присвячена кандидатська дисертація М.Лабуньки.

Друга любов М.Лабуньки — новгородська легенда про Білий Клобук. Вона лягла в основу докторської дисертації Мирослава Олексійовича, захищеної в 1978 р. в Колумбійському університеті. (Наш обов'язок — видати цю працю українською мовою.)

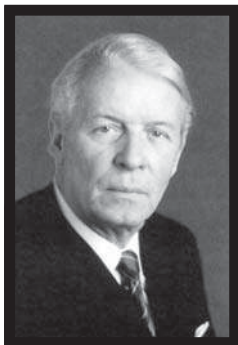
В останні роки М.Лабунька готував до друку збірник, присвячений повісті Дж.Оруелла "Звіроферма". Я допомагав йому копіювати україномовні матеріали. Треба сподіватися, що спадкоємці доведуть батькову справу до кінця.

Нам не вистачатиме глибоких знань Мирослава Лабуньки, його феноменальної пам'яті, його неповторного гумору. Але залишилися праці, ним написані, діла, ним звершені.

Земля йому пухом!

*Микола Сулима*

## ОЛЕКСА ВАСИЛЬОВИЧ МИШАНИЧ



Олекса Васильович Мишанич пішов від нас 1 січня 2004 року – в дні, коли весь християнський світ славить народжене у Вифлеємі Дитя, Сина Божого. Дивовижним збігом обставин у цей же день народилась онучка Олекси Васильовича. Коли підросте, то дізнається, якого вона роду.

О.В.Мишанич помер на 71-му році життя. 1 квітня ми вітали його із 70-річчям. Ювілей висвітлив увесь 40-літній науковий шлях ученого, унаочнив огром здійсненого, засвідчив авторитет і шану до цього подвижника і трудівника “на чорному дворі науки”. Йому не треба було брати підвищених зобов’язань, бо наднавантаження стали його еством, щоденною потребою. Ось через що бібліографічний покажчик праць О.В.Мишанича включає в себе близько 400 назв, і понад 60 із них – це книжки: монографії, збірники, впорядковані й прокоментовані одно-, дво-, тритомники класиків української літератури, томи 50-томного Зібрання творів І.Я.Франка. Він став лауреатом Державної премії ім. Т.Г.Шевченка та премії ім. О.І.Білецького, мав звання “Заслужений діяч науки і техніки”, нагороджений медаллю “За заслуги” III ступеня. О.В.Мишанича аж ніяк не можна назвати кабінетним ученим, бо він сумлінно виконував обов’язки і вченого секретаря Інституту літератури, і заступника Голови ВАК України, і заступника академіка-секретаря Відділення літератури, мови та мистецтвознавства НАН України, і голови спецради Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України і завідувача відділу української давньої та класичної літератури.

О.В.Мишанич постійно дбав про престиж українського літературознавства, про його міжнародний резонанс. Цілком закономірно, що він був і серед ініціаторів створення Міжнародної асоціації українців, і серед ініціаторів Сковородинських читань, брав участь у роботі багатьох міжнародних наукових конгресів, конференцій, симпозіумів, де лунало його виважене й аргументоване слово чи то про творчість Г.С.Сковороди, чи то про О.Духновича, чи то про політичне русинство.

О.В.Мишанич щедро ділився своїми знаннями, охоче погоджувався керувати дисертантами й докторантами, не відмовлявся бути опонентом на захистах. Під його керівництвом написано близько 20 кандидатських і докторських дисертацій. Його учні працюють у всіх куточках України, прищеплюючи любов до рідного слова, до рідної літератури. Усі вони схилили голови в жалобі над труною вчителя й наставника. Сумують колеги, друзі, сумують ті, що знали й шанували покійного, вірили кожному написаному ним слову. Як говориться в одному з давніх ляментів,

Плачте! И землю землѣ жалосне отдайте,  
Его науку в своѣй памяти тримайте!  
Отдайте землю землѣ, и горко слезѣте,  
Бога, творца всѣх, з сердца упрѣйме молѣте!  
Абы вас в опатрности своѣй бозкой ховал,  
Тому подобных завше пастырей даровал.

### ІЗ ЖАЛОБНИХ ТЕЛЕГРАМ:

З глибоким сумом сприйняли звістку про передчасну смерть доктора Олекси Мишанича. В особі Покійного українська наука втратила сумлінного і поважного вченого й активного діяча наукового процесу в Україні.

Доктор Олекса Мишанич одним із перших у часи перебудови відвідав США і, зокрема, Українську Вільну Академію Наук в Нью-Йорку.

Його спілкування з членами УВАН, українською громадою лишили незабутнє враження.

Відійшов назавжди визначний вчений і дослідник давньоукраїнської літератури, та його життєва позиція і науковий доробок слугуватимуть наступним поколінням взірцем відданості українській науці як в Україні, так і в діаспорі. Глибоке співчуття родині і друзям.

Вічна Йому пам’ять!

*Олекса Біланюк, президент  
Члени Управи УВАН у США*

*Слово і Час. 2004. №2*

З приводу смерті Олекси Мишанича, нашого вірного приятеля русинів-українців Сербії, прийміть наші якнайщиріші співчуття.

*Союз русинів-українців Сербії  
голова, д-р Марія Сакач  
секретар Сімеон Сакач*

*3 січня 2004 р. (н. ст.)  
Директорові Інституту літератури  
ім. Т.Г.Шевченка Національної Академії наук України  
Академіку Миколі Жулинському*

Високоповажний Пане Директоре!

У ці важкі дні прощання з незабутнім Олексом Васильовичем Мишаничем разом з усіма колегами з Інституту літератури я переживаю біль від втрати талановитої, чесною й вищою мірою відповідальною людини, яка займала справді унікальне місце в українському науковому житті. Зараз, як ніколи, гостро усвідомлюється, що без організаційних здібностей і невтомної енергії Олекси Васильовича ми не мали б ані відділу давньої української літератури в його сучасному вигляді, ані більшої частини реалізованих за останні десятиріччя проектів з літературознавчої медієвістики. Чужий кон'юктурності й підлабузництву, спочилий назавжди запам'ятеється мені цілісною й здоровою особистістю — практикуючим християнином, свідомим українцем, ерудованим науковцем.

Молюся за упокоєння спочилого слуги Божого Олексія в оселях праведних і вірю, що милосердний Суддя прийме за покуту вільних і невільних провин, котрі мав, як земна людина, спочилий, його багаторічну подвижницьку працю для добра рідного народу, для відновлення оздоровчої присутності в сучасному житті нашої багатой християнської спадщини.

Вічна пам'ять спочилому!

*Ігор, Архієпископ Харківський і Полтавський*

Пішов із життя талановитий вчений, порядна і скромна людина, мудрий вчитель Олекса Васильович Мишанич. Вдячна і світла пам'ять про нього назавжди залишиться серед нас, його друзів, учнів, усіх, хто знав його. Наші співчуття рідним Олекси Васильовича.

*Кафедра історії української літератури  
Тернопільського педуніверситету*

Глибоко засмучені кончиною Олекси Васильовича Мишанича, котрого знали і з його праці, і з численних зустрічей у Києві та на Буковині, яку покійний любив не менше від отчого Закарпаття. Світла пам'ять про самовідданого трудівника науки, видатного літературознавця, великого українського патріота, душевної людини з нами нині і повсякчас.

*Від філологів Чернівецького національного університету  
Борис Бунчук, Богдан Мельничук, Володимир Антофійчук*

Колектив кафедри української літератури Миколаївського державного університету висловлює почуття скорботи з приводу втрати відомого літературознавця Мишанича Олекси Васильовича. Виражаємо співчуття рідним, близьким покійного.

Колектив Переяслав-Хмельницького ДПУ імені Григорія Сковороди глибоко сумує з приводу смерті відомого українського вченого, літературознавця, дослідника творчості Григорія Сковороди, громадського діяча Олекси Васильовича Мишанича. Життя Олекси Васильовича було яскравим зразком служіння науці, національній культурі, українській державі. Його світлий образ назавжди залишиться у наших серцях.

Ректорат, колектив філологічного факультету, кафедра української літератури Ужгородського національного університету глибоко сумують з приводу смерті О.В.Мишанича. Усвідомлюємо велику непоправиму втрату вітчизняного і слов'янського літературознавства, розділяємо горе родини, висловлюємо співчуття колегам. Нехай київська земля буде легкою великому закарпатцеві і українцеві, який невтомно до останку трудився на ниві науки добра. Пам'ять про великого вченого, світлу людину назавжди залишиться в серцях закарпатців.

*Ректор УжНУ Сливка В.*

*Декан філологічного факультету Барчан В.*

Разом з вами схиляю голову перед світлим образом Олекси Васильовича Мишанича, співчуваю родині, сумую і пам'ятаю.

*м. Львів*

*Богдана Криса*

Глибоко сумую з приводу важкої втрати — смерті Олекси Васильовича Мишанича. В його особі українська медієвістика втратила видатного вченого та прекрасного організатора науки, свого батька, з шинелі якого ми всі вийшли. Мені завжди не вистачатиме тої доброї енергії, що випромінював Олекса Васильович. Співчуваю колективу інституту, рідним та близьким покійного. З сумом...

*м. Одеса*

*Александров*

Глибоко вражений сумною звісткою про кончину видатного вченого, мудрого наставника, великого українця, прекрасної людини Олекси Васильовича Мишанича. Щиро співчуваю родині, колегам, усім хто знав і шанував покійного. Хай буде пухом йому рідна земля.

*м. Черкаси*

*Володимир Поліщук*

Сумуємо з приводу втрати батька і співробітника. Олекса Мишанич був і залишиться в нашій пам'яті проникливим вченим, видатним організатором, Людиною з великої букви. Хай спочиває з Богом.

*м. Львів*

*Трофимуки*

Глибоко сумуємо з приводу скорботної події. Завжди пам'ятатимемо нашого наставника, визнаного медієвіста Олексу Васильовича Мишанича.

*м. Миколаїв*

*Інна Береза, Владлена Руссова*

Неможливо збагнути те, що сталося, важко усвідомити гіркоту втрати цієї прекрасної людини, яка відійшла у вічність. Щирі співчуття родині, близьким, колегам. Сумую разом з вами.

*м. Дрогобич*

*Леся Кравченко*