

Слово і ЧАС

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

№ 8 (524)

серпень 2004

м. Київ

Заснований у січні 1957 р.
Виходить щомісяця

ЗМІСТ

XX СТОЛІТТЯ

- Жулинський Микола.* ...І буде сотворений Майстром світ 3
- Соболь Валентина.* Мандруючи “поверхами самого себе”, він душу
“зберіг на насіння” 9
- Сулима Віра.* Смерть як життя на острові у вічності: художнє
моделювання світу в романі “Острів у вічності” В. Дрозда 15
- Гурбанська Антоніна.* “Не заплющуй, Господи, очі...”
(повість А.Дімарова “Тридцяті...”) 23

AD FONTES!

- Клим'юк Юрій.* Особливості формування жанрової системи лірики
Івана Франка 30
- Пелешенко Юрій.* Література “ожидовілих” у дискурсі української
духовної культури пізнього Середньовіччя 39
- СТРОФА** (на зб.: І. Жиленко. “Цвітіння сивини”, 2003) 47

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

- Дмитро Чижевський.* Слов'янський реалізм (пер. з нім. М.Ігнатенко) 48
- Наєнко Михайло.* “Верхи” й “низи” слов'янського реалізму 64

ДЕБЮТ

- Черевченко О.* Античні та біблійні ремінісценції у поетичному дискурсі українських неокласиків 65
- Зимотря Іван.* Психологія кризових станів: Роман Емми Андієвської “Герострати” 75

РЕЦЕНЗІЇ

- Яковенко Сергій.* Апологія Шевчука у пошуках Корогодського [Роман Корогодський. У пошуках внутрішньої людини. – Сер.: Українська модерна література. – К.: Гелікон, 2002. – 208 с.] 83
- Ільницький Микола.* Крізь призму національної іманентності [Шумило Наталя. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Задруга, 2003. – 254 с.]..... 87

ЛП

- Залізняк Богдан.* Конференція у Львові 91
- В.А. Лауреати “Смолоסקипа” (2003)* 92

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

- Дмитро Чижевський,* особистість і творчість: Зб. матеріалів міжнародної конференції, організованої Слов’янською бібліотекою при Національній бібліотеці Чеської Республіки, Інститутом філософії ЧР, Слов’янським інститутом ЧР і Інститутом чеської літератури АН ЧР, 13–15 червня 2002 р. у Празі; *Славістика.* Т.1. Дмитро Чижевський і світова славістика: Зб. наукових праць / За ред Р.Мниха, Є.Пшеничного; *Лариса Масенко.* Мова і суспільство: Постколоніальний вимір; *Проблеми* інтерпретації і рецепції художнього тексту: Зб. наукових праць на пошану проф. Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя; *Збірник* Харківського історико-філологічного товариства. Т.10; *American Literature* at the Edge of XX – XXI centuries. Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть: Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. – Київ, 24 – 25 вересня 2002 р. / Укл. Т.Н.Денисова; *Античний роман.* Лонг. Дафніс і Хлоя. Харітон. Херей і Калліроя; *Родинне* вогнище Зерових. – К.: Гелікон, 2004; *Сучасність.* – 2004. – № 6; *Всесвіт.* – 2004. – № 6; *Кур’єр Кривбасу.* – 2004. – №6; *Київ.* – 2004. – № 4–5; *Критика.* – 2004. – Ч. 5 93

КНИЖКОВА ГРАФІКА

- Оклади до ікон Тетяни Ігнатєвої 3 стор. обкладинки



XX століття

Микола Жулинський

...І БУДЕ СОТВОРЕНИЙ МАЙСТРОМ СВІТ

Морально важко читати роман “Острів у Вічності”¹. Творця його, Майстра, нема вже серед нас майже рік – “життя обірвалося, наче струна скрипки...”. Цими словами Володимир Дрозд розпочав свій роман-заповіт, це дивовижне зазірання у “той світ”, у світ поза земним життям. За його фізичного життя “Острів у Вічності” сприймався як фантазія талановитого Майстра, що насмілювався уявою пережити земне і вжитися в потойбічне, як своєрідна, але фатально небезпечна гра з долею, що її не можна загадувати, не слід провокувати. Не побоявся, бо готувався до зустрічі своєї душі з Островом у Вічності.

Правда, начебто застерігаючи себе від покари за таке загравання з Долею, – щоб не накликати біди, – письменник у романі подарував Майстрові вісім десятків життя на землі, але це не порятувало його тіла...

Важко в це повірити, але в останні роки життя Володимир Дрозд не раз переживав щасливі миті завмирання душі в передчутті таємниці, якою були інші, не земні світи. Він їх бачив уві сні, мандруючи потойбічними світами, коли його душі відкривалися неймовірно привабливі острови у Всесвіті. Ці нічні польоти душі переконували його в тому, що, окрім земного, існує у Вічності безліч інших, прекрасніших за земний, світів, а людська душа володіє здатністю мандрувати по тих світах, тоді як людське тіло – лише тимчасове пристанисько для безсмертної душі.

Якщо ж людська душа може бути щасливою у потойбічному світові, радісно втішатися красою Всесвіту, то чи повинна людина страждати від того, що її душа полишає тілесну оболонку і лине в небеса, наповнені по вінця живим світлом, величавими, барвистими островами-світами?

Володимир Дрозд заповів собі, що йому постановлено було там, на небесах, “написати Книгу про життя людської душі після смерті земного тіла, аби якомога більше людей на землі повірили у це і жили з глибокою упевненістю, що їхнє земне життя – не копірвання у гною матерії, а одна із сходинок душі на духовні вершини”.

Мене не поминає відчуття, що в процесі творення роману “Острів у Вічності” Володимир Дрозд переступав земну межу і завдяки своїй уяві “вживався” душею в інші світи – потойбічні, бо не просто вірив, а знав, що у Всесвіті існує щось таке, чого ми не бачимо і не відчуваємо із землі. Те *інше* надзвичайно його манило, повсякчас інтригувало, зазивало, і він не міг цієї зваби – пізнати якусь особливу, високу таїну – позбутися. Хіба що написати про те, що він переживає, що уявляє, що бачить уві сні, що переходить межі реальності і вселяється в його свідомість настільки зримо, що холоде від подиву і захоплення душа.

“І він побачив ті нові світи, повірив у їхню реальність і написав *ту* Книгу...”.

¹ Березіль. – 2001. – №11–12.

Я кілька разів провідував Володимира Дрозда минулого літа у Халеп² і вже зараз, згадуючи ці наші розмови, вдивляючись у фотографії, не сумніваюся, що письменник на якісь миті відсторонювався раз у раз від цього життя і зникав кудись, наче переходив у якусь іншу реальність. Я думав, що це наслідки дії ліків, які він приймав, чи так протікає його хвороба, природу якої, думаю, не спромоглися визначити лікарі. Насправді ж Володимир Дрозд настільки органічно, всім своїм єством, свідомістю й підсвідомістю вжився у ті потойбічні світи, що хвилинами не відав, на якому світі він перебуває. Він не раз запитував мене про мої враження від роману “Острів у Вічності”, я ж не хотів про цей твір говорити із ним, хворим, внутрішньо “налаштованим” на близький відхід із земного життя, бо відчував, що це його заповітна, прощальна Книга. Я боявся говорити із ним про цей його духовний заповіт, волів викликати на розмову про нові книги роману “Листя землі”, які прочитав під час відпустки і про які відгукнувся до нього листом, про роман “Убивство за сто тисяч американських доларів”, до прочитання якого довго не приступав, бо боявся, що цей твір — така собі розважально-спекулятивна річ.

Володимир Дрозд слухав, радів, що я листовно про ці твори відгукнувся, але я бачив, що він раз у раз “випадає” з розмови, переступає через якусь йому одному відому межу у підсвідомості і його обличчя якось застигає, завмирає подих, очі тьмяніють під опущеними повіками і весь він наче вибуває із цього життя.

Я не сумніваюся ні на мить, що Володимир Дрозд почувався щасливим. Вірніше, змиреним із долею, спокійним, бо почув слова Господа: “Ось Острів тобі, поза часом і простором, живи у світі, тобою сотворенім, і твори нові світи...”.

Тож Майстер уже почав за життя жити на Острові у Вічності, у світі, ним сотвореним, його душа визрівала поволі для Вічності, хоча ще перебувала у земному втіленні. Тому й страждала. Не за себе, не від фізичних болей, хоча вони були нестерпними, а за рідних — за дітей, за Дружину, з якою переживав велике щастя споріднення душ...

“...Яке то було щастя — їхні останні земні десятиліття, яке то було щастя, працюючи у наповненій золотистим відблиском сонця і саду та городу за вікнами кімнати або на веранді під уже золотокою березою, знати, що у сусідній кімнаті, так само втішаючись із останніх теплих днів за розчиненим навстіж вікном, працює Дружина...”, — читаємо у романі “Острів у Вічності”.

А Дружина в один із тих щасливих днів останніх земних десятиліть занотує в щоденнику: “...Великим чином на мене впливає божевільна Володина працездатність. Життя йому потрібне тільки заради писання. Інакше воно його не цікавить. Колись я виписала у блокнот вислів Вагнера. Здається, він про Володю: “... зрідка трапляються люди, що дивляться на життя не як на самоціль, а як на необхідний засіб досягнення мети”. Він трудиться буквально осатаніло. А працездатність заразлива, навіть для такої життєлюбки, як я”².

Схильних до усамітнення, спраглих самоти, щасливих у єднанні самих із собою нелегко пізнавати. Володимир Дрозд був тим письменником, для якого усамітнення було жаданою метою, бо тоді відкривався простір для творчості, а творча праця була щастям душі.

Читаю у щоденнику за 10 березня 1981 р.: “Давно час би вже звикнути мені, що самотність — єдина природна форма мого існування. Я розмовляю не з сучасниками, а тільки з собою і, в найкращі хвилини свої, з Богом. Якщо ж

² Жиленко Грина. Homo feriens // Сучасність. — 2002. — №5. — С. 148.

писання мої таки чогось варті, то в творчості своїй я розмовляю з наступними поколіннями.

Але яка вона тяжка — ця моя самотність!

І яка — благодатна!

Я — хворий, знову думаю про смерть. І — з усіх сил пишу “Музей живого письменника”, ніби навперегонки зі смертю. Навіть самого себе дивує ця божевільна прага самовияву, самореалізації”.

Творчість вичерпувала емоційні сили письменника до дна. Іноді йому здавалось, що він нагадує прозору оболонку зі шкіри, а все його єство вийшло разом із народженням твором, але письменник жадав тієї самоти, в якій він розкошував як творець нових світів, де йому ніхто не заважав перевтілюватися в своїх героїв, бути ними повсякчас, емоційно переживаючи всі драми і трагедії, які судились їм у житті. Найважче, і це зрозуміло, йому “давалися”, ним переживалися страждання героїв. Болі, переживання, муки його героїв були його болями, переживаннями і муками — їх не можна було уникнути.

Володимир Дрозд неминуче вичерпувався, виживався із цього життя разом із своїми творами, фатально наближаючи цю трагічну мить повного вигорання тіла, випаленого стражданнями і власного життя, і життя тих, кого він народжував для життя своєю уявою, своєю образною фантазією.

Наскільки вистачило його емоційних сил, стільки він і прожив — більше людських доль, особливо тих, які “вселилися” в його книги “Листя землі”, письменник не зміг пережити. В останні місяці життя Володимир Дрозд був втомленим, вимореним до дна душі, водночас якимось просвітленим відчуттям повноти творчого звершення і тому щасливим. Чи хотів він ще жити? Важко сказати. Боявся, здається, одного: як переживе його відхід із земного життя Дружина, діти, як будуть жити вони без нього?

Гортаю далі щоденник Володимира Дрозда ще початку вісімдесятих. Мало записував — не було коли, та й все, над чим мучився думками, болів душею, виливалося в твори. Там він увесь, до дна душі. Та іноді трапляються нотатки, деякі з них майже повністю ввійшли в той чи той твір, деякі залишилися острівцями серед білих листків. Так, 1 вересня 1988 р. Володимир Дрозд записав: “Шлях мій життєвий і творчий складний, і тільки нові покоління, якщо цікавість до мене у них буде, зрозуміють і пробачать. Заробляв я на життя талантом, се правда, бо нічого іншого не вмів робити, окрім як писати, для сього був створений, а двоє дітей у мене, і третє дитя — Ірина Жиленко. Але поруч з відвертим заробітком усе життя, а воно наклалося на часи для літератури дуже нелегкі, писав я на повну силу і чесно, писав, розвідуючи нові шляхи для нашої писемності, і маю сподіватися, що я перейду вогняну ріку часу, яка відділить праведних од неправедних і душею порожніх”.

Через цю вогняну ріку часу переведе Володимира Дрозда його творчість, заради якої він жив, страждав та через яку він і передчасно пішов із життя. Бо виснажував себе пекельною працею, досягаючи духовної повноти самовиявлення і накликаючи на себе високі емоційні хвилі співпереживань, співбуття зі своїми героями. Він вірив у своє велике покликання письменника, художника слова, Майстра, гордився цією високою місією творити нові світи — художні світи і жадав жити у сотвореному ним світі.

“Усе, що було у цій душі від народження і набуто нею на землі, — і добро, і зло, і життєва сила, — усе вкладено в образи книг, сотворених людиною, якій ця душа була дарована Богом при її народженні”, — читаємо в романі “Острів у Вічності”.

Письменник і сумнівався, і вірив, відчаювався і невимовно тішився, коли після сотворення “входив” у ці свої художні світи, коли поривався поглянути на них збоку, пережити все спочатку, наче він хтось інший, який може оцінити щирість, правдивість відповідальності його душі. Але перечитувати сотворене не любив — боявся пережиття тих бід і страждань, які випали на долю його героїв, тому цінував думку інших, тих, кому вірив, кого шанував. Нам і наступним поколінням судилося пізнавати, оцінювати художні світи Володимира Дрозда — письменника великого таланту, душа якого була розіп’ята між землею і небом.

* * *

Листи Миколи Жулинського до Володимира Дрозда

Крим, 24 липня 1999 [р.]

Привіт, Володю!

...Почав читати “Листя землі” я з першої сторінки — і ось уже добрих двадцять днів потрошки, по сім-десять сторінок, бреду, морально знесилений, але духовно бадьорий, твоїм Краєм — бреду цією “Книгою доль і днів минутих”, мов очманілий від людського горя, від жорстокої правди, від мужності твоєї, яка дозволила піднятися слідом за Нестором Семирозумом на сьоме чи восьме небо і правдиво вчитати трагічну сув’язь людських доль...

Дрозд — ти геніальний! Я не можу висловити свого захоплення цією мужньою і гіркою на правду лиху книгою. Нічого подібного я не уявляв, бо так чутливо вловити оте шепотіння зацікавлених від горя й переживань людських душ можна лише тоді, коли ці шепоти-сповіді живуть у твоїй душі, молять і благають відпустити їх у світ, аби інші не ожорсточували себе ненавистю і переймалися вірою й довірою одне до одного. Та марно пішов до бібліотеки, шукав твої книжки, бо узяв із собою лише “Листя землі” та журнали, в яких друкується друга книга “Листя...”. Бібліотекарша каже: “Нет у нас такого писателя...”. А я порився і надібав на твою синеньку “Ніч у вересні”. Здивувалася. Перечитав “Як я родився”, “Замглай” — звідси ти, там уже — проростало “Листя землі”. І Галя уже читає. Я ж розкошував над “Листям землі”, вражаючись оригінальній композиції твору, дивовижно багатій лексичній палітрі. А ці голоси “збоку”, свідків, тих, хто бачив, чув, — це ж диво! Мені ночами ці голоси сняться, вони звучать у моїй свідомості, бо якась магічна сила затаєна в цих своєрідних доповненнях, уточненнях основної оповіді.

Я не пропустив жодного слова, повертався до образних виразів із такою жадібністю, наче макав пальця у мед і обсмоктував. Ти тільки послухай: баронеса “синьо-біла вся, як гербовий папір”; “прийшла “червона мітла” і висмикнула останню подушечку з-під деток моїх, і стукнулися яни голівками об черинь” (який страшний образ доконаної бідності!); Устим “дивився в землю, і земля диміла од очей його”; про більшовицьких агітаторів: “рани наші душевні сіллю слів посипали”; про Соньку, яка з офіцером повіялася “до самих Одес”, — покинув Юзеф, “стидно хвору”; “камінь — і той вивітрується, а ви хочете, щоб ум людяцький усе беріг”; про дівку, яка ще заміж не вийшла: “ще не очоловічилася”; “скільки того світу широкого, а людям усе тісно...”.

Важко досягнути до цього роману, але — почав. І назвав свої роздуми “Жорстока мудрість життя живого, або Євангеліє від Володимира”. Та хіба можна усе це узагальнити, якось систематизувати? Там — доля нашого народу за сто років, а ти спинаєшся щось “виловити” з того бурхливого потоку життя і

Слово і Час. 2004. №8

сказати: ось це головне, що хотів сказати письменник. Що головне? Мабуть, душа людини, яку ти відкриваєш тим, хто зможе, захоче прочитати “Листя землі”. Душа Краю, душа народу, велике нелюдське терпіння і віра. Віра в кращий день, в Горіхову Землю, в те, що нарешті втомиться людина від насильства і зверне свій погляд до Бога — зазирне у свою душу, простить усім гріхи їхні, не вимагатиме суду ні людського, ні Божого, а повірить у добро, в любов, в землю свою і працю важкою поверне втрачену віру в Бога. Віру в себе, в свої сили, в свою душу.

Ти справжній єретик. Горів би ти за часів Кальвіна на пекельному вогні за своє намагання посперечатися з Богом! Але твої сентенції — візії художника, який образно осмислює сутність Бога. А для цього він повинен уявити себе Богом, увійти у цей образ, подивитися його очима на сотворений (чи уявлений) Ним світ. Без сотвореного Богом світу не буде Бога. Нема Бога поза цим світом, бо світ цей — образ Бога. Його уява, як ти пишеш: “Якби Він не сотворив світу, не було б жодного виправдання Його існуванню”, — це реалізований, сотворений образ світу. Нащо тоді людині Бог, якщо не було б світу як образу Його? Мені було дуже цікаво читати твої роздуми про суть божественного творіння, яке у твоєму уявленні є процесом повсякчасним і вічним, бо, якби зупинився цей процес, тоді б помер Бог. Згадаймо Ніцше. Бог мусить повсякчасно творити, аби бути живим. Тому він і сотворив смерть, бо інакше не було б народження. А народження — це творчий акт, таємничий і тому вже — божественний, бо свідчить про наявність Творця, Бога. Бог також постійно перейнятий тривогою за Своє Буття в людині, необхідністю повсякчасно нагадувати про Себе — аби жити у нашій духовній справі Його пізнати. Тому Він руйнує і творить, умертвляє і народжує — бореться за Своє існування у Всесвіті — ТВОРЕННЯМ. Так і художник. Доки він творить — відчуває себе живим, бо заперечує новим творенням себе учорашнього. Так оживає духовний ланцюг вічності. Часто — в ілюзіях, сподіваннях, але хто скаже, що це — не так... Усе це у тебе — живе, нуртує в тобі — у Несторі, про якого ти так багато роздумуєш. Цікаво, що сумніватися змусила Бога людина, сотворена Ним (у тебе — Нестор). І не лише тому, що людина сотворена по образу Бога, а тому, що тільки людину Бог так необачно наділив даром творення, доуявлення, передбачення. Отже, людина може зазирнути за сотворений Богом світ, туди, де зачаїлася таїна творення — одне із найбільших чудес і найбільших ілюзій людського роду. Даром творення Бог зачарував людину на життя, інакше нема смислу буття для людини. Не кожної, а окремішної, Богом поміченої. Згадай А.Шопенгауера (есе про геніїв), Івана Буніна — про Л.Толстого (“третє око”). Цей дар творення — і солодкий (у якійсь миті), і болісно-трагічний, нестерпно невимовний, бо не буває повної насолоди від сотвореного...

Володю! Ти — щаслива людина! Чорт з усім цим копошінням — із Спілкою, із ювілейним ушануванням, із нагородами! Ти написав велику книгу буття українського народу і дякуй Господові, що він дав тобі сили і здоров’я це здійснити. Ти виконав найвищий обов’язок перед своїм народом, бо Бог дав тобі дар творити словом, і це ти зумів реалізувати.

Знаю, мало хто прочитає “Листя землі” від початку до кінця. Але її треба (хоча ти вважаєш, що можна читати з будь-якої сторінки) читати з перших слів, бо без цього не пізнаєш ні чудотворного дару Уляни, не зрозумієш високої місії Нестора Семирозна, великої мудрості життя на землі Кузьми Терпила, ні ганебної чорної душі Михалія Громницького, ні вовкулацької долі Мартина Волохача...

Жаль, але Нобелівську премію тобі за неї, за “Листя землі”, не дадуть. І лише тому, що неможливо це “Євангеліє від Володимира” перекласти англійською

мовою. Але якщо всерйоз, то “Листя землі” заслуговує на Нобеля. Бо такої жорстокої, чесною правди про свій народ за 100 років ніхто не написав!

Я тут ходжу, читаю усіляким високопоставленим курортникам уривки. Галі читаю, тішусь, горджуся — і не знаю, як написати про тебе, про твою “Книгу доль і днів минутих”.

Цьомкаємо Ірину, обіймаю мого брата Жульєна, вітання Орисі і Павликові — хай гордяться батьком!

Київська обл., Обухівський р-н,
Халеп’я

* * *

Крим, 30 липня 2003 [р.]

...Сьогодні вранці “добив” твоє, Володю, “Убивство за сто тисяч американських доларів”. Думав, що ти якусь — навздогін моді — новочасну кримінальну штуковину втяв, аби й собі погрітися у ефемерному прожекторі легенької слави, та ні! Спочатку я не сприйняв усерйоз балаканини Робінзона Макухи, модернізованого Івана Загатного, цинічного пристосуванця, але коли я поплівся, “солнцем палимый”, далі за ним, то побачив, яка серйозна проблема розкручується. Та в цьому Робінзоні зачався і я, і ти, і усі ми — покоління компромісів, наївних сподівань, блискавичних пристосувань, щирої віри у незалежну Україну і щирих розчарувань, коли побачили, на жаль, пізенько, що цю Україну надійно осіддали “колишні сучасні” на кшталт Андрія Ротаня. Вони перехопили віжки державного коня, сіли попереду, а нам, що сиділи позаду і трималися за них, сказали: “Болівар двох не вивезе”. І скинули нас до помийної ями.

Жорстока анатомія соціальної і політичної мімікрії відкривається у першій книзі “Робінзон на людському базарі”. Поступово, день за днем, розгортається цей сувій ганебного життя, в якому твій герой не чинить зла, не продається чимось конкретним, якимось вчинком Чорному Богові, але саме примирення зі злом задля власного благополуччя, вдоволеної ситості й розкошування у статусі тихого обивателя вже є підписанням контракту на неминучий продаж себе.

Те, що думає Робінзон, і те, що сповідує Балерина, — усе це, зрозуміло, належить тобі. Це твої сумніви, твій часто розпачливий внутрішній лемент, це твоя, у твоїй душі, боротьба Білого Бога і Чорного Бога.

Контрастна, дивом об’ємна і чітко акцентована кардіограма морально-духовної кризи подана тобою у романі. Ця надзвичайно загрозлива не лише для окремої особистості, а й для суспільства хвороба аналізується тобою глибоко і безжально. Я не випадково вжив слово “катастрофа”, бо у твоєму романі “Катастрофа” також безжально досліджується процес “вигоряння” душі на залитих скепсисом “вуглях” ідеологічного “підігрівання” духу суспільства. Духовна катастрофа Івана Загатного свідчила про духовну кризу радянського суспільства. Тут, в “Убивстві за сто тисяч...”, Робінзон Макуха — уже краще пристосований, мудріший, філософ, багато роздумує про Бога, усвідомлює свою схильну до компромісу натуру, але — нічого не здатен із собою вдіяти.

Здавалося б, цей роман — такий собі простенький, читабельний опус, бо у ньому є усе, що може привабити читача, — відьми, знахарство, зцілення, суміш реального і фантастичного, різні “упізнання” напрохуються — від В’ячеслава Чорновола до Олеса Бердника, та в ньому закодовано так багато ще не пізнаного, інтуїтивно відчутого, ледве уловлюваного почуттями, передчуттями...

А які чудові описи халеп’янських пагорбів, Небесного озера, світанків і вечорів, ночей, і блукань твоїх пагорбами, любовних утіх і різних химерій, які народилися

Слово і Час. 2004. №8

у твоїй, багатій на уяву голові. Я так чітко бачу усе, що оточує Халеп'я, так гостро чувся мені крик на цих пагорбах твоєї “розтерзаної, розіп'ятої між небом і землею душі”!..

А який вражаючий, зримий лет із відьмою ти подав! Готовий повірити, що так і було. Лише — не відриваючись тілом від землі, од відьми, на крилах шаленого сексуального розкошування...

А хто це там — “ще мужчинка нічого, хоч і лисенький”?.. Добре, що не забув Жульєна, його тексти, і тепер цей “академік, лауреат і все таке інше” радіє на цьому грішному світі, що долучився до земного безсмертя.

Чому б нам не змусити ворону теж — помислити, потворити? Вона така базарно привабливо намалювалася тобою, давай-но ошчасливим людство і її шедеврами!

Хороші оповідання “Життя як життя” — і смішно, і сумно. Який морально спотворений цей наш народ, скільки серед нього кручених-перекручених моральних калік! А “Усе про секс”, — це уже класика, свідчення про те, як дух малів і маліли сексопотуги носіїв того духу.

Знову повертаюся до душі, до духовного... Так якось трапилося, що я тут на розкладці у санаторії, де немає жодної української книжки, як нема і жодного українського журналу, жодної української газети і книжки за останні десять років не з'явилося у санаторній бібліотеці, купив книгу М. Бердяєва “Диалектика божественного и человеческого”. Його міцно тримало у своїй вірі християнство: “Обрести подлинную свободу значит — войти в духовный мир”. Але я вважаю, що треба спочатку — вийти на духовний простір свободи. Вийти із того ретроградного, закоснілого в догмах, у канонічних “кайданах” християнства, яке обмежує свободу духу, вийти на духовний простір свободи! Оцього духовного простору свободи у нас нині немає, а якщо і є, то обмежений він, усе звужується, маліє... У малій людині слабне його душа і не може піднятися до світлого неба, й дедалі частіше зазирає у чорну безодню гріха, і ти у своєму романі, написаному ще на початку дев'яностих років минулого уже століття, провісницьки дзвониш на сполох!

Я радію, що ти дав мені цей роман прочитати, дякую долі, що дала мені цю відпустку, завдяки якій я його прочитав, і бажаю тобі доброго здоров'я для написання книг нових, які тривожать сумління і змушують зазирати у власну душу. Обіймаю!

Твій Микола

Валентина Соболь

МАНДРУЮЧИ “ПОВЕРХАМИ САМОГО СЕБЕ”, ВІН ДУШУ “ЗБЕРІГ НА НАСІННЯ”

Герой роману Володимира Дрозда “Убивство за сто тисяч американських доларів” так міцно засвоїв Евріпідову істину про те, що “земне життя людини є смерть, а смерть — початок життя”, що вона, ця сентенція, видається йому глибоко особистою. Та найбільше право на неї має не Робінзон Макуха (у ролі мольфара — Робінзон Великий), а наш видатний письменник Володимир Дрозд, останній, на землі написаний і видрукований, роман якого видається нам чарівним

Слово і Час. 2004. №8

ключиком до розуміння Душі Автора, його як земної, так і нової, якісно вищої — у царстві Білого Бога — екзистенції. А романом “Убивство за сто тисяч американських доларів” письменник накоротко попрощався з нами, сміючись над собою і світом, розсипаючи у винагороду за читання блискучі афоризми, дивуючи — в дусі та в стилі печерських чудотворців новелами про дива справжні й вигадані, заповідаючи (бодай своїм послідовникам і принаймні на якийсь час) втечу, хоча б умовну, від марноти марнот. Бо ж Дрозд, цитуючи Дрозда, нагадує, що “люди прагнуть подиху чудесного”¹, і сміливо вирушає разом зі своїм героєм на пошуки незвіданих чудес, щоб пересвідчитися: немає більшого дива, аніж сама людина на шляху до пізнання самої себе. У цьому сенсі роман — блискуча ілюстрація таких сьогодні голосних змагань теоретиків щодо того, як її досягнути — оту невловиму самототожність, що множитья до нескінченості — самототожність статева, станова, соціальна, національна, релігійно-визнаннева, інтелектуальна... “Людина у суєті щоденній, — розмірковує Робінзон, — навіть не підозрює, яка вона багатопверхова. Вона відає лише про один-два свої поверхи, про підвали в собі самій вона, можливо, і не здогадується, але боїться натискати на кнопку ліфта з літерою “п”. Навіть поглядом її обминає. А про те, що в ній існують верхні поверхи, а над ними вона ще й ніколи не досліджувала горища, навіть не замислюється”(68). А що ж наш герой? Воістину, як у новочасному авантюрному романі, він вирішує, перепочивши упродовж двадцяти п’яти років на дивані з карельської берези, розпочати нове життя. А чи є бодай один, хто б не зарікався з понеділка його розпочати? Але Робінзон таки й справді з’являється: “Віднині я ніколи не буду суєтною людиною, казав до себе самого. Я мешкатиму на усіх поверхах, які мені даровано долею. Від найглибших і найтемніших підвалин свідомості до майданчика на даху, над яким — небо...”(68). Це, так би мовити, нерв твору, “сміхотерапевтичного” роману, який є суцільною амбівалентцією, коли думка про відсутність чіткої межі між добром і злом вбирається, як примхлива примадонна, щоразу в нові шати: то в стилі ретро — фольклорно-мереживні та вишивані, то в стилі постбароко — епатажно-строкаті й викличні. Тут аби сила та енергія. А свою енергію Робінзону Макусі допомогли заощадити теща-генерал із тещею, пробивна дружина, котра (як то й належитья жінці українського чоловіка) все сама вирішує й діє, допоки милий-чорнобривий упродовж чверті століття “служби в суспільстві розвинутого соціалізму” невпинно стремить до ідеалів! Спершу — “...ходити в голоблях. Щоб самому не вирішувати, куди повертатись. Бути *конем* (тут і далі підкреслено нами. — В.С.). Але — правлінським, вгодованим і статечним”(16). Коли цей ідеал доби великих ідеалів досягається вигідним одруженням із киянкою, на горизонті героя вимальовується наступний етап зооморфічної метаморфози: “...я — домашній кіт. *Породистий кіт*, для інтер’єру, для затишку в квартирі. Такий кіт не навчений ловити мишей, бо в міських квартирах мишей нема” (24). Виклично хизуючись талантом мімікрії, Робінзон на наступній сторінці й за нової погоди суспільних заморозків (а він — редактор політичного видавництва) — уже новий різновид бестіарію: “Моїм ідеалом був тоді *слимачок*. Він діткається ніжним тілом листя і стебелець, не цурається навколишнього світу, відчуває його, але живе осібно, у власній, затишно облаштованій хатинці, яку на собі і носить”(25).

Усі ці форми мовчазної опозиції до тогочасного суспільного ладу декларуються і тут же осмішуються, як, власне, все, абсолютно все, що потрапляє Робінзону

¹ Дрозд В. Убивство за сто тисяч американських доларів. — К., 2003. — С. 121. Далі сторінку зазначаємо в дужках у тексті.

на очі: “Моя опозиція на дивані карельської берези — теж була позиція! До речі, моральніша, аніж позиція Андрія Ротаня, який щосили підкидав вугілля до топки паровоза, що “вперед летит, в коммуне остановка”, а коли паровоз зійшов з рейок і став валитися під укіс, блискавично перестрибнув на потяга стрічного...” (25). Алюзії та натяки у Володимира Дрозда промовисті й виразні — читач без труду впізнає “героїв нашого часу”, і треба сказати, що оці впізнавання постають найбільш болісними моментами української — як материкової, так і діаспорної — “робінзоніади”. Бо ж герой втікає від людей, але немає йому втечі від себе самого, а навпаки, відкривається глибше розуміння себе і світу, і зболене сумління знову і знову влаштовує суд над самим собою (над ціною неафішованої власної мужності в застійні часи), над найближчим, близьким і менш близьким оточенням, над іще вчора національними героями, котрі сьогодні вже активно поповнили й без того чисельну армію марнославних владолюбців...

Отож, український Робінзон утікає на свій острів Самотності, в унікальний куточок на горі Жемирівці, місце магнітних аномалій та ... поле для чародійних експериментів місцевої відьми. Сповідь-одкровення “українського гуру” стає водночас і дотепним осміщенням закостеніло-звичного сприйняття всіх і всього — як буденного, так і чудодійного. Звичне і фантастичне закручується-зав’язується автором в єдиний тугий та нерозривний вузол: добро невід’ємне від зла, одне неодмінне продовження другого. “Рябого Бога нема, є Білий або Чорний”(113), — то не тільки один із багатьох афоризмів, які в романі стають “одежею” іронічного збиткування, а то й дошкульно-саркастичного осмішування відомих істин, людей і подій. Це серцевина дискусії в часі й просторі носіїв світла (Робінзон, котрий сподобився почути голос Творця) та темряви (її могутню й чарівну силу уособлює Таїса, вона ж Балерина). Піком дискусії закоханих стає-таки... гора, до того ж Лиса, на якій, подібно до поем італійського поета Торквато Тассо та новели про Сатира козацького літописця Самійла Величка, збирається при повному місяці нечиста сила. Пригадаймо, у літописі Величка Люципер та його різнолікі слуги радяться, як змести з лиця землі “козакоруський” народ. Володимир Дрозд, нав’язуючися до світової і вітчизняної традиції, водночас полемізує із ними, своєрідно розвиваючи мотив: його герой — один із небагатьох, кого досі нечистій силі знищити-купити не вдалося. У розділі “Робінзон на відьомському шабаші” Сатана пропонує Робінзоніві:

“— Присягнися мені, прокляни того бездару, якого ви, люди, маєте за Творця світу, і я впишу тебе до своєї Книги, і всі земні радощі будуть твої...”. “— Ні! — вихопилося з душі моєї. Останнім зусиллям волі я шарпнувся з обіймів Балерини, вирвав руку і перехрестився... Вона рвонулася у небо, я каменем полетів униз” (142).

Отож, новочасний Марко Пекельний, він же Робінзон Макуха, стає і справді Великим. Не лише тому, що відчув у собі дар лікувати і зцілювати людей, а й тому, що зібрався на власній внутрішній силі і справами вирішив протистояти світовому Злу. Для Робінзона воно має чіткі межі, а для Балерини все значно складніше, бо ж вона твердо переконана: оту “межу між добром і злом книжники вигадали” (134). Власне, розвиток сюжету і тримається головню на дискусії героїв, котра від самого початку має принципове значення для Робінзона. Та його опір стає дедалі млявішим, бо ж аргументи Таїси спростувати Робінзоніві важко, та чи й можливо: “Утікши з міста, констатує вона, ти ступив з однієї ілюзії до іншої” (153). Герой змушений визнати, що в словах Балерини (“Щовечора Бог і Диявол на одній призьбі...”) є частка правди і своя логіка. Але душа Робінзона до останнього опирається тій розмитості, бо ж “казочка про Бога та Диявола на одній призьбі,

після трудів земних, — підступна казочка”(154). Глибокодумні дебати автор уміло чергує з новими небезпечними пригодами своїх героїв під час їх контактів із представниками інших цивілізацій, екскурсами в їх дитинство, спогадами, польотами уві сні і наяву. Паранормальні явища в романі посідають так багато місця, що часто запитуєш себе: автор випробовує, сміючись сам і кепкуючи з інших, довірливість читача, котрий, “вангонувшись”, уже призвичаївся до надмірної кількості, а може й масовості, в сьогоденні всіляких екстрасенсів, інопланетян, чаклунок? Чи автор прагне якнайефектніше представити довершено-універсальну силуетку свого одіозного героя? Героя, який, ставши свідком та співучасником низки чудесних історій, дивовижних зустрічей, попередньо (бо потім сам спростує його) доходить висновку: “Якщо і є в земному світі диво, то це диво єдине — жінка! І вогонь, який вона запалює в нашому тілі і нашій душі. Щодо тіла, то це хай — фізіологія. Гормони і всіляке таке інше. Але — не тільки. А щодо душі — це уже світло, небесне світло, осяяння душі, божевілля душі, солодка кара Господня і гірке благословення Господнє” (146). Що й казати, мотиви в світовій і українській романістиці не нові: подібне знайдемо в дуже багатьох.

Оригінальність хіба в тому, що Робінзонів судилося покохати справжнісіньку відьму. Йдеться ж бо не про подібну до класичної конотопської, а про новочасну, з епохи зламу тисячоліть. У цьому сенсі образ Таїси-Балерини доростає до макрометафори, котра вбирає в себе алгоритми метаморфоз Андрія Ротаня і закономірність настання часу молодих вовків, таких, як “чорний янгол”, Робінзонів зять Ростилав, та кидає нове світло на реалії сьогоденного українського буття і продукує одну з версій загибелі Великого Робінзона. Їх, цих авторських версій, аж три, на останніх сторінках роману класифікованих за принципом збільшення концентрації невірогідного. Та чим більше позірно неймовірного назбирається в кожній із наступних версій несподіваної смерті головного героя, тим меншає невідповідність із закономірностями внутрішнього світу Робінзона. Бо ж саме його світ — багатовимірний, складний, але на творення Добра зорієнтований — і становить захоплюючий сюжет твору “Убивство за сто тисяч американських доларів”.

Власне, інтрига, котра тримає пересічного читача в напрузі, закорінена вже в самій назві. Вона, мов та словесна пастка, до якої спершу потрапляє любитель легкого “чтива”, детективно-еротичного жанру, “сексонутий”, як дотепно жартує автор. Але поволі, для себе самого несподівано, читач стає “робінзонутим”, як гірко зрезюмує зі своїх послідовників уже сам Робінзон, подивований і власними можливостями цілителя, і славою, і силою, і своєю слабкістю. На самоспалюванні в полум’ї сумління та невпинних сумнівів, на несилі протистояти близьким і коханим людям, котрі з його таланту влаштували вигідний бізнес, — будується глибший, задуманий автором як визначальний, сюжет твору. Без інтригуючих вставок із сорокою, котом та собакою Балерини, котрі говорять людською мовою, а пес ще й вірші пише; без моторошних пригод на Лисій горі чи над Чорним озером; без віднайдення ритуальних предметів; без історії з магічним гребінцем, який дістався Таїси-Балерині у спадок від пра-прабабусь, — без усього цього та багато чого іншого роман нагадував би філософський діалог із самим собою, написаний у формі щоденника. Ось як, наприклад, Робінзон викладає історію появи амбівалентних місць у його славнозвісних Канонах Робінзона, коли Маринка підказує вітчимові:

“Чим більше незрозумілих слів і термінів, тим заінтригованіша маса. Принцип асоціативної спекуляції...”.

Я розсміявся і вписав до “Канонів Робінзона” про схрещені на грудях руки, про голову на північ, а ноги на південь. Людському легковір’ю, людському безумству немає меж. Тож чи мені ті межі встановлювати? Настрій у мене був

якийсь несерйозний, грайливий, легкий. І тоді ж з'явився в “Канолах” запис про правицю, якою слід ловити енергію Космосу. І якщо сьогодні по вулицях бредуть молоді люди з простягнутою до сонця долонею, то не жебраки, не милості вони просять і не божевільні. То мої послідовники, мої шанувальники, духовні діти Робінзона... Того ж таки вечора, з підказки балерини, у “Сім джерел світла” вклинився рядок про світло, яке є запереченням темряви. І далі: але не було б темряви, не було б і світла, не було б Зла — не було б і Добра, не було б прогресу. Тобто Зло стає обов'язковим і неминучим, якщо є Добро. І перемога Деструкції, Хаосу над Конструкцією така ж природна і необхідна, як і навпаки. Отже, творячи Зло, ми тим самим готуємо майбутнє торжество Добра. Принцип маятника: горе — радість, хвороба — здоров'я, любов — ненависть, Бог — Диявол... Балерина, моя кохана, знову всадила Бога і Диявола на одну призьбу, а я одвів очі, вдав, що нічого не розумію, не бачу... Можливо, в такий спосіб й виправдовував самого себе.

Хоч виправдання мені нема і не буде, я це знаю. Усі діяння людські записані у Книзі часу, і настане мить, по той бік земного Існування, коли ту книгу розгорнуть переді мною... (165-166).

Ось так: потрапивши на гачок “доларової назви” і взявши до рук останній роман Володимира Дрозда, читач опиняється у полоні неправдоподібних пригод, якими автор сміється (весело, а частіше зболено-гірко) і над собою, і над нами. Але водночас непомітно для себе читач потрапляє в чіпкий і незворотній полон болісного аналізу, співдумання, сумнівів, душевних пошуків — ними автор, говорячи словами Тичини, “сторозтерзаний” і “двістірозіп'ятий”. Письменник прохоплюється, що в романі зображені реальні події, реальні герої. Читач відчуває це настільки виразно й безпомилково, що вкрай рідкісна, обережна авторська підказка (як-от слово “мікрохвони” в устах одного з героїв) можуть викликати хіба іронічну констатацію власної здогадливості — у книголюба сьогоднішнього, сумовитого подивування — у завтрашнього.

Твір-сповідь (а може, заповіт?!) писався упродовж надзвичайно складних років. “Київ-Халеп'я, 1992—2002”, — зазначено на останній його сторінці 195. Халеп'я, ймовірно, стало для письменника тим, чим Острів з Небесним озером для Робінзона. Письменник мав право сказати заново відомі істини. Відомі, та чи знані? Тому переповненість твору афоризмами видається не тільки логічно виправданою, а й дидактично доцільною, бо за ними можна звіряти пекельні кола душевного катування тих, хто усвідомлює важливість місії — зберегти на насіння непродану Чортові душу.

Роман Володимира Дрозда (безперечно, але не тільки!) випадає аналізувати в контексті сатиричної прози: від Квітки-Основ'яненка — і до Юрка Винничука, Богдана Жолдака, Володимира Даниленка, Марії Матіос. Принаймні перші сторінки його перегукуються із “Аристократом із Вапнярки” Олега Черногуза. Виразні карнавальні моменти (сім трав і сім страв Робінзона) — із “Фуршетом від Марії Матіос”. А не лише сторінки перші чи моменти поодинокі, а й найголовніші — з Літописом Самійла Величка та романом “Я, Богдан” Павла Загребельного. Бо ж так само “невтоленний дух” Робінзона витає над його Островом, над багатостраждальною Україною, знову і знову повертаючись до етапів пройденого, запитуючи себе самого: “Тепер, коли усе сталося, як воно сталося, частенько замислююся, а чи було мене попереджено? Адже мусить бути тривожний сигнал душі, яка наблизилася до краю прірви? До грані, що відділяє Добро від Зла? Мусить бути, якщо вірити у зв'язок душі людської з небесними силами. І не вірити, що Бог і Диявол щовечора сидять на призьбі та мирно підсумовують день прожитий.

Було, було мене попереджено!” (157).

За мовчазний компроміс із темрявою, за внутрішнє роздвоєння високою ціною, ціною життя платить Робінзон. Але й надалі дух його — у постійному пошукові, прокресленому спростуванням попередньо апробованих формул і виведенням нових, універсальніших і досконаліших. Це його скрижалі, його заповіді: “Бог творить дива дивні. І Диявол творить дива, передражняючи Бога.

Подих чудесного дано відчуту душам тонким, емоційним, але жодна душа не посвідчить із певністю, чий це подих — Бога чи Диявола?” (167). Та найболючіша еволюція постає в запереченні всіх вигаданих і дійсних чудес, і тих, які раніше були для героя визначальними, бо *“є чудо єдине, споконвічне: що ми існуємо в світі і світ існує навколо нас.*

Не тікайте на Острови, куди я кликав, у гординю вбравшись, а занурюйтеся в життя земне, щоденне, наче в купіль святу, і добро творить людям. *Бог не до слів наших дослухається, не до молитов, а читає рядки дійств наших*” (167).

Автор, спростовуючи якоїсь миті всесильність молитви, водночас цілому творові надає її характеристичних дійових прикмет, невстримно карбуючи всі сумніви й сподівання в сентенції: “Жодна ідея, навіть найсвятіша, найсправедливіша, не вартує і краплини крові людської, сльозини дитячої” (13); “Єдина гора, на яку маєш зійти,— у душі твоїй. Усе інше — від лукавого” (105); “Зло — всюдисутнє, добро — обитель вибраних”, “Чим ближче людина до природи, тим більше природа про людину дбає” (134); “Нерідко підґрунтя жарту, гри — вражена совість”(163); “Людина — це Всесвіт, із своїм райським садом і своїм пеклом”(169); “Совість є смерть тіла, але життя духу”(171); “Бог — лише одяг наших душ...” (179); “Кожна справжня людина, жива душею, по-своєму — Антей” (193); “Є грань у розтлінні власної душі, якщо душа від білого Бога, а не від Чорного, грань, яку людині не дано переступити живою”(194). Назагал твір цей дуже нерівний, нервовий, багатоплощинний — такими ж бо були роки, коли роман писався (часи, якщо послуговуватися авторськими неологізмами, “вангонуті”, “сексонуті”...). Він сплетений із безлічі містифікацій на тему “плюс безкінечність” — так окреслив її Робінзон. Він карнавальний розвихрений, щільно міфологізований. У романі Володимира Дрозда потужно струменить осміщення всього, що претендує на фальшиву велич. Він гостро ставить запитання, котре хоча й транслюється від імені відьми Таїси, але навряд чи знайдеться людина, котра сама собі його не ставила: що діється сьогодні з Україною, з усіма нами? “Називай їх білими чи чорними богами, космічними розумами, пришельцями, як тобі заманеться, називай, але над нами експериментують!” (159), — палко переконує Робінзона Балерина, на що чує у відповідь: “Але ж завдяки цій катавасії уперше за багато століть Україна має історичний шанс стати державою, а український народ — стати справді народом, а не сміттям історичним, перегноєм для сусідів, і я вдячний богам і добрим, і злим, якщо треба — і тарілочкам отим буду вдячний...” (159–160).

Наскрізна для творчості Володимира Дрозда тема екології душі та її збереження в його останньому посланні набуває, як би точніше сказати, не лише заглибленості, філософічності, а й у низці моментів — й особливої гостроти і навіть (хоча цілком зрозумілої) надсади. Автор поспішає сказати якомога більше і переконливіше, його Слово тут по-бароковому персвазійне. Він залишається вірним собі в анатомуванні трагічного душевного роздвоєння свого героя у нездоровій, розтерзаній протиріччями українській реальності. Поле дії романного простору Володимира Дрозда тягнє до інтелектуальної екзистенційної прози. Сягає як до її витоків (роман “Місто” В.Підмогильного), так і до вершин (“Дівчина з ведмедиком”, “Без ґрунту”, “Доктор Серафікус” В.Домонтовича), збагачуючи її новими гранями. Передусім, витонченим конспіруванням хитросплетених (до того ж, не без просвітницько-виховних наслідків) пасток на читача — і на

довірливого, і на скептичного та бувалого; магнетизмом поля духовних змагань інтелектуалістів Робінзона та Балерини; майстерним даром говорити весело про серйозне і глибокодумно — про смішне, переконавши читача в тому, що таки існує “інший розум — розум душі” (111); розкутістю художньої умовності та феноменальної української демонології; умінням не розпрощатися з читачем на останній сторінці, а залишити його схвильованим і спантеличеним, болісно-замисленим...

До роману “Убивство за сто тисяч американських доларів” (в одній із ним книжці) “пригорнулись” понад двадцять коротеньких новел, об’єднаних у два цикли: “Життя як життя” й “Усе — про секс”. Спершу подумалось: чому вони не представлені окремою книжкою, як “Новели Володимира Дрозда”? Але по прочитанню потвердилась логічна закономірність саме такого видання — твору великого жанру разом із новелістикою, їх об’єднали рідні і близькі авторові люди. Якщо в романі (не рахуючи алюзій, ремінісценцій, натяків) Дрозд цитує себе самого і власну дружину — прекрасну поетесу Ірину Жиленко (її рядки звучать з уст Робінзонового зятя Ростислава), то в новелах дружньо-родинне коло суттєво розширюється: від дорогого кума, академіка Миколи Жулинського — до дідів Семирозума та Івана, до далеких родичів, сусідів, співпрацівників, просто знайомих. Головне ж і найцінніше — у новелах зазвучали автохтонні голоси тих, кому немає аж ніякої потреби щось прикрашати, натомість спрагла потреба — аби вислухали й почули — блискуче матеріалізувалася В.Дроздом у калейдоскопі характеристичних шкіців — веселих, але присмачених гіркою правдою життя, дотепних, повчальних. Галерею “дядьківських” та чарівливо-жіночних портретів (чого варта лише Марина Миколаївна з новел “Секс канцелярський” та “Секс партійний”), які підмітив і вияскравив письменницький дар, несила створити штучно, не маючи тієї всепрощеної любові і близькості до людей, поміж яких зріс і жив Володимир Дрозд. І живе... Як дух невтоленний Великого Робінзона з його дерзновенним поривом до “самопізнання, самозаглиблення, самовдосконалення”, із щастям “мандрувати поверхами самого себе”, із отриманим від Всевишнього завданням “зберегти душу свою на насіння!”.

м.Варшава

Віра Сулима

СМЕРТЬ ЯК ЖИТТЯ НА ОСТРОВІ У ВІЧНОСТІ: ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ СВІТУ В РОМАНІ “ОСТРІВ У ВІЧНОСТІ” В. ДРОЗДА

Володимир Дрозд 1999 р. розпочав свій роман “Острів у вічності” словами: “Життя обірвалося, наче струна скрипки, що він її майстрував, коли ще був дитиною...”¹. Цей текст став не лише кодом до написання твору та його інтерпретації, а й трагічним передбаченням передчасної смерті автора роману. “Острів у вічності” починається в момент смерті Майстра — головного героя твору, вісімдесятилітнього письменника, який свого часу написав роман “Острів

¹ Дрозд В. Острів у вічності: Роман // Березіль. – 2001. – № 11–12. – С.23 – 154. Далі посилання в тексті.

у вічності”. Майстер помирає, але продовжує жити його Душа, яка дозволила авторові роману зазирнути за найбільш потаємну завісу буття, завісу смерті. Таким чином, місцем дії в романі стає “той світ”, де опиняється Майстер: “віко труни над земним життям його опустилося, поїзд живих покотив собі далі і далі, залишивши Майстра на березі вічної ріки часу. Він зійшов із потяга живих, вийшов із останнього вагона, із останньої сходинки ступив — пасмом сивого туману, видихом Бога, згустком ніким ніколи не дослідженої, безіменної, небесної, не земної, енергії” (29).

У певному сенсі твір Володимира Дрозда “Острів у вічності” можна визначити як фантазм, як витвір уяви, що приводить до здійснення несвідомих бажань. Але в цілому роман написано в жанрі фантастики, оскільки автор свідомо прагнув відтворити нереальний (чи ніким не бачений) потойбічний світ і в його межах змодельювати різні сторони соціального, творчого, родинного та духовного буття неординарної особистості, письменника, Майстра літературного цеху, який ціле життя віддав саме такому творчому процесові: творенню нових, досі ніким не звіданих, художніх світів. Автобіографізм роману очевидний і свідомо декларований: у наративі твору він набуває форми то спогаду, то сповіді, то самоцитування, то факсимільного відбиття в картині світу потойбічного картини світу реального, що, зрештою, руйнує кордон між картинами двох світів і розмиває межу самого жанру фантастики. Через це “Острів у вічності” значною мірою може номінуватися і як художній простір, виписаний у межах мімесису. В.Дрозд, моделюючи картину “того світу”, продемонстрував ненаситне бажання відтворювати красу української землі, тобто робити текст своєрідним дзеркалом природи, а також розкривати присутність загального в частковому, суттєвого у феноменальному. Оглядаючи потойбічну красу подарованого Острова, Майстер побачив нерухому картину світу, де зупинено час. Він побачив завислу в небі зграю вороння, зацікавленого на крутій стежці лося, що повертався з водопою... “Відтак Майстер побачив неподалік ясена темно-синього шершня, невідомо ким і як зупиненого у леті і, здавалося, на віки вічні схороненого у золотистий передосінній бурштин простору”. І тоді Майстер заволав до небесного Творця, прохаючи увімкнути час, бо не хотілося б йому увійти у вічність “комахою, застиглою навіки у шматку бурштину...” (48).

Модель світу, представлена в романі “Острів у вічності”, — багатопланова структура, яка дає уявлення про картину світу земного та картину світу неземного і з погляду Майстра (героя твору), і в різнопланових оцінках письменника Володимира Дрозда (автора твору), а також має на меті визначення місця і ролі Майстра (творця літературних творів) у Всесвіті. Аналіз тексту дозволяє виділити три типи моделювання світу в романі — епічний (або міметичний), міфопоетичний (або символічний) і автобіографічний (або агіографічний). Всі три моделі функціонують у тексті роману рівноправно і створюють власне синтетичну модель світу².

Епічний (або міметичний) тип моделювання “цього світу” представлено образами української землі, сільських пейзажів, з якими від народження споріднений Майстер, а також образами приватного будинку, садиби, навколишніх лісів та полів, де він провів більшу частку творчого життя. У картині “того світу” найголовнішим постає образ Острова — місткий, багатоплановий об’єкт (а також

² Картина світу як невід’ємний елемент структури тексту розглядається у працях К.Леві-Строса, Є.Мелетинського, О.Александрова, П.Білоуса, Л.Ушкалова, а також дослідників молодшої генерації: див. ст. Ю. Беседіної та інших авторів у зб.: *Літературознавчі* обрії. — К., 2003. — Вип. 4.

архетип і символ). Як один із об'єктів “того світу”, Острів подаровано Всевишнім Богом живій Душі Майстра; це був своєрідний “макет земного урочища на імення Калинове”, де тільки Майстер і “почувався у самотині солодкій духовно наповненим, а отже — щасливим!”. Майстер спробує макет урочища — цю точну, але мертву копію, штучну голограму земного краєвиду — оживити. У творчому акті оживлення (відтворення у тексті, воскресіння в пам'яті) всіх найпосутніших реалій земного буття образ Острова функціонує як загальнолюдський і національний генетичний символ, як архетип, що виявляє авторське міфопоетичне світосприйняття.

Міфопоетичний (або символічний) тип моделювання картини “цього світу” в романі “Острів у вічності” характеризується традиційним оспівуванням світу одухотвореної природи, відтворенням народних типів буття і світовідчування, вкоріненням у магічний світ народного поетичного слова. Модель картини “того світу” вміщає актуальні знакові комплекси-архетипи, символічні фольклорні образи й мотиви, картини-епізоди та картини-історії земного життя, які доповнюють і розкривають семантичну глибину й багатовимірність людського буття; до них належать: образ Всевишнього Творця, образ Душі Майстра, образ Панни із квітки ружі — Господині Всесвіту, а також образи Смерті, Судного Дня, Небесних Терезів для виважування добра і зла, Гори — символу високих духовних орієнтирів, Русалки — ідеалізованої жінки, крука — ловця душ, зозулі — провісниці довголіття, озера пам'яті із назвою Криниця, ріки часу тощо. У міфопоетичний принцип побудови моделі картини “того світу” закладено бінарну опозицію елементів та значень: мати — мачуха, тіло — душа, людина — Бог Творець, смерть — вічність, земля — небеса; реальний світ, створений Богом — образ світу, відбитий Майстром у слові, село живих на землі — село мертвих на Острові у вічності тощо.

Найбільш важливим у картині “того світу”, саме в аспекті реалізації міфопоетичного (або символічного) типу моделювання, є образ Всевишнього Бога. Цей образ-ампліфікація підтверджує думку Т.Гундорової про те, що в літературі ХХ ст. відбувається видозміна “не лише міфологічної парадигми під впливом синтезу культур, гібридизації традиційних міфів і творення своєрідних кібернетичних міфів тощо, але й зміна граматики міфу”³. У романі В.Дрозда “Острів у вічності” спостерігаємо трансформацію архаїчної релігійної міфологеми Бога Творця, традиційно закоріненої в біблійний контекст, у своєрідний модернізований топос, що стає знаком індивідуальної авторської міфотворчості, забарвленої як істинним відчуттям присутності Бога у Всесвіті, палким прагненням пізнати Його силу і Його природу, так і відвертою самоіронією, що почасти руйнує і профанує ідею сакрального світу як такого.

“Був Острів, обіцяний Майстрові ще на землі, коли він тужно покликував до Творця Світу подати хоч якийсь знак, що Бог його чує, чує поклик земної комашини, що колінкує у поросі Витачівської полівки, вражена красою сотвореного Ним світу. Аж поки не відкрилося Майстрові, що саме відчуття ним краси, до щему у грудях — гостре, глибоке, сліпучо-яскраве, наче спалах блискавки, — і є найдостовірніше, найпереконливіше *свідчення* про присутність Бога на землі, про *голос* Бога до землян, а отже — і до нього” (42). “І ось усе, що Майстер наміряв, нафантазував, намислив там, на землі, що він випросив у сил небесних, у діалог із якими на Витачівській дорозі, на пагорбах околишніх щиро вірив, насправді здійснилося, стало реальністю. І вже не мало для нього значення, чи був **судний**

³ Гундорова Т. Київ як топос: міфологічна парадигма // *Біблія і культура*. Зб. наук. ст. — Чернівці, 2001. — Вип. 3. — С. 157.

день для його душі тільки інсценізацією, химерією, підтвердженням *телефонного права* на небесах, як і на землі, чи справді небесні сили старанно виміряли параметри душі Майстра після його ходінь по земних нетрищах і неудобах, і вміст у ній добра та зла, і присуд був справедливий...” (43).

Модернізовані міфологеми та міфеми виступають у романі і як засіб створення глобальної моделі світу, і як прийом, що акцентує увагу на певних біографічних колізіях. Так, у звертаннях героя до своєї багаторічної невсипущої письменницької праці прочитується сюжет міфу про Сізіфа: “Ієрогліфи, мальовані циганським дощем на пергаменті дороги, швидко висихали. Втім, хіба не так, подумав Майстер, із тими ієрогліфами на недовготривалому у часі папері, які він залишив на землі, так тяжко мереживши їх увесь свій вік?” (50); “Пізніше Майстер іронічно називатиме себе автоматом для продукування слів...” (91).

Але в образі Майстра, разом із відбиттям образу покараного Сізіфа, інтегрується також образ посланця, месії; герой роману навіть матір, яка приходила у сни, сприймає як посланця з небес, що приходив передати Майстрові те, що він “*мусить* написати Книгу про життя людської душі після смерті земного тіла...”. Так само і глобальну картину двоярусного християнського світу космологізовано елементами міфів Давньої Індії; Майстер “пам’ятав найголовніше(...): окрім земного, у Вічності існує безмежно багато інших світів, не менш прекрасних, а, можливо, і прекрасніших, аніж земний, і людська душа – мандрівниця по тих світах...” (63); у кінці роману його герой уже був цілком певний, “що однієї із таких зоряних ночей і його душа палаючою зіркою прощально ковзне по темно-синьому небозводу – і повернеться на землю, до *життя живого, у живому часі*” (154); у цих уступах автор приймає ідею перевтілення душ, ідею реінкарнації, властиву давньому слов’янському поганству та індуїзму.

На відміну від фрагментів епічного (міметичного) типу, де відтворюються чи моделюються статичні картини та епізоди і “цього”, і “того світу”, фрагменти тексту автобіографічного (або агіографічного) характеру репрезентують ідею розвитку особистості (в даному разі Майстра чи його Душі), а також ідею розвитку Всесвіту взагалі: для людини – шлях самовдосконалення, для Всесвіту – шлях еволюції та розбудови незліченних моделей космічних світів у безкінечному часі і неоглядному просторі; обидві ідеї – самовдосконалення людини і саморозвитку Всесвіту – координуються між собою. Сам Всесвіт у романі визначається і як незбагнено складна жива матеріально-духовна структура, природу якої покликана осягати людина, і як вічно тривалий творчий акт, “всесвітня Книга Буття”, що її пише Бог Творець. Послідовник Бога-Творця, Його спадкоємець – як гадає Майстер, себто він сам – має право вписувати і свої сторінки до цієї вічної Книги Буття. А будь-яка душа може стати “складовою, хай крихітною, хай безіменною, неосяжного духовного сплаву, яким є Розум Космічний, Всесвітня Душа, Творчий Початок...” (122). Власне, автобіографічний наратив, витворений в уяві та пам’яті Майстра, – найважливіша складова картини “того світу”, оскільки в ньому присутнє латентне бажання наратора написати *житіє* Майстра, що йому значною мірою і вдається. Перша фраза роману, як ми зазначали на початку цього дослідження, є ключовою: “Життя обірвалося, наче струна скрипки, що він її майстрував, коли ще був дитиною...”. Із цих слів вибудовується такий образно-понятійний ряд – життя (в усій екзистенційній повноті), майстер (унікальна особистість, протиставлена буттю ним творених об’єктів), скрипка (витвір майстра), струна (як буття, протягнуте між дитинством і зрілістю, між народженням і смертю) і струна (як символ голосу, слова, Логосу). Ми бачимо, що автор у першому ж рядку

роману, як у найкоротшому вірші, подає іконний образ, картину-ілюстрацію до життя Майстра, містично детермінованого життя свого героя. “Можливо, Майстер покликаний був *вищими силами* лише потвердити здогадку, що впродовж тисячоліть пульсувала у найглибших людських розумах: людина — не свинення, причинене жорстокими пришельцями з інших планет у земному хлівці, аби відгодувалося. І що у просторі, поза земним і навіть всегалактичним вимірами, і в часі, поза звичним його земним потоком, — існують інші світи, інші реальності, інші сутності” (77).

Саме в агіографічних фрагментах нарації присутнє глибоке християнське архетипічне підґрунтя, яке утворюють завуальовані образи-символи та поняття (розп’яття — як символ богопокинутості, конкретніше, символ сирітства, що його зазнав у ранньому дитинстві Майстер; месіанізм — як служіння словом в ім’я високих ідеалів народу і людства; зречення суєтного світу — добровільна чи вимушена самотність, ізольованість від людей; самопосвята, самопожертва — як безоглядна відданість письменницькій справі; спокуса — втілена в образі ловця душ; гріх, каяття, покута — в ряді життєвих моментів, виявлених на небесному Суді; різдвяного образу Святого Сімейства — його намагався Майстер побачити у власному родинному житті тощо).

Особливе смислове навантаження несе образ передчасно померлої Матері, без якої її син — майбутній письменник — зазнає в роки сирітського дитинства бідувань і митарств. Образ Матері, як пряма алюзія образу Богородиці, невід’ємний від спогадів про дитинство, де до хлопчика-сироти його Мати прилітала у снах: “брала свого хлопчика на руки, і вони удвох пливли попід стелею сільської хати, попід трамом⁴, до іконостаса на покуті (...) І тут Мати ніби хрестила його теплим ще комином із челюстями печі, хрестила родинним вогнищем” (62).

Картини дитинства стають промовистою алюзією втраченого раю: “Тепер Майстер знав, у який світ він хотів би повернутися, хоч на коротку, за земними вимірами, мить. Хоч би гостем. Повернутись, аби потім — творити нові світи. Набравшись нових сил. Як той міфічний герой, який мусив час од часу торкатися землі, аби почуватися на силі. То був світ його дитинства. Світ, що з кожним прожитим на землі роком видавався дедалі реальнішим, особливо ж порівняно із світами, що їх конструював на сторінках книг своїх Майстер. *Десь тут дитинство я залишив, а де — шукаю й не знайду...* Пишучи ці наївні рядки, він, зеленюк, ще не знав, що шукатиме дитинство своє упродовж усього земного життя, ще й у житті потойбічному, на ОСТРОВІ У ВІЧНОСТІ, дарованому Майстрові. “Бо світ дитинства — праоснова, *матриця* усіх світів, які я творив у пізнішому житті своєму (...), — подумав Майстер. — Дитинство для творця — альфа і омега, початок і кінець...” (64).

Зауважимо, що всі християнські архетипи не лише глибоко сховані, але й семантично позбавлені будь-якого конфесійного навантаження, вони, кажучи словами В.Дрозда, “праоснова, матриця” морально-духовної конституції героя. Щоправда, в окремих моментах наратор прямо апелює до біблійних текстів. Насамперед образ Всевишнього Бога в романі є рецепцією старозаповітного образу Бога Творця. Водночас новозаповітний образ Сина Божого може бути хіба лише розкодований із Логоса, згаданого в тексті, чи виснуваний з інших євангельських цитацій, таких як: “Отче мій, коли можна, нехай обмине ця чаша мене...” (124), або “...і вже прийшла у його самотницьке трудове життя, як дві тисячі років тому прийшли із пустелі, на сяєво зорі, волхви, — *Ілона*” (114).

⁴ Сволок у хаті (обл.) — примітка В.Дрозда.

Як і належиться людині, котра прагне самостворення і духовного зростання, Майстер ціле творче життя прагнув самотності, якої мав подостатком, до якої звик і яку любив, бо “уже тоді, у земному житті, він існував хоч і посеред моря людського, але – на безлюдному острові”; на його острові навіть дружини не було – “вона існувала на острові сусідньому, через протоку...” (104). Образ людської самотності серед людей і самотності на острові у вічності посилює згадка про “книгу Дефо “Робінзон Крузо”, історію якого сільський хлопчик, майбутній письменник, ще в дитинстві полюбив і “пам’ятав її від першої до останньої сторінки, хоч розбуди серед ночі” (50). Актуалізований мотив робінзонади – не лише один із прикладів використання автором загальнокультурних традицій, це також реалізація специфічного емоційно-психологічного стану, “який виникає внаслідок свідомої або вимушеної ізоляції від звичного способу життя під впливом розриву з традиційними нормами цивілізації, її матеріальними можливостями й духовними досягненнями”⁵. Потрапивши на свій небесний Острів, Майстер мусив “оглянутися і облаштуватися(...), як це робив викинутий океанськими хвилями на берег Робінзон Крузо”. Архетип острова Робінзона проглядається й у творчості Майстра (принцип індивідуального творення нових світів), а також у творчості В.Дрозда, який розбудовував власну модель всесвіту на сторінках роману (зазначимо, що й герой твору “Острів у вічності”, і його автор активно використовують вселюдський досвід при вирішенні глобальних онтологічних і духовних проблем).

Герой твору В.Дрозда “Острів у вічності” не має ні імені, ні прізвища, він – Майстер. При цьому в спогадах Майстра оживають образи матері, батька, інші біографічні подробиці, які максимально уподібнюють Майстра до автора твору, але водночас складають із автора і його героя ще одну бінарну опозицію. На перший погляд, автор роману “Острів у вічності” цілком ототожнював себе з Майстром; однак роман не перетворився на автобіографічне есе з елементами фантастики, у головного героя твору не з’явилися відомі нам ім’я і прізвище, оскільки Володимир Дрозд чітко визначив дистанцію між наратором і персонажем, хоча безоглядно віддав своєму героєві-двійникові всі заповітні думи, всі потаємні спогади, всі інтимні переживання. Саме ця дистанція, визначена між наратором і персонажем, дозволила авторові роману реалізувати агіографічний принцип моделювання картини світу і людини у світі через створення ідеалізованого іконного образу духовних митарств і пошуків Майстра, безіменного, але унікального носія творчої самоусвідомленої енергії, здатної творити вічний мікрокосм незнищеної людської душі.

Безіменний герой роману В.Дрозда “Острів у вічності”, попри свою унікальність, уособлює світовідчуття будь-якої сучасної людини, схильної осягати проблему смерті й особистого безсмертя у гносеологічному та етичному аспектах. Низка колізій із життя Майстра дає уявлення і про те, що умоглядно-раціональне вирішення проблеми особистого безсмертя майже завжди апелює і живиться глибинною людською екзистенцією. У житті Майстра примара смерті присутня від початку його земної дороги (в романі це образ могили, яка передчасно забирає матір героя, це мотив смерті маленької племінниці Майстра тощо), однак ця примара смерті функціонує як дивний позитивний чинник, що поглиблює сенс людського життя, ушляхетнює його, а в даному контексті витворює з простого селянського парубка творця інтелектуальних цінностей. Якби героєм твору був не Майстер літературного виробництва, а, наприклад,

⁵ Няму А. Фантастические парадоксы человеческого мира. – Черновцы, 1998. – С. 8–9.

звичайний селянин, то автор роману проблему смерті та особистого безсмертя міг би розглядати як родову естафету, що передається від покоління до покоління. Але він вибрав Майстра, і саме цей образ дозволив В.Дрозду відтворити синтетичний (поліфонічний) тип світовідчуття людини ХХ і ХХІ ст. За спостереженнями сучасних філософів, синтетичний (поліфонічний) тип світовідчуття включає в себе і духовно-творчий тип світопереживання (йому властиве усвідомлення безсмертя, реалізованого в об'єктах інтелектуально-художньої творчості), і духовно-містичний (релігійно-містичний) тип світобачення (що постулює безсмертя особистості як безсмертя незнищенної самосвідомості); в межах синтетичного (поліфонічного) типу світобачення існує тенденція розглядати безсмертя особистості в усій його екзистенційній повноті⁶. Зрештою, роман В.Дрозда підводить читача до розуміння людської особистості як категорії релігійно-духовної, як носія та творця надособистісних цінностей, життя якого визначається не лише боротьбою за самозбереження, а також і прагненням до самозростання та самовизначення.

“Але траплялися періоди у земному житті Майстра, коли у його вчинках зло брало гору. То було так давно, що йому уже й не вірилося, що таке — насправді було. Бо Майстер впродовж довгого тілесного життя уперто ішов по крутизні своєї свідомості — до Бога. Ішов він до Бога свого, яким Він йому уявлявся, а не до Бога офіційних церковників, яких іронічно називав новітніми політруками. Так сходять по крутих сходах — до Храму. І на вершині, у самім Храмі, уже забувалося, що колись були найперші, найкрутіші, найтяжчі сходинки, які долалися із болем і кров'ю, бо в кожному людину від народження вкладено доста жорстокого природного егоїзму, інакше б вона не вижила у земному світі. Як і кожна *жива* душа, здатна рости душею, він упродовж усіх своїх днів земних *доростав* до Бога душею, сповненою страждань і сумнівів. Доростав, тяжко розриваючись із земним, з тим, що від природи, від диявола” (33–34).

Впадає в очі таке: наратор не приховував, що погляди його персонажа на такі присутні поняття, як земна природа, людина, людське тіло, душа, дух, бог, диявол, смерть, час, простір, вічність, космічні світи тощо — суперечливі й несформовані. Самосвідомість і світогляд Майстра віддзеркалюють реальний стан світоглядних орієнтирів, якими послуговується будь-яка людина сучасної України й сучасного посттоталітарного світу. Майстер прожив своє життя саме в такій тоталітарній системі, вона виховала кілька поколінь мешканців одновимірного земного уніфікованого світу, який населяють працездатні (часом героїчно працездатні) виробники з малими споживацькими (і духовними, і матеріальними) запитами. Зруйновані ідеологічні блокади відкрили шлюзи, а в потоках нової інформації навіть Майстрові важко було віднайти єдине чисте інтелектуально-духовне джерело пізнання світу, а тим паче нових світів, якими є світові релігійні системи та різноманітні національні культури. Тому часто у наративі роману трапляються вислови, які свідчать про сумніви, невпевненість у написаному, мовленому, пізаному; і не раз читач зустрічається з фрагментами тексту, в межах яких високе й низьке, всесильне й безсиле, величне й іронічне, сакральне і профанне, релігійне й антирелігійне щільно сплетені, отже, непрості для прийняття і співчуття. У романі “Острів у вічності” описано, як на “тому світі” Душа Майстра потрапляє в “село мертвих”, де зустрічається з душами людей — колишніх односельців героя. Душа баби Наталки, яка за життя тільки

⁶ Див.: Крилова С. Смерть та безсмертя у людському досвіді // *Філософсько-антропологічні читання* '96. – К., 1997. – С. 84.

й навчилася, що “шкрябати у колгоспних списках своє прізвище”, і ніколи не читала книг Майстра, однак знала про них. Добрі слова баби Наталки про книги Майстра підтвердили здогади їхнього автора: те, що він робив на землі, потрібне було й на небі. “*Можливо, їхнє, майстрів земних, шкрябання на папері — є продукуванням конструкцій, з яких Будівничі, на новому виткові світового годинника, творитимуть нові космоси. Хто зна. І на небі душі людській ніхто не пропонує готових, пережованих істин, душа мусить дорости до них сама...*” [69; підкреслення моє. — В.С.].

Образ “того світу” в романі частково збудований на конгломераті уявлень різного походження, а частково утворений як віддзеркалення картин “цього світу”. У творі домінує думка про нерозривну єдність земного і небесного світів, про їхню взаємозалежність і взаємооберненість. Сакральна вісь, яка єднає ці світи, проходить через душу людини, а свідомість людини здатна визначати хронотоп реальних та ірреальних світів.

Хронологічно останнім (і вже посмертно) вийшов у світ другий том роману В.Дрозда “Листя землі”, але за задумом і за реальним втіленням роман “Острів у вічності” був дійсно останнім художнім полотном видатного українського майстра слова, філософа і фантаста, літописця і провидця.

М.Жулинський порівняв “Листя землі” із велетенської довжини сувоєм білого полотна, розстеленого на березі вічної ріки життя; і це не лише текст, не лише художній літопис, — це білий сувій національної долі України, на якому кожен, хто з’являється на цей світ, залишає свій слід. Глибокий, виразний, неповторний слід лишив у національній культурі Володимир Дрозд, “і народ наш, — говорячи словами М.Жулинського, — має в його особі одного з найглибінніших українських письменників двадцятого віку”⁷. Почасти доказом цього є роман “Острів у вічності”, де автор безстрашно повів у незвідане потойбіччя свого героя і своїх читачів. Метою цієї мандрівки було не екстравагантне бажання торкнутися новомодної теми, а глибока органічна потреба письменника дати власні відповіді на поставлені, часом нелегкі й гострі, питання — що є смертна земна людина перед лицем вічності, яким є душевний і духовний вимір людського буття, яка специфіка словесної творчості людини в контексті “вічної Книги Буття”, написаної Богом? Відповіді Володимира Дрозда на ці та інші питання — теософічні й антропоцентричні водночас — у певному сенсі підводять сучасного читача до осягнення метафізичного вчення про трипостасного Бога — Бога Отця, творця неба і землі, до якого ціле життя доростав душею Майстер, Ісуса Христа, Сина Божого, з яким неминуче зустрінеться Майстер на новій тогосвітній дорозі, і Духа Святого, що втаємничено наповнював усе життя письменника Володимира Дрозда, оберігав на всіх зворотах його духовно-творчих шукань і в один із останніх днів земного життя надихнув на прийняття причастя з рук священника православної церкви. Сповідатися рабу Божому Володимирові не було вже про що — все, що він чинив у своєму житті, про що міркував, що пізнав чи хотів би пізнати, — все він поклав на папір і віддав людям на суд і науку.

⁷ Жулинський М. Жорстока мудрість життя...(Післямова) // Дрозд В. Листя землі: Нові книги роману. — К., 2003. — С. 513.

Антоніна Гурбанська

**“НЕ ЗАПЛЮЩУЙ, ГОСПОДИ, ОЧІ...”
(ПОВІСТЬ А. ДІМАРОВА “ТРИДЦЯТІ...”)**

Літописцем доби називають критики Анатолія Дімарова — письменника, який, зображуючи просту людину як у кращих, так і в гірших виявах людської сутності, достеменно відтворює сучасну йому історичну епоху в усій її складності й суперечностях. Непересічні твори прозаїка (романи “І будуть люди”, “Біль і гнів”, “Сільські”, “Містечкові”, “Міські історії”, повісті та оповідання про дітей, мемуарна книжка “Прожити й розповісти”, збірка повістей, оповідань та етюдів “Самосуд”) не раз ставали об’єктом літературознавчих досліджень (М.Жулинський, М.Слабошпицький, Г.Штонь, В.Дончик, М.Кодак, Г.Сивокінь та ін.). Однак поза увагою наукової громадськості й досі залишається написана на документальній основі повість “Тридцяті...”, жанр якої автор уточнив визначенням “Притча про хліб” і про яку є лише ескізна згадка (визначено тему, деякі сюжетні та смислові моменти) в статті Ю.Бондаренко¹. Тож цілком актуальним вважається висвітлення творчої історії повісті “Тридцяті...” та аналіз твору в гармонійній єдності змістових і формальних компонентів, зокрема концепції людини в контексті своєї доби, а також розгляд сюжетно-композиційної структури як жанротворчого фактору, наративної організації та позначеної рисами модернізму поетики твору.

Художньо осмислювати трагічний час в історії нашого народу, пов’язаний з культом особи Сталіна, А.Дімаров почав одразу ж після його розвінчання в 50-ті роки, однак до читача таким творам судилося прийти тільки через три десятиліття. Непроста також доля його роману “Біль і гнів”, удостоєного 1981 року Державної премії України ім. Т.Г.Шевченка: у 70-х роках офіційна цензура вилучила з нього двісті “ідеологічно шкідливих” сторінок (видання твору в повному обсязі ми, на жаль, так і не маємо, хоча автор давно вже підготував його до друку).

Повість “Тридцяті...” увійшла до книжки “В тіні Сталіна” серії “Романи й повісті” тільки 1990 року однотематичним циклом з іншими — “Попіл Клааса”, “Боги на продаж” та “Чорний ворон”. Це датована 1966 роком знята цензурою кінцівка роману “І будуть люди” (1964). У книжці мемуарів “Прожити й розповісти” А.Дімаров наводить закриту рецензію професора Г.Мультих на цей художній матеріал, побудовану на опозиції “партійні документи та історична література — третя книга роману А.Дімарова “І будуть люди”. Висновком у з’ясуванні розходжень між політикою партії й позицією письменника можна вважати таку пораду рецензента: “Авторові докорінно переглянути оцінку подій, що відбувалися на селі наприкінці 1929—1930 року, в дусі документів і існуючої історичної літератури показати головну, позитивну сторону колективізації, висвітлити провідну роль сільських комуністів і партійних осередків у соціалістичному перетворенні села”². А.Дімаров згадує: “Тоді мені сказали: забудь, що воно в тебе є...”³. У часи суспільного потепління, так званої перебудови, прозаїк, хоч і не мав особливої надії на видання, поновив вилучені сторінки — цілі сюжетні лінії про всенародні

¹ Див.: Бондаренко Ю. Жанрова своєрідність повістей-“історій” Анатолія Дімарова //Слово і Час. — 2002. — №5. — С.3–7.

² Див.: Дімаров А. Прожити й розповісти: Повість про сімдесят літ. У 2 кн. — Кн.2. — К., 1998. — С.178–179.

³ “Бути чистим перед власною совістю”: інтерв’ю з А.Дімаровим //Молодь України. — 1988. — 17 берез.

страждання, заподіяні сталінською примусовою колективізацією, розкуркуленням та штучним голодомором 1932–1933 років. “Просто вирішив відновити так, як я насправді колись писав. Хай буде. Про видання не думаю. Мені треба зробити, щоб перед власною совістю чистим бути. Щоб потім не пекло: міг сказати і не сказав”, – у цьому щирому зізнанні непідробна громадянська позиція митця, весь А.Дімаров, його людський і письменницький обов’язок, одержимість “збудити громадську думку, просвітити молоде покоління. Повернути народові його історію”⁴. Звідси й активність проблемно-тематичних шукань митця.

Слід відзначити, що А.Дімаров одним із перших прозаїків у нашому “материковому” письменстві взявся за висвітлення трагедії 30-х років, підпорядкувавши свою творчість єдиній і найголовнішій меті – відтворенню правди життя й адекватному відображенню пережиття її народом. Прагнення посправжньому зацікавити реального сучасного читача визначило художню структуру твору, своєрідність якої полягає в тому, що читач не відчуває авторського диктату (авторство розчиняється в матеріалі, що виповідає себе “сам”). Натомість рельєфно виступає психологічна переконливість змодельованих життєвих ситуацій та переживань героїв, де кожне слово оголено правдиве, а сенс зображуваного моменту вимальовується відразу, без надокучливої поступовості – лаконічно, просто й художньо переконливо, розгортаючись далі без суб’єктивних авторських уточнень.

Повість унаочнює таку ознаку стилю Дімарова, як уміння зосереджуватися на визначних життєвих явищах та визначних людях – “феноменах”. Увійшовши в роль оповідача й моделюючи картини трагічної дійсності 30-х років, повістяр “зсередини” розкриває конкретні людські особистості й зумовлені характерами та обставинами долі героїв з рідної йому Полтавщини – районного центру Хоролівки (реальний топонім – Хорол) та села Тарасівки. При цьому А.Дімаров “культивує літературний мінімалізм та аскетизм, категорично відмовляючись од усяких прислівникових психологізмів, що давно вже стали звичайними “кліше”, та архіпоетичних пасажів, які вже набили оскому за довгі десятиліття впертого їх культивування в нашій прозі”⁵. Такий підхід і визначив оригінальність сюжетно-композиційної структури твору та його стильовий дискурс.

Сюжет повісті – строката картина подій і людських доль зображуваного часу, що komponується двома частинами (перша – розкуркулення й колективізація, друга – голодомор). В основі сюжету – соціальний конфлікт, граничні межі якого визначаються опозицією “людина – тоталітарна система”. У ці загальні виміри ввійшли й інші, зумовлені головним, конфлікти, які сформувалися такими проблемами, як: людина і мораль, людина і Бог, людина і народ, життя і смерть. З орієнтацією на ці категорії автор і моделює художній світ твору, здійснює морально-психологічне та філософське осягнення буття й людини. Широким спектром засобів естетичного впливу майстерно віддано атмосферу вражаючої жорстокості й антигуманного ставлення влади до українського селянства, її прагнення знищити його духовно й фізично.

Основу сюжету становить розповідь про те, як влада забирає у селян найголовніше – хліб, що є символом життя й добробуту, і прирікає їх на голодну смерть; цим фактом і пояснюється жанрове визначення твору (“Притча про хліб”). Одначе центр ваги в повісті зосереджений не на рухові сюжету, а в характеристиці душевного стану героїв та в широких, позначених публіцистичністю,

⁴ Там само.

⁵ Слабоштицький М. Рідкісне, гармонійне поєднання (Про Анатолія Дімарова, який схожий на свої книги) // Дімаров А. Зблизки: Оповідання та повісті. – К., 2002. – С.5.

соціально-філософських авторських узагальненнях, художньої сили яким додає доцільне використання тенденційних документальних джерел із газетних шпальт початку 1930-х років.

Особливий вплив на читача справляє органічна взаємодія внутрішнього монологу персонажа та авторського слова. Таким чином посилюється смислове звучання твору — засудження зла, що звучить і як дзвін на сполох, і як палка молитва за свій народ. Так, у заключному епізоді, благаючи в Бога кари для Сталіна, сільський дід Хлипавка — уособлення людської совісті, — а з ним заодно й автор, звертаються до Всевишнього судді: “Не заплющуй, Господи, очі: ти ж Бог, а не людина! Ти ж сам нас учиш у Святому письмі: хто проходить мимо злочину, той сам стає злочинцем. Хто подасть руку бандитові, той сам стає бандитом. А хто ж нас розсудить, якщо ти одвернешся од нас?”⁶. Звернення митця до Бога як вищої справедливості пояснюється його щирим прагненням відвернути від майбутнього ситуації, подібні до подій 30-х років.

Художній простір твору вже з першого епізоду вражає своїм драматизмом. Секретар райкому з Хоролівки Григорій Гінзбург наважився написати листа Сталіну й висловити в ньому свої переживання з приводу примусової колективізації. Письменник лаконічно “заряджає” читача настроєм, який володів як героєм, так і українськими селянами в цілому.

Для адекватного висвітлення народної трагедії прозаїк обрав найважчу для виживання пору року — зиму й виписав настроєвий пейзажний малюнок: “В кучугурах снігів, у високих заметах причаїлися села. Потонули в сніги, хати здавалися ще нижчими, аніж були насправді. Так, наче поприсідали, заховалися, вклякли, насуваючи білі шапки на лоби та на очі, — в боязкій надії, що новий рік не помітить їх та й пройде собі мимо”. В унісон цьому пейзажному малюнку відтворюється загальний настрій селян: “Йди геть, іди, чого зупинився перед нами? (звернення до січня. — А.Г.). Ми ж не кликали тебе: не нажились із старим. Проходь собі мимо, може, десь і чекають на тебе, а нас не чіпай ... Йди собі, йди, зникай геть у безвість!” (122). Однак насилля над селянами неминуче: січень — сталінський режим — глухий до них.

Далі драматизм авторської розповіді посилюється порівнянням колективізації з лютою хуртовиною. Тут А.Дімаров вдається до інтенсивної виражальності, яку творить вдало застосованим персоніфікаційним прийомом (“новий рік прийшов із вітрами”, які “мели сухий сніг, шарпали люто телефонні дроти, що поснувалися оголеними нервами”, “пообриваними жилами облутували стовпи”). І ось читач уже готовий до сприйняття наступних епізодів. Усі вони в своїй структурній єдності, кажучи словами М.Кодака, — “одноцінна мозаїка живих свідчень нашої непричепуреної української історії”⁷. Уточнимо, що ця властивість художнього почерку А. Дімарова, відзначувана критиком при аналізі його пізніших творів (збірка повістей, оповідань та етюдів “Самосуд” — К., 1999), яскраво помітна ще у повісті “Тридцяті...”, з якою вони мають “однакову генезу” — реальне життя, історичний факт, документ, пам’ять, свідчення очевидців та прототипів художніх образів. Започаткувавшись саме у “притчі про хліб”, “одноцільна мозаїка” стає знаковою у творчому набутку митця, про що свідчить і нещодавно видана збірка його творів “Зблиски” (К., 2002).

Для А.Дімарова головне — досягти найбільшої адекватності своєї розповіді реальному ходу подій і реальним вчинкам героїв, створити ефект вражаючої

⁶ Дімаров А. Тридцяті... // В тіні Сталіна: Повісті. — К., 1990. — С.175. Далі, посилаючись на цей твір, сторінки вказуються в тексті.

⁷ Кодак М. “Хвиноменологія” по-дімаровськи // Київ. — 2000. — № 5–6. — С.132.

достовірності й рельєфної виразності картин та характерів. Що стосується авторської думки, то вона базується на довірі до людського життя, а не до суспільної моделі, яка мимоволі призводить до утвердження ідеального як дійсного. Прозаїк віддає пріоритет не типовим характеристам та обставинам, як того вимагає класичний реалізм, абсолютизуючи узагальнену правду, а правді конкретної людини в конкретній ситуації, що дає підстави говорити про модерністські принципи зображення, — вони, зокрема, найвиразніше простежуються в неонародницькій глибоко гуманістичній за своїм змістом позиції письменника.

Так, трагічну “історію” Гінзбурга А.Дімаров показує лаконічно, спонукаючи читача гостро перейматися його долею, і в цій лаконічності пластично вимальовує правдивий людський характер. Григорій Гінзбург — це жива людина, що потрапила в колесо знищувального механізму більшовицької влади. Ми не бачимо соціальної функції героя; перед нами людина, котра, опинившись на грані життя і смерті, не втрачає гідності. З’явившись за викликом до обкому партії і дізнавшись у приймальній, що його лист до Сталіна “розцінюють як злісну вилазку правого опортуніста, переродженця”, Григорій спочатку розгнівано запитує: “Хто ж це розцінює?” Але коли бачить, які емоційно збуджені люди, що зібралися тут (“одні сиділи, тихенько перемовляючись; інші гарячливо гортали папери, щось поспішно записували; треті нервово походжали, і в них був такий вигляд, наче вони нічого не бачили, окрім високих, масивних, оббитих чорною шкірою дверей, що вели до кабінету першого”), сам переймається їхнім настроєм.

Відтворивши символіку чорного кольору “високих, масивних” дверей загальне переживання страху перед тоталітарною системою, прозаїк зосереджується на образі Григорія й пильно стежить за кожним його жестом, за кожним порухом душі. Деталі зовнішнього вигляду вражають точно передають тривожний стан героя: не почувавши за собою жодної провини, Григорій приготувався до найгіршого, він “сів, міцно затиснувши долоні поміж колінами: його раптом охопив дрож”, “він схилив голову, щоб не так кидалась у очі права щока, яка смикалась, як божевільна, і завмер”. Далі письменник відверто захоплюється внутрішньою силою, мужністю й порядністю Гінзбурга: незважаючи на вороже ставлення членів бюро обкому, на провокаційні питання, герой поводить стримано, на особливо дошкульні репліки реагує з гирким сарказмом, відповідає короткими фразами або мовчанкою, не кидаючи тині на інших і не намагаючись урятуватися за будь-яку ціну. Більше того, на вимогу покласти партійний квиток Григорій реагує ще з більшою мужністю — його “закам’яніле обличчя не ворухнеться жодною рисочкою”. Зі словами “партквиток живим не віддам! Забирайте у мертвого!” Гінзбург пускає собі у скроню кулю.

Епізод самогубства героя, сцена поховання Григорія, образ збожеволілого від горя старого батька, який шукає могилу сина, надзвичайно важливі в ідейно-смысловому звучанні твору, — ними А.Дімаров наочно демонструє, що трапляється з людьми, коли держава стає антигуманною.

Осмыслюючи образ тоталітарної системи (Сталін — обком партії — райком — намісники партії на селі) як образ Зла, письменник займає активну гуманістичну позицію, що являє собою джерело художньої енергетики повісті: жорстокості та насиллю більшовицької системи він протиставляє доброту й милосердя людської душі. Яскравими представниками цієї опозиції виступають голова колгоспу Володька Твердохліб та простий сільський дід Хлипавка.

У трактуванні образу Твердохліба автор виходить з переконання: людина, чиїми руками коїться зло, потворна й приречена на духовну деградацію. Тут слід зазначити, що Ю.Бондаренко, на жаль, однобічно й не цілком адекватно трактує

сутність образу цього героя, назвавши Володьку “молодим кар’єристом”⁸. Глибше вчитування в цей образ дає змогу тлумачити відтворене в ньому адекватно до авторського задуму.

На нашу думку, письменник насамперед висвітлює внутрішню драму молодій романтично настроєної людини того часу, для якої концептуальною ідеєю життєвої філософії була ідея змін на краще; при цьому він далекий від лобової прямолінійності в умотивуванні вчинків персонажа та спрощеного відтворення його душевних терзань. Так, спочатку наголошується на наївності героя, його щирій вірі в переваги колгоспного ладу та прагненні особистісно зреалізуватись у нових суспільних умовах. Про це свідчать промовисті деталі. Почувши про шанс стати головою колгоспу, “Володька аж задихнувся од щастя”. На запитання секретаря райкому Сулова “Справитесь?” – він із вражаючим фанатизмом та запопадливістю відповідає: “Справлюся, товаришу, справлюсь. На смерть піду, на муки – не одступлюся од партійної лінії!”. Слепа віра в політику партії перешкоджає Твердохлібу об’єктивно оцінити ситуацію – те, “що майже усі дядьки Тарасівки сплять і бачать своє поле, свою худобу, своє господарство, – своє, а не усупільнене”. Більше того, він “й на мить не сумнівається, що примусить їх снити іншими снами, виб’є з їх упертющих голів шкідливі сновидіння” (136–137).

Ідея нового життя – колгоспу – і стиль партійного керівництва розбурхує в душі героя здатність до нечуваної жорстокості: він “після того, як побував у районі, відчув за собою страшну силу: от кого схоче, того з села і спровадить”(140). Далі прозаїк відзначає, що всі вчинки Твердохліба під час розкуркулення й колективізації односельчан підпорядковані лише одному – думці про звіт секретареві райкому Сулову: “Що він йому скаже? В якого Сірка позичить очі?”(141). Потрапивши в залежність до системи, Володька гостро переживає внутрішній дискомфорт, що позначається на його зовнішності: через „позорну цифру” записаних до артілі він за кілька днів схуд і почорнів, в очах з’явилась зацькованість і смертна туга. Розвиваючи цей образ за принципом градації, автор у такий спосіб розгортає сюжет, щоб показати не тільки пряму причетність Володьки до загальної трагедії, а й до горя у власній родині. При цьому конфлікт героя із зовнішнім середовищем письменник супроводжує внутрішніми колізіями його доленосного вибору.

Колізія вибору персонажа, що була особливо актуальною для українського письменства періоду національного відродження 20-х років (М.Хвильовий, В.Підмогильний, Г.Косинка) та в постсталінську епоху (Гр.Тютюнник, Р.Андріяшик, Є.Гуцало, В.Близнець, М.Вінграновський та ін.), у повісті А.Дімарова вражає точна і стисла. Як і романтик революції з новели М.Хвильового “Я(Романтика)”, дімаровський романтик колективізації відчуває роздвоєння особистості: з одного боку – обов’язок, а з другого – мораль. Обидва вибирають обов’язок. Генетичний зв’язок між ними простежується і в тому плані, що почуття обов’язку перед ідеєю (системою) здійснюється через смерті невинних людей (герой-оповідач М.Хвильового вбиває матір, персонаж А.Дімарова організує в селі голодомор). Однак письменники вибирають різні “точки бачення” трагедії: М. Хвильовий віддає перевагу ліричному началу й усі події показує крізь призму сприймання героєм; А.Дімаров використовує інший композиційний прийом – він віддає першорядну роль епічному началу, в якому зображальність домінує над виражальністю, й особливе навантаження покладає на художню деталь.

⁸ Бондаренко Ю. Зазнач. праця. – С.6.

Коли Твердохліб побачив у сільраді опухлого від голоду тестя, його “стисло за горло”, а на обличчі — “заятрився жаль”. Як і в ліричного героя М. Хвильового, у його душі відбувається боротьба двох “я” (“я” — голова колгоспу і “я” — зять): віддати мішок квасолі, за яким той прийшов, щоб якимось дотягнути до нового врожаю, чи не віддати. “Ще трохи, й піддався б Володька. Наказав би комсомольцям оддати квасолі, відібрану на посів. Та відразу ж подумав, що досить поступитись, як у селі одразу ж про це знає і старе й мале. А-а, тестеві так, бач, повернув, а нас живцем обдирає! Он воно яка Совецькая власть!..” Як і в новелі М.Хвильового, перемагає обов’язок. “Квасолі у вас забрали правильно... Повертати не будемо...” (161), — відрубав Твердохліб. Тяжкий вибір персонажа, його нелюдський внутрішній біль передають промовисті деталі: Володьчине обличчя закам’яніло; він, ковтнувши судомно слину, якомога голосніше, щоб усі почули, відповів тестю відмовою; “дивився уже не вслід тестеві, а на те місце, де він стояв. Там, залиті сукровицею, виразно чорніли сліди босих ніг...”

Аналізуючи цей психологічно напружений фрагмент повісті А.Дімарова, не можна не згадати знакової особливості стильової манери Гр.Тютюнника. “Ніколи не працював над темою, — зізнався письменник. Завжди працював над почуттями, що живуть навколо мене і в мені”⁹. Як і Гр. Тютюнник, А.Дімаров не схильний до об’єктивного й послідовного викладу історії, — він віддає перевагу психологічній інтерпретації зовнішнього конфлікту та внутрішніх колізій.

Митець точними й об’єктивними художніми деталями передає як щире прагнення зятого активіста радянського режиму збагнути трагічну ситуацію в селі, так і його суто людські переживання, породжені голодними смертями батьків дружини та німим плачем Марусі. А відтак у читача не виникає жодного сумніву, що Володимир Твердохліб — людина не відсторонена від зовнішнього світу і небайдужа до людського горя. Цю думку автор підсилює й у невласне прямій мові: “Чи він же хотів, щоб отак мерли люди? Чи думав про це, вигрібаючи хліб по селу?... Він, Володя, хотів же як краще” (162). Трагізм ситуації поглиблюється тим фактом, що тесть і теця помирають в один день, на Великдень. Єдине, на що спромігся Твердохліб, так це поховати їх по-людськи: не у спільній ямі, як хоронили інших односельчан, а в окремих домовинах. Та чи розкаюється Володька? Ні. Він і далі вірить у політику партії, в те, що класова боротьба “без жертв не буває” і що “немає в ній місця ні сльозам, ані жалю”. Модель поведінки Володьки Твердохліба залишається незмінною. Романтизм, трансформований у фанатизм, заважає йому побачити межу між добром і злом. У цьому трагізмі героя, і в цьому ми відчуваємо тугу автора за моральною досконалістю особистості.

Пошук ідеалу поведінки людини у складних життєвих обставинах — ось основа дімаровської концепції людини, зверненої до сумління читача. Гордий тим, що наш народ у всі трагічні часи не втрачав стійкості і здатності боротися за себе, митець нетерпимий до будь-якої деформації цього ідеалу. Тож цілком логічно постає на сторінках повісті цілковитий антипод Володьки, стоїчний і мудрий “феномен” — сільський дід Хлипавка, який керується в житті не сліпою вірою в політичну ідею, а здоровим глуздом, народною мораллю, прагненням пізнати істину й допомогти Україні: “Гине світ, гине! Плодиться в ньому звірота, що не має ні жалю, ні совісті ... І кому це треба: морити люд голодом? Кому?” (164). Це оригінальний типаж українця. Він вигідно контрастує з образами просторікуватих дідів, котрими була “перенаселена” наша тодішня література.

⁹ *Вічна загадка любові*: Літ. спадщина Гр.Тютюнника. Спогади про письменника. — К., 1998. — С.65.

Спочатку дід Хлипавка у своїй наївності глибоко переконаний, що Сталін — “вождь, навчитель і батько” — “нічого не відає”. Що досить добратися до нього, розкрити йому очі, як він одразу ж заступиться за свій народ. Накаже нагодувати його і зігріти”(167). Гуманні дідові наміри втілюються в конкретний вчинок: він їде до Москви за порятунком для всього народу. Та енкавеевські вартові — запеклі охоронці сталінського режиму — його туди не пускають. Дід Хлипавка — це людина окриленої душі, нащадок легендарного Байди, який несе в собі дух непокори й вогонь Прометея, — образ такого ж легендарного типу. Така позиція автора виросла із народних коренів.

Потужну художню енергію образу діда Хлипавки визначає життєво логічна мотивація мужньої поведінки героя, його подвижництво як усвідомлене розуміння сенсу буття на землі, непохитна віра в добро й торжество справедливості визначає художню енергію його образу. Це яскравий, життєво-правдивий образ добропорядної людини, вільний від схематизму та літературного штампу. Особливо запам'ятовується соковита, сповнена гумору народна мова діда Хлипавки. Так, потрапивши замість Москви до тюрми за “контрреволюційні слова”, сказані на заперечення брехливої інформації про заможне колгоспне життя, що звучала з репродуктора, герой у листі до односельців “пропагує” свій спосіб порятунку від голодної смерті: “Тож слухайте, люди, що я вам пораю: поки іще живі, кидайте все та й рушайте в Хоролівку альбо в Полтаву. Та лягайте під стовпи, на яких висять радіва, і лайте оті радіва на всі заставки. Набіжить міліція та й потягне до суду. А звідтіль уже пряма дорога в тюрму. Тільки ви того не бійтеся, дорогі мої земляки, бо нинько по тюрмах тіки й можна врятуватись, а так усюди голодовка й розор...” (173).

З неабиякою гордістю та ніжним щемом показує А.Дімаров у цьому образі непосидючу вдачу українця. Потрапивши в своїй уяві до раю, дід Хлипавка знудьгувався без роботи, тож іде до Бога і просить дати йому плуга, борону, коня або пару волів, косу, граблі, ціпа й клопоть землі. І на тому світі він продовжує сіяти й жати.

Так, органічно переплітаючи трагічне з комічним, митець налаштовує читачів на життєлюбство й оптимізм, стійкість, співчуття й добро. Ці морально-філософські категорії А.Дімаров зображує як найвищі людські цінності. Їхнє художнє втілення пластично проглядається в авторській концепції людини, сюжетно-композиційній структурі твору та стилі, що виразно позначений суб'єктивним прагненням до реалізму та об'єктивним прориванням до модернізму. Тож, чи не варто цей аспект аналізу продовжити в наступних дослідженнях художнього набутку митця — власне, набутку періоду незалежності України, з огляду на проблему “творча свобода — еволюція манери письма”.

І насамкінець, з огляду на гумористично-оптимістичну вдачу самого письменника, хочеться повторити думку шанувальниці творчого хисту А.Дімарова Г.Усенко з міста Гостомеля, що на Київщині: Ви, шановний Анатолію Андрійовичу, й насправді, “недарма їсте письменницький хліб і папір дефіцитний не переводите”¹⁰. Тож так і тримайте! А нам хай і далі щастить від зустрічі з Вашим правдивим, живим та майстерним словом.

¹⁰ Лист Усенко Г. від 15 травня 2002 року зберігається в домашньому архіві А.та Є.Дімарових.





Ad fontes!

Юрій Клим'юк

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВОЇ СИСТЕМИ ЛІРИКИ ІВАНА ФРАНКА

Жанрова система лірики І.Франка формувалась упродовж усієї творчості поета і позначена закономірностями, пов'язаними з окремими аспектами поетичного висловлювання. “Від твору до твору, — пише М.Кодак, — здійснюється процес системогенези розвитку словесно-образного мислення (зображення, вираження, рефлексії) до рівня, достатнього для ідентифікації твору, і отже, типу авторської свідомості”¹. Як формується жанрова система лірики І.Франка — одне із найскладніших питань розуміння її художнього значення. Вона не гомогенна, тобто жанрово однорідна, а навпаки, — гетерогенна, тобто неоднорідна: складається з різних жанрів та жанрових груп. “Функціональні системи завжди гетерогенні”, зазначає П.Анохін, до того ж, мають “внутрішню операціональну архітектоніку”², іншими словами, вони структуровані. Тісно пов'язані між собою групи жанрів поділяються на підгрупи. Ці підгрупи стійкі для певної літературної доби, а також для творчості конкретного письменника. Річ у тім, що, як зазначає Ю.Тинянов, жанр — це досить рухлива художня система: “Він виникає з випадіння і зародків в інших системах і зникає, перетворюючись у рудименти інших систем”³.

Жанри лірики І.Франка переважно мають чітко виражені художні ознаки, досить часто вони визначаються самим автором (“Гімн”, “Веснянки”, “Осінні думи”, “Вольні сонети”, “Буркутські станси”, “Майові елегії” та ін.), тому ідентифікуються та піддаються групуванню. Вивчення жанрової системогенези лірики І.Франка має за мету з'ясувати основні закономірності поетичного мислення письменника.

Естетичні домінанти лірики І.Франка відіграють вирішальну роль у формуванні жанрової системи. Треба зазначити, що за своєю стильовою суттю лірика поета поліфонічна. Головними у ній є чотири стильові напрями: романтизм, неоромантизм, реалізм і натуралізм, а також наявні експресіонізм та імпресіонізм. І.Франко дарує своєму читачеві незабутні враження від мінливості природи і настрою смутку, веселощів, тонкого відчуття гармонії душі і світу.

Появу романтизму в німецькій літературі В.Шерер пояснює загальноєвропейською ситуацією, коли народи перебували під гнітом Наполеона. Він пише: “Здавалося, дух Гердера звільнив тінь Вінкельмана, і тенденції літературної революції, які в сімдесятих роках повстали проти просвітництва, стали називатися тепер романтикою”⁴. Великого значення у цей час набуває давньонімецька і народна поезія. Перед лірикою відкриваються нові можливості, а це “багатство

¹ Кодак М. Літературна процесологія: Система галузі науки // Слово і Час. — 2002. — №8. — С. 30.

² Анохін П.К. Избранные труды: Философские аспекты функциональной системы. — М., 1978. — С. 86.

³ Тинянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. — М., 1965. — С. 257.

⁴ Шерер В. История немецкой литературы / Перевод с немецкого под редакцией А.Н.Пыпина. Часть вторая. — С.-Петербург, 1893. — С. 204.

індивідуальностей і стилів, сюжетів і форм, глибина і сила впливу — від полум'яної промови, що хвилює маси, до найніжніших звуків самотньої скарги, зачувши яку, тремтять співчутливі душі”⁵. З цим “не може зрівнятися жодна доба”, а творчість Гете і його послідовників — то найвище досягнення лірики⁶.

Вирішальну роль в утвердженні лірики у новій українській літературі відіграли давня українська література і фольклор. Особливістю давньоукраїнської літератури була орієнтація на переклади Святого Письма та іншу християнську літературу Візантії і Західної Європи. Але, рухаючись у єдиному руслі світового поступу, вона зазнавала морально-філософських та естетичних впливів, зокрема класицизму, Ренесансу, бароко та ін. Естетична система, що склалася в середні віки, була відображенням світогляду українського народу, зафіксувавшись, насамперед, у мові та емоційно-логічних константах поетичного мислення. Давня українська література була синтезом естетичних ідей середньовіччя й античності, а також підсвідомого засвоєння здобутків фольклорної стихії.

Процеси зростання національної свідомості, демократичного розвитку українського суспільства породили секуляризацію української літератури і посилення її інтересу до просвітницької ідеології та естетичної системи романтизму, виявом чого в українській літературі стали: етнографічний напрям, сентименталізм, романтизм, народницький, громадівський, загальнопросвітянський рухи.

З утвердженням романтизму у новій українській літературі лірика стає повноправним учасником літературного процесу. Починаючи від першого лірика нової української літератури Маркіяна Шашкевича, поетів-романтиків (Л.Боровиковського, А.Метлинського, М.Костомарова, О.Афанасьєва-Чужбинського, В.Забіли, М.Петренка та ін.), Т.Шевченка, Ю.Федьковича аж до пізніх романтиків В.Александрова, С.Воробкевича, П.Куліша, Я.Щоголева та ін., суб'єктивізм, фольклоризм, загострення стосунків між особистістю та світом стають провідними ознаками поетичного мистецтва.

На 70-і роки XIX ст. припадає початок формування жанрової системи лірики І.Франка, в якій домінують історичні теми. Під знаком історичного романтизму складається жанрове мислення лірика, яким характеризуються поезії збірки “Баляди і розкази” (1876). І.Басс вважає появу цієї збірки “першим кроком на шляху від романтизму до реалізму”⁷, проте природа жанрів зберігає всі ознаки романтичної системи й може трактуватися швидше як ще один крок у розвитку романтичної поетики. Виразний оповідний інгредієнт визначає фольклорно-баладну природу цих жанрів, типову для романтичного мислення. У радянські часи на романтичні уподобання письменника майже не зверталось уваги і його творчість визначалася передусім у руслі реалізму.

У ранній творчості І.Франка, природно, відбилися “шкільні” впливи, освітній досвід літературного осмислення дійсності. На поетичних жанрах позначилися переважно рефлексії барокових гатунків, певної “учительності”, дидактичності й нормативності. Поетична думка відобразила ранню фазу еволюції таланту майбутнього митця.

Поетичні твори, позначені впливом романтизму, складають значну частину доробку І.Франка. В.Микитюк пише, що “Франко ж завжди (спочатку інтуїтивно, без достатньої аргументації) знав про ще нереалізований потенціал романтизму

⁵ Там само. — С. 229.

⁶ Там само.

⁷ Басс И. Иван Франко. Биография. — М., 1957. — С. 62.

українського, що внаслідок історико-політичних обставин засвоїв від європейського не тільки здатність до змалювання світу фантастики, народного побуту, ідеалізацію минулого, але й сильну закоріненість у національні, політичні та соціальні проблеми”⁸. До романтичної лірики І.Франка входять групи фольклорних жанрів: вірш-пісня — “Зелений явір, зелений явір...”, “Червона калино, чого в лузі гнешся?” та ін., веснянка — “Дивувалась зима”, “Гріє сонечко” та ін., романс — “Ой ти, дівчино, з горіха зерня”, “Якби знав я чари...” та ін., думка — “Думка” (“Розпустила над водою верба довгі віти”), диптих “Думка” (“Ой погляну я на поле...”), вірш-дума — диптих “Журавлі” (“Понад степи і поле, гори й доли...”), “Післанці півночі в далеких юзі...”), “Непроглядною юрбою...” та ін., а також групи віршів-тропів: вірш-алегорія — “Каменярі”, “Христос і хрест” та ін., медитативних жанрів — вірш-роздум — “Рефлексія”, “Серцем молився Мойсей...” та ін., станси — “Кожда кичера в млі...”, “Дівчино, моя ти рибчино...” та ін., елегія — “Весно, ти мучиш мене! Розсипаєшся сонця промінням...”, “Бачив рисунок я десь і забув уже, де його бачив...” та ін.

Романтизм, пройшовши еволюційні стадії свого розвитку, поєднався з реалізмом, але не зник. На продуктивність романтизму в українській літературі у другій половині XIX ст. та на його “змикання з неоромантизмом” наприкінці XIX — початку XX ст. звертав увагу М.Яценко⁹. Отже, неоромантизм типологічно пов’язаний з романтизмом і відрізняється лише невеликою перевагою метафоричного осмислення ліричної ситуації над об’єктивністю її сприйняття. У центрі неоромантичних творів перебуває сильна особистість, яка вступає в конфлікт з негативними обставинами, вірить, що зможе їх перемогти, а отже — досягнути основної мети свого життя — щастя. “Настанова українських неоромантиків на переборення пасивності і духовної деградації в масах, на динамізм і суспільну активність особистості, яка перебуває в центрі універсуму, подолання романтичної відчуженості від світу, пошуки ідеалу, розсіяного в самій дійсності, органічно були зв’язані як з ідеями національного визволення, так і з взаємодією з реалізмом, з запереченням натуралістичних і декадентсько-модерністських концепцій життя і людини”¹⁰. Неоромантизм в українській поезії виявив себе у високоінтелектуальних творах з динамічним, часто екзотичним (казковим) сюжетом, для яких властивий посилений суб’єктивізм, психологізм, схильність до символізації подій та образів.

Неоромантична лірика І.Франка — це споріднений стильовий масив. Їй властива боротьба ідей, тенденція до фантастичності, що приховує в собі можливість набуття творами символічного значення (медитації—триптих “У сні мені явилися дві богині...”, “І говорила перша: “Я любов...”, “І говорила друга: “Я ненависть...”, вірш-троп “У долині село лежить”, цикл “Майові елегії” та ін).

Реалістичне мислення в українській літературі, пройшовши через ідейне загартування в просвітительському реалізмі та випробування романтизмом, утверджується у двох своїх іпостасях: поезії (починаючи з реалістичних творів Т.Шевченка) і прозі, визначальним для якої стали “Народні оповідання” Марка Вовчка. Зростання в ньому пізнавально-аналітичного принципу привело до романізації художньої оповіді, а отже — до переваги в літературі великих жанрових форм: повісті і власне роману. Уже в другій половині XIX ст. вони стають визначальними для української літератури (І.Нечуй-Левицький, Панас Мирний та

⁸ *Микитюк В.* Іван Франко та Омелян Огоновський: мовчання і діалог // Франкознавчі студії. — Вип. перший. — Л., 2000. — С. 14.

⁹ *Історія української літератури XIX століття: У 3-х кн. — Кн. I. Перші десятиріччя XIX ст. / За ред. М.Т.Яценка. — К., 1995. — С. 271-272.*

¹⁰ *Там само.* — С. 272.

ін.). Аксиологічне значення художньої творчості, прагнення письменників відображати життя “у формах самого життя” викликає зміну в системі жанрів. Насамперед відбувається розширення зображувальних можливостей жанрів, засвоєних українською літературою в попередні епохи, а також опанування нею нових жанрових форм.

Таким чином, розвиток реалізму в українській літературі породжує типологічно обумовлену зміну її жанрового складу. Але якщо у багатьох українських письменників цей процес міг мати ще не усвідомлений, стихійний характер, то у творчості І.Франка він набуває цілеспрямованої дії. Саме завдяки цьому його поезія стає якісно новим явищем в українському художньому мисленні. У І.Франка цей процес різномірний, але найчастіше поет зосереджується на задумах “реальних” (реалістичних) і виявляє хист аналітика, дослідника, часом навіть своєрідного експериментатора, що позначилося на його ліричних жанрах. Більшість дослідників звертають увагу на натуралізм у творчості І.Франка. Скажімо, Д.Чижевський представляє естетичну позицію письменника, як намагання у частковому побачити загальне і вічне¹¹. Проте цей принцип не охоплює всієї реалістичної спадщини письменника. У його ліриці значно потужнішим виступає реалізм іншого ґатунку, той, що, як пише Л.Гаєвська, поєднався з романтизмом¹². Саме в реалізмі відбувається еволюція художньої свідомості, що з абстрактно-загальної перетворюється на історично зумовлену. Натуралізм виступає противагою романтизму. Конкретизуючи поетичне мислення, позбавляючи його одухотворення, польоту фантазії, емоційної наснаги твору, він впливає на читача не менш вагомими засобами – логікою фактів, шляхом доведення, викриття, вбивчою правдою життя. Фактографізм – це основний художньо-зображувальний принцип натуралізму.

Д.Наливайко вважає, що в ХІХ ст. реалізм і романтизм не протистояли один одному і “реалізм не тільки змінив романтизм, але й розвивався з ним синхронно”, “взаємодіяв з ним”¹³. Реалізм, що поєднується з романтизмом, складає основну частину лірики І.Франка. У свою чергу, натуралізм, що виник у другій половині ХІХ ст., не суперечив принципам реалізму і тому в період його розквіту не мислився у відриві від нього. Та й нині, зазначає Д.Наливайко, “спостерігається повернення до попереднього погляду на натуралізм як напрям, генетично і типологічно пов’язаний з реалізмом”¹⁴. Ця єдність, на думку вченого, виникає на “міметичній основі естетики обох напрямів”¹⁵.

Важко переоцінити вклад І.Франка у розвиток теоретичних засад реалізму, який він називав не інакше як “науковий”. Реалістичну лірику І.Франка складають традиційні жанри – прикладні та власне традиційні. Прикладні жанри, тобто ті, що виникають з певної суспільної потреби і мають конкретно визначеного чи умовного адресата – суб’єкта (об’єкт), до якого спрямоване поетичне висловлювання, представлені групами жанрів: референсних (послання – “Товаришам із тюрми”, “Данилові Млаці” та ін., присвята – “Моєму читачеві”, “Ляхам”, “Зоні Юзичинській” та ін., епістола – “Лист до Стефанії”, “Лист із

¹¹ Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. – К., 1999. – С. 41.

¹² Гаєвська Л.О. Іван Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм? // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1991. – С. 139.

¹³ Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1987. – С. 6-7.

¹⁴ Там само. – С. 110.

¹⁵ Там само.

Бразилії”), некрологічних (епітафія — “Амврозію Яновському”, прощальне слово — “На смерть молодого поета”, “На смерть М.Павлика. Дня 26 січня 1915 р.” та ін., поминальник — “В ХХІІІ-ті роковини смерті Тараса Шевченка”, “В двадцять п’яти роковини смерті Тараса Г[ригоровича] Шевченка”), а також жанрами вірша-заклику — “Не журись, що на світ осінь сумрачна йде!..”, “У непам’ять”, “Розвивайся ти, високий дубе...” та ін., повчання — “Коли обід хтось славний зготував...”, “Сам лицемірствує з собою...” та ін. Власне традиційні жанри — це гімн (“Гімн”, “Не пора, не пора, не пора...”) і сонет (“Сонети — се раби. У форми пута...”, “Ні, наш тюремний домовий порядок...” та ін.).

Жанри лірики І.Франка принципово відрізняються один від одного за типом сюжету та з погляду часопросторової образності. У романтичних і неоромантичних творах маємо справу з позаісторичним сюжетом і хронотопом. Світ ідей, що виникає внаслідок ідеалізованого підходу до предмета зображення, хоч спрямований у поетову сучасність, втрачає часові і просторові орієнтири і співвідносний з вічністю. У творах реалістичних і натуралістичних маємо справу з історичним сюжетом і хронотопом, раціоналізм, що відображає конкретику буття, надає світові ідей часово-просторової визначеності.

Цілком можна погодитися з Л.Скупейком, який поряд з історизмом та “науково-аналітичним підходом” до зображення дійсності виділяє в реалізмі І.Франка ще й “проблему ідеологічного змісту художньої творчості”, під якою розуміє пошук нових естетичних ідеалів епохи¹⁶. Саме завдяки цьому, на думку Л.Скупейка, письменник намагається формувати нову колективну свідомість читачів.

Для лірики І.Франка властива пророцька визначеність, що пов’язана з типом світоглядно-християнської літератури, в якій письменник ототожнюється з пророком — виразником волі вищої сили, знавцем і провісником незаперечних істин, які здатні долати зло, утверджувати справедливість, вести читачів єдино правильним шляхом у майбутнє. В одній із своїх перших літературознавчих праць І.Франко зазначав: “Поезія єсть винайдення іскри божества в дійствительності”¹⁷. Завдяки цьому філософсько-моральному імперативу письменник здатний бути творцем нової духовності цілого народу.

Кожен стиль обумовлює залучення нових словесно-образних засобів, а орієнтація на певні естетичні принципи впорядковує їхнє вживання. Виникає єдність стилю, яка пропонує один із можливих підходів до естетичного бачення світу і художньої творчості.

Однак, стильова поліфонія лірики І.Франка лише дотично впливає на формування жанрової системи. Адже кожна стильова система оперує певними жанрами, що найбільше відповідають художній моделі життя даної епохи. А проте, не лише кожен жанр може вписуватися в певні епохи, а й стилі і то навіть протилежні за своїм художнім змістом, наприклад, сонет, що з’явився в українській літературі в добу утвердження в ній романтизму, згодом став надбанням реалізму та натуралізму, як це маємо у творчості І.Франка (цикл “Тюремні сонети”).

Отож головним у розвитку української літератури другої половини ХІХ — початку ХХ століття виступає не її стильова поліфонія, а процес зростання в ній психологізму. “На перший план виходить не фактографічна описовість, а щире, непідроблене психологічне переживання. Акцент переміщується з соціального аналізу суспільства в особі його представників на аналіз духовного

¹⁶ Скупейко Л.І. Проблема реалізму в естетиці І.Франка // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.). — Кн. 1. — К., 1990. — С. 222.

¹⁷ Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26. — С. 399.

світу індивіда у його ставленні до суспільства, внаслідок чого маємо не конкретно-історичне і предметно-аналітичне зображення, а глибокий аналіз психологічного стану персонажів”¹⁸. Щодо творчості І.Франка проблему цю слід розглядати у двох аспектах: перший пов’язаний із літературознавчими дослідженнями самого письменника і другий – з власне його лірикою.

Сформована у працях І.Франка концепція психологізму в літературі (“Слово про критику”, 1896; “Із секретів поетичної творчості”, 1898; “З остатніх десятиліть ХІХ віку”, 1901; “Старе й нове в сучасній українській літературі”, 1904) не тільки визначає основну тенденцію її розвитку (інтерес не до події, а до внутрішнього стану людини), а й піднімає українське літературознавство на новий якісний рівень, дозволяє перейти від позитивістського розуміння художньої творчості до аналізу внутрішніх рухів її розвитку.

Якщо говорити про лірику І.Франка, то в ній великого значення набуває індивідуальність автора, що може трансформуватися в образ ліричного героя. Ліриці І.Франка властива психологічна умотивованість подій і вчинків героїв, думок, переживань автора (ліричного героя). З метою сильнішого впливу на читача у ній більша увага звертається на настроєвість, емоційність, інтонацію. Ці психологічні прийоми спрямовані на те, щоб викликати у читачів стеничні почуття, тобто такі, які активізують життєдіяльність, піднімають силу духу (гімни, вірші-заклики та ін.).

З психологізмом пов’язані визначальні для лірики І.Франка поетичні принципи. Насамперед це сугестія, що виступає головною у формуванні духовного світу індивіда, зорієнтованого на ідеали, інтереси, потреби поневоленого українського народу.

Психологічну визначеність доповнює асоціативність творів І.Франка. С.Барабаш пов’язує її із “авторською індивідуальністю”, підвищеним суб’єктивним фактором. “Ліричне почуття, – за її словами, – живить персеверативність поетичного фонду асоціацій”¹⁹. Універсальність Франкових знань сприяє виникненню у читача асоціативного сприйняття традиційних сюжетів та образів, певних, створених заради цього, ситуацій. Асоціації активізують уяву читача, розширюючи змістову палітру, а отже – і жанрові можливості ліричного твору.

Лірика І.Франка вирізняється своїм поглибленим інтелектуалізмом. На цю її ознаку ще у 1913 році звернув увагу С.Смаль-Стоцький. Акцентуючи на емоційності поезії І.Франка, який збагатив нашу літературу “найщирішими, найгарнішими перлами свого чуття”, учений твердить, що домінує в ній розум: “Франко сильний розумом, що аналізує кожне чуте і дає філософічні синтези”²⁰. Лірика І.Франка – це новий якісний крок української поезії. Перевага рацію над сенсильним осягненням світу йде не лише від особливостей таланту поета, а й від його широких і глибоких знань, що не могло не відбитися на жанровому складі його лірики (медитація, повчання та ін.).

Лірика І.Франка – це відображення високого культурного рівня, а також наукових пошуків, що знайшло вираження передусім у рецептивній поетиці його віршів. Е.Соловей, звертаючи увагу на розмах рецептивних зв’язків творчості І.Франка, зазначає, що у нього “явище української літератури осмислюється в

¹⁸ *Калениченко Н.А.* Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. Напрями, течії. – К., 1983. – С. 115.

¹⁹ *Барабаш С.Т.* До проблеми фольклоризму І.Франка // Українське літературознавство. Респ. міжвід. наук. зб. – Вип. 54. Іван Франко: Статті та матеріали. – Л., 1990. – С. 25.

²⁰ *Смаль-Стоцький С.* Характеристика літературної діяльності Івана Франка. Ювілейний виклад. – Л., 1913. – С. 18.

такій послідовності дедалі ширших контекстів: східнослов'янському, всеслов'янському, європейському, а вже цей останній неодмінно передбачає і ширші взаємозв'язки, зокрема в системі Захід—Схід²¹. Навіть лірика І.Франка виходить за межі сусідських взаємин із польською, німецькою, російською літературами, поширюючи поетичні контакти на інші європейські літератури, а також просувається на Схід і сягає давньоєгипетської, перської, індійської літератур. Якщо говорити про глибинні рецептивні джерела творчості І.Франка, то на перший план виходить український фольклор, давньохристиянська й антична літератури.

Кінець XVIII — початок XIX століття для українського народу стали епохою великого культурного перелому, внаслідок якої, зокрема, виникла нова українська література. Відрізняючись від літератури попередніх епох за змістом, вона успадкувала її естетичні досягнення, насамперед жанровий склад, як один з універсальних засобів художнього відтворення світу. Саме прикладні жанри швидко стали надбанням нової української літератури і з'явилися у творчості І.Котляревського, поетів-романтиків, Т.Шевченка, П.Куліша, Ю.Федьковича, М.Старицького (послання, присвята, епітафія, прощальне слово та ін.). Пізніше вони були розвинуті й у ліриці І.Франка. В основі кожного з цих прикладних жанрів лежить певний вид пафосу: возвеличення, викриття, повчання. Як один із головних способів узагальнення, такий пафос знаходить своє вираження в якомусь ліричному сюжеті — мандрівному або ж скомпонованому автором.

Трансформація не лише традиційних образів і мандрівних сюжетів, а й жанрів, зумовлена у національних літературах потребами історичного розвитку, що визначаються як внутрішніми потенціями, так і зовнішніми естетичними впливами. Однак, головна роль у цьому процесі належить митцю, бо саме від нього залежить рівень інтелектуального осягнення назрілих завдань історичної доби, завдань, що потребують вирішення.

Лірика І.Франка пов'язана з образом християнським континуумом, що з часу свого виникнення набув неперервної форми існування — насамперед біблійної. Література засвоює біблійні образи, і вони стають складовими її образно-виражальних засобів. З їхньою допомогою передаються певні загальнозрозумілі поняття і думки. П.Филипович звертає увагу на важливість вивчення літературних запозичень для розуміння як самих творів, так і місця письменника в літературному процесі²². Образи-рецепції з Біблії в ліриці І.Франка складають дві групи: старозавітні і новозавітні. Поет звертається до загальнодоступних, тобто добре знаних широкому загалові біблійних образів (Мойсея, Ісуса Христа, Діви Марії, тернового вінця та ін.). В окремих випадках лише згадка котрогось із цих образів створює смислову ситуацію, яка залежно від контексту формує думку реципієнта. Однак така екзотеричність образів не свідчить про спрощене трактування суспільно важливих морально-особистісних тем, а, навпаки, виступає засобом інтелектуалізації поетичної мови, оскільки ці образи свідчать про знання біблійного тексту, виступають спробами його тлумачення.

На думку І.Бернштейна, “саме звернення до вічних досягнень людського генія пов'язане з глибинними законами сприйняття традиції — і з її збереженням, і з їхньою постійною актуалізацією і переосмисленням”²³. Рецепції

²¹ Соловей Е.С. Загальнолюдські цінності в системі теоретичних поглядів Івана Франка // Слово і Час. — 1990. — №8. — С. 39.

²² Филипович П.П. Шляхи Франкової поезії // Филипович П.П. Літературно-критичні статті. — К., 1991. — С. 64.

²³ Бернштейн И. Новая жизнь вековых образов // Вопросы литературы. — 1985. — №7. — С. 89.

давньохристиянських творів виконують у віршах І.Франка трансфертну функцію, тобто виступають зручними формами передачі висловлюваних у них думок. Вони відтворюють стан душі поета, його інтелектуальні пошуки, інтерес до моральних і політичних проблем, що потребують розв'язання. Його вірші, увібравши в себе мудрість століть, набувають глобального значення, піднімаються до висот людського духу (вірші-повчання та ін.).

Рецепції з українського фольклору в ліриці І.Франка — складова її поетики. Вони трапляються як на рівні жанрової макроструктури (вірш-пісня, веснянка, думка, вірш-дума), так і на мікрорівні — образів-персонажів (персоніфікованих образів сонця, весни, смерті, а також велетня та ін.), тропів (постійних епітетів, порівнянь) та інших художніх засобів. І.Франко відходить від наслідувально-пізнавального розуміння фольклору. Зливаючись з іншими поетичними прийомами, фольклорні засоби включаються, таким чином, у процес художнього моделювання дійсності. В поезії І.Франка повністю долається властивий тодішній українській літературі принцип етнографізму. З огляду на все вищезгадане, слід говорити про неофольклоризм як у ліриці, так і в усій художній творчості І.Франка.

Звернення І.Франка в ліричних творах до давньогрецьких міфів відповідало його загальній концепції ставлення до давньої спадщини, яка несла в собі великий емоційний заряд та узагальнену мудрість віків.

Проблема античності в науковому та художньому доробку І.Франка залишається ще недостатньо дослідженою. Низка праць, присвячених цій темі, має оглядовий характер. Скажімо, І.Лісовий так визначає закономірності творчих підходів поета до давньогрецької та давньоримської літератур: “Особливе місце займає антична культура у творчості І.Франка, який проявив себе як талановитий перекладач поезії і драматургії стародавньої Еллади і Риму, як вдумливий її дослідник і як пристрасний популяризатор її прогресивних ідей та образів”²⁴. А Т.Кузик, досліджуючи цю тему, пише: “Франко сприймав і відображав міфічні постаті у відповідності з уявленням і вимогами свого часу, тісно пов'язував їх з гострими проблемами сучасності”²⁵. Для І.Франка образи з античних міфів (Зевса, Ікара, амурів та ін.) були своєрідними кодами поетичної мови, що несли в собі багатий зміст минулих епох і під впливом різних стилєвих течій могли набувати нових смислових ознак.

Засобом вираження ліричності у віршах І.Франка виступає рецептивна поетика. Саме завдяки ліричності відбувається одухотворення світу, тобто повернення його до своєї первісної суті.

Жанрова система лірики І.Франка має досить складну конфігурацію. Вона об'єднує у собі групи фольклорних жанрів (літературна пісня, веснянка, романс, думка, вірш-дума), традиційні жанри, до яких входять прикладні жанри, що мають конкретного адресата — референсні (послання, присвята, віршова епістола), некрологічні (епітафія, прощальне слово, поминальник), а також прикладні жанри, що мають умовного адресата (вірш-заклик, повчання), вірші-тропи (вірш-алегорія), медитативні жанри (вірш-медитація, станси, елегія), власне традиційні жанри (гімн, сонет). Єдність між цими генологічними групами тримається насамперед на змістових зв'язках: однакові теми можуть бути виражені різними жанрами. Скажімо, патріотична тема знаходить вираження в гімні (“Гімн”), присвяті (“Анні П.”, “Корженкові”), сонеті (“Росіє, краю туги та терпіння...”, “Тюрмо

²⁴ Лісовий І.А. Іван Франко і антична культурна спадщина // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.): У 3 кн. — Кн. 1. — К., 1990. — С. 174.

²⁵ Кузик Т.С. Античні образи у поезії Івана Франка // Українське літературознавство. Респ. міжвід. наук. зб. — Вип. 48. Іван Франко: Статті і матеріали. — Л., 1987. — С. 71.

народів, обручем сталеним...”) і т. д. Жанри об’єднуються в межах певного стилю: романтизму (літературна пісня, літературна веснянка, романс, думка, вірш-дума, вірш-алегорія, вірш-медитація, станси), неоромантизму (вірш-символ, елегія), реалізму (послання, присвята, віршова епістола, епітафія, прощальне слово, поминальник, вірш-заклик, повчання, гімн, реалістичний сонет), натуралізму (натуралістичний сонет).

У цих жанрах відповідно наявні два типи сюжету і хронотопу – романтичний і реалістичний. Інтерес І.Франка до внутрішнього стану ліричного героя зумовлює наскрізну психологізацію його лірики, часте звертання до прийомів сугестії та асоціативності поетичного мислення, появу таких жанрів, як романс і медитація. Концептуальність творчої манери поета спонукає його звертатися до жанрів риторично виразних, заклично-спонукальної дії (гімн, вірш-заклик, повчання). Поєднаність в особі І.Франка великого таланту і високої культури зумовлює злиття в його творах глибокої емоційності та інтелектуальності, що своєю чергою веде до широкого використання арсеналу рецептивної поетики. Свідченням цього є поява таких жанрів, як повчання, медитація, елегія. Рецептивність поетики лірики І.Франка не зводиться лише до використання образів тих же античних міфів, а й до інтерпретації сюжетів, скажімо, про богинь долі – мойр (прощальне слово – “На смерть Володимира Навроцького, автора “Пропінації”, “Народних шкіл”, “Подвійної крейди” і др.”), сонет – триптих “У сні мені явилися дві богині...”, “І говорила перша: “Я любов...”, “І говорила друга: “Я ненависть...”, медитація – “Три долі” та ін.), а також застосування елегійного дистиха у повчаннях циклу “Стріли” і “Майових елегіях”.

Системно-типологічне дослідження персональної генології передбачає наявність відповідно розвинутого об’єкта. Такого роду об’єкт літературознавству дає літературна класика. Саме в ній спостерігаються явища літературної еволюції, тобто “боротьби і зміни” в мисленні, внаслідок яких постають показові історико-типологічні явища “помітності” жанрів.

Так, для доби класицизму показовим було становлення й домінування жанру оди. В реалістичному мистецтві на авансцену літературного процесу вийшов і невдовзі посів позиції лідера роман. Література відчула це не тільки прямо, а й опосередковано: вона романізувалася; ближчі, – тобто епічно-повістувальний, – і віддаленіші роди – драма, лірика – спізнали ефект присутності роману в системі жанрів реалістичної літератури, на що вони відреагували модифікаціями власних родових форм.

Такі перебудови в жанрових системах поряд із виходом певного жанру на позиції домінантного явища, засвідчують закономірність, що літературна творчість еволюціонує системно, тобто змінюється в усіх родових проявах.

Отже, евристичний сенс має дослідження системи жанрів і динаміки зміни функціональних співвідношень між ними не лише у визначальних для того чи іншого літературно-історичного періоду (напрямую) формах, а й у родових утвореннях суміжного порядку.

Літературна творчість І.Франка характеризується дивовижною здатністю всеохопності, інтеграції й диференціації завдань, які стояли перед тогочасною українською літературою. Як митець, він усвідомлював, що потрібно продовжувати й розвивати традиції попередників, розрізняв особливості романтичного і реалістичного мислення, а також розумів творчо-психологічні ознаки, які мали свою актуальність у сучасності.

²⁶ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 281.

Жанрова система лірики І.Франка, як бачимо, спиралася на традиції української поезії; вона мала, за словами Ю.Тинянова, “опорні пункти в попередніх системах”²⁶, тобто брала з них лише те, що дозволяло їй успішно розвиватися далі.

І.Франко зумів пристосувати жанри, наявні в українській літературі в минулі епохи, до нових естетичних умов їх існування. Йому довелося “реанімувати” окремі жанри, змінити прозовий статус на поетичний (повчання), упорядкувати жанрові ознаки, надавати їм сталості, доводити до канонічної форми (сонет), і, головне, загалом змінювати і розширювати зображувальні можливості жанру, що дає підстави говорити про принцип еволюції жанрів.

Таким чином, у ліриці І.Франка склалася жанрова система, типова для межі століть, що була перехідним періодом між мистецькими епохами, еkleктична щодо поетичного мислення письменника, але закономірна щодо своєї єдності. Вона відображає процес подолання естетичних принципів, які втрачають свою актуальність, і формування нових, що визначають обличчя майбутньої епохи.

Юрій Пелешенко

ЛІТЕРАТУРА “ОЖИДОВІЛИХ” У ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ПІЗЬНОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

У другій половині XV ст. в Україні та Білорусі поширюється раціоналістичний релігійний рух, відомий із московсько-новгородських джерел як єресь “ожидовілих”. Історія його виникнення та ідеологічна основа на сьогодні остаточно не з’ясовані, незважаючи на досить значну увагу до цієї теми з боку науковців. Основні відомості про “ожидовілих” містяться насамперед у творах їхніх ідейних супротивників: “Просвѣтителі” Йосифа Волоцького (Саніна) — ігумена волоколамського монастиря, посланнях новгородського архієпископа Геннадія, деяких російських літописах. При цьому діяльність “секти” в зазначених джерелах висвітлюється аж надто тенденційно й фактично лише на терені Росії — в Новгороді, Пскові, Москві.

Згідно з московсько-новгородськими джерелами, члени цієї течії нібито не визнавали вчення про Св.Трійцю, заперечували божественність Ісуса Христа, духовну ієрархію та чернецтво, не дотримувалися християнських обрядів і звичаїв, зокрема посту, не шанували ікон і хреста. Їх звинувачували також у запереченні таїнства причастя, а деяких у невірі в безсмертя людської душі. “Ожидовілі” тримали закон Мойсеїв і святкували суботу.

Майже всі відомі на сьогодні тексти засвідчують, що центром, а можливо, й колискою єресі “ожидовілих” був Київ, звідки її приніс на північ єврей чи караїм Схарія, який прибув до Новгорода з поштом князя Михайла Олельковича. Йосиф Волоцький у своєму “Просвѣтителі”, зокрема, зазначає: “Князь Михаил в лѣто 6979 [1470] прииде в Великий Новгород ... , и с ним прииде в Великий Новгород жидовин Схария... Потом же приидоша из Литвы инии жидове, им же имена Осиф Шмойло Скаравей Мосей Хануш”¹.

¹ [Иосиф Волоцкий. Просвѣтитель]. Сказание о новоявившейся ереси новгородских еретиков Алексея протопопа и Дениса попа и Феодора Курицина и иных, иже тако мудруствующих // Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XVI вв. – М.; Л., 1955. – С.469.

Цей факт підтверджує й новгородський архієпископ Геннадій у грамоті до митрополита Зосими: “Коли был въ Новгородѣ князь Михайло Олелкович, а с ним был жидовин еретик, да от того жидовина распостранилась ересь въ ноугородцкой земли, а держали ее тайно...”². “Просвѣтитель” звинувачує Схарію також в астрології та ворожбитстві: “Бысть убо в та времена жидовин именем Схариа, и сей бяше диаволов съсуд, и изучен всякому злодѣйства изобретенію, чародѣйству же и чернокнижию, звѣздозаконію же и астрологи, живый в градѣ Києве...”³. Це свідчення – досить вагоме підтвердження гіпотез про те, що в Києві існував якийсь астрологічно-астрономічний гурток, а Схарія був придворним астрологом Михайла Олельковича⁴. До речі, наприкінці молитвослова, що датується 1536 р., вміщено “Пасхалію з луновником” із приміткою: “Типик Скарѣ сіе, вѣдомо да єсть яко лунній круг начинает от 1 генуарія и дрѣжить 19 лѣт”⁵.

Завважмо, що топонім “Литва” в тексті Йосифа Волоцького використовувався для означення не лише етнічних литовських, а й усіх інших земель Великого князівства.

На визначальній ролі Києва у взаємозв'язках між юдеями та християнами в Україні наголошує в “Єврейській енциклопедії” І.Берлін⁶; відомо також, що в цьому місті у другій половині XV ст. існувала доволі велика єврейська громада⁷, а частина євреїв, особливо заможних, приймала тут християнство⁸. Водночас, напевне, проводилася і юдейська пропаганда; імовірно, що гоніння на євреїв, санкціоновані владою, у Великому князівстві Литовському в 1495 р. пов'язані з фактами переходу християн у юдейську віру⁹. Отож саме Київ, на думку О.Соболевського, “за відсутності в київських євреїв ворожого ставлення до християнства мав особливо сприятливі умови для того, аби бути центром християнської ересі, що тяжіла до єврейського вчення”¹⁰. Слушним видається також твердження М.Грушевського про те, що Київ міг “бути тільки одним з огнищ цього руху. Але поки що ніяке інше “литовське” місто не названо так виразно його огнищем”¹¹.

Нарешті, за деякими відомостями, “ожидовілі” з новгородського Юрієвого монастиря¹², рятуючись від переслідування в російських землях, тікали “до Литви” та до “німців”, що цілком допускає їхнє подальше перебування в Україні та Білорусі, хоча документів, які б підтверджували цю гіпотезу, не виявлено.

До наших днів дійшла низка перекладів із гебрейської на тодішню українсько-білоруську книжну мову. Ці пам'ятки, переважно другої половини XV ст., прийнято

² *Грамота* Новгородского архиепископа Геннадия к митрополиту Зосиме. 1490 г. в октябре // Русская историческая библиотека. – СПб., 1880. – Т. 6. – С.766-767.

³ [Йосиф Волоцький. Просвѣтитель]. – С.468.

⁴ *Святский Д.О.* Астрономическая книга “Шестокрыл” на Руси XV века // Мирведение. – М.; Л., 1927. – Т.16. – С.65–66.

⁵ *Там само.* – С.73.

⁶ *Берлин И.* Жидовствующих ересь // Еврейская энциклопедия. – СПб., [б.р.]. – Т.7. – С.577–578.

⁷ *Бершадский С.А.* Литовские евреи. История их юридического и общественного положения в Литве от Витовта до Люблинской унии (1388-1569 гг.). – СПб., 1883; *Гем М.* Еврейский Київ // Хроніка – 2000. – К.,1998. – Вип. 21-22. – С.119.

⁸ *Грамота* новгородского архиепископа Геннадия к митрополиту Зосиме. – С.773-774; *Бершадский С.А.* Литовские евреи. – С.244; *Берлин И.* Ересь жидовствующих. – С.578; *Соболевский А.И.* Переводная литература Московской Руси XVI – XVII веков. – СПб.,1903. – С.397-398.

⁹ *Zukertan C.* The “Psalter of Feodor” and Heresy of the ‘Judaizers’ in the Last Quarter of the Fifteenth Century” // *Harvard Ukrainian Studies.* – 1987. – Vol. 11. – №1-2. – P.99.

¹⁰ *Соболевский А.И.* Переводная литература Московской Руси. – С.398.

¹¹ *Грушевський М.* Історія української літератури. – К., 1995. – Т. 5. – Кн. 1. – С.85.

¹² *Руднев Н.А.* Рассуждение о ересях и расколах. – М., 1836. – С.107; *Тихонравов Н.С.* Отреченные книги Древней России // Сочинения. – М., 1898. – Т.1. – С.227.

називати “літературою очидовілих”, хоча їхню приналежність новгородській секті документально не підтверджено¹³.

Розглядаючи літературу “очидовілих” другої половини XV ст., необхідно усвідомлювати її відмінність від творів єврейського походження, що прийшли в українське (ширше — середньовічне православнослов’янське) письменство в раніший період і часто завдяки літературам-посередникам, насамперед грецькій. Це стосується “Юдейської війни” Йосифа Флавія, деяких складових частин “Тлумачної Палей” (“Сказання про Соломона й Китовраса”, “Соломонові суди”, “Сказання про царя Адаріяна” тощо)¹⁴. До речі, у XIII ст. на території Київської Русі існував якийсь єврейський рух, що сприяв появі екзегезо-полемічного антиюдейського трактату та Тлумачної Палей¹⁵.

Варто також враховувати, що деякі з відомих раніше текстів у другій половині XV ст. переписувалися, редагувалися представниками раціоналістичної секти й тому, безумовно, можуть розглядатися в дискурсі літератури “очидовілих” (зокрема, фрагменти з “Йосиппона”, “Житіє та ісход Мойсеїв” тощо)¹⁶.

Згідно з дослідженням Моше Таубе, до “літератури очидовілих” належать тексти різноманітної тематики та походження, що перекладалися з давньоєврейської (іврити)¹⁷.

До першої тематичної групи можна віднести нові переклади дев’яти книг Старого Заповіту: Пісню над піснями¹⁸, Плач Єремії¹⁹, Книгу Рут²⁰, Книгу Екклезіастову²¹, Книгу Естер²², Книгу Йова, Книгу пророка Даниїла²³, Книгу Приповістей Соломонових та Псалтир. Ці тексти містяться у Віленському збірнику (Наукова бібліотека Литовської АН: F-19-262-(codex 262). Перекладали їх, очевидно, різні люди і в різний час, але упорядник був один. Найімовірніше, редакторами книг працювали вчені євреї, що виконували замовлення християнського гуртка, члени якого прагнули мати старозаповітні тексти, перекладені безпосередньо з оригіналу.

Друга група представлена т.зв. “Псалтирем” Теодора Жидовина²⁴, в якому фактично зібрані святкові молитви з юдейського молитовника “Махзор” (“Махазор”).

¹³ Див., зокрема: *Бедржицкий А.* Заметки к литературе о жидовствующих // Русский филологический вестник. – 1911. – Т. 66. – С.377; *Taube M.* Подлинный и вымышленный Иерусалим в восточнославянских переводах с еврейского 15-го века // *Jews and Slavs.* – 2000. – Vol. 7. – P. 41.

¹⁴ Див., наприклад: *Топоров В.Н.* Святость и святыне в русской духовной культуре. –Т.1. Первый век христианства на Руси. –М., 1995. – С.352-355; *Алексеев А.А.* Русско-еврейские литературные связи до 15 века // *Jews and Slavs.* – Vol. 1. – 1993. – P.67-75; *Бондарь К.* “О Китоврасѣ от Палеи” и другие сюжеты книгописца Ефросина // Материалы Седьмой Ежегодной Международной Междисциплинарной конференции по иудаике. – М., 2000. – Ч.2. – С.124 та ін.

¹⁵ *Адрианова В.П.* К литературной истории Толковой Палеи. III. Противоиудейские толкования пророчеств по списку 1483 г. Златоверхо-Михайловского монастыря №493/1655 // Труды Киевской Духовной Академии (далі – ТКДА). – 1910. – №2. – С.257-267; *Флоровский Г.* Пути русского богословия. – Париж, 1983. – С.8-9.

¹⁶ *Адрианова В.П.* К литературной истории Палеи. I. “Толковая Палея” в свете новейших исследований // ТКДА. – 1909. – №7-8. – С.377-415; *Борисов А.Я.* К вопросу о восточных элементах в древнерусской литературе // Палестинский сборник. – 1984. – Вып. 29 (92). История и филология. – С.162; та ін.

¹⁷ *Taube M.* Подлинный и вымышленный Иерусалим в восточнославянских переводах с еврейского 15-го века. – P. 41-42.

¹⁸ Див.: *Пѣсн нѣсней* // *Altbauer M.* The Five Biblical Scroolls in a Sixteenth Century Jewish Translation into Belorussion (Vilnins Codex 262). – Jerusalem, 1992. – P. 82-95.

¹⁹ Плачи // *Ibid.* – P. 108-123.

²⁰ Рут // *Ibid.* – P. 96-107.

²¹ Еккліаст // *Ibid.* – P. 124-149.

²² Естер // *Ibid.* – P. 150-175.

²³ Див.: *Евсеев И.Е.* Книга Пророка Даниила в переводе жидовствующих по рукописи XV века (“Данил”) // Чтение в Обществе истории и древностей российских (далі – ЧОИДР). – 1902. – Кн. 3. – С.137-158.

²⁴ Див.: *Сперанский М.Н.* Псалтырь жидовствующих в переводе Теодора еврея. – М., 1907. – С.53-72.

Ще одну групу становлять історичні праці або уривки з них, що містять інтерполяції з мідрашів²⁵: апокрифічне “Житіє та ісход Мойсеїв”²⁶, уривки з “Йосиппона”, оповідь із мідраша про царя Конію (Єхонію)²⁷, “Полонення Єрусалима Третьє, Титове”²⁸ та “Слово про Зоровавеля та двох сердюків перського царя”²⁹.

До науково-філософських праць, що поширювались “ожидовілими”, належить “Логіка” (“Логічна термінологія”) Мойсея Маймоніда (Рабену Моше бен-Маймона, Мойсея Єгипетського)³⁰, “Логіка Авіасафа” — дві частини трактату “Тенденції філософів” Абу-Хаміда аль Газалі³¹, “Шестокрил” Іммануеля бар Якоба з Тараскона в Провансі³², “Космографія” Йоана де Сакробоско (Джона Галіфакса)³³ та “Таємниця таємниць” Псевдо-Арістотеля³⁴.

“До літератури “ожидовілих” належать також і т.зв. ворожбитські книги: “Лопаточник”, “Трепетник”, “Громник”, “Сносудець”, “Колядник”, “Лунник” “от жидовских книг” тощо, які, найвірогідніше, перекладені з єврейських оригіналів³⁵. Українсько-білоруські риси притаманні мові “Лопаточника” Петра Єгиптянина (“Книга от Петра Єгиптенина, иже научаются вѣдати неисходимаго плеча овецъ, заиже проявляет знаменіе что им надобеть въ разум вложить”)³⁶. Мабуть, за приналежність до літератури “ожидовілих” ця книга в Москві була внесена до списку заборонених (Кирилова книга 1644 р.)³⁷.

Виникнення в Україні, Білорусі та Росії раціоналістичного руху-єресі зумовлене низкою факторів, зокрема ймовірними культурними впливами: південнослов'янським, західноєвропейським і власне єврейським.

У першій половині XIV ст. рух, подібний до новгородської єресі “ожидовілих”, існував у Візантії та Болгарії. Збереглися відомості 1336 р. про солунського грека Хіонія, що поділяв якісь погляди місцевих юдеїв. Солунських “ожидовілих” також звинувачували у ворожбитстві та зносінах із нечистою силою, невір'ї у воскресіння мертвих, критикували за надмірне поклоніння мощам, закидалося їм і особливе пошанування Мойсеєвого закону³⁸.

²⁵ Taube M. Подлинный и вымышленный Иерусалим в восточнославянских переводах с еврейского 15-го века. — Р. 41-42.

²⁶ Taube M. On the Slavic “Life of Moses” and its Hebrew sources // Jews and Slavs. — 1993. — Vol.1. — Р.84-119.

²⁷ Див.: Истрин В.М. Хронограф Академии Наук 45.13.4. — Одесса,1905; Taube M. On some unidentified and misidentified sources of the Academy Chronograph // Russian Philology and Literature presented to Prof. Victor D. Levin on his 75-th birthday. Ed. W.Moskovich. — Jerusalem, 1992. — Р.365-375.

²⁸ Див.: О взятии Иерусалиму 3-еє Титово //Летописец Еллинский и Римский. Текст / Вступ. статья О.В.Творогова. — СПб.,1991. — Т. 1. — С.224-245.

²⁹ Соболевский А.И. Переводная литература Московской Руси XVI-XVII веков. — СПб.,1903. — С.400; Taube M. Подлинный и вымышленный Иерусалим в восточнославянских переводах с еврейского 15-го века. — Р.42.

³⁰ Там само.

³¹ Петров Н.И. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. Вып. 2. — М.,1897. — № 493. — С.220. Див.: Неверов С.А. Логика иудействующих // Университетские известия. — 1909. — № 8. — С.37-62.

³² Див.: Соболевский А.И. Переводная литература Московской Руси. — С.413-417.

³³ Див.: Там само. — С.409-412; Грушевський М. Історія української літератури. — К., 1995. — Т. 5. — Кн.1. — С.96; Святский Д.О. Астрономические явления в русских летописях с научно-критической точки зрения. — Пгр., 1915. — С.16-20; його ж. Астрономическая книга “Шестокрыл” на Руси XV века. — С.66-67; Taube M. The Kievan Jew Zakharia and the Astronomical Works of the Judaizers //Jews and Slavs — 1995. — Vol. 3. — Р.168-198.

³⁴ Див.: Сперанский М. Аристотелевы врата, или тайная тайных. — СПб.,1908. Уривки див.: Памятники литературы Древней Руси.Конец XV — первая половина XVI в. — М.,1984. — С.534-595.

³⁵ Перетц В.Н. Материалы к истории апокрифа и легенды. К истории Лунника // Известия отделения русского языка и словесности имп. АН. — 1901. — Т.6. — Кн.3. — С.1-126; Кн. 4. — С.103-131.

³⁶ Соболевский А.И. Переводная литература Московской Руси. — С.423.

³⁷ Там само. — С.423-424.

³⁸ Радченко К. Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. — К., 1898. — С 229; Соболевский А.И. Переводная литература Московской Руси. — С. 396.

Згодом ідеологічно подібний рух охопив і столицю Болгарії Тирново. “Житіє Теодосія Тирновського” патріарха Калліста згадує про засудження церковним собором (1360) кількох єресей. Згідно з цим твором єретики (“род іудѣйскій”)³⁹ зневажали св. ікони, Ісуса Христа й Матір Божу, “божественныя храмы и приносимая въ них жертвы безстыдно хуляше и уничижающе, и ина многая блядословяще, иже нелѣтъ есть писанію предати”⁴⁰, а також насміхалися над кліром. Прикметно, що жодних ознак суто юдейського вчення патріарх Калліст не називає.

Тирновський собор 1360 р. засудив і прокляв не лише “єврейських єресов, злѣ мудрствующих”⁴¹, а й “скверную и богомерзкую богомилскую, сирѣчь масалианскую, єресь, и еще же и другую новоявленную, варлаамову и акиндинову... єресь”.⁴² Новгородський владика Геннадій у посланні до Йоасафа писав про місцевих єретиків, що вони “покрыты ... клятвенною укоризною, маркіанськія... и месалианскія”⁴³, і уточнював: “Ино то в них не одно иудейство, смешано с месалианскою єресью, съа главы в правилѣх у себе изнайдешь”⁴⁴.

Звернімо увагу, що у XIV – XVI ст. “месалианство” ототожнювалося з богомилством, а під “главами в правилѣх” розумілися “Главы месалианского злочестивого повеленія” з Номоканону, спрямовані проти тих же самих богомилів. Під “маркіанством” Геннадій, очевидно, мав на увазі вчення єпископа Маркелла (перша половина IV ст.), що заперечував Св. Трійцю і вважав Ісуса простою людиною. Але можливо й те, що в посланні згадано маркіонітство – єресь II ст., в основі якої, як і в богомилстві, лежали дуалістичні уявлення про світ⁴⁵.

Месалианську єресь знаходить у вченні “ожидовілих” і Йосиф Волоцький⁴⁶. Тобто російські борці з єрессю “ожидовілих” фактично впевнені, що її основою виступає богомилство, вважаючи, як і Геннадій, згадку про десять заповідей Мойсея лише його прикриттям: “Да что ни єсть єресей месалианских, то все они мудрствуютъ, толко то жидовскимъ десятословиемъ людей прелщаютъ”⁴⁷. Тирновські “ожидовілі” стверджували також, що спокута роду людського через Сина Божого не тільки не потрібна, а й не відповідає Божій гідності⁴⁸.

Отже, богомилство й рух “ожидовілих”, хоча й не вповні тотожні⁴⁹, але типологічно, а то й генетично споріднені.

Представники обох єресей вирізнялися освіченістю, критичним ставленням до теології, підвищеним інтересом до астрономії та астрології.

Важливим видається ще один компонент руху “ожидовілих”, завдяки якому він здобув свою назву, – єврейсько-юдейський. Слід зазначити, що чимало дослідників часто або применшували, або, навпаки, гіперболізували його вплив на українську культуру другої половини XV ст. Тож варто об’єктивно розглянути цей аспект міжкультурних взаємин, визначити справжнє місце “літератури

³⁹ *Калліст*, патріарх. Житіє і жизнь преподобного отца нашего ☩еодосія, иже в Терновѣ постничествовавшегося ученика суца блаженнаго Григорія Синаита, списано святѣйшимъ патріархомъ Константина града кир Каллистомъ // ЧОИДР. – Кн. 1. – Арк. 7 зв.

⁴⁰ *Там само*.

⁴¹ *Там само*. – Арк. 8

⁴² *Там само*. – Арк. 8-8 зв.

⁴³ *Послание* архиепископа Геннадия Новгородского Иоасафу, бывшему архиепископу Ростовскому // Казакова Н.А., Луфве Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси. – С.316.

⁴⁴ *Там само*.

⁴⁵ [Луфве Я. С.] Комментарии // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XV века. – С. 679-680.

⁴⁶ [Йосиф Волоцький. Просвѣтитель]. – С. 473.

⁴⁷ *Послание* архиепископа Геннадия Новгородского Иоасафу. – С. 316-317.

⁴⁸ Руднев Н. А. Рассуждения о ересях и расколах. – С. 110.

⁴⁹ Так вважає Ф.Іллінський. Див.: *Иллинский Ф.* Русские богомилы XV века (“Жидовствующие”) // Богословский вестник, издаваемый Московскою Духовною Академіею. – 1905. – №7-8. – Т.2. – С.436-459.

ожидовілих” в українському письменстві, вписавши її в парадигму лектури освічених кіл українського суспільства пізнього Середньовіччя.

Наявність значної кількості перекладів із гебрійської, що датуються другою половиною XV ст., свідчить про інтенсивність українсько-єврейських контактів цього періоду. Отож у другій половині XV ст. на території Великого князівства Литовського в Києві (можливо, у Вільні) існував гурток (гуртки?), члени якого займалися науковою діяльністю й перекладали з івриту. Ймовірно, що в період з 1471 до 1483 р. було підготовлено ґрунт для перекладу низки текстів, можливо, дехто засвоїв каббалістичну літературу⁵⁰.

Насамперед пригадаймо слова М.Грушевського, який стверджував, що жоден із творів, пов’язуваних із рухом “ожидовілих”, “не свідчить про пропаганду юдаїзму”, “жидівства” як віри чи доктрини”⁵¹. На перший погляд учений має рацію, адже “ті вчені євреї, вихрести чи вірні своїй вірі, що постачали ініціаторам цього руху твори єврейських авторів”, справді “притягалися до помочі без огляду на їх релігію і без релігійних юдаїстичних планів”⁵².

Водночас існують докази того, що пропаганда юдаїзму в Україні та Білорусі XV ст. все ж велася. Зокрема, Київський митрополит Григорій Цамблак у “Слові блаженному Філогонію, архієпископу Антіохійському” зауважує, що юдеї приходять до “найпростіших” і намагаються затягнути їх у свою прірву⁵³. Непряме свідчення пропаганди юдаїзму – вже згадувані “віленські” тексти деяких старозавітних книг, зокрема Книги пророка Даниїла та Псалтирі, в яких усі христологічні моменти замінено юдейськими тлумаченнями, звичайно читаними в синагогах. Доповнює картину переклад частини єврейського молитовника “Махзор” (“Махазор”), виконаний Теодором Жидовином. Двоєко можна інтерпретувати слова Новгородського архієпископа Геннадія, який у посланні до Йоасафа пише: “... Поп Наум псалмы ко мне принёс, по чему они себе правили по-жидовскы”⁵⁴.

Ймовірно, що крім згаданих уже текстів Мойсея Маймоніда, на східнослов’янських землях був відомий, а можливо й перекладений, його “Наставник нестійким” (“Море невухім”), що визнається “вершиною середньовічного єврейського раціоналізму”⁵⁵. Привертає увагу той факт, що тут автор досить аргументовано полемізує з християнами, відкидаючи, зокрема, вчення про Св. Трійцю. Не зайве нагадати й припущення К.Цукермана, який пов’язував гоніння на євреїв у Великому князівстві Литовському в 1495 р. з випадками переходу християн у юдаїзм⁵⁶.

Ще одне непряме свідчення пропаганди юдаїзму – існування полемічних антиюдейських творів наприкінці XV ст. 1902 р. С.Белокуров опублікував російський список “Творенія инока Савы Сѣннога острова, на жидов и на еретики посланія (лѣта 6996)”⁵⁷, в якому, до речі, згадується вже відомий “жидовин Захарія Схара”⁵⁸. У втраченому збірнику 1483 р. Києво-Михайлівського монастиря (№493/1655) містилося антиюдейське “Пророчество Ісаино пророка о отвръженъи жидов” (арк. 89-103)⁵⁹, протограф якого, щоправда, ранішого походження,

⁵⁰ *Бедрицкий Л.* Заметки к литературе о жидовствующих. – С. 377.

⁵¹ *Грушевський М.* Історія української літератури. – Т. 5. – Кн. 1. – С. 90.

⁵² *Там само.*

⁵³ *Шевырёв С.* История русской словесности. – М., 1859. – Ч.3. – С.346.

⁵⁴ *Послание архиепископа Геннадия Новгородского Йоасафу.* – С. 316.

⁵⁵ *Рамбам (Маймонид).* Избранное. – Иерусалим, 1990. – Т. 1. – С. XL – XLI.

⁵⁶ *Zukerman S.* The “Psalter of Feodor and the Heresy of the ‘Judaizers’ in the Last Quarter of the Fifteenth Century. – P. 99.

⁵⁷ *Белокуров С. А.* Послание инока Саввы на жидов и на еретики // ЧОИДР. – 1902. – Кн. 3. – С. I – X; текст: С.1-93.

⁵⁸ *Там само.* – С. 1.

⁵⁹ *Петров Н. И.* Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. – Вып. 2. – С. 218 – 221. Див.: *Попов А.* Обличительные списания против Жидов и Латынн // ЧОИДР. – 1879. – Кн. 1. – С. 1-2.

відомий⁶⁰. Полемічні статті проти юдаїзму містилися у збірнику XVI ст. Холмського православного братства (арк. 47 зв., 57, 62)⁶¹, до якого входили й переклади з іврити.

Згодом антиюдейська полеміка в українському письменстві пригасла й посилилась лише у другій половині XVII ст. з появою “Месії Правдивого” Іоанікія Галятовського⁶².

Незважаючи на християнсько-юдейську полеміку, що точилася у другій половині XV ст., єврейсько-східнослов'янські контакти були вельми корисними для обох сторін. Православні мали змогу читати в перекладах єврейські тексти, а євреї — пропагувати свою культуру. Крім того, на думку деяких дослідників, переклади були необхідні з огляду на доволі слабе знання іврити єврейськими масами та дефіцит автентичних текстів⁶³. Інші міркування висловлює М.Таубе, який, спростовуючи думки про призначення згаданих перекладів із іврити для місцевих “литовських” євреїв, стверджує, що всі вони були призначені для християнської аудиторії⁶⁴.

Деякі українські та російські дослідники пов'язували появу руху “ожидовілих” із впливом релігійних раціоналістичних течій Західної Європи. Зокрема, В.Боцяновський вважає, що єресь “ожидовілих” варто порівняти з гуситськими і таборитськими ідеями, що поширювалися “у Литві”⁶⁵. Його думку продовжує Д.Чижевський, за словами якого, “наукова література “зажидовілих” показує, що, народжена від чеського гуситства, єресь розвинулася в цілком новому напрямі, можливо, не без впливу Ренесансу, який мав інтерес до тих самих тем та почасти й до тих самих творів”⁶⁶. Учений зазначав, що роблячи переклади з єврейських джерел, гурток “ожидовілих” проводив ідеї Ренесансу на східнослов'янські землі⁶⁷.

Справді, ідеї гуситів, а особливо їхнього відгалуження — таборитів, мають чимало спільного з поглядами “ожидовілих”. Таборити, зокрема, не шанували ікон, не дотримувалися постів, не відзначали жодних церковних свят, крім неділі, виступали проти чернецтва й навіть нищили монастирі. Як і “ожидовілі”, вони також не визнавали мощів, а молитви до святих, Матері Божої й апостолів вважали за поклоніння ідолам⁶⁸.

Сам Ян Гус виступав за переклад Святого Письма чеською мовою й наголошував, що всі народи повинні слухати слово Боже рідною мовою⁶⁹. Таборитські священики послуговувалися народною мовою під час богослужінь і в релігійній літературі. “Ожидовілі” також перекладали наукову та релігійну літературу книжною українською й білоруською мовами, прагнучи, аби згадані тексти були зрозумілишими для посполитого люду.

⁶⁰ Адрианова В. П. К литературной истории Толковой Палеи. III. Противоиудейские толкования пророчеств по списку 1483 г. — С. 257.

⁶¹ Петров Н. И. Холмский музей церковных древностей // Киевская старина. — 1893. — №10. — С.155-156; Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси. — С. 399.

⁶² Галятовский Иоанникій. Месія правдивый, Исус Христос... — К., 1669.

⁶³ Топоров В. Н. Святость и святыне в русской духовной культуре. — Т. 1. — С. 357.

⁶⁴ Таубе М. Подлинный и вымышленный Иерусалим в восточнославянских переводах с еврейского 15-го века. — Р. 45-46.

⁶⁵ Боцяновский В. Ф. Русские вольнодумцы XIV—XV вв. // Новое слово. — 1896. — №12. — С. 170.

⁶⁶ Чижевський Д. Історія української літератури — Тернопіль, 1994. — С. 210-211.

⁶⁷ Čiževskij D. History of Russian Literature: from the Eleventh Century to the End of Baroque. — The Hague, 1962. — P. 153; Čiževskij D. Altrussische wissenschaftliche Literatur und die Judaisierenden // Die Welt der Slaven. — 1966. — Bd. 11. — S. 355.

⁶⁸ Лаврентий из Бржезовой. Гуситская хроника / Пер. В.С. Соколова. — М., 1962. — С.112-143; Венгеров С. А. Табориты и их общественно-политические идеалы // Вестник Европы. — 1873. — Кн. 8. — С. 584 — 594.

⁶⁹ Наливайко Д. Гуситський рух і Україна. З історії чесько-українських зв'язків // Хроніка — 2000. — К., 1999. — Вип. 25–26. — С. 86.

Гуситство не вирізнялося гуманізмом, але воно торувало шлях до нього та до реформації, зокрема й у православній церкві. Знаковим видається виникнення в Україні саме наприкінці XV ст. парафіяльних братств, що спочатку створювались не як осередки захисту православної віри, а були “початком свого роду реформації”⁷⁰. Братства прагнули демократизувати церковне життя, передбачаючи участь мирян в управлінні церквою; намагалися зробити богослужбові тексти зрозумілими для пастви. Ймовірно, що раціоналістичний гурток, в якому здійснювали переклади з івриту, був подібний до своєрідного “братства”.

Спільні риси можна помітити й у вченні “ожидовілих” та аріан (соцініан), які в XVI ст. вели досить активну пропаганду на території України та Білорусі. Вельми цікавим видається той факт, що переклад “Просвітителя” Йосифа Волоцького українською мовою було зроблено спеціально для боротьби з аріанством. Цей момент засвідчує подібність у сприйнятті українським ортодоксальним православ'ям ересі “ожидовілих” та аріанства⁷¹. Останні також заперечували Св. Трійцю, вважали Христа Сином Божим лише за благодаттю, заперечували поклоніння іконам, чернецтво та священство. Особливим авторитетом в аріан користувався Старий Заповіт.

Загалом XV ст. позначене кризовими явищами в історії християнської церкви як інституції. Боротьба за папський престол, спроби унії й падіння Константинополя — центру вселенського православ'я — не сприяли авторитету Церкви. Прихильники численних містичних і раціоналістичних рухів сіяли в душах християн сумніви в істинності тих чи тих положень апологетики, догматики та обрядовості.

У XIV—XV ст. українська та білоруська молодь навчалася в захіноєвропейських університетах. І вже у другій половині XV ст. в освічених колах українського й білоруського суспільства формуються критичні, а подекуди й ревізійні, погляди на церковне життя. Наприклад, Новгородський архієпископ Геннадій нарікає на “своїх” еретиків: “... Учат православное христианство своей злобѣ, и как их спроси, и он говорит: яз, деи, православной христианин...”⁷².

Напевне заради з'ясування істинності Христової віри учасники згаданого раціоналістичного руху прагнули дошукатися її джерел (зазначимо, що німецькі богослови-протестанти також зверталися до єврейських оригіналів Святого Письма, що здавалися їм єдино правдивими)⁷³. Старий Заповіт в очах “ожидовілих” мав таке ж саме значення, що й Новий. Але оскільки обидва Заповіти (як юдаїзм і християнство) виникли внаслідок того ж самого Божого об'явлення, то вони не мусли суттєво суперечити один одному. Таким чином, релігійна істина повинна збігатися у тих пунктах, у яких ці дві монотеїстичні релігії збігаються одна з одною⁷⁴. Тому, безумовно, мав рацію Є.Голубинський, зазначаючи, що “проповідь “ожидовілих” проти істинності пізнішого християнства в порівнянні з давнішим, як складова всієї їхньої проповіді, виконувала ту ж роль, що на Заході проповідь Лютерова”⁷⁵. Отож саме існування руху “ожидовілих” та їхньої літератури засвідчує наявність реформаторських тенденцій в українській духовній культурі другої половини XV ст.

Водночас у діяльності цієї раціоналістичної течії відчужаються також секуляризаційні, передренесансні за своєю суттю явища. Зокрема, наприкінці

⁷⁰ Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. Т.1. Листування І.Франка і М.Драгоманова. — К., 1928. — С.156.

⁷¹ *Перетц В. П.* “Просветитель” Иосифа Санина в украинском переводе начала XVII в. // Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI — XVIII веков. — Ленинград, 1928. — С.108-167.

⁷² *Послание* архиепископа Геннадия Новгородского Иоасафу. — С.316.

⁷³ *Перетц В. Н.* Новые труды о “жидовствующих” и их литературе // Университетские известия. — 1908. — №10. — С. 28-29.

⁷⁴ *Панов И.* Ересь жидовствующих // Журнал Министерства народного просвещения. — 1877. — Т.190. — №3. — С. 46-47.

⁷⁵ *Голубинский Е.* История русской церкви. — М., 1900. — Т.2. 1-я пол. т. — С.598-599.

Маймонідової “Логічної термінології” подається своєрідне “ідеологічне кредо”⁷⁶ його перекладача, в якому проголошується фактична незалежність науки (“мудрості”) від релігії, стверджується, що невігласів у Бога немає, а науки “не подлуг жадного закону, нежели подлуг челоуѣчества, а может каждое вѣры челоуѣк вестися, — как же видим, иже во всѣх вѣрах суть”⁷⁷.

Значимо, що всі переклади з івриту здійснювалися мовою, що вживалася у діловому письменстві Великого князівства Литовського з досить яскраво вираженими рисами української чи білоруської мов. Переклади ж філософсько-наукової літератури можна вважати одними з перших спроб створення автентичної філософської термінології у східнослов'янських мовах (не на основі церковнослов'янської).

Таким чином, літературно-перекладацька діяльність релігійної раціоналістичної течії, відомої під назвою “ожидовілих”, була частиною загальноєвропейського духовного руху, що неадекватно виявлявся в різних країнах і в різних галузях культури, але скрізь мав типологічно подібні знакові показники, що характеризували повільну агонію епохи пізнього Середньовіччя.

⁷⁶ Taube M. Terminology and ideology of the “Logic of the Judaizers”// XII Międzynarodowy Kongress Slawistów. Krakow. – 27.VIII – 2.XII/ 1998. Streszczenia referatów i komunikatów. Literaturoznawstwo. Folklorystyka. Nauka o kulturze. – Warszawa, 1998. – S.93-94.

⁷⁷ Цит за: Грушевський М. Історія української літератури. – Т. 5. – Кн. 1. – С.92.

Строча

...Не відпущу тебе в самотину,
яка без мене — пекло потойбічне.
Візьми мене за руку, і навічно
дві вічності зіллються у одну.

Отак, як два життя злились водно.
Отак, як ми у дітях поєднались.
І це червоне, радісне вино
давай з одного вип'ємо бокалу.

“Осінній ювілей”

Харківське видавництво “Фоліо” видало поетичну збірку Ірини Жиленко “Цвітіння сивини” (2003) — до шанувальників її Слова знову долинув щирий, проникливий голос поетеси: “Тихих ноток кілька — / це і є життя. / Музика — і тільки. / Ритм серцебиття. / Але ж і прекрасні! / Але ж і нестерпні! — / Сім сонат для щастя / в супроводі смерті”; “І душа вже — спокійна вода — / глибину у собі спогляда, / і не бачиш за нею дна, / а тому не сумна...”.

Глибинний, суто жіночий стоїцизм, безкомпромісна відданість поезії та істині, вміння у злютованій, афористичній формі подати нашу складну, розвихрену епоху та душу людську (“Така вже музика людська: / дуєт кларнета з кулеметом, / танок багнета і смичка”) — це наша сучасниця зі світлого покоління українського шістдесятництва — Ірина Жиленко. Берегиня дому (“Книжкові шафи. Кавник на столі. / Старенький програвач і два бокали. / О келія останніх на землі / інтелігентів — класу, що зникає”). І берегиня української землі, її краси, її безсмертної родючої могуті (“О господи, благослови / запеклість сонця і муши, / родючість дум і трав. / Усе, що смерті рве вузду, / що синь, що не вмира, / і невичерпність молоду / старенького пера”.

В.Л.



Дмитро Чижевський

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ РЕАЛІЗМ*

На зміну романтизмові прийшов реалізм. Втім, чи не краще було б сказати, що реалізм **витіснив** романтизм, оскільки про плавний перехід від однієї течії у художніх європейських культурах до іншої наразі говорити не доводиться. Навпаки, між ними точилася затята боротьба: реалізм перебував у стані війни з романтизмом ще й тоді, коли доробок останнього вже давно належав відшумілій минувшині. Згодом були навіть спроби заперечити існування самої доби романтизму, а водночас і приналежність великих митців до цієї, мовляв, “реакційної”, більше того, “шкідливої” течії. У багатьох випадках західноєвропейського обивателя охоплював подив, чому твори слов'янського мистецтва, які видаються йому явно романтичними, самі слов'яни вважають “реалістичними”. Відтак траплялося, коли через довірливе ставлення до їхніх суджень, Західна Європа до своїх літератур застосовувала одні критерії, а до слов'янських інші.

Те, що провести межу між реалізмом та іншими течіями річ непроста, пояснюється передусім невиразністю у визначенні поняття “реалізм”. Візьмемо найпоширенішу дефініцію: “реалізм — це зображення дійсності, якою вона є”. І матимемо звичайнісіньку тавтологію, котра ні про що не говорить: “зображення дійсності, якою вона є в дійсності”. Відтворення реального стану речей саме по собі не здатне виступати конструюючим первнем літературного стилю. Змалювання життя селян, ремісників, чи ж і жебраків та пройдисвітів у всі часи було “новаторством”, причому таким, що не суперечило тому, як відповідний час сприймав ці свої “реалії”. Комедії, сатиру класицизму, його травестії, натуралізм Ренесансу, бароко та і натуралізм будь-якої іншої епохи можна було б під цим наївним кутом зору мати за “реалістичні”. Внаслідок претендувала б “на реалістичність” будь-яка спроба художнього показу усього того, що взагалі-то не варте читачевого ока (“груба фізіологія”, круті еротичні сцени та ін.).

Зазвичай посилаються на те, що реалізм свої форми, звуки, барви переймає з дійсності. Однак це ж саме роблять усі художні стилі: відтворення навколишнього повсякдення може здійснюватися лише за допомогою слів, які позначають складові нашого “Евклідового світу”¹ (Достоевський). Утопічна і фантастична література від античності й аж до сьогодні свідчить про обмеженість можливостей наших вербальних засобів і нашої уяви! Бувало, виходу, та й то оманного, за межі “Евклідової дійсності” досягали хіба що завдяки якійсь “приголомшливій гіперболі” (гіпер-“оханню”, гіпер-“зітханню”, гіпер-“подиву”). Тут доречно згадати не позбавлені комізму вигуки романтиків: “Краса, якої не бачив світ!”, “Моє перо ослабке, аби описати щось подібне!”, “Де взяти слова, щоб все це передати!” тощо. Зображувані явища, переживання конче були “надзвичайними”, “ні з чим не зрівнянними”. Сюди ж прилягають вирази типу “дивовижний настрій”, “почуття, перед якими мова безсила”. Такі прийоми хай і забезпечували б ілюзію виходу в “не-Евклідову реальність”, проте вони в корені не знадобились би реалізмові.

* Перекладено за вид.: *Tschizewskij D. Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen: In 2 Bdn. — Berlin, 1968. — Bd. 2. — S. 48 — 80.*

¹ Тобто світу самоочевидного, який постає лише у даних нам природою органах відчуттів. Усе, що недоступне й незбагненне їм, могло би називатись „не-Евклідовим світом”. Тут алюзія на самоочевидну Евклідову геометрію і “неймовірну” геометрію Лобачевського. Роздуми про не-Евклідовий світ містяться в романі Ф.Достоевського “Брати Карамазови”, книга 5 “Pro i contra”, розділ III “Брати знайомляться”. — *Прим. перекладача.*

Одначе не тільки екзальтовані перебільшення, а й метафори, порівняння та інші стильові засоби уможливають вихід за межі реальності. Коли дівчину порівнюють із квіткою, кохання з палахкотливим у серці полум'ям, а того, кого раніш любили, з мерцем; коли очі дами метають стріли, а того, кому не симпатизують, щоб якомога принизити його, порівнюють із паршивим собакою, вайлуватим ведмедем, тарахкалом чи гарбузом, — то це також для того, щоб із буденщини перемістити нас в реальність іншого характеру. Якщо ж гребують такою палітрою, то митцеві вибратися не дано з “одношарового” — “Евклідового” — світу, в якому йтися не може ні про те, що “ген над нами”, ні про те, що “ген під нами”, а лиш про те, “що тут” і “поряд”. Саме цим “тут і поряд” реалістичний стиль з його художнім інструментарієм якраз визначає свою природу.

Художні засоби, з якими працює послідовний реаліст, — не метафоричного гатунку, а *метонімічного*: реалістичне зображення послугується насамперед такими художніми можливостями, які ведуть до “того, що знаходиться поряд”. На значення метонімічних засобів для поезики реалізму вперше вказав Роман Якобсон². Тоді, як метафоричні засоби різноманітним чином пов'язують, головно порівнюють, певні об'єкти з іноплощинними об'єктами, то метонімія описуване не випускає з його власної буттєвої площини. Письменник веде читача від об'єкта до об'єкта, кожен з яких перебуває в одній спільній площині з усіма іншими, і притому конче по сусідству з основною дійовою особою.

Зазначений прийом зустрічається й у романтизмі. Так, героїня Марія Гаврилівна з оповідання Пушкіна “Метелиця” “была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена”. А за тим, як облаштував свій робочий кабінет Євгеній Онегін, Тетяна Ларіна опізнає особливості вдачі його господаря-холостяка:

Татьяна взором умиленным	Кровать, покрытая ковром,
Вокруг себя на всё глядит,	И вид в окно сквозь сумрак лунный,
И всё ей кажется бесценным,	И этот бледный полусвет,
Всё душу томную живит	И лорда Байрона портрет,
Полумучительной отрадой:	И столбик с куклою чугунной
И стол с померкшею лампадой,	Под шляпой с пасмурным челом,
И гряда книг, и под окном,	С руками, сжатыми крестом.

Проте існує різниця при художньому використанні деталі романтизмом та реалізмом: для першого кожна дрібниця з навколишнього середовища персонажа є символом його внутрішнього світу, для другого — окремі деталі тільки збудники цього внутрішнього світу, симптоми його стану. І якщо метонімічні засоби зображення теж не чужі іншим художнім епохам, то серед них все одно не знайти такої, котра б запропонувала стиль рівносильний реалістичному щодо відмови від метафоричних засобів зображення.

Кількість видатних письменників-реалістів, знакових принаймні для своїх національних літератур, у слов'янщині надзвичайно велика. Не підлягає жодному сумніву очевидний факт, що дві “великі літератури”, російська та польська, мають винятково широкий діапазон розголосу, ба більше, набули всесвітньої питомої ваги. Реалісти інших слов'янських літератур за межами рідного двору відомі навіть менше, аніж їхні співвітчизники-романтики. Тим часом слабкість зв'язків між окремими слов'янськими літературами зумовлена почасти тією обставиною, що в другій половині ХІХ ст. вони максимально концентрувалися на домашніх — надто численних — соціальних та політичних проблемах.

Закінчення реакційної доби Миколи І і супутнє їй ослаблення жорстокої цензури розширили можливості для літературної творчості в Росії, Україні та Польщі. Корінні, хоч і не завжди послідовні, реформи (скасування кріпосного права, важливі зміни в системі державного управління, судочинстві та військовій справі) буквально штовхали митців до відгуку на знамення часу. Красне письменство про наболіле могло говорити вільніше, ніж публіцистика. Криваве придушення польського повстання 1863 року внесло істотні зміни в досі “ліберальну” політику уряду і в дотепер радикальні настрої певної частини інтелігенції, її розкол на два табори — лібералів і соціалістів — призвели до ізоляції видатних художників слова: у Толстому добавчали головним чином приватного письменника вузького кола вищої

² Про це в статтях Р. Якобсона “Заметки о прозе Пастернака” (Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С.324–338) і “Пушкин в свете реализма”. (Там само. — С. 231–234). — Прим. перекладача.

аристократії, і лише наприкінці XIX ст., коли автор “Війни і миру” опублікував свої етично й соціально значущі твори (“Народні оповідання”, а за тим роман “Воскресіння”), він повторно виріс в очах публіки. Проте заговорили про Толстого як про письменника дволикого – про його одночасну “праву” і “ліву” орієнтацію (В.І. Ленін). Достоєвському майже до кінця його днів не таланило на визнання тямучою критикою. Тургенєва за деякі його романи звинувачували в “оббріхуванні” молодого покоління, доходило до того, що він виношував думку, чи не покинути йому літературу. Ще скрутніше доводилося в Росії ліричній поезії, яку і взагалі перестали сприймати всерйоз.

Польський читач ставився до своєї літератури менш радикально, без будь-якого негативізму щодо неї. Інші ж слов'янські народи воліли високо шанувати в рідних літературах надзвичайно важливий фактор розвитку своїх культур, котрі щойно спиналися на ноги.

У реалізмі наявні, певна річ, жанри як романтизму, так і більш ранніх стильових епох, однак їхні функції у ньому стають здебільшого іншими, – подібне перелицювання художніх жанрів було типовим для того часу.

Наприклад, існує реалістична *баладна оповідь*, яку, однак, мало хто вважає баладною. Бо сюжети в ній не баладні на колишній зразок. Зазвичай вона історико-героїчна й присвячується тепер, мов і в романтизмі, борцям за національне визволення у тих слов'янських народів, які політичної незалежності ніскільки не одержали від держав-поневолювачів. Отже, в них з'являється поезія баладного характеру на сучасну соціально-політичну тематику. Реалістичні балади часто-густо отримують сатиричне вістря. Герой в них переважно безіменний – безособовий представник певної (найчастіше “пригнобленої”, “упослідженої”) суспільної верстви. Розгорнута дія поступається місцем спресованому, напруженому *моментові* (що мало місце також в романтичній баладі, у якій герой, як правило, гине). Автор виступає лише спостерігачем відповідної сцени – читачеві надає можливість самому виуявлювати минуле та майбутнє дійової особи, як і героєві самому розповідати про свою долю.

Майстром реалістичної балади є росіянин М.О. Некрасов. Свій вірш “Секрет” (про сварку двох братів за майнову спадщину біля смертного одра їхнього батька) сам поет назвав “спробою *сучасної* балади”. Персонажі в Некрасова – кріпаки чи згодом звільнені від панської залежності мужики, сільські жінки (серед яких звідчайдушена мати, чий син повертається з війська смертельно хворим і помирає), візники, бідні чиновники. Деякі з героїв – морально розкладені типи, як ото батько у вже згаданій баладі “Секрет”. Бували негідні люди й у романтичних баладах, але там такими вони були тому, що продавали свої душі дияволу.

До вершин реалістичного баладного мистецтва належить поема Миколи Некрасова “Влас”, якою захоплювався (не без критичного ставлення до неї) Достоєвський. У ній розповідається про чоловіка, який збирає гроші на будівництво церкви. В минулому це “великий грішник”, визискувач селян, власник незаконно набутого багатства. Довготривала хвороба привела його до душевного просвітлення й обітниці, що все своє майно роздасть незаможним людям та жебракам. І слова свого колишній гріховеда дотримав.

С той поры мужик скитается	по селеньям, городам,
вот уж скоро тридцать лет (...)	ходит с образом и книгою,
Полон скорбью неутешною,	сам с собой всё говорит
смуглолиц, высок и прям,	и железною веригою
ходит он стопой неспешною	тихо на ходу звенит (...)

Часто нагадує слов'янська реалістична балада фізіологічні нариси “натуральної школи” гоголівського періоду в російській літературі. А польський поет Владислав Сирокомля створив вид народної балади, яку назвав, з погляду на її жанр, “балачкою” (“Gawęda”). Балади писали реалісти різних напрямів: Я. Гашек, І. Вазов, М. Конопницька. Мовно-образне багатство – різноманітне: від піднесеної епічності до простонародної вульгарності, від історичної серйозності до прозової буденщини. Завдяки використанню казкових сюжетів у реалізм проникла містико-фантастична балада.

Про жанр “безіменної балади”, в якій діє безіменний герой або ще й нема заголовка, мимохідь уже йшлося вище. Достоту популярним він був у Росії. Ось типовий зразок балади, у повному сенсі “безіменної” (без заголовка і виразного персонажа), в польській

літературі. Подає його Марія Конопницька. Обидва герої в творі “безіменні”: нема імені в короля, а “сільський вояка”, хоч і має ім’я (Стах), то воно всього-на-всього “якесь” — наче штучно причеплене до людини:

A jak poszedł król na wojnę,	Szumią orły chorągwiane,
Grały jemu surmy zbrojne,	Skrzypi kędyś krzyż wioskowy...
Grały jemu surmy złote,	Stach śmiertelną dostał ranę,
Na zwycięstwo, na ochotę...	Król na zamek wracał zdrowy...
A jak poszedł Stach na boje,	A jak wjeżdżał w jasne wrota,
Zaszumiały jasne zdroje,	Wyszła przeciw zorza złota
Zaszumiało kłosów pole,	I zagrały wszystkie dzwony
Na tęsknotę, na niedolę...	Na słoneczne światła strony.
A na wojnie świszczą kule,	A jak chłopu dół kopali,
Lud się wali jako snopy,	Zaszumiały drzewa w dali,
A najdzielniej biją króle,	Dzwoniły mu przez dąbrowę
A najgęściej giną chłopcy.	Te dzwoneczki, te liliowe...

(“А коли вирушав король на війну, / То грали йому сурми військовії, / Грали йому сурми золотії / Задля віри в перемогу ... / А коли вирушав Стах на битву, / То заквилили ручаї прозорі, / Заквилило колосся в полі, / Віщуючи біду-недолю... / А на війні свистять кулі, / Люд падає, як снопи, / А найщасливіше воюють королі, / А найчастіше гине голота. / Шумлять стяги з намальованими на них орлами... / Під ударами аж скрегоче хрест військовий... / Стаха смертельно поранено, / Король живий-здоровий повертається до замку... / А коли в’їжджав у ясну браму, / То зустріла його зоря золота / І задзвонили усі дзвони / На всі чотири сторони світу. / А коли сіромі, селянському сину, могилу копали, / Зашуміли далекі дерева, / Задзвонили по ньому в діброві / Її блакитні квіточки-дзвіночки”).

А ще ця балада відзначається тим, що в ній насправді-то нічого героїчного і нема.

У колі жанрів, які в реалізмі повністю змінили свою функцію, застаємо й *казку*. Факти показують, що такі багато реалістів виявили якнайсерйозніший інтерес до фольклору. Однак вони не шукали в ньому метафізичних міфологічних глибин — із нього вони прагнули винести уявлення про характер свого народу, його мораль, про те, яким має бути суспільство. Нарочито-розважальна функція фольклорної казки в реалізм не вписувалася. Проте знаходилися письменники, які брали від казки форму: з одного боку, для вираження власного світобачення, а з другого, для наслідування її сатиричного досвіду. У такий спосіб підтримувалося бодай жевріння жанру байки, яка на той час майже повністю вимерла.

Лев Толстой у всіх своїх чотирьох “Книгах для читання” так чи так обробляє автентичні народні казки, іноді лише злегка змінюючи їх. А поза цим писав також чудові казкові імітації, аби в них викласти свої нові етичні погляди. Щось подібне можна виявити в Достоєвського, Тургенєва. Форму казки використовували у своїх пропагандистських писаннях деякі революціонери. Для картання російської сучасності Салтиков-Щедрін застосовує різні (навіть фантастичні) типи народних казок. У його сатирах на злобу дня раз по раз зблискують узагальнення морального плану. В одній із них осміяно чесноти російської людини: одна простодушна риба — Карась — хвалилася ними доти, поки без жодних докорів совісті інша, хижа посестра — Щука — не проковтнула її³. Отже, казкові мотиви обертаються у житку не тільки в баладах реалістів, а й у їхніх оповіданнях. Є їх достоту в народних сценічних дійствах. Використання ж казкового матеріалу спричиняється до широкого вживання народної мови.

І нарешті — *пісня літературного походження*. Її різновиди, що склалися в дореалістичну добу, переживають численні трансформації. Реалістам, зокрема, вона прислужується для вираження нарікань народу на свою долю. Багатющий розмаї тут пропонують пісня жіноча і пісня каторжанська. Між тим революційні пісні, перебуваючи зі своїм унікальним бойовим пафосом поза фольклорною традицією, радо переймають месницькі мотиви з розбійницьких пісень. У свою чергу авторські пісенні форми іноді приживаються у фольклорі, проте, як не дивно, народ засвоює пісні реалістичні не так охоче, як романтичні. Революційна пісня на перших порах знаходила найсприятливіше середовище в колах освіченої, радикально настроєної молоді і “борців за свободу”.

³ Мається на увазі сатирична казка М.Є. Салтикова-Щедріна “Карась-ідеаліст”. — *Прим. перекладача*.

Яскраві взірці літературної пісні пропонують знову ж таки російський поет Микола Некрасов: народною стала на його слова пісня про мандрівного крамаря “Ой полна, полна моя коробушка”. Літературні пісні (надто серйозні, з гирким гумором, про бідівання селян, про трагічну жіночу долю), попри їхню справдешню задушевну тональність, широким попитом не користувались. В народі визнання здобула невелика кількість літературних пісень про тюрму, про її в’язнів та мужніх людей, приречених відбувати каторгу в Сибіру. Українському народові літературна пісня діставалася від тих поетів, які і в добу реалізму по-епігонському старалися писати під романтиків. Не інакша картина спостерігається в решті слов’янських народів.

Різноманітність форм у поезії реалізму величезна. Тим паче, що митці тепер не обмежуються лише прагненням захоплювати публіку своєю оповіддю. Їм також важливо – і це чи не в найпершу чергу – приносити якусь користь нею. Завдяки численним перекладам слов’янство безперервним потоком приймало у свою художню скарбницю славетні твори світової літератури. На цій ниві пребагатий ужинок у чеха Ярослава Врхліцького, який у своїх майже ста власних більших чи менших книжках зумів достатньо настарчити місця і для перлин світової поезії, перекладених ним.

У реалістичній поезії типовими стають декотрі віршові жанри – насамперед розлога, споглядальна поезія пізнього романтизму в його “бідермейєрському” варіанті⁴. Проте, опинившись у царині реалізму, зміст її розтягнутих, навантажених рефлексіями і споглядальністю, сюжетів більше не жахає ні її читачів, ні самих авторів. Надалі рефлексії автора (рідше фіктивного оповідача) торкаються проблем його внутрішнього життя і, в згоді з духом свого часу, здебільшого мають соціально-політичний характер. Гасло подвижницького і саможертвовного служіння рідному народові протиставлено особистим егоїстичним забаганкам індивіда. Ця обставина надиктовує нетрадиційне жанрування поетами своїх творів – замість колишньої “пісні” бачимо в них “думу”.

У вельми цікаву форму вдягаються короткі вірші-рефлексії поляка Адама Асника, чеха Вітезслава Галека, росіянина Миколи Некрасова та словака Светозара Гурбана-Ваянського.

Упрутул до рефлексивної лірики прилягає жанр віршового оповідання чи й “роману у віршах”. Довгі реалістичні романи “у віршах” писав видатний словацький поет Павол Гвездослав (його “Лісничиха”, “Ежо Віколинський” та “Габор Віколинський”, 1884–1899). “Епопею” М.Конопницької “Пан Бальцер в Бразилії” (1892–1909) у певному сенсі теж можна розглядати як роман “у віршах”. Широко практиковані в письменницькому ремеслі вірші-новели, не раз буває, зближуються із жанром балади. Ранні віршовані новели Тургенєва і Некрасова кореспондують з оповідними особливостями тогочасного роману.

Робляться спроби повернути в літературу, так би мовити, несерйозні віршовані жанри – це куплети для вар’єте, раніш відомі лише у пісенних п’єсах (водевілях), це і наслідування міщанських та циганських пісень. Жваве ходіння серед читацького загалу отримують запізнілі переклади й обробки куплетної поезії П’єра Беранже. Про неї знав О. Пушкін, їй вторував П. В’яземський. У численних перекладах А. Мея й особливо В. Курочкіна вона тенденційно орієнтована на російську дійсність. Між тим на високий рівень самобутньої майстерності мистецтво російського куплету підносить Микола Некрасов, який, надаючи йому видимості легковажної гуморески, успішно рятує його від недремного ока цензури. По-некрасовськи звучать сатирико-гумористичні вірші поляка Адама Асника. Обидва

⁴ Бідермейєр – стильовий напрям у європейському мистецтві та літературі, що розвинувся у 20–50-і рр. ХІХ ст. Найбільшу силу мав у Німеччині, де він і виник, та в Англії (зокрема, в її вікторіанському періоді). Визначальними особливостями в ньому слід вважати уникнення розкішної пишноти, притаманної рококо та ампіру (оскільки його носіями була дрібна і середня буржуазія), прагнення своїми невибагливими, пересічно-привабливими формами (в архітектурі, інтер’єрі, меблюванні житла та у малярстві) викликати задушевне замилювання, сентиментальне відчуття хатнього затишку, “задоволення малим”, втіху від безпосереднього розуміння нескладних для сприймання артефактів. Бідермейєр опоетизує найзвичайніші людські чесноти – вірність, доброту, дотепність, терпіння, поступливість тощо. Тим-то в прозі, драмі спостерігається тяжіння до побутописання, незлосливого змалювання людського характеру. Поезія бідермейєра полюбає баладну оповідь, романтично-ідилічну пісенність (на його слова легко створюються романси), розважальний гумор, легку сатиру. Більшою чи меншою мірою бідермейєр має місце в мистецтві та літературі всієї Європи. В українській літературі його прикладом можуть бути повісті Т.Шевченка, “співомовки”, лірика С.Руданського та роман А.Свидницького “Дюборацькі”. – *Прим. перекладача.*

російські наслідувачі “бідермейєра” — Аполлон Григор’єв та Яків Полонський — у своєму ліризмі суголосні циганській пісні. Жанри ці збагачували літературну мову вульгаризмами і прозаїзмами, які запозичалися із журналістики чи навіть з мови наукової.

Реалізм не виключає зі свого жанрового арсеналу віршів, які нагадують безсюжетні сцени, що в етюдах російської “натуральної школи”. Однак, буває, в їхню оптику вторгається ліричне начало. Микола Некрасов і тут задає тон, — зокрема, своїм славнозвісним твором “Роздуми біля парадного під’їзду”. Орієнтовану на об’єкт зображення лірику подибуємо у Марії Конопницької, Вітезслава Галека, Івана Вазова та ін.

Лірична поезія попереднього — романтичного — стилю, певна річ, не зникає безслідно. Однак з’являється в ній своя — реалістична — ознака: поети якомога дотримують інтонацій буденної мови. Реалісти, що називається, навстіж відчиняють їм двері й у свою любовну лірику. А в “старомодному стилі” ще довго пишуть епігони романтизму — О.К.Толстой і А.Фет, чудовий автор численних інтимних мініатюр. Вірші, які “не відповідають духові часу”, не соромляться публікувати в Польщі ні А.Асник, ні М.Конопницька.

Чимало хорошої романтичної “ліричної мініатюри” є в українця Івана Франка, як і в болгарина Івана Вазова серед його багатьох, достоту прохідних, речей.

У цілому ж в добу реалізму поезія кількісно поступається прозі — як-не-як, мовляв Смердяков, “хто ж у житті в риму говорить?”. Резони Павла Смердякова, лакея з роману “Брати Карамазови” Достоевського, про те, що “стихи — вздор-с”, “стихи — не дело” (навіть якщо б ними всі почали говорити за наказом начальства), звичайно ж, сміховинні, однак й не випадкові! В обох журналах, які Достоевський видавав разом зі своїм братом (1861—1865), віршів менше ніж обмаль⁵. Тургенєв, котрий розпочинав літературну діяльність непоганим поетом, невдовзі перейшов на прозу і впродовж усього свого життя до віршів повертався лише з якоїсь виняткової нагоди. З віршами на літературну ниву вийшла полька Е.Ожешко, щоб скоро про них забути. Поезію здебільшого сприймали як несерйозне заняття! Принаймні Росія, в якій смак до поетичного слова, щоб аж зовсім, ніколи не згасав, наразі не була еталоном для всіх слов’янських літератур. Б. Прус не вірить у те, що віршами можна добитися результату, рівносильного прозовій пластиці зображення. Вірш-бо, який “блистить і сяє”, — дивись, то й засліпить читача. Отож Б.Прус бачить “небезпеку” для реалістичного твору навіть у наданні йому “поетичної тональності”. Прикметно, що Юліан Шмідт, німецький критик (який дуже високо цінував поетичну прозу Івана Тургенєва) усупереч моді вважав істотним недоліком тодішньої романістики нестачу в ній ліричного начала. За спогадами російського актора П.М.Орленєва, Лев Толстой, коли схотів *похвально* відгукнутися про один вірш, вислуханий ним, сказав: “Та ні, це — не поезія, а добротна і глибока проза”⁶. Очевидно, в техніці і композиції вірша дійшло до суттєвих зрушень, якщо проблема форми в поезії стала актуальною й для реалістичної творчості. Уже вкотре новатором доводиться називати Миколу Некрасова. Цим разом ось чому. Пушкінська традиція перед іншими віршовими формами надавала перевагу ямбові, причому восьми- і дев’ятискладовому або, як ще його називали у шкільних підручниках, ямбові чотиристопному:

Деревня, где скучал Евгений,
Была прелестный уголок.

Якщо ненаголошені склади позначимо літерою “о”, а наголошені — через “ó”, то ритміка цих рядків набуде вигляду:

⁵ Після відбуття каторги Ф.М. Достоевський разом із братом Михайлом видавав журнали “Время” (1861—1863) й “Эпоха” (1864—1865). — Прим. перекладача.

⁶ Видатний російський актор П.М. Орленєв згадує про такий епізод із свого гостювання в Ясній Полянці у Льва Толстого, який, як відомо, не любив віршів: “Я отошел в глубину и, прислонившись к столбу террасы, начал читать стихотворение “Болезнь” И.С. Никитина. В сильных местах Толстой заметно волновался, а под конец совсем прослезился, чем меня растрогал и даже примирил с собою. “Как вы просто, как очаровательно прочли стихи Никитина, — сказал он. — Да нет, это не стихи, это большая и глубокая проза, не стихи, а дивный рассказ, положенный на гармоническую музыку”. — В кн.: “Жизнь и творчество русского актера Павла Орленєва, описанная им самим”. — М., 1961. — С.232. — Прим. перекладача.

о о о о о о о о
о о о о о о о о

Вочевиднюється, що в багатоскладових російськомовних словах з усією необхідністю випадають при їхній вимові ненаголошені склади (див. акцентуальні схему другого рядка з процитованого вище пушкінського вірша).

У Некрасова ж силаботоніка — найчастіше трискладова, тобто наголос у рядку ритмічно-послідовно з'являється через кожні два склади:

От ликующих, праздноболтающих,
Умывающих руки в крови
Уведи меня в стан погибающих
За великое дело любви.

Отже, акцентуальна схема тут буде такою:

о о о о о о о о о о
о о о о о о о о о
о о о о о о о о о о
о о о о о о о о о о

Трискладовик забезпечує поетові вживання довгих слів — дісприкметників, складених слів (комполітів). А можлива й більша кількість ненаголошених складів в одному слові: **“до светопрестваленія”** — о о о о о о о о.

Попри численні вульгаризми та просторіччя, муза Некрасова терпить книжні, газетні слова: “созерцающий”, “практический”, “экономический”. Менш рішучі у цьому плані інші російські поети.

Полюбляє грати різноманіттям строфічних форм, у тому числі й нових, Марія Конопницька. Частенько її віршуванню притаманна силаботоніка — регулярне чергування наголошених і ненаголошених “складів”, що суперечить польській суто силабічній традиції і вимагає від поетеси віртуозного володіння рідною мовою, в якій нормальним явищем є кінцівки рядків з наголосом на передостанньому складі:

W kolebce braterstwa słowiańskich narodów, о о о о о о о о о о о
W prastarej ziemi Morawy. о о о о о о о о о о

(“У колиці братерства слов'янських народів, / У прадавньому милому краї моравів”).

Чех Ярослав Врхліцький (пізніше професор порівняльної історії літератури) збагатив національну поезію численними строфічними формами, передусім завдяки своїм художнім перекладам з іноземних мов. Іван Франко запроваджує нові форми вірша в українську літературу. Зокрема, пише поезії, наслідуючи античну тонічну систему.

Метонімічний стиль плідно прислужується процвітанню великих романних форм, більше того, він їх повсюдно потребує. Тим-то не випадково роман стає тепер тим жанром, який, щасливо прищепившись у слов'янських літературах, підносить їх до світового значення. Насамперед таке слід сказати про творців великої романної форми в Росії — Івана Тургенєва, Федора Достоєвського, Льва Толстого, Івана Гончарова. Цей славетний ряд продовжить Максим Горький, чия автобіографічна трилогія (“Дитинство”, “В людях”, “Мої університети”, 1913—1922) гідно увінчає його творчий шлях як романіста. Польську романістику першими доправляють до високого міжнародного визнання троє її класиків: Е.Ожешко, Б.Прус, Г.Сенкевич. Їхні найвизначніші твори з'являються між 1878 і 1900 роками. Піонерами південнослов'янської реалістичної романістики є серб Яша Ігнатович (“Ваша Решпект”, 1875) і болгарин Іван Вазов (“Під ігом”, 1889—1890). У 80-х роках XIX ст. в монументальну романістику прийшли українські письменники Панас Мирний та Іван Франко, причому до “модерного” оповідного мистецтва сильніше від “європейця” Івана Франка тяжіє Михайло Коцюбинський (своїми оповіданнями та повістями, починаючи від 1903 р.). До рівня романних епіків підносяться словаки Мартін Кукучін (“Будинок на кручі”, 1903—1904) та Светозар Гурбан-Ваянський (“Суха гілка”, 1884; “Котлин”, 1901).

Як уже зазначалося, романи метонімічного стилю великі за обсягом, адже письменник-реаліст мусить постійно тримати в полі зору середовище, в якому розігруються описувані події. Проте з'являються також нові романні форми: короткий роман “романетто”,

“шлюсельроман” (роман, у якому відображено фактичні події і лише змінено імена героїв) та реалістичний роман “у віршах”, який принципово відрізняється від “байронівського епосу” романтиків. Чех Якуб Арбес винайшов жанр мініатюрного роману, якому дав назву “романетто”. “Шлюсельромани” писали історики культури — чех Зигмунт Вінтер (1846—1912) та українець Орест Левицький (1849—1922). Останній переносив у свої твори історичні джерела майже *in crudo* (у незміненому вигляді, такими, якими заставав їх в архівах, передруках тощо). Романи “у віршах”, на відміну від аналогічних творів романтиків (“Євгеній Онегін” О. Пушкіна, “Беньовський” Ю. Словацького), замість специфічних поетичних відступів подають розлогі описи навколишнього середовища. За його змалювання реалісти включають у свою оповідь десятки й сотні дійових осіб, долі яких автор і читач простежують на сотнях і сотнях сторінок. Трилогія Г. Сенкевича (“Вогнем і мечем”, “Потоп” і “Пан Володзьовський”, 1883—1888), що присвячена історичним подіям XVII ст. на теренах Польщі та України, обіймає тринадцять томів! Вражає своєю грандіозністю епопея Льва Толстого “Війна і мир”. У такий добряче “товстому” романі “Лялька” Б.Прус проникливо розповідає про людей сучасного йому суспільства — про знатну і менш заможну аристократію, про купців, велику-дрібну буржуазію і, нарешті, про ремісників. Доля кожного обертається довкола історії одного подружжя. Не з гіршим розмахом розвиваються події у соціальних романах Г. Сенкевича (“Без догмату”, 1891; “Сім’я Поланецьких”, 1895; “Чорторії”, 1908). Роман Івана Вазова “Під ігом” — широке поглядом про страшне під’ярменне життя болгар за турецької неволі.

Втім, і романи скромніших обсягів мають на меті наблизити читача до соціально-політичної дійсності зображуваного часу. Поряд з масивними романами Льва Толстого, епохальними в російській літературі стали “малогобаритні” романи Івана Тургенєва, які змальовують духовну еволюцію російської інтелігенції у 40—70-их роках XIX ст. На базі цієї романістики літературознавці соціологічної та психологічної орієнтації Д.Овсяннико-Куликовський та Іванов-Разумник взялися були написати хронологічно відповідну їй “Історію російської інтелігенції”.

Майже всі видатні романісти тогочасся вбачають своє найважливіше завдання у “розповіді про події”. Із врівноваженою романною епікою контрастує романний критицизм, романна сатира, ба більше, романна карикатура (згадати б російські “антипрогресистські” чи ж бо “реакційні” романи, як наприклад, “Біси” Федора Достоєвського). Тоді на передній план у зображенні можуть висуватися не самі герої, а їхнє середовище.

Історичний роман вийшовся тим жанром, який у стихії нового — метонімічного — стилю надзвичайно продуктивно продовжує традиції романтичного героїчного роману. Водночас із типом історичного роману, яким його репрезентують “Війна і мир” Толстого і трилогія Сенкевича, котра виблискує майстерним вживанням національної лексики XVII ст., існують історичні романи іншого ґатунку — добротні зроблені, але поверхові: “Quo vadis” того ж таки Г. Сенкевича, численні “наївні” твори чеха А.Ірасека чи українсько-російського романіста Д. Мордовцева, про якого історик Микола Костомаров писав: “Нашим романтикам історичного спрямування закидають, що вони погано знають історію. Пан Мордовцев становить виняток: він її зовсім не знає”⁷.

Слов’янський реалістичний роман надзвичайно тенденційний. Він споріднений із тим старовинним жанром у слов’янських літературах, який можна вважати дидактичним і який мав своїм завданням навіювати відповідні ідеї читачеві. Це досягається або завдяки авторським роздумам, або монологам героїв, або й завдяки вставним новелам, притчам, спогадам тощо. У такому ж напрямку діють сатира й пародія в новій романістиці, їхня аргументація не раціональна, а своя специфічна — емоційна.

Велику роль відіграє дидактичний матеріал у романах Достоєвського. Поряд з “Бесідами і повчаннями старця Зосіми” у “Братах Карамазових” знаходимо глави: “Брати

⁷ Ці слова М.І.Костомарова про Д.П.Мордовцева викликають подив. Адже достеменно відомо, що кращого друга, ніж Мордовцев, у Костомарова не було. Численні мемуарні свідчення (зокрема, Н.О.Білозерської, О.А.Кисіль-Костомарової і самого Д.П.Мордовцева) повідомляють зовсім протилежне: Костомаров був високої думки про Мордовцева як знавця українських та російських старожитностей, які він, художник слова, у своїх історичних романах, повістях й оповіданнях відтворював, щоправда, не завжди адекватно. — *Прим. перекладача.*

знайомляться” (наскрізний діалог між двома братами), “Чорт. Кошмар Івана Федоровича” і “Великий Інквізітор” (легенда, приписувана Іванові). У романі “Ідіот” Достоєвського симпатії повинні викликати слов’янофільські тиради князя Мишкіна, в романі ж “Біси” антипатії мусять пробуджувати соціалістичні прожекти Шигальова й пародіювання Кармазиновим творів Тургенєва та якоїсь-то романтичної “п’єси-містерії”*.

У романах Льва Толстого тенденційність завжди неприхована — хай це будуть його особисті історико-філософські роздуми у “Війні і мирі” чи тамтешнє ж карикатурне зображення Наполеона. Відкрита тенденційність у Тургенєва полягає в тому, що він прагне розворушити позитивні почуття до тих чи тих дійових осіб (скажімо, до Базарова в “Батьках і дітях”). Не гребують повчальною тенденційністю романи Елізи Ожешко. Так, її широке полотно “Меер Езофович” прямо орієнтує читача на осуд антисемітизму. Разом з тим це один із випадків притаманної їй творам гуманістичної тенденційності взагалі. У більшості слов’ян національні й націоналістичні мотиви надзвичайно сильні і проступають у літературі в незауваженому тенденційному вигляді.

Характерним для реалістичного роману є використання ним двох стратегічних можливостей, які він відкрив для себе: це, по-перше, *типізація* при художньому зображенні “пересічних” представників певних народностей, верств та груп населення і, по-друге (здебільшого паралельно з першим варіантом), змалювання унікальних екстремальних випадків — доведених до крайнього напруження ситуацій. Глибока психологічна аналітика виводить художній твір, сюжетно прив’язаний до конкретного місця і часу події, з вузької стильової обмеженості у коло творів всезагальної естетичної і філософської вартості. В них-то й даються відповіді на запитання, які вічно хвилюють людину. До вселюдської значущості у слов’янському світі найпотужніше піднімаються романи Федора Достоєвського та Льва Толстого.

У реалістичному романі герої — “негероїчні”, того високопафосного “героїзму”, яким їх було наділено в романтизмі, у них тепер нема. Щоправда, і на сторінках останнього міг вільно розгулювати негідник: ніхто й письменникові-романтику не забороняв, як казав Гоголь, “припрячь и подлеца”. Однак у реалістичному романі “крутяться” переважно такі крутії, які відповідають “правді життя”, не завжди вони зовсім позбавлені людяності, характери подаються в динаміці, в суперечливому розвитку, — їх бачимо водночас десь гіршими, а десь кращими. Рука об руку з “негідниками” в романі діють просто слабкі люди, котрі не здатні встояти перед спокусами й тиском зовнішніх обставин, бо бракує їм сили волі, внутрішніх гамівних і стримуючих факторів. Самі ж письменники-реалісти добре були свідомі того, що типізація позитивних героїв, насамперед таких, які повинні діяти у своєму середовищі, є справою хтозна чи і вдячною. Злочинці у романах Достоєвського — не обов’язково без нормальних людських якостей. “Одновимірні” і через те вкрай художньо недосконалі образи зустрічаємо в романах на сільську тематику чи про боротьбу за національну незалежність. Крім того, цензура чинила необорні бар’єри, коли справа доходила до зображення революціонерів та борців за національну свободу. А коли їх вимушено розміщали у творах аж десь на задньому плані, то, певна річ, вони виходили художньо слабкими, неповнокровними.

Письменники-реалісти в цілому уникають однобокого зображення своїх героїв. Хіба що лише в історичних романах про сиву давнину та недалеке минуле бал правлять бездоганно порядні лицарі меча і честі. Історичні романи Генріка Сенкевича — яскраве свідчення цьому.

Серед негативних типажів, відомих також романтизмові, в літературі реалізму на помітній відноті знаходиться образ невдахи — людини, якій, хоч убийся, ні в чому не таланить, і з життям своїм вона розлучається зовсім не “героїчно”, а буденно, прозаїчно. У спадок від російської “натуральної школи” реалістичному романові дісталися персонажі другорядні, люди не “вищого сорту”, зображувані карикатурно, гротескно. Та в сатиричних творах, буває, саме вони вдостоюються честі створювати благодатне тло для зображення.

* Дидактичний твір не потребує безумовної *відповіді* на порушені ним проблеми. Набагато суттєвішим є те, що дидактичний твір порушує *проблему*, спонукає до її з’ясування. Читачеві надається можливість зробити це цілком самостійно або послуговуючись певними навідними моментами, що їх подає автор у творі. Обидва варіанти маємо майже у всіх творах Достоєвського! — *Прим. автора.*

Негативний образ чудово й показово виведено в романі Я.Ігнатовича “Ваша Решпект”. Ваша — егоїст, спритний цинік, чиє життя письменник змалював з нещадною гостротою. Балансує між невинною зіпсутістю і слабохарактерністю Калинович, герой з роману О.Писемського “Тисяча душ” (1858). Більшість чоловічих образів І.Тургенєва — люди ламкої вдачі, які самі винні в тому, що нещасні. Навіть їхня героїчна смерть (Рудін з однойменного роману Тургенєва мужньо приймає кулю в серце в передніх лавах паризьких комунарів) — не свідчення їхньої сили. Райський з роману Івана Гончарова “Обрив” (1869), дарма що всебічно обдарований, але ж не може знайти себе у житті. А добра й чиста душа Обломов, за однойменним романом Гончарова (1859), гине саме через свою пасивність.

Жінки в романах Тургенєва — переважно позитивні образи, хоча й трапляються серед них спокусниці, вертихвостки та інше ледащо. Жінка як справжній хижак — дійова особа романів Достоевського: у своєму середовищі вона виступає творцем фатальних ситуацій. Якнайкраще змалював жінку щонайгіршого ґатунку (жінку-ляльку) Болеслав Прус у своєму романі “Лялька” (1889). Там же виведена ціла галерея чоловічих образів найрізноманітнішої моральної вартості.

А взагалі міру “позитивності” персонажів визначити непросто (проза Тургенєва, Гончарова), і лише в Достоевського вони, трапляється, повністю очищені від скверни й наближаються до святості (образ Зосіми у “Братах Карамазових”). Микола Лєсков у своєму одному-єдиному — видатному ж — романі “Соборяни” змальовує людей, які нічого героїчного не вчиняють, а проте, з погляду на їхню непохитну моральну стійкість і вірність обов’язкові, їх цілком можна долучити до лику щонайсвітліших. Між іншим, такі люди прикрашають і малу прозу Миколи Лєскова.

У добу реалізму процвітає новелістика. Що й не дивно, бо є в цьому суто “прагматична” підоснова. Письменники часто співробітничали в невеликих газетах, а ще важило те, що літературна діяльність була основним джерелом їхнього матеріального забезпечення, новела ж, оперативно йдучи в друк, обіцяла незабарну грошову винагороду. Цей жанр — цілком у дусі російської “натуральної школи” — надавав письменникам змогу замість великих романних полотен створювати не менш вартісні малі картини життя. І майже всі романісти пишуть новели. Більшу частину прози Тургенєва саме вони й складають. Генрік Сенкевич — автор не лише чималої кількості талановитих романів, а й новел. У прозі завдяки їм високо піднеслися і чех Я. Неруда, і серб Сіма Матавуль, і когорта інших. Згодом сформувалася школа новелістів, які вчилися у Мопассана та Чехова. В основній своїй масі пізніші новелісти виробляли стиль, який доречно називати імпресіоністичним.

Мова в новелах, як правило, ближча до повсякденної, ніж у романах. Часто на передній план вибивається гумористична складова. Найбільше місця новела відводить зображенню народного життя. Схоже на те, що її майстри у прототипах для своїх персонажів — у людях із соціальних низів — не помічали того драматизму долі, який був характерний для цілих інтелектуальних верств чи окремих головних та рядових героїв в історичних романах.

Ми один раз уже зазначали, що реалісти нерідко прагнули до “типізованого” зображення людей, явищ, подій. *Типізація* — не новина в літературі, але в мистецтві слова доби реалізму вона набуває центрального значення, як ніколи досі. Створюються відповідні художні образи людей та дійсності, яким дано *репрезентувати* цілі соціальні одиниці, епохи, комплікативні міжособистісні стосунки. Сама по собі проблема такого “репрезентування” викликає низку запитань. Найперше серед них: яким чином слід добирати “типові” риси із розмаїтої повноти буття, щоб потім їх об’єднувати у художню цілісність? Творці реалізму переважно не доходили до того, щоб замислюватись над чимось подібним. І все ж один із найцікавіших теоретиків поетики реалізму, польський романіст Болеслав Прус, на щойно сформульоване запитання відповів так: “а) дібрати найважливіші точки опори... б) з них утворити лінію, яка б своєю величиною і формою характеризувала зображуваний предмет”. А щоб у такий спосіб створюваному образіві надати пластичності, то “потрібно подбати про відповідне тло для нього”, те тло, яке типізованому образіві “уможливить якнайвиразніший вияв”.

При доборі рис та ознак, які варті були називатися “важливими” або “найважливішими”, вимагалось дотримувати певних критеріїв, котрі в кожного реаліста були різними. Те, що цей процес був аксіологічним, оцінковим, помічав далеко не всякий письменник. (Проблему оцінкової природи художньої творчості аж десь пізніше ґрунтовно обмислив і висвітлив Макс Вебер, коли розробляв поняття “ідеального типу”). Отож письменникам вірилося, що типізація досягається через просте “спостереження” – через констатацію в об’єкті зображення найпритаманніших, найхарактерніших для нього рис. Така позиція у Пруса, такої думки Тургенєв і Гончаров (у їхньому листуванні)⁸.

Однак “відбір рис та ознак” – це лише половина справи у процесі типізації. Не менш доцільно знати, як здійснюється її другий етап – етап поєднання уже дібраних рис та ознак у художнє ціле. Те, що наразі велику роль відіграє світогляд митця, було видно з того, що створювані типи у різних письменників дуже відмінні між собою. Та, попри все, кожен тримався думки, що саме він викристалізовує найправдивіші типи, а той, хто бачить речі по-іншому, сильно помиляється. Літературно-критична полеміка довкола “справдешності” відповідних типів могла спричинитися до діаметрально протилежних висновків.

Митці, котрим доводилося мати справу з історичним матеріалом, найчастіше переймалися світоглядом, який виробляла (тогочасна!) наука. Разом з тим побувала точка зору, що при відборі типових рис та ознак із зображуваної дійсності може бути достатнім гарантом *communis opinio* (панівна думка) публіцистів та політиків. Проблематичне питання, на які джерела спирався Г. Сенкевич при написанні своїх історичних романів, прояснює усю складність відбору в процесі типізації. І.Тургенєв, Л.Толстой, Е.Ожешко, якщо вірити їхнім запевненням, у цьому випадку критерієм істини вважали свої безпосередні переживання або “критичне” використання суджень сучасників.

Добір і поєднання типових рис для майбутнього образу в художньому задумі – то ще не повнокровний художній образ, а лише попереднє узагальнене поняття про нього. Це узагальнене випередження мусить у процесі написання твору постійно синтезуватися з рисами людини, баченої в її повсякчасній реальності, щоб відтак зміг визріти образ живого героя. За цим же принципом відбувається типізоване зображення суспільних явищ, природи, сімейно-побутового життя тощо. Але зазначене збагачення абстрактних, виношуваних у творчому задумі, “типів” часто-густо спричиняло на адресу письменників докори, ніби вони створювали не тих героїв, яких би хотіли бачити самі. Подібні дорікання доводилося чути Тургенєву в гострій полеміці довкола “типовості” введеного ним образу “нігіліста” Базарова в романі “Батьки і діти”. Дискутували про типовість чи нетиповість певних літературних героїв не лише критики та публіцисти, а й їхні творці – письменники (Б. Прус тут одна з найяскравіших постатей). Загальний висновок такий: у художній практиці реалізму не один раз виникали неборні протиріччя між його тенденцією подавати тільки типізоване зображення дійсності і тим, що виливалось у прагнення письменників-реалістів до якомога більшої конкретності при зображенні типів⁹.

Був можливий у реалізмі ще один спосіб відтворення дійсності – *шляхом зображення виняткових та екстремальних подій, випадків*, тобто образів та ситуацій, яких у дійсності зовсім, або майже зовсім, не буває. Найхарактерніші ознаки дійсності підсилюються, гіперболізуються, душевні переживання, думки персонажів подаються в

⁸ Автор, очевидно, має на увазі книгу, в якій зібрано це листування: И.А.Гончаров и И.С.Тургенев. (С предисловием Б.М.Энгельгардта). – Петербург: “Academia”, 1923. – *Прим. перекладача.*

⁹ Дмитро Чижевський спонтанно порушує надзвичайно пекучу проблему в теорії літератури: чим є “художній тип”? чим є “художній характер”? і якою мірою вони співвідносяться між собою? У 60–70-х роках минулого століття в радянському літературознавстві довкола неї відбулася гостра й широка дискусія, успішно започаткована Б. Сучковим і Б. Храпченком. Перемогла думка, що “чистих” типів у талановитій творчості, навіть якщо її підведено під соціалістичний реалізм, не буває. “Безхарактерний” тип – мертвий. Перемога цього погляду стала катастрофічною для теорії соціалістичного реалізму, який волів дотримувати жорсткої (отже, послідовно ідеологізованої) типізації в мистецтві та літературі. Проникнення в офіційне (академічне) радянське літературознавство зазначеної “еретичної” ідеї вирішальним чином посприяло спростуванню догми про закритість мистецтва соціалістичного реалізму як “унікальної” художньої системи, адже з’ясувалося, що і в ній створено чимало повнокровних людських характерів, окрім ходульних пропагандистських типів. – *Прим. перекладача.*

оголенішому й логізованішому вигляді, ніж цього можна було б сподіватися у житті. Любитель екстремальних ситуацій — Достоевський, і певною мірою кохався в них Лесков. Достоевський¹⁰, будучи ворогом “раціоналістичного просвітництва” 60-х років XIX ст., проте в образі Івана Карамазова змальовує аж такого глибокодумного представника просвітницького мислення, а в образі Павла Смердякова аж таке уособлення цього мислення, що годі повірити, чи обидва й могли існувати в російській дійсності!

Екстремальна гіперболізація як прийом реалістичного зображення висуває ще більше запитань, ніж типізація, яка не терпить, щоб при підсиленні характерних рис у зображуваному “особливому випадку” письменник міг дозволяти собі вносити бодай якийсь штрих, котрий означав би “відступ від правдоподібності”. Бо це обіцяло б розходження образу зі своїм прототипом і появу “невдалої карикатури”. На те, щоб вдаватися до “карикатурної (гіпертрофованої) правдоподібності”, упривілейовані лише сатирики. То їхній привілей зображувати дійсність такою, якою вона могла би стати, якби люди дотримували тільки ідеальної послідовності у своїх думках і вчинках, а стосунки між ними склалися тільки беззмарно. Тож до рівня карикатури гіпертрофуються соціалістичні прожекти Шигальова в романі “Біси” Достоевського. А Салтиков-Щедрін не відмовляє собі у праві покидати реальність задля перенесення сюжету в царину казкового. Так, в одного його градоначальника — не голова на плечах, а в буквальному розумінні пиріг, нафаршований усякою кулінарною всячиною, в іншого ж у голові сидить органчик, який щоразу висловлюється за нього. І т.д.¹¹.

Тим часом як типізація таїть у собі небезпеку, замість змалювання невідомих образів, продукувати безбарвні ходувальні схеми, то надмір особливі, екстремальні сюжети завжди загрожують обернутися іншою крайністю — перебільшеннями, в які ніхто не стане вірити.

Проте і перший, і другий принцип зображення з усією необхідністю ведуть до тієї манери письма, яка заслуговує на те, щоб називатись “імпресіоністичною”, “враженневою”. Обидва будують свою методику зображення на відборі — на частковій невичерпній селекції окремих елементів, що відбувається, хочемо ми того чи не хочемо, неминуче, адже художнє відтворення дійсності в усій повноті, в усьому різноманітті її деталей просто неможливе. Характер відбору елементів визначається трьома основними факторами: 1) перспективою, в якій письменник бачить свій об’єкт зображення (нею є, окрім зв’язку письменника зі своєю часово-просторовою околицею, також його суспільний статус), 2) особистими якостями письменника (його талант, гострота бачення, інтереси тощо), 3) впливом на письменника навколишнього середовища, тобто “духу часу” і тих вимог, які ставлять до нього літературна ситуація і читачі (тепер це прийнято називати “соціальним замовленням”); причому цьому впливові митець може чинити опір, який часто тільки сприяє його успіхові серед читачів. Врешті-решт найважливішим тут є те, що письменник-реаліст змальовує свій об’єкт *лише фрагментарно*. Загальна картина виходить внаслідок синтезу окремих рис. Їхнє багатство, майстерність їхнього відбору мають бути засвідчені створеним художнім образом як відповідною цілісністю, в якій уникнено істотних пропусків та помилок. Тоді і можна буде говорити про наявність “імпресіоністського” — фрагментарно структурованого — образу.

У певному сенсі означення “імпресіоністський” застосовне щодо будь-якого виду художньої творчості. Однак багатьом реалістам незрозуміло, де починається, а де

¹⁰ Достоевському належить думка про те, що в мистецтві перебільшення, гіперболізація неминучі. Її він висловив у коментарі до перекладених російською мовою творів Е.По. Художній досвід останнього Достоевський використав і розвинув у своїй романістиці. Сьогоднішнє літературознавство говорить про його “фантастичний реалізм”, який в перших десятиріччях XX ст. став одним із найважливіших стилістичних принципів у сценічному мистецтві (напр., театр Є. Вахтангова) й у літературі: проза Д.Хармса, Є.Зам’ятіна, А.Платонова, М.Булгакова, поезія Г.Ахматової (“Поема без героя”). Елементи “фантастичного реалізму” наявні у театрі Л.Курбаса, прозі В.Підмогильного, М.Хвильового, кінематографі О. Довженка, поезії П. Тичини. У другій половині XX ст. можливість “фантастичного реалізму” блискуче продемонструвала антиутопія О.Хакслі й Дж.Оруелла. — *Прим. перекладача.*

¹¹ Ці два гротескні образи виведено в “Історії одного міста” М.Є. Салтикова-Щедріна. Пиріг на плечах, замість голови, бачимо у градоначальника Прища; градоначальнику Брудастому голову заміняє вгвинчений у шию органчик, “могущий исполнять некоторые нетрудные музыкальные пьесы. Пьес этих было две: “разорю!” и “не потерплю!” (Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20-ти т. — М., 1969. — Т.8.— С. 288). — *Прим. перекладача.*

кінчається вірність правдоподібному — “реалістичному” — зображенню. Отож вони й не помічають, що їхнє письмо носить імпресіоністичний чи то пак фрагментарний характер. Лише окремі митці — та й то на пізній стадії реалізму — вдаються до імпресіоністського стилю *свідомо*. Точні межі цього “імпресіоністського реалізму” окреслити важко, і не в останню чергу тому, що чимало письменників пожиткуються ним лише від випадку до випадку.

На особливу увагу заслуговують міркування Івана Тургенєва про імпресіонізм Льва Толстого. Певні місця критик виділяє у “Війні і мирі” як “маленькі штучки, хитро підмічені й кучеряво висловлені”, як “дрібні психологічні зауваження, які він, буцімто задля “правди”, виколупує з-під пахви та інших темних місць своїх героїв”. І “до чого ж це все мізерно на широкому полотні історичного роману!” (лист І.С.Тургенєва до І.П.Борисова від 28. III. 1865 р.)¹². За Толстим додається “давній вибрик набридливо передавати коливання, вібрації одного й того ж почуття, положення” (лист І.С.Тургенєва до П.В.Анненкова від 26.II.1868 р.). Канва роману, “історія його — фокус, биття тонкими дрібницями по очах; психологія — капризно-одноманітна, порпання в одних і тих же відчуттях” (лист І.С.Тургенєва до Я.П.Полонського від 18. III. 1868 р.), які, отже, перебувають за межами нормальних переживань (так би мовити, “під пахвою” дійових осіб). Тим-то місцями твори Толстого — “суцй хаос”. І не виняток й “Анна Кареніна” (лист І.С.Тургенєва до Ю.П. Вревської від 22.III.1875 р.) Так само відгукувалася тодішня критика про романи Достоевського, а згодом — то і про *серйозні* новели Чехова, в яких критиків неприємно вражали відсутність “ідеї”, “провідної думки” та “неясні” місця.

Риси імпресіонізму в творах тих чи тих реалістів є передвістям народження модерністського словесного мистецтва. Продовження стильової традиції Чехова в українця Михайла Коцюбинського було прямим переходом до модернізму.

Найчастіше переважає імпресіоністське письмо в новелістиці, попри те, що реалісти всіляко прагнуть оговтати притаманну імпресіоністській фрагментарність. Тургенєв у багатьох випадках досягає цього завдяки звуженню оповідного простору: в ньому якомога менше персонажів, нерозтягнутий сюжет, зосередження оповіді на кількох невеличких епізодах, які не потребують проміжного нарративного зістикування. Звісно, даний художній прийом значно легше уможливити в новелі, ніж у романі.

Іншим чином скрашують фрагментарність у своїх новелах ті прозаїки, яким вдається об’єднати короткосюжетні речі в тематичні цикли. Це зробив чех Ян Неруда, який, написавши низку шкіців про аристократичну частину Праги “Мала Страна”, зциклізував їх під загальною назвою “Малостранські оповідання” (1878). Якнайпослідовніше послуговується імпресіоністичним стилем від кінця 80-х років ХІХ ст. Антон Чехов (“Степ”, “Нудна історія”, “Моє життя” тощо). Він розвинув свій власний “чеховський” стиль, у якому засадничою ознакою є зображення “фрагментів” із внутрішнього життя людей, тварин, із того, що з ними трапляється в навколишніх обставинах. Невдовзі в слов’янському світі у нього з’явилися послідовники.

Увагу імпресіоністів приковують окремі предмети і барви дійсності, здебільшого невиразні й достоту незрозумілі порухи душі, непевний настрій абощо. Твори відмовляються від чіткої композиційної побудови: сюжет розвивається не до кінця або різко обривається. Втім, у жодному разі не треба думати, ніби цим здійснюється повернення до письма російської “натуральної школи”! Переживання дійових осіб, мотиви їхніх вчинків та висловлювань не мають належної собівартості і складається враження, що вони невмотивовані, ба більше, композиційно випадкові. У Чехова щось подібне можна пояснити тим, що він був професійним лікарем і вмів зазирати в глибини хворої душі з її розладами (неврозами, капризами підсвідомості) чи ситуативним неспокоєм (під час вагітності, гарячки).

Свій подальший розвиток імпресіонізм потім знайде в “неоромантизмі”*.

¹² В авторському тексті у посиланнях на листування І.С. Тургенєва помічено неточності в датуванні. Їх виправлено, а датування подано за новим стилем. — *Прим. перекладача.*

* У добу реалізму імпресіонізм відчутний в епігонів романтизму; в російській літературі наразі показовою є лірика Афанасія Фета. — *Прим. автора.*

До базових ознак реалістичного стилю слід віднести також притаманну йому каузальність, яка відповідає філософським уявленням про взаємозумовленість, що існує між усіма елементами дійсності. Зазначене переконання, яке в “реалістичному імпресіонізмі” послаблюється або й зовсім втрачає силу, обернулося для самого реалізму трьома фундаментальними наслідками. Письменник мусив: 1) з’ясувати генезу характерів своїх персонажів, 2) вмотивувати їхні вчинки зображуваними в художньому творі детермінантами і 3) змалювати середовище, в якому вони живуть і діють. Неважко помітити, що всі ці стильові елементи мають метонімічну природу: вони вимагають розгорнутого зображення обставин, серед яких людина виросла і живе. Це веде не лише до розширення меж зображення, а й потребує скрупульозного і тривалого збору матеріалу як необхідної передумови художнього творення.

Відтак чи не загально визнаним стає твердження: художня творчість у певному смислі є паралеллю до іншого виду людського пізнання — наукового. Послухати Болеслава Пруса, то “наука і поезія” являють собою два крила, які “людину підносять вгору”, тобто втаємничують її в істини, котрі мало чим відрізняються від точного пізнання. У російських реалістів “служіння пізнанню” заходить так далеко, що вони до своїх художніх творів додають статистичні таблиці (згадати б Гліба Успенського). Отже, панувало тверде переконання: користь від художньої творчості в тому, що вона є джерелом пізнання. Аби якомога ефектніше проакцентувати зиски, які мають від неї люди, Б.Прус говорить без жодного лукавства, що вона повинна дарувати їм картоплю, замість троянд. У не менш запутаному становищі постають дари муз і тоді, коли їх прирівнюють до хліба насущного.

Таким чином, художньому творові мусить передувати дбайливий збір фактичного матеріалу для нього. Це означає, що письменник-реаліст проходить тим тернистим шляхом, що й учений, — шляхом наполегливого спостереження, вивчення та використання уже наявних джерел, суто наукових чи публіцистичних (тож у не вельми привабливому терміні “експериментальний роман”, запропонованому Емілем Золя, все-таки щось та є).

Серед інших критеріїв цінності художнього твору, як явища літератури, в реалізмі виступає його *актуальність*. Проте і її можна розуміти по-різному. Так, “надчасові” проблеми, що в романах Федора Достоєвського або Льва Толстого, чимало їхніх побратимів по перу і просто читачів вважали щонайактуальнішими — такими, в яких предметом розмови ставало “боління часу”. Актуальністю, як розмовою на злобу дня, перейняті, певна річ, “Плоди освіти” Льва Толстого й “Біси” Федора Достоєвського, хоча в останньому творі закладено багато чого такого, що має ознаки якраз “надчасової актуальності”.

Реалісти майже завжди робили свої твори актуальними. Щодо актуальності, то попереду, очевидно, йде зі своїми дітищами драматургія. Найбільше це стосується “менших” слов’янських літератур. Слов’янська сцена, якими б обмеженими не були її можливості через брак коштів чи через втручання цензури, перетворилася на церковну кафедру для своїх народів. Звідси — повчальний характер слов’янської драми, який вочевидньювали її зміст, її відповідно дібрані герої, її стиль і не в останню чергу її тенденційна спрямованість. Вона була ще дидактичнішою, ніж інші реалістичні жанри.

Отже, в добу реалізму театр у всіх слов’ян відіграє надзвичайно велику роль: драматургія звертається до широких народних мас тим же зичним голосом, що й решта красного письменства. Але саме масовість публіки призводить до того або іншого рівня примітивізації художніх творів. Література майже всіх слов’ян виводить на сцену “народні низи”. І вистави мають своїм першочерговим завданням показати, що й у простій людині не менш складне і багате внутрішнє життя, ніж у героїв з освічених чи панівних верств суспільства. Драматург, відправивши своїх простодушних героїв на сцену, залишає їх напризволяще сам на сам з їхньою обмеженістю. Примітивні конфлікти розробляють у своїх трагедіях Лєсков і Писемський; більшість своїх п’єс О. Островський присвячує неосвіченому купецтву, через що в одній з епіграм його охрестили “купецьким Коцебу”¹³.

¹³ Російський поет М.Ф.Щербина, назвавши молодих героїнь із п’єс О.М.Островського “кокетками на постном масле”, додає в них спільні риси із сентиментальними жіночими образами, що в драмах німецького письменника XVIII ст. А.Ф.Коцебу. Звідси його епіграма:

Со взглядом пьяным, взглядом узким,
Приобретенным в погребу,
Себя зовет Шекспиром русским
Гостиновдорский Коцебу. — *Прим. перекладача.*

Вся об'ємиста реалістична драматургія українців не спромоглася вийти за межі селянської дійсності. Затісний художній світ у п'єсах серба Б. Нушича.

Окрему групу складають ті драми, котрі займаються історичною тематикою. Тут зберігається традиція героїки романтизму, яка знову ж таки істотно збіднює проблематику творів. Автори збиваються на фальшиву риторику й мелодраматизм. Винятки становлять хіба що сміливці, які підносяться у своїх творах над історичною конкретикою. Так, О.К.Толстой у драмі "Цар Федір Іванович" (1868) через майстерне зображення характерів зумів здобути на глибоку етичну аналітику.

Тобто реалістичному театрові постійно загрожує небезпека розчиняти суто мистецьку проблематику або в етнографізмі, або у фальшивому історизмі. У кращих випадках реалістична драма пробивається до вдалої сатири, а наприкінці доби реалізму Чехов створює імпресіоністські п'єси, які відкривають перед сценічним мистецтвом і його поетикою нові обрії. Що стосується виконавської майстерності, то видовищний момент у ньому відходить на задній план — театр став "прозово-буденним". Лише твори історичного й етнографічного спрямування, які прагнули викликати до себе інтерес і симпатії з боку простого народу, й надалі зберігали елементи барвистості і привабливої краси. Пізніше у творах цього ґатунку теж почали добиватися реалістичної точності при відображенні життя, що вело до знебарвлення історичних образів.

Від кінця 80-х років XIX ст. реалізм у більшості слов'янських народів переживає кризу. Вона виникла через внутрішні причини, але загострювалася зовнішніми впливами, поступом західноєвропейських літератур. Криза охопила молодше покоління митців (які народилися десь після 1865 року), а вже через кілька років до новаків долучилися окремі представники старшого покоління — ті, що досі були пасивними спостерігачами змін у літературному житті.

Одну з іманентних причин кризи становило вимирання "стариків" — у першу чергу в Росії, а російський реалізм був чи не для всіх слов'янських літератур провідним взірцем. Та й читачі з часом втрачали інтерес до авторів другої шеренги з їхніми творами, які чимдалі, то здавалися бляклішими і нуднішими. Однак ці причини лежать на поверхні. Між тим діяли й глибинні потужніші чинники: спраглисть за красою (яка в реалізмі серед інших естетичних вартостей аж ніяк не посідала центральне місце) і пробудження інтересу до художніх форм, котрі часто-густо були дотепер зневаженими. Як-не-як слово, в тому числі поетичне, досі вживали і шанували головню в його *комунікативній* функції, а гребували тією його функцією, яку в найширшому розумінні слід приймати за зображувальну (вдодачу й естетичну).

Серед факторів, що зумовили підрив позицій реалізму, не другорядними є соціально-політичні, які в різних слов'янських народів по-різному і проявлялися. Знаменним є ослаблення радикального революційного руху, який винятково посутню роль відігравав насамперед у духовній історії Росії. Провідний російський публіцист М.К. Михайловський писав: "На що покладати надії? У що вірити? Чого бажати? До чого прагнути? Все розбито і розтопано". Сатирик М.Є. Салтиков-Щедрін говорив про засилля "тріумфуючої свині"¹⁴. Публіцисти констатували, що на сцену вийшло нове покоління — покоління скептиків-нігілістів. Ідеалами своїх батьків вони воліють не керуватися. А що політична боротьба особливих результатів не принесла, то втішатись доводиться сірим повсякденням.

Напружені стосунки між старшим та молодшим поколіннями випливали з різноманітних і часто прихованих джерел. Напрочуд суголосне відображення конфлікту між батьками й дітьми 90-х років XIX ст. помічаємо в польського модерніста Т. Бой-Желенського — в його мемуарах про Краків "Чи знаєш ти той край?" (1930—1931) й у спогадах російського символіста Андрія Белого "На рубежі двох століть" (1930), і це при тому, що життя у Кракові та Москві було зовсім різним.

Зовнішні впливи на художню творчість слов'янських народів мали переважно літературно-мистецький характер; йдеться про імпресіонізм у малярстві, де реалізм не спромігся на

¹⁴ Про це в алегоричному сновидінні "Торжествующая свинья, или разговор свиньи с Правдою" у нарисі М.Є. Салтикова-Щедріна "За рубежом". (Салтиков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20-ти т. — М., 1972. — Т. 14. — С. 200—202). — Прим. перекладача.

тривалий опір, про заклики до відродження “творчого” середньовічного ремесла (В.Морріс, Д.Рьоскін та пов’язаний з їхніми теоретичними настановами младостиль¹⁵) і передусім про новітню західноєвропейську літературу. Ібсен, Оскар Уайльд, Метерлінк – імена цих прозаїків і драматургів збігають на пам’ять першими. Потім – французькі поети: Верлен, Малларме, Рембо. А в деяких слов’янських літературах – Стефан Георге і часопис “Blätter für die Kunst”¹⁶, Артур Шніцлер і навіть Гергард Гауптман та молодші скандинави, як приміром, Кнут Гамсун. Свій вплив справило також те, що західноєвропейська філософія відвернулася від матеріалізму й позитивізму, а в природничих науках запанували нові погляди. Поглибленіше вивчалася спадщина знакових постатей минулого в царині високого мислення.

Та з усього видно, що реалізм у духовній історії слов’янства повністю ще не виконав своєї місії, якщо він продовжував висувати видатних майстрів і в добу модернізму. Знаходилися й такі, що, побувавши в модерністах, знову поверталися в лоно реалізму. Щоправда, не без стильового збагачення. Інші ж увесь час були непохитними реалістами, хоча від подеяких новітніх стильових засобів не відмежовувались.

У Польщі видатні реалісти жили і творили ще на початку ХХ ст. Б. Прус, який саме тоді оповістив своє відоме теоретичне обґрунтування реалізму, помер 1912 року, Е.Ожешко та Г.Сенкевич пішли з життя відповідно у 1910 і 1916 роках. Така ж сама картина спостерігається у словаків: Светозар Гурбан-Ваянський помер 1916 року, Павол Гвездослав – 1921, Мартін Кукучін – 1928. Життя болгарина Івана Вазова закінчилось у 1921 році. Чимало й інших аналогічних фактів. Тим часом в українців поживалення літературного процесу (почасти завдяки ослабленню цензури в Росії) розпочалося лише на початку ХХ ст. У російській літературі прозаїки молодшого покоління Горький і Бунін на перших порах були долучилися до модернізму, проте повзгодом повернулися назад у лави сутих реалістів. Окремі визначні послідовники Горького, хоч і дотримували реалістичного прямування, проте інколи схилилися до модерністського стилю.

Потужна новітня реалістична течія, будучи епігонською стосовно давнішого реалізму, аж ніяк не усвідомлювала себе епігонською, і літературні часописи та видавництва, в яких вона здобувалася на панівне становище, випихала модерністів із друку на задвіркі художнього життя.

З німецької переклав Микола Ігнатенко

¹⁵ “Младостиль” чи “югендстиль” (від. нім. “der Jugendstil”) – стильова течія в європейській архітектурі, образотворчому і прикладному мистецтві, літературі та музиці кінця ХІХ – початку ХХ ст. Поряд з імпресіонізмом та символізмом, прислужився до становлення раннього модернізму. Зародився в Англії в 70–80-і рр. ХІХ ст. у творчості прерафаелітів (В. Морріс, Д. Рьоскін, Д. Россеті, Е.Берн-Джонс), потім поширився у Франції, Німеччині та інших країнах. У творах вимагав лінійної стилізації, площинного зображення, декоративності, незвичайного, бажано епатажного, сюжету, здебільшого супранатуралістичного, з містичною символікою, тим-то часто зверненою до романтичного середньовіччя чи чарівної античності, до світу загадкових островів, хащ, старовинних замків, омріяних гаїв тощо. У Києві младостилем В. Васнецов здійснив розпис Володимирського собору (стилізація під стародавню Русь). У західноєвропейському літературознавстві, починаючи від 1945 року, термін “младостиль” – у значенні “ранній модернізм” – застосовується також щодо літературних явищ імпресіоністичного та символіко-неоромантичного характеру як антиподів реалізму, натуралізму й експресіонізму. Термін “югендстиль” походить від назви мюнхенського часопису “Die Jugend” (“Молодь”), який з 1896 р. пропагував “молоді” – імпресіоністські, антиакадемічні – стильові ідеї у мистецтві, щоправда, з давнім романтичним відгомінням. Вони трансформувалися у так званий неоромантизм. У Франції цей стиль прийнято називати “Art Nouveau” (“нове мистецтво”), в Англії – “modern style” (“сучасний стиль”), в Австрії його всіляко пропагував, аж до ідентифікації себе з ним, “віденський сецесіон”, який через те і сам, по суті, являв собою “младостиль”. – *Прим. перекладача.*

¹⁶ “Blätter für die Kunst” (“Сторінки для мистецтва”) – журнал, заснований одним із найвидатніших німецьких неоромантиків (точніше – німецьких символістів) Стефаном Георге. Проіснував, виходячи нерегулярно, від 1892 по 1919 рік. Приймав на свої сторінки здебільшого неоромантичну поезію літераторів із “Туртка Георге” та їхні роздуми про неоромантичну (символістську) творчість. – *Прим. перекладача.*

Михайло Наєнко

“ВЕРХИ” Й “НИЗИ” СЛОВ’ЯНСЬКОГО РЕАЛІЗМУ

У шостому числі “Слова і Часу” опубліковано “модерністський” фрагмент праці Д.Чижевського “Порівняльна історія слов’янських літератур”, яка в перекладі з німецької Олеси Костюк та Миколи Ігнатенка готується до видання українською мовою. У пропонованому розділі про реалізм аналізуються слов’янські літератури середини і другої половини ХІХ ст., але доводиться згадати і сказане про модернізм у трактуванні Д.Чижевського: тут вагомішими теж видаються його “теоретичні”, а не “практичні” міркування. Перші мало в чому застаріли, наприклад, коли йдеться про нерозгадану до кінця саму суть реалізму, лідерство в ньому прози (замість поезії в романтизмі), феномен типізації й гіперболізації в реалістичному мисленні письменників, виникнення в лоні реалізму імпресіоністичних барв, помічені автором “мандри” реалістів в інші художні системи тощо. Приглядними видаються й активізовані вченим суто компаративістські підходи до аналізованого матеріалу (що менш очевидне в розділах про інші, передусім “давні”, стилі), міркування про особливий інтерес реалістів до “негероїчних героїв”, серед яких трапляються часом “персонажі другорядні, люди “не вищого сорту”... спокусниці, вертихвістки та інше ледащо”. Лише в окремих письменників (Достоевського, наприклад) “негероїчні герої”, бува, “повністю очищені від скверни й наближаються до святих”. Тут, очевидно, не зайвою була б розмова вченого про цілком очевидні “мандри” Достоевського з реалізму в романтизм, але до цього деякі літературознавці дійдуть значно пізніше, аж у 80–90-х роках минулого вже ХХ століття...

Коли йдеться про “практичну” інтерпретацію реалістичних літературних явищ, то Чижевський у ній, м’яко кажучи, менш цікавий. Дається взнаки його дещо нігілістичне ставлення до реалістичного типу мислення загалом. На його думку, реалізм, порівняно з бароко чи романтизмом, демонстрував певний спад художньої температури в письменстві. У реалізмі, мовляв, майже зникла поетизація високого, запанували не дуже емоційні прозопопеї та з примітивними конфліктами драми, а крім того — на поверхню сплив подекуди фальшивий етнографізм, менше уваги приділялось “вічному”, але більше — “актуальному” та ін. З усім цим можна полемізувати, як, скажімо, і з тим, що навряд чи до реалізму дотикаються “Євгеній Онегін” Пушкіна, відомі романи запізнілого романтика Сенкевича, не кажучи вже про Чехова чи Коцюбинського, яких зараховано до реалістів, а вони, як знаємо, “реалізм вбивали” (вислів Горького щодо Чехова) і прокладали шлях модерністським типам творчості. Щодо власне української літератури, то в слов’янському контексті вона видається Чижевському не дуже помітною. Через те надто стислим у розділі постав І. Франко, один раз лише згаданий епік Панас Мирний, не дуже точно схарактеризовано прозу Д.Мордовцева, і зовсім обійденими вийшли Марко Вовчок, Нечуй-Левицький чи драматургія корифеїв, яким у слов’янському реалізмі належить достатньо таки вагоме місце. Все це в Чижевського сприймається інколи як данина часові написання його праці, але почасти й як особливість сприймання ним українського реалізму. Відомо, що саме розділ про український реалізм для своєї “Історії української літератури” за життя дослідник так і не зважився опублікувати українською мовою. Є припущення, що він побоювався різкої критики на свою адресу (бо ж реалісти в першій половині ХХ ст. поцінювались досить високо літературознавцями і материкової, і діаспорної України), але сьогодні хай різкість спливає за водою. Ми маємо всі підстави з вдячністю вчитуватись у будь-які літературознавчі судження Чижевського, оскільки протягом уже тривалого часу вони залишаються в українській науці про літературу єдиними за своєю стильовою методологією і загалом прийнятними як у “верхах”, так і в “низах” слов’янського літературознавчого розвою.

Слово і Час. 2004. №8



О.Червченко

АНТИЧНІ ТА БІБЛІЙНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ

Дискурс, зокрема поетичний, — це одна з актуальних проблем у філологічних дослідженнях кінця ХХ — початку ХХІ ст. Підґрунтям цього напрямку досліджень стала лінгвістика зв'язного тексту, прагнення довести принципову відмінність одиниць літературного тексту від одиниць класичної системи мовлення. Поступово поняття “текст” замінюється поняттям “дискурс”, що означає текст “у сукупності з екстралінгвальними — прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін. факторами; текст, узятий у подієвому аспекті; мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія...”¹. При цьому визначаються дедалі новіші відмінні ознаки: наявність конкретного (а не потенційного) смислу, суперсегментних одиниць, спеціальний відбір мовних засобів, важливість культурного контексту, макроструктура тощо.

Дискурс як складник мовної практики характеризується паралінгвістичними аспектами (наприклад, жестами, мімікою), виконуючи також емоційно-оцінювальні та інші функції. Сьогодні теорія дискурсу як “тексту, зануреного в життя”, досліджує моделювання “життєвого дискурсного контексту у формі “фреймів” (типових ситуацій), “сценаріїв” (що роблять акценти на розвитку ситуації), а також “ментальних процесів учасників комунікації: етнографічних, психологічних і соціокультурних правил і стратегій породження і розуміння мовлення в тих чи інших умовах”².

Загальнолінгвістичні аспекти теорії дискурсу та методи його аналізу започатковано в логіко-семіотичних описах французьких постструктуралістів А.Греймаса, Ж.Курте, Є.Ландовського, у соціолінгвістичних аналізах комунікації американських учених Е.Щеглова, Н.Закса, у дослідженнях німецьких науковців П.Хартмана, П.Вундерліха, у працях польської лінгвістки А.Вежбицької, а також російських мовознавців О.Холодовича, Н.Арутюнної, Ю.Степанова та ін. З'ясування проблеми поетичного дискурсу українського неокласицизму, а також аналізу своєрідності поезики неокласиків як в українському, так і в світовому літературному контексті присвячено праці М.Жулинського, М.Ільницького, Ю.Коваліва, М.Ласло-Куцюк, Д.Наливайка, С.Павличко, Л.Ставицької, Л.Темченко, П.Хропка.

Аналізуючи поетичний доробок митців української літератури початку ХХ ст., не можна навіть припустити, що була створена та існувала якась єдина поезика, котра зобов'язувала б усіх поетів дотримуватися однієї визначеної норми. “На самому початку, доки ще існувала свобода творчої думки і слова, — як зазначає С.Павличко, — літературний процес в Україні розділявся на окремі досить відмінні напрямки: модернізму-естетизму, народництва єфремівського типу, футуризму, неокласицизму, політизованого лівого авангардизму”³. Для кожного напрямку були характерні певні дискурсивні особливості. Проте дискурс пролетарського мистецтва, як офіційний, державний, швидко поглинув

¹ *Лингвистический энциклопедический словарь* / Под ред. В.Н.Ярцевой. — М., 1990. — С.136, 137.

² *Там само.* — С.137.

³ *Павличко С.А.* Теоретичний дискурс українського модернізму. Дис. ... д-ра філол. наук. — К., 1995. — С.185.

інші, позбавивши в такий спосіб культуру внутрішньої діалогічності. Загалом уся літературна продукція 20-х років ХХ ст. вимагала специфічного прочитання. Політичний тиск породжував особисту цензуру, страх репресій, убивав навіть надію на щирість вислову⁴.

За таких суспільно-політичних умов замовчування, демонстративне ігнорування “історичного сьогодні” стало одним із принципів поетичного дискурсу неокласицизму, своєрідним способом оцінки тієї доби. У той час, коли в суспільстві домінувала ідея деструкції всього попереднього досвіду, саме неокласики закликали митців повернутися до джерел культури, свідомо намагалися будувати своє поетичне мовлення на основі усталених традицій. Так, М.Зеров у книзі “До джерел”, наголошуючи на органічній спорідненості української культури з традиціями світової, писав: “Вікно в Європу було прорубано раз “в Питербурхе-городке” на початку ХVІІІ ст., коли на російські центри упало снопом європейське світло... на Україні ж у нас вікон не прорубали, у нас паруски європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючись помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму”⁵.

Саме тому естетично-філософська доктрина неокласицизму засадничо формувалася на традиціях світової культури: поетиці античності, класицизму, європейської поезії кінця ХІХ — початку ХХ ст. За визначенням М.Неврлого, “здобутки світової класики, починаючи з античності і кінчаючи французькими парнасцями та німецькими експресіоністами, вони органічно поєднували з вітчизняною традицією”⁶. Своєю творчістю неокласики створили самобутній і повнокровний поетичний стиль, проіннятий духом справжнього гуманізму.

Вони були переконані, що осмислення духовної спадщини людства допомагає розпізнати “своє” у контексті “чужого”, і це “своє”, “національне” вони розуміли як органічний складник світової культури, повнокровний і самодостатній. Особлива роль у цьому процесі відводилася традиції, яка розглядалася як “загальнолюдський фонд, котрим свобідно користується кожний писатель і кожний народ по мірі своєї спосібності і культурності і до котрого своєю чергою докладає більшу або меншу цеглину свого, власного, оригінального, оп’ять по мірі своєї вродженої спосібності і здобутого попередньою збірною працею рівня культури”⁷.

Таким чином, звернення неокласиків “до джерел” світової культури стало одним із основних чинників формування їхнього поетичного стилю.

Концепція софійності. Філософсько-естетичним тлом українського неокласицизму стала концепція софійності. Головна її ідея — утвердження мудрості і краси світобудови, творення світу як розумного мистецтва. Тому в художньо-естетичній парадигмі неокласиків концептуальна роль належить смисловій і функціональній єдності добра і краси як праоснови гармонійного світоустрою, саме ці категорії визначили тематику і проблематику їхнього творчого доробку. Цікава з цього погляду поема М.Рильського “Чумаки”, де митець проголошує неокласичний ідеал гармонійного співіснування краси та істини, називаючи їх “сестрами-близнятами”, які “виривали із віковичної мли”⁸ культурно-історичний прогрес.

Особливістю художнього світосприйняття неокласиків, яке концентрується навколо ідеї краси, виступає антропоцентризм: “Краса іде, гаптує золотом / Ясні, глибокі небеса, — / А ми затоптуєм болотом / Все те, що в нас самих — краса”⁹. Духовний світ людини осягається митцями у філософській єдності особистості й довкілля, розглядається у площині вічних проблем — добра і зла, життя і смерті, людини й часу, буття й культури та ін. Витоки цих проблем сягають давніх часів. У розробці власної естетики неокласики широко використовують ідеї античних філософів (Сократа, Платона, Аристотеля та ін.).

⁴ Там само. — С.187.

⁵ Зеров М.К. Твори: У 2-х томах: Т.1. Поезії. Переклади. — К., 1990. — С.585.

⁶ Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. — К., 1991. — С.78.

⁷ Франко І. “Тополя” Т.Шевченка // Франко І. Твори: У 50-ти томах. — К., 1980. — Т.28. — С.74.

⁸ Рильський М.Т. Зібрання творів: У 20-ти томах. — К., 1983. — Т.1. — С.196.

⁹ Там само. — С.140.

Весь концептуальний простір поезій неокласиків суголосний філософським поглядам Сократа (з його радикальною переорієнтацією з осягнення природи на вивчення людини, її душі й морального світу). Філософ пов'язував існування істини з об'єктивними моральними нормами, тому відмінність між добром і злом у нього не відносна, а абсолютна. Якщо природа людського існування полягає в тому, що людина — це її душа, а під душею він мав на увазі розум, мислячу активність та морально орієнтовану поведінку¹⁰, то, можливо, цим зумовлене широке використання неокласиками образу духовної константи — душі: “В яких дощах омиєте ви душу?”¹¹, що, по суті, є зверненням до ідеалів уселюдської моралі.

Учень Сократа Платон постулював існування таких зразків у вигляді первісного царства певних ідеальних сутностей. На думку філософа, причина всього правильного і прекрасного — це ідея Блага. За допомогою діалектичної тріади “Єдність — Розум — Світова душа” Платон формулює концепцію, що дозволяє утримати у взаємозв'язку множинний світ ідей, об'єднати і структурувати їх навколо основних іпостасей буття. Тому “Космос постає як досконала гармонійна істота, що є за своєю структурою божественний Розум, Світова Душа й світове тіло”¹².

У пам'яті людської душі, вважає Платон, ще з періоду її безтілесного, позанебесного існування, немовби закладені ідеї блага, краси, співмірності, справедливості та ін. Людина повинна шукати й пізнавати, тобто пригадувати все істинне, досконале і прекрасне, до чого залучена її розумна душа. Розкриття у такий спосіб сутності власного “я” допомагає неокласикам об'єктивувати світ почуттів, надавати їм рис космічної масштабності: “Я часточка мала всесвітнього зв'язку, / Взаємодіяння і руху без упину, / .../, Спізнання всіх речей я скупчую в мізку / І помічаю скрізь основу їх єдину”¹³. Шлях пізнання-пригадування виявляється і моральним очищенням, тому самопізнання істини, добра і краси приводить людину до досягнення блага. Наснажені ідеєю цілісної гармонії (“калокагатії”), неокласики намагалися привести будь-який новий стан речей у відповідність із моделлю ідеальної рівноваги Всесвіту. Так, у поезії М.Зерова “Класики” туга за класичною поезією (“ваше слово, смак, калагатія / Для нас лиш порив, недосяжна мрія / Та гострої розлуки гострий біль”¹⁴) стає ознакою занепаду не тільки літературно-художніх надбань людства, а й засобом критики тогочасних суспільно-політичних порядків.

Створюючи глибоко філософські поетичні твори, неокласики звертаються до класичних форм вірша — сонета, рондо, ідилії, терцини, олександрійського вірша. Зумовлено це не тільки естетичними засадами, а й раціоналізмом світосприйняття. “Красу, гармонію світу, — зазначає В.Зварич, — поети прагнули відтворити у письмі через кристалізовані досвідом художні форми, які зберігають пам'ять культур і демонструють потужний потенціал самооновлення”¹⁵. У цьому відношенні неокласики продовжують традиції Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, В.Самійленка.

Слід зазначити, що неокласики прагнули ускладнити поетичну думку шляхом укладання ліричної збірки за принципом замкненої цілісності, об'єднаної спільною концепцією. Принципи циклізації, за якими окремі вірші стають ланкою єдиного задуму, єдиної розгалуженої концепції, єдиного внутрішнього сюжету, коли вірші стають багатшими й змістовнішими від своїх зв'язків із сусідніми, вияскравлюють неокласичне розуміння дійсності, конкретизують їхній естетичний ідеал, у межах лірики відтворюваний лише у складній системі поетики. Такий підхід до поетичної творчості об'єктивно був зумовлений новим станом культури початку ХХ ст., для якого була характерною тенденція до синтезу різних форм буття і творчості, обґрунтування єдності світу.

¹⁰ *Історія філософії*: Підручник для вищої школи. — Х., 2003. — С.233–234.

¹¹ Клен Ю. Вибране / Упоряд., авт. передм. та приміт. Ю.Коваліва. — К., 1991. — С.303.

¹² *Історія філософії*... — С.237.

¹³ *Филипович П.П.* Поезії. — К., 1989. — С.132.

¹⁴ *Зеров М.К.* Цит. вид. — Т.1. — С.65.

¹⁵ *Зварич В.З.* Стилетворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків. — Дрогобич, 2002. — С.27.

В історії культури софійність як вчення про красу поставало в найрізноманітніших модифікаціях (Античність, Середньовіччя, Ренесанс, Новітні часи). Аналізуючи їх, П.Флоренський зазначав, що спільним джерелом для них слугували книги Премудрості Соломона і Притч Соломонових, де йшлося про уособнення мудрості Божої (Софія — “художниця при Богові”, яка несе вічний творчий задум, ідеальний першообраз світу¹⁶).

Поняття софійності характеризувалося як із позицій пантеїзму, так і монотеїстично. Так, Г.Сковорода висловлював думку про те, що мудрість живе повсюди і повсякчас, порівнюючи її з образом Христа (як утілення цієї мудрості). Мабуть, цим можна пояснити суголосність неокласичного світовідчуття з філософією Г.Сковороди, котрий шляхом духовного самовдосконалення (через мандри, рух просторами життя і думки) намагався віднайти гармонію між людиною і Всесвітом: “Щоб з хаосу душі створити світ”¹⁷.

З образом мандрівного філософа неодмінно асоціюється динаміка життя, образи довкілля: “Ясніють верби, і шумить вода, / квітки і трави простяглись без краю, / широким шляхом йде Сковорода, / і ластівки радіють і кружляють”¹⁸. Поетичні пейзажі П.Филиповича охоплюють традиційні для української поезії реалії: “верби”, “вода”, “квітки і трави без краю”, “широкий шлях”, “ластівки”, які виражають філософсько-художню концепцію національного буття і постають як відновлена божественна гармонія.

У поетичній рецепції неокласиків образ мандрівного філософа стає органічним складником Всесвіту: “...та з палицею пілігрима / у нові села й городи / прямує тінь неумомима / Григорія Сковороди”¹⁹. Інколи ліричний герой ототожнює власне “я” з образом мудреця: “І я помандрую, як Сковорода”²⁰.

Отже, поетична творчість неокласиків — яскравий приклад включення у національну художньо-міфософську традицію: художнє осмислення основ буття пов’язане в ній із кордоцентричним пафосом, сквородинською ідеєю екогармонії (цілісності власної душі як відображення природної гармонії), мотив пошуку якої зумовлює структуру віршів, розділів, збірок поезій. Через освоєння певного середовища — культури, природи, власного духовного світу, історії, сьогодення тощо — неокласичний герой усвідомлює ідеал гармонії і виокремлює ознаки дисгармонії.

Рецепція античності. Тривалий час це питання потребувало адекватного розв’язання, адже в радянському літературознавстві неокласицизм отримав ідеологічне тавро. Тільки в останні десятиліття у студіях українських літературознавців з’явилася спроба поглибленого, неупередженого дослідження творчості “грона п’ятірного”, їхньої естетики і поетики. Дослідники Г.Білик, М.Бондаренко, С.Гречанюк, О.Вишневська, О.Гальчук, В.Зварич, М.Кравець, М.Кудряшова, О.Ніколенко, Г.Церна визначають естетику неокласицизму як традиціоналістську настанову, висвітлюють деякі світоглядні позиції неокласиків, намагаються розкрити рецептивні процеси у творчості цього літературно-художнього угруповання.

Український неокласицизм — це наступник передусім традицій європейського класицизму XVII та XVIII ст., який орієнтувався на античність, у надрах якої витворився культ краси, гармонії. Їх не треба вигадувати, достатньо лише наслідувати. Тому античність у сприйнятті неокласиків — це неперевершені взірці мистецької досконалості, статика, рівновага “раціонального” та “чуттєвого”. “Відроджуючи античність, — зазначає Л.Темченко, — неокласики висунали естетичний феномен Краси, через осмислення якого вирішувалася традиційна для української культури антитеза — минуле як золотий вік і нинішнє як стан Руїни”²¹. У своєму часі неокласики стали найбільш послідовними естетами, які “модернізували сучасну їм культуру шляхом консервації її певних форм”²².

¹⁶ Флоренський П.А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Оправдание космоса. — С.-Пб., 1994. — С.173.

¹⁷ Клен Ю. Цит. праця. — С.55.

¹⁸ Филипович П.П. Цит. вид. — С.90.

¹⁹ Рильський М.Т. Цит. вид. — С.226.

²⁰ Драй-Хмара М. Вибране. — К., 1989. — С.43.

²¹ Темченко Л.В. Український неокласицизм 20-х рр. XX ст.: генезис, естетика, поетика. — Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Дніпропетровськ, 1997. — С.15.

²² Павличко С.Д. Цит. праця. — С.204.

Слід наголосити, що, звертаючись до античності, неокласики продовжили традиції української культури попередніх епох, взірцем яких стала літературно-художня творчість Г.Сковороди, І.Котляревського, П.Куліша, Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка. “Ідентифікація української культури, – стверджує В.Івашко, – відбувалася в межах тієї схеми, за якою в Європі формувалася нова свідомість у кризові періоди аж до XVII ст. Головним структурним компонентом цієї свідомості було переосмислене й змінене ставлення до античності. Якщо західноєвропейська цивілізація перебувала в глибокій кризі, то українська культура в “Камені” Зерова переживала вік Петрарки, прагнучи українською мовою відтворити античний образ культури. Той класицизм був плоттю і кров’ю української культури”²³.

Аналіз поетичного доробку неокласиків доводить, що вони однотайні у баченні античних авторів (Гомера, Овідія, Вергілія, Горація, Катулла та ін.) як ідеальних митців: “Ми – неокласики. Завзято / милуємось на древній світ / і все не хочемо вмирати: / Гомер, Горацій, Геракліт”²⁴. І водночас використання цих образів слугує своєрідним натяком на сучасну їм дійсність (20–30-х рр. XX ст.) та літературну творчість зокрема. Так, у поезії “Аристарх” М.Зеров створив яскраву алюзію на заідеологізовану пролетарську поезію, де тимчасовий поетичний злет – “Сплітали для владик вінки нікчемних од” – протиставлено високому покликанню митця: служити вічності, бути духовним пастирем людства – “Де мудрий Аристарх, філолог і естет, / для нових поколінь, на глум зухвалій моді, / заглиблювався в текст Гомерових рапсодій”²⁵.

У сприйманні неокласиків художні твори античних майстрів постають як зразки високого мистецтва, на яке повинен орієнтуватися сучасний поет. Чільне місце у поезіях неокласиків посідає образ Музи, яка традиційно усвідомлюється як творче натхнення: “Кому не мріялось, що є незнана муза – / прекрасна дівчина, привітна і струнка”²⁶. Поетична модель муза-дівчина вказує на типологічну спорідненість поезії неокласиків із творчим доробком Т.Шевченка, в якому цей образ “стає втіленням найдорожчих і найсвітліших ідеалів – матері, сестри, вірного друга, супутника, небесної зорі”²⁷. Однак трапляється інколи й переосмислення образу, коли йому надаються ознаки вульгарної побутовості: “Проклята муза дівкою брудною кульгає / і пропонується за два рублі”²⁸.

Історіософія формується з оглядом на античну історію в її героїчних подіях, пов’язаних не тільки з давньою Грецією, а головним чином зі становленням могутньої Римської імперії, тому частими є образи Александра Македонського, Юлія Цезаря, Антонія, Августа Октавіана, Клеопатри та ін. Широко вживаються історико-географічні номінативи епохи античності (Еллада, Спарта, Рим, Єгипет, Олександрія, Ольвія, Акціум та ін.), які контекстуально переростають у поетичні символи. Наприклад, Рим постає як імперія жорстокості і зла (своєрідна паралель із тодішньою Російською імперією – Радянським Союзом), що його історія знала не тільки період розквіту, а й стан занепаду: “Той час минув – і Рим, і цезарів діла / Рука історії до трун поволокла, / Де сплять усіх часів ілюзії й корони”²⁹. Таке символічне узагальнення сприймається як пророцтво занепаду тоталітаризму.

Образ Єгипту символізує у неокласиків залежну, слабку державу; можливо, тому Ю.Клен добирає порівняння з експресією пасивності: “Деся сонним лотосом дрімав Єгипет”³⁰. Цікаве осмислення давньої Греції – Еллади, яка символізує творчий першопочаток. Так, у поезії “Lucrosa” (“Александрійські вірші”) М.Зеров із певною гіркою говорить про виокремленість неокласичного угруповання, про їхній зв’язок із

²³ Івашко В. Микола Зеров і літературна дискусія (1925–1928) // 20-ті роки: Літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті. – К., 1991. – С.66.

²⁴ Зеров М.К. Цит. вид. – Т.1. – С.107.

²⁵ Там само. – С.82.

²⁶ Филипович П.П. Цит. вид. – С.92.

²⁷ Шах-Майстренко М. Шевченко і антична культура. – К., 1999. – С.177.

²⁸ Рильський М.Т. Цит. вид. – С.215.

²⁹ Зеров М.К. Цит. вид. – Т.1. – С.68.

³⁰ Клен Ю. Цит. вид. – С.32.

далекою Елладю, порівнюючи побратимів по творчості із “захожими різьбярками далекої Еллади”, котрі “в душі плекали сон її”³¹. Образ майбутньої України також асоціюється з цим образом — символом культурного розвитку і державної могутності: “Ти Вкраїні, майбутній Гелладі, простилаєш всесвітній шлях”³².

Семантично та експресивно найбільш навантаженими в образній системі неокласиків виступають ті поняття, які мають метафоричне значення, більшість із них — це переважно античні міфологічні чи літературні персонажі: аргонавти, лестригони, лотофаги, кентавр Хірон, пес Цербер, Сирени, Ітака, Одісей, Діоніс, Цирцея, Артеміда, Аполлон, Гелена, Афродита та ін. Завдяки наповненню цих образів певним філософським змістом формується неокласична концепція творчості. Як протест проти насильницького спрощення мистецтва та позбавлення митця творчої самостійності звучать поезії П.Филиповича “Не золото, ливан і смирну...” (1922), М.Рильського “В освяченім гаю...” (1922), М.Зерова “Хірон” (1922), де міфологічні образи Орфея та Хірона стають виразниками ідей письменників ХХ ст. Так, образ Хірона стає символом перемоги гармонії над хаосом, цивілізації над варварством: “Настроєний на мусікійський тон, / він переміг звірячу хіть кентавра, / друг смертних і богів, кентавр Хірон”³³.

Особливою естетичною та концептуальною дієвістю відзначаються образи античних чоловіків та жінок. Через образи античних героїв-чоловіків неокласики розробляють концепцію людини ренесансно-класицистичного типу: античний чоловік-воїн — людина обов’язку. Герої на зразок Прометея чи Тесея — це ідеальна чоловіча особистість, втілення сили, мужності, героїзму; людина зорієнтована на служіння державі, тільки такий результат конфлікту маркується позитивно. Своєрідно трактується образ Одісея. Це здебільшого маска ліричного героя, образ, який неокласики використовують для того, щоб зануритися в античний світ, відчувати його зсередини. Неокласичний аспект цього образу — акцентування в образі Одісея на почутті обов’язку перед батьківщиною. Яскравий приклад такого розуміння — вірш М.Рильського “Як Одісей, натомлений блуканням...”³⁴.

З образів античних красунь М.Зеров, М.Рильський, Ю.Клен, П.Филипович формують власну естетику, орієнтовану на самодостатність довершеної краси. Жіночі образи в поезії українських неокласиків умовно можна поділити на дві групи. До першої належать Афродита, Гелена, Навсикая, Клеопатра, які уособлюють силу, що спонукає до життя. Другу групу представляють Дафна, Діана, Афінна, які уособлюють силу, що спонукає до творчості. Але всі вони загалом служать відтворенню гармонійного світовідчуття. Жіноча краса — це уособлення краси світу і поетичного мистецтва.

Образи античних красунь мають не тільки естетичне, а й етичне навантаження. Досконала, довершена зовнішня краса має бути відображенням внутрішньої краси, гідності, чистоти, благородства. У цьому аспекті показові поезії: П.Филиповича “Саломея” (1922), М.Рильського “Як Одісей, натомлений блуканням...” (1918), М.Зерова “Саломея” (1922) та “Навсикая” (1922), в яких подається характеристика двох типів суспільної системи (автократичної та демократичної), а також характеристика становища в них особистості. Протиставлення цих систем здійснюється на рівні двох жіночих образів — іудейської царівни Саломеї та феацької — Навсикаї, які перебувають на різних естетичних сходинках і представляють різні жіночі типи. Причина такої розбіжності криється в різних моделях суспільного життя, а отже — і духовного стану особистості. Світ іудейський — це світ автократичний, світ, який нищить людські душі, тому народна маса стає бездіяльною і пасивною. Саломея була породженням такого суспільства, її образ уособлює стихію руйнації, жорстокості, бездумного кровопролиття: “І Саломея! ... Ще дитя (дитя!), / а п’є страшне, отруєне пиття / і тільки меч і помсту накликає”³⁵.

³¹ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.1. — С.79.

³² Драй-Хмара М. Цит. вид. — С.89.

³³ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.1. — С.63.

³⁴ Рильський М.Т. Цит. вид. — С.116.

³⁵ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.1. — С.59.

Кардинально протилежний образ Навсикаї. Це втілення ніжності, краси, гармонії, духовної чистоти, де душа автора шукає порятунку від кривавого сьогодення, від світу Саломей: “Душе моя! Тікай на корабель, / пливи туди, де серед білих скель / струнка, мов промінь, чиста Навсикая”³⁶. У такому розумінні жіноча краса стає символом мистецтва. Причини позитивної маркованості цього образу не тільки індивідуального характеру, а головним чином суспільного: Навсикая представляє той тип цивілізації, в осередку якого “стояла Людина як структурний складник суспільства”³⁷. То була розвинена, високоінтелектуальна нація, де цінувалася індивідуальність та її свобода, де перебували в гармонії і природа, і людина. У такий спосіб неокласики проводять суспільну паралель із жахливим історичним сьогоденням. Отже, широке використання імен античних та літературних персонажів — це символічне втілення ідей концептуального характеру.

Тематичне звертання до античності як вищого вияву культури всього людства зумовлює активізацію запозиченої лексики з культурологічним значенням (назви реалій античного світу, культових понять тощо): *легіон, експод, калагатія, панагія, претор, триумвір, кесар, літургія, олтар* тощо. Такі запозичення мають різне стилістичне навантаження, вони вживаються як синоніми до українських слів, виступають виразниками іншої національної культури.

Характерною ознакою поетичного дискурсу неокласиків, пов’язаною з культивуванням античного мистецтва (та підтекстовою активізацією мовних одиниць), є також використання нетранслітерованих запозичень, що ними названо цикли поезій, окремі вірші: “*Oi triakonta*” (давньогр.: тридцять тиранів), “*Cor anxium*” (лат.: засмучене серце) у М.Зерова; “*Odi et Amo*” (лат.: ненавижду і люблю) — епіграф до поезії Юрія Клена “Лесбія”, “*Ad Astra*” (лат.: до зірок) — назва другої частини поеми Юрія Клена “Попіл імперій”.

Найбільш цікава назва вірша М.Зерова “*Lucrosa*” (латинізований автором переклад топоніма Баришівка, утворений від латинського слова *lucrum* — прибуток, бариш). Виникнення цієї назви зумовлено певними життєвими фактами: у Баришівці М.Зеров разом з О.Бургардтом (Юрієм Кленом) певний час вчителювали (1920—1923 рр.). Після голодного і холодного Києва (зруйнованого “Баальбека”) Лукроза стала “сподіваною мирною гаванню”³⁸. Цю латинізовану назву Баришівки обіграв Юрій Клен, намалювавши на обкладинці зошита з власними віршами (подарунок М.Зерову) цибулю і рожу, які символізували Лук-розу, тобто — напівсільське життя поетів. Така творчо-експериментальна зміна мотивації розкривала й інший бік їхнього перебування: відсутність достатньої творчої атмосфери, яка була характерна у той час головним чином для столичного життя митців. Аналіз поезії М.Зерова “*Lucrosa*” доводить, що саме таке протиставлення ключове у структурі цього тексту: “під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі / Де розум і чуття — все спить в анабіозі, / Живем ми, кинувши не Київ — Баальбек, / Оподаль від розмов, людей, бібліотек / Ми сіємо пашню на неродюче лоно, / Часами служимо владиці Аполлону, / І тліє ладан наш на вбогім олтарі”³⁹. Таке співвідношення мовних одиниць вагоме не лише структурно, а й естетично, оскільки являє собою вияв певної концептуальної ідеї: розкриття долі митця за відсутності цивілізованих суспільних умов.

Отже, теми і форми античності стали для неокласиків естетичним еталоном, а сама античність — зразком гармонії і досконалості доби, в якій “відкривалася історична перспектива, рух “до ідеалу”, до “золотого віку”, що означало повернення зі світу Хаосу, Руїни у світ усталених цінностей”⁴⁰.

Трансформація біблійних сюжетів. Поряд з античним образно-сюжетним матеріалом чималу роль у формуванні культурологічного шару неокласичного дискурсу відіграють біблійні образи й мотиви, які допомагають митцям осмислювати тогочасну ситуацію. Біблійний міф вибудовується ними за допомогою системи бінарних опозицій, сприйняття

³⁶ Там само. — С.159.

³⁷ Маланюк Є. Книга спостережень. — К., 1997. — С.25.

³⁸ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.2.

³⁹ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.1. — С.79.

⁴⁰ Темченко А.В. Цит. праця. — С.15.

і переосмислення міфів відбувається відповідно до провідних тенденцій розвитку світової і української літератури кінця XIX – початку XX ст.

Саме з погляду на природу краси як філософської категорії, занепад якої акумулює подвійну природу людини, світобудови, творчості, у поетичному доробку неокласиків з'явився образ грішниці Саломеї, на вимогу якої було вбито Іоанна Предтечу (Іоанна Хрестителя). Кожен із поетів самобутньо осмислив цей біблійний образ, зберігаючи його празміст. Наприклад, П.Филиповича образ Саломеї полонив своєю пристрасною й неординарністю почуттів. Саломея постає перед автором як символ демонічної сили краси, що виявляється передусім у її пристрасному, шаленому танці: “Коли танок схопив серця у бран”⁴¹. “Типологічно, – як зазначає В.Зварич, – це дійство споріднене з інтерпретацією танцю у творах Лесі Українки, М.Коцюбинського, В.Стефаніка, а також у поемі Ю.Клена “Прокляті роки”, у якій він акумулює руйнівну силу діянь Сатани, спрямованих на знищення духовного життя”⁴², тобто символізує перемогу Хаосу.

Естетизуючи образ Саломеї, П.Филипович не полишає його онтологічної гріховності: “Перед тобою голова кривава, / й своє життя ти віддаси за право / в людській уяві вічно жить!”⁴³. У такий спосіб на рівні людської особистості створюється бінарна опозиція: краса, гармонія – дисгармонія, руйнація, хаос.

У присвяченому П.Филиповичу сонеті М.Зерова “Саломея” образ дочки Іродіади осмислюється інакше. М.Зеров засуджує оспівану П.Филиповичем пристрасність героїні, оскільки її шалене почуття стало причиною смерті Іоанна Хрестителя. До того ж, образ Саломеї набуває певного часо-просторового забарвлення, символічно проектуючись на страшну і криваву сучасність, коли на Україні встановлювалася більшовицька влада.

У рецепції М.Драй-Хмари цей образ також трактується у соціально-естетичному розумінні, як уособлення руйнівних сил новітньої культури, що її становлення несе руйнацію традицій, знищення справжніх цінностей людської цивілізації: “Схилився над пергаментом мінеї, – / ти не жива: ти – всічена глава / на золотій тарелі Саломеї”⁴⁴.

Гострого суспільно-історичного звучання надає М.Драй-Хмара українській грішниці – Соломії (трансформований образ біблійної Саломеї у поемі “Поворот”), злочин якої вражає не тільки дикунством та жорстокістю (в голодний рік “вона дітей тих поколола / і стала їсти”⁴⁵), а перш за все соціально-політичними причинами та глобальністю цього явища.

Отже, через осмислення образу Саломеї відбувається своєрідний діалог митців про природу краси, гармонію почуття і розуму, гармонію світобудови взагалі.

Концепція софійності торкається також символічного образу Києва (цикл М.Зерова “Київ”, М.Драй-Хмари “Київ”, П.Филиповича “Київ”, Ю.Клена “Софія”). Неокласики звертаються до християнського міфу про походження міста, початком якого був хрест Андрія Первозваного. Благословення апостола стало запорукою священної величчї матері міст руських: “Хто повірить словам, що Андрій Первозваний / на високих горах твою славу прорік?”⁴⁶. Образ Києва сягає космічних масштабів, місто постає як дивовижна гармонія земного і небесного: “Живе життя, і силу ще таїть / Оця гора зелена і дрімлива, / Ця золотом цвяхована блакить”⁴⁷. У художній палітрі цієї поезії домінують світлі тони, М.Зеров використовує життєствердні кольороназви (*зелений, золото, блакить*), з яскравою семантикою оновлення, творчим гармонійним першопочатком якого є краса.

Оспівуючи її, неокласики гостро засуджують сучасних “будівничих нової ери”: “Хоч як звели тебе гермокопіді / і несмак архітекторів-нездар, / і всюди прослід залишив

⁴¹ *Филипович П.П.* Цит. вид. – С.71.

⁴² *Зварич В.З.* Цит. праця. – С.125.

⁴³ *Филипович П.П.* Цит. вид. – С.71.

⁴⁴ *Драй-Хмара М.* Цит. вид. – С.120.

⁴⁵ *Там само.* – С.168.

⁴⁶ *Филипович П.П.* Цит. вид. – С.87.

⁴⁷ *Зеров М.К.* Цит. вид. – Т.1. – С.27.

пожар, — / ти все стоїш, веселий, ясновидий / і недаремно вихваляють гіді / красу твою, твій найдорожчий дар)⁴⁸.

Предметом особливого захоплення, своєрідним ствердженням історичної і духовної краси міста стає героїчне минуле Києва: “До тебе тислись войовничі готи, / і Данпарштадт із пуші виглядав. / Тут бивсь норман, і лядський Болеслав / щербив меча об Золоті ворота; / про тебе теревені плів Ляссота / і Левассер Боплан байки складав”⁴⁹. Воно протиставляється сучасності: “Чуєш, там, вдалині, велетенські заводи / іншу долю кують, інше сяєво слав”⁵⁰. Суголосьним сучасності постає літературне життя Києва початку 20-х рр. ХХ ст.: “І в наші дні зберіг ти чар-отруту: / в тобі розбили табір аспанфути / кують і мелють, і дивують світ, / тут і Тичина, голосний і юний, / животворив душею давній міт / і “Плуга” вів у сонячні комуни”⁵¹.

Через звертання до героїчних образів минулого (вірш П.Филиповича “Володимир Мономах”) дається оцінка сучасності. Художньо трансформуються постулати християнського віровчення “покірність”, “рай”, які традиційно мають позитивне забарвлення, оскільки спрямовані на ствердження ідеї гармонії світобудови. Проте контекстуально (“О Мономаше! / Ти не навчай, / що щастя наше / покора й рай”⁵²) вони набувають іншого — протилежного — смислового навантаження, зумовленого актуалізацією ознак дисгармонійної сучасності і неприйняття її поетом.

Наперекір лихоліттям, часові утверджується філософська ідея духовного оновлення нації: “А потім бачить — дивне диво! / Роздерши темряву століть, / свята і благоносна злива / над Україною шумить. / Такого не було ще зроду — / рабів не буде і нема, / новим відродженням народу сурмить архангельська сурма”⁵³, де Київ постає як національна духовна субстанція, сконцентрований символ культурно-історичної тяглості, основу якого утворює феномен християнської віри. Оригінальність художнього трактування неокласиками образу національної святині полягає у зміщенні акцентів у бік ідеї швидкоплинності історичних катаклізмів.

Художня інтерпретація історичної долі Києва поширюється на весь національний простір. Духовні символи міста — Софіївський собор, Лавра, пам’ятник князю Володимирі — набувають культурної та естетичної вагомості, стають виразниками української духовно-державної стихії. Храм Софії постає символом безсмертної краси: “Хрестом прорізавши завісу диму, / В красі, яку ніщо не сокрушить, / Свята Софія, ясна й нерушима, / Росте легендою в блакить”⁵⁴.

У Софії сфокусовано буття минуле, реальне та майбутнє, вона акумулює загальнолюдські цінності, тому не підвладна знищенню. На формування поглядів неокласиків певний вплив мали філософські ідеї В.Соловйова, близькі до давньоруських софійних уявлень. Згідно з ними у Давній Русі будувалися храми, присвячені Софії. У монотеїстичному вченні філософа смисл краси вбачається у вмінні створювати дійсність. Його божественна Софія стала ідеальним першообразом багатоманітності і повноти матеріального світу⁵⁵. Якщо В.Соловйов говорить про Софію як про всеєднання, то П.Флоренський використовує поняття “єдине і багатоманітне”, яке розкривається через переживання космічної цілісності, одухотвореності і взаємної сполученості всіх частин світу⁵⁶.

Наголошуючи на софійності Києва, його духовних святинь, неокласики прагнуть відновлення зруйнованого космічного світопорядку і створення ідеального суспільного ладу. Силою, яка зможе здолати хаос, повинна стати “софійність, що приведе до соборності, заснованої на любові, в якій розкриється духовний потенціал людської свободи”⁵⁷.

⁴⁸ Там само. — С.28.

⁴⁹ Там само.

⁵⁰ Филипович П.П. Цит. вид. — С.87.

⁵¹ Зеров М.К. Цит. вид. — Т.1. — С.28.

⁵² Филипович П.П. Цит. вид. — С.86.

⁵³ Там само. — С.112.

⁵⁴ Клен Ю. Цит. вид. — С.78.

⁵⁵ Соловьёв В.С. Сочинения: В 2 т. — М., 1988. — Т.2. — С.577.

⁵⁶ Флоренский П.А. Цит. праця. — С.173.

⁵⁷ Темченко А.В. Цит. праця. — С.18.

Суспільно-політичних проблем сучасності торкається й інший біблійний сюжетно-образний матеріал. Як зауважує І.Бетко, “бездержавній українській культурі Біблія давала той шуканий ідеал і духовну підтримку, яких митці часом не знаходили в реальному житті. Писання допомагало зміцнитися у вірі як у свого Бога, який дає сили і творчу наснагу, так і в свій народ, його життєві потенції”⁵⁸.

Неокласики звертаються до образів як Старого, так і Нового Заповітів. Так, історичні події у післяреволюційній Україні нагадують поетам космічну за своїми масштабами біблійну катастрофу – Всесвітній потоп. Тому актуальним стає образ Ноя, з яким асоціюється ліричний герой М.Драй-Хмари: “І як Ной, я жду голубки: / хочу вийти на простір”⁵⁹, де образ голубки символізує звільнення від дисгармонії буття. Через таке моделювання ситуації, адекватної сучасності, іншого символічного смислу набуває словосполучення “новий Арарат”: “Вирнув новий Арарат”⁶⁰, яке характеризує оновлену Україну.

Звернення до образу Адама в поезії “І знов, як перший чоловік” допомагає відтворити трагічний стан митця в умовах тоталітарного режиму: “А сам на самоті живу: / моя душа – безводна Гобі”⁶¹, вказати на бездуховність часу. Висока частота вживання характерна для старозаповітного образу Бога та його синонімічних варіантів: Господь, Творець, Всесильний владар, через які специфічно реалізується концепція софійності: Бог – це гарант світобудови, краси, гармонії.

Водночас вони набувають форм “ритуальних обрядодій”, що виливаються “в народне дискурсивне мовлення”, якому властиве “цілеспрямоване використання мови для вираження особливої ментальності, яка часто позначається релігійною ідеологією. Спрацьовує так звана магія слова”⁶², тобто беззастережна віра в його силу та оновлення.

Традиційна опозиція головних біблійних образів раю і пекла характеризується поліфонічністю. Архетип раю виявляється як гармонія у природі, як оновлене людське суспільство з необмеженою свободою. Вияв архетипу пекла – це безладдя у природному середовищі, порушення гармонії, стихія руйнівної сили. Водночас образ пекла набуває виразного соціального забарвлення, пекло постає не якимось фантастичним осердям мук поза часом, а реальним в історичному часі місцем – Україною (у широкому розумінні – Радянським Союзом). Можливо, цим пояснюється асоціативний зв’язок образу України з образом новозаповітної Голгофи: “І знов горбатіла Голгота / там, де всміхалися лани, / вилазив ворог на ворота, / кричав: розпни її, розпни”⁶³.

Історична трагедія України символічно передається через образи Пророка й Лазаря (вірш П.Филиповича “На поталу камінним кригам”): “Поруч серце чуже холодне, / умира, не може любити. / І на всій безмежній країні / ні один ще Лазар не встав”⁶⁴.

Поетично відтворена картина розп’яття Ісуса Христа набуває масштабів космічної катастрофи. Син Божий існує поряд із символом хреста як вічного прокляття, в його образі домінує людська природа, через його земне існування можна осягнути всю трагічність історії. Інтерпретація біблійних сюжетів (“Чистий четвер”, “Страсна п’ятниця” М.Зерова) дозволяє торкнутися рис сучасності: “І темний ряд євангельських історій / звучить як низка тонких алегорій / про наші підлі і скупі часи”⁶⁵, концептуально розкрити принципи трансформації біблійних образів у поетичному доробку неокласиків.

Таким чином, звернення неокласиків до античних та біблійних сюжетів було зумовлене прагненням знайти в умовах руйнації духовності та соціального краху загальнолюдські та суспільні ідеали поведінки людини, виявити ознаки природної та соціальної гармонії. Концепція софійності, яку творчо реалізували неокласики, стала поверненням у світ усталених цінностей.

⁵⁸ Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця XIX – початку XX ст. – Kijow-Zielona Góga, 1999. – С.14.

⁵⁹ Драй-Хмара М. Цит. праця. – С.42.

⁶⁰ Там само.

⁶¹ Там само. – С.57.

⁶² Жайворонок В.В. Українські обрядові мовні формули на етнокультурному тлі // Слово. Фраза. Текст. Сб. научн. ст. к 60-летию М.А.Алексеевко. – М., 2002. – С.182.

⁶³ Драй-Хмара М. Цит. вид. – С.46.

⁶⁴ Филипович П.П. Цит. вид. – С.51.

⁶⁵ Зеров М.К. Цит. вид. – Т.1. – С.64.

Іван Зимомря

ПСИХОЛОГІЯ КРИЗОВИХ СТАНІВ: РОМАН ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ “ГЕРОСТРАТИ”

Осмилення людського буття, теперішнього й майбутнього Людини, її прагнень, плінність психології особистості — питання, що лежать в основі творчості Емми Андієвської. У центрі її роману “Герострати” також перебуває людина, до того ж людина в кризовій ситуації. Читач не знає ані її прізвища, ані імені, лише професію — антиквар. Інших персонажів авторка характеризує також лише за їхніми функціональними, суспільно-громадськими чи фізичними ознаками (Клієнт, Дружина, Гімназист, Студент Медицини, Товстун, Бородач). Усі постаті в романі зорієнтовані на загальнолюдські духовні цінності; письменниця виокремлює важливі суспільні, моральні та естетичні проблеми, зображує блукання збудженої свідомості Антиквара, коли підсвідомі імпульси набувають форм його руху в просторі й часі, контактів із різними людьми. В основі такого мислення й поведінки лежить ідея геростратизму.

За словами Емми Андієвської, поштовхом до написання роману “Герострати” стало прочитане нею невелике за обсягом оповідання французького письменника та філософа Жана-Поля Сартра “Герострат” (1939). У ньому йдеться про молодика, якого зненацька охопило маніакальне бажання кого-небудь вбити. Мотиви цієї ідеї-фікс прояснюються, коли він розповідає колегам по роботі про свої симпатії до “чорних” героїв. Найбільш імponує йому вчинок грека Герострата, який заради слави 356 року до н.е. підпалив храм Артеміди в Ефесі — одне з семи чудес світу: “...Я вперше почув про Герострата, й його історія мене підбадьорила. Вже минуло більше двох тисяч років, як він помер, а його вчинок і далі сяє, як чорний діамант...”¹. Емма Андієвська в розмові з автором цих рядків зізналася: “Я розсердилася, прочитавши “Герострата” Сартра... І здивувалася: чому такий надзвичайний філософ оминув справжню проблему? Це ж не герострати в нього. Де справжня проблема? А оскільки на мене завжди позитивно впливають такі “збудники”, мені відразу, мов розгалужена блискавка, з’явилася ідея “Геростратів”². Іншими словами, маємо справу із зовнішнім стимулом до більш активного, розгорнутого розвитку теми, творчого осмилення мотиву, аби дати власну відповідь на питання: “Що таке “буття”? Що таке “ідея Бога?” Що таке “ідея людини?” Як наслідок такого змістового окреслення письменниця подає свою концепцію геростратизму — явища, яке становить загрозу морально-духовному життю людини, зумовлює втрату особистістю її людських якостей. Щоправда, Емма Андієвська основну увагу зосереджує не на соціальній проблемі, що притаманно реалістичним традиціям, а на драматичних началах, які вона накладає на психіку персонажа.

Цю загалом новаторську для української літератури ідею (розширення тематичних меж, форм, способів обробки сюжету й відображення внутрішнього світу людини) письменниця сформулювала ще 1950 р. — у 19-річному віці. Перший варіант роману був написаний упродовж двох років. Але видати його вдалося лише 1971-го.

Варто зазначити, що тема геростратизму присутня вже в першій збірці “Подорож” (1955). У новелі “Демон”, зокрема, один із героїв виголошує: “Наше століття, століття Геростратів. Гонитва за вічністю усіма способами. Тепер ви не знайдете жодної людини, що не слабувала б на цю хворобу. Наше століття, як пес, скиглить за вічністю, але воно втратило віру у вічність, що поза людьми. Тому воно шукає вічності в людях, яка згине щойно з останньою людиною. Єдиний спосіб вічності. Тому я вибрав собі це почесне ремесло: чистити світ від Геростратів”³.

“Герострати” — плід тривалої праці авторки в нелегку післявоєнну добу. Цим твором, на думку О.Дека, вона започаткувала новий напрям у літературі. “Який той напрямок?..

¹ Сартр Ж.-П. Герострат. — М., 1992. — С. 73–74.

² Зимомря І. Емма Андієвська: “Слово як магічний заряд” // Наукові записки (Серія: філологічні науки. Вип. 47). — Кіровоград, 2002. — С.251–258.

³ Андієвська Е. Подорож: Новелі. — Мюнхен, 1955. — С. 75.

Це новий напрямок, який ще не має назви і який я назвав би емізмом. Кожний із напрямків літератури проходив час становлення, тож не будемо вимагати, щоб і емізм прижився за життя одного покоління, що для вічності — мов одна пелюстка з життя дерева, яке цвіте щорічно”⁴. Цікаво тлумачить письмо Емми Андієвської С.Водолазька. Вона вбачає тут “безмежну постмодерністську гру з порожнечою”: “Для прози письменниці характерне виведення героя на рівень, де на перший план поставлені постмодерно інтерпретовані екзистенційні постулати. Важливого значення набуває факт бруталного втручання у свідомість, який супроводжується появою присмаку існування іншого в тобі, з наступною втратою контролю та зміщенням життя у напівдійсність, якій часто притаманне фантазмагоричне забарвлення. До того ж у процесі пошуку істини персонажі опиняються не перед кінцевою метою, а перед інтелектуальною провокацією, за допомогою якої авторка розгортає синонімію безмежної постмодерністської гри з порожнечою, небуттям, надаючи онтологічного забарвлення самому процесу гри, незважаючи на її нестабільність...”⁵.

Проте таке трактування твору, на нашу думку, не зовсім правомірне. Навпаки, образи, витворені уявою головного героя, заповнюють вакуум його *кризового стану*; отже, у творі спостерігаємо не “гру з порожнечою”, а радше пошук порятунку з безвиході. Кризова ситуація не провокує появу в Антиквара “іншого в тобі”: адже всі уявні картини — це його субстантивовані в підсвідомості прагнення, болі, драми.

Психологізм роману простежується на всіх його рівнях: ідейно-проблемному, образному, наративному, композиційно-сюжетному, словесному. Авторка демонструє різні стадії, які герой долає на шляху до власної ідентичності. Її цікавлять насамперед складні внутрішні переживання Антиквара, пов’язані з кризовою ситуацією, яка, своєю чергою, пробуджує неусвідомлені імпульси, що спонукають його до вчинків, на перший погляд, нелогічних і невмотивованих. Упродовж усього роману читач, спостерігаючи за діями героя, навіть не підозрює, що запрошений на спектакль, назва якого — внутрішня драма людини. Це стає зрозуміло аж наприкінці твору: сповідальний монолог Антиквара дає ключ до відкриття справжніх — внутрішньо й зовнішньо обґрунтованих — пластів змісту. Звідси — його логічна організація.

В.Роменець, досліджуючи різні аспекти психології творчості, зазначав: “У глибині людини, в глибині суб’єкта, що пізнає, є істина, оскільки людина вкорінена в нумеральному духовному світі, але вона перебуває в ньому в дрімотному стані, і пробудження її вимагає творчого акту. Трансцендентне, тобто справжній, а не ілюзорний світ, перебуває “по той бік” самого протиставлення суб’єкта об’єктові”⁶. Емма Андієвська також прагне пізнати сутність людини, виявляючи при цьому особливий інтерес до ірраціональної сфери, драматичних моментів, внутрішніх колізій, кризових ситуацій. З ними органічно пов’язується критерій випадковості, т.зв. “випадковий” поворот долі, що нерідко перетворюється на закономірність. У цьому зв’язку варто згадати слова філософа й поета В.Соловйова: “...влада долі над людиною при всій своїй несхитній зовні силі зумовлена, однак, внутрішньою діяльною й особистою співучастю самої людини... сила, що визначає наше існування, яку ми називаємо долею, хоча й незалежна від нас за сутністю, проте може діяти в нашому житті тільки через нас, тільки через нашу свідомість і волю”⁷. Тобто кожна людина сприймає довколишню реальність крізь призму власного досвіду — передумови формування її внутрішнього світу.

Сучасне життя з усіма його суперечливими, часом алогічними проявами породжує фантазмагоричні конструкції; вони зримо проступають в уявних пригодах головного героя “Геростратів”. Емма Андієвська віддзеркалює зневіру в ідеалах. Впадають у око трагікомічний

⁴ Дєко О. ... Штрихи до портрета. Мов одна пелюстка. Еммі Андієвській — 70 // Літературна Україна. — 2001. — 5 квітн. — С. 7.

⁵ Водолазька С. Постмодерністські акценти у творчості Емми Андієвської / Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 2003. — С. 7.

⁶ Роменець В.А. Психологія творчості. — К., 2001. — С. 217.

⁷ Соловьев В.С. Собр. соч.: В 12 т. — Брюссель, 1966. — Т. 9. — С. 34.

пафос сприйняття дійсності, заперечення попередніх літературних традицій, іронія, пародія тощо. Кризовий стан, у якому перебуває Антиквар, — наслідок глибокого осмислення авторкою реалій життя. В окремих випадках дійсність виступає в неї як “світ навпаки”. “Хто має норму на те, яким має бути світ? — запитує письменниця. — Хто скаже, що лише хтось має рацію? Якщо хтось стверджує, що має вірне поняття світу, то, отже, той бачить себе в ролі Господа Бога. Я думаю, що жодний смертний не може бути в цій ролі. Але людина завжди може дати свою версію бачення. Це означає, що вона — не Господь Бог, а просто такий кут зору найбільше відповідає її мисленню. Це одна з пропозицій бачення світу...”⁸.

Завдяки такій позиції письменниця творить у своєму романі атмосферу пародійності.

Пародіюються насамперед явища, прикметні для масової культури: нагромадження автографів задля власної потіхи, абсурдні судові процеси кінозірок, “елітарні” салони з самозакоханими митцями тощо. Однак, як зізнається Емма Андієвська, її твір “виходить далеко за межі шельмівського роману, за межі пародії...”⁹. Перефразовуючи слова Хосе Ортеги-і-Гассета, можна сказати: цей твір “жартує сам по собі...”¹⁰. Одне з джерел осмислення найрізноманітніших алюзій — висока ерудиція Емми Андієвської, її обізнаність із надбаннями людської цивілізації. Ця інтелектуалізація не заважає, а радше посилює загальне розуміння художньої цінності твору. У світоглядному полі письменниці співіснують іноді цілком протилежні релігійні вчення, ідеї й поняття різних епох і народів. На сторінках роману природно взаємодіють елементи софістики, агностицизму, суб’єктивного ідеалізму, релятивізму, фрейдизму, екзистенціалізму, постмодернізму тощо.

У художніх задумах Емми Андієвської вміщується широкий культурний простір, а її свідомість народжує місткі образи, приміром, образ головного героя трансформується в алегоричний символ усього людства. Авторка не конкретизує також місце дії й оминає такі реалії, як назви міст, вулиць, річок тощо, досягаючи ефекту абстрактного простору. Загалом взаємодія реального й містичного — одна з прикметних ознак роману “Герострати”. Простір тут постає таким, яким він віддзеркалюється в свідомості Антиквара. Тобто відбувається своєрідна проекція алотропних станів, що надають дійсності так званого психічного характеру¹¹. За З.Фрейдом, “психічна реальність — це особлива форма існування, яку не можна змішувати з матеріальною реальністю”¹², хоча художній світ не може бути вповні ізольований від зовнішнього середовища. Звісно, у випадку з Антикваром вимога написати біографію незнайомої людини означає спробу корекції власної внутрішньої біографії, що посилює кардинальні зміни в його психіці. Зрештою, вони й регулюють його вчинки й дії. І все ж ці метаморфози, на нашу думку, відповідають прагненням і потребам героя.

Саме потреби, зазначав Л.Фойєрбах, виступають єднальною ланкою між природою та суб’єктом. “Існування без потреб — даремне існування, — наголошував філософ. — Позбавлене потреб — не має потреби і в існуванні”¹³. Іншими словами, відбувається сублімація внутрішніх порухів головного героя — процес, коли, за В.Роменцем, несвідоме прагне “безпосередньої насолоди, не хоче пристосуватися до реального світу”¹⁴. Отже, в старих вимірах свого існування Антиквар уже зреалізувався, а тому виникає внутрішня потреба пошуку нових життєвих координат. Шлях до них непростий і позначений різними шаблями психологічної розрядки.

⁸ Зимофря І. Емма Андієвська: “Слово як магічний заряд”. — С. 251-258.

⁹ Софока П. Емма Андієвська. Літературний портрет. — Тернопіль, 1998. — С. 154.

¹⁰ Див.: Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва // Всесвіт. — 1992. — №3-4. — С.154.

¹¹ Див.: Pietruszewska-Kobiela Grażyna. Psychologizm i surrealizm. Proza Anatola Sterna. — Częstochowa, 1991. — 129 s.

¹² Цит. за: Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. — М., 1998. — С. 5.

¹³ Див.: Фейербах А. Предварительные тезисы к реформе философии // Избранные философские произведения: В 2 т. — М., 1995. — Т.1. — 676 с.

¹⁴ Роменець В.А. Психологія творчості. — С. 233.

Традиційний сюжет із властивими йому причинно-наслідковими зв'язками в романі "Герострати" відсутній. Натомість Емма Андієвська вміло використовує фрагментарність асоціативних зв'язків. Рушійною силою розвитку дії виступає т.зв. внутрішня спонукка. Герой твору переживає глибоку духовно-психологічну кризу, а його рефлексуюча свідомість створює індивідуальні, тільки йому властиві яскраві картини-видіння, що містять чимало ознак, за якими їх можна віднести до світу реального. Проте як візії, так і сюжетні згустки, докладно описані зустрічі Антиквара з незнайомцями поєднані на засадах абсурду. Окремі події перехрещуються між собою, увиразнюючи думку авторки про плинність людської психіки, непідпорядкованість її логіці раціонального освоєння світу, в якому стільки ж ірраціонального, як і раціонального.

У підсвідомості Антиквара нуртують імпульси незвичайних прагнень. Внаслідок кризового стану ці прагнення втілились у реальні для нього уявні образи, що зумовлюють психологічну розрядку. Після розмови з Домом-Рамзесом Антиквар познайомився з гуртом молодиків, із якими навіть подався до шинку, куди давно не заходив. Породжені уявою образи Ціми, Хоми, Козютка-Млодютка, Гімназиста, Гзи-Бзи, Віолончеліста, Студента Медицини, Мецената — це образи туги за невідомим, забороненим. Прагнення новизни, ризику сублімується також в образи Товстуна, збирача автографів, відвідувачів літературного салону, підозрілих рибалок, оповідачів снів. Сюжетна канва роману концептуально підпорядкована пам'яті головного героя. Авторка дає читачеві можливість відчутти відносність часових вимірів, дотичних до життя Антиквара, окремим епізодам його уявної біографії надає домінуючого значення, створюючи відчуття щільної наповненості часом. Нагромадження уявних картин — це символізація вольового зусилля з боку Антиквара вичерпати візії, які запрограмувала його підсвідомість.

Кризовий стан героя, а також світ багатьох персонажів роману сублімуються в проблему геростратизму, а вже крізь неї сприймаються філософські проблеми, ідеї, ідеали та інші атрибути існування людського роду.

Основну увагу Емма Андієвська зосереджує на індивідуальному самовираженні людини. Її герої відчують абсурдність світу, в якому повсякчас слід робити вибір, аби надати сенсу своєму існуванню.

Авторську концепцію сенсу буття людини увиразнюють питання, що стосуються насамперед аспектів світогляду людини й релігії. Вони утворюють дихотомічні ряди справедливості й добра, Герострата й Великої Людини, вічного й миттєвого в людському існуванні. В основі цього зіставлення лежить неоднозначне сприйняття письменницею постулатів християнського вчення. Звичайно, згадана дихотомія ґрунтується на картинах, витворених уявою Антиквара, а візії головного героя, своєю чергою, спровоковані кризовою ситуацією на засадах антагонізму. Вони містять як раціонально "нормовані" культурні, так і суспільні цінності: свобода — заборона, закономірність — випадковість, раціональність — ірраціональність, дійсність — ілюзія, брехня — істина. Завдяки сукупності вимог, заборон та обмежень культура пригнічує інстинктивні поривання особи. Адже вона, як зазначав З.Фрейд, "ґрунтується на відмові від прагнень"¹⁵. З цього погляду стає зрозумілим: відображення внутрішнього світу персонажів засноване на принципах психоаналізу. Це дало змогу Еммі Андієвській виразніше окреслити власну позицію: побачити світ незатьмареними очима дитини й збагнути його чистим розумом.

Щодо головного героя роману, наділеного рисами Герострата, створюється враження, ніби письменниця не ставить за мету виявити щось оригінальне чи то в його зовнішньому житті, чи то у внутрішньому стані. Зусилля персонажа спрямовані на речі, а відтак і на людей, які перебувають за межами його уподобань. Акцент робиться на спонтанних учинках Антиквара, які призводять до значних відхилень у ритмі його життя, до химерної пригоди — "історії, яку він сам не годен збагнути"¹⁶.

¹⁵ Фрейд З. Недовольство культурой // Психоанализ. Религия. Культура. — М., 1992. — С.95.

¹⁶ Андієвська Е. Герострати. — Мюнхен, 1971. — С. 6.

Придивімося до цієї ситуації пильніше. Уже на перших сторінках роману авторка так представляє свого героя: “солідний власник антикваріату, одружений чоловік, батько двох дітей”¹⁷. За соціально-психологічними параметрами він — втілення пересічного бюргера, який педантично керує власною справою й тому веде досить замкнутий спосіб життя. Хоч би як дружина переконувала його найняти помічника, він не бачив у цьому жодної потреби: “Я волів радше відпрацювати кілька зайвих годин, ніж терпіти біля себе людину, яка тільки заважала б, оскільки я ніколи не позбувся б почуття, що вона однаково не зробить так докладно, як я”¹⁸. Тож він сам кольорував гравюри, сортував книжки, наклеював серіями марки на аркуші, тобто вів типове життя інтроверта.

Емма Андієвська тонко передала момент виникнення несподіваних змін у житті героя. Одного дня душевний спокій Антиквара порушує таємничий клієнт, який наполегливо вимагає написати його біографію. Цей день міцно закарбувався в психіці Антиквара, він “боїться пропустити найменшу подробицю, що пролила б світло на історію”¹⁹, яка з ним трапилася. Він стає для самого себе загадковою особою, мотиви вчинків якої не може збагнути. Подібний стан людини намагався пояснити французький письменник, психоаналітик, засновник структуралізму Жак-Марі Лакан, прихильник фрейдизму, який стверджував: “стабільне еґо” — ілюзія. На його думку, людина не має фіксованої лінії характеристик, а перебуває в постійних пошуках самої себе²⁰. Що ж відбувається в психодуховній сфері героя роману “Герострати”? Перед читачем розгортається болісний і складний психологічний процес пошуку істини, внаслідок якого й вибудовується утверджувана письменницею філософська концепція. Власне кажучи, формується концепція особистості, яка дивиться на реальний світ, як на дзеркало, прагнучи побачити в ньому віддзеркалення й соціуму, і свого внутрішнього космосу.

Антикварові пошуки власного “Я” почалися тоді, коли стався надлам його сили волі, метаморфоза в його поведінці. Герой твору уявно почув безглузду пропозицію стати біографом незнайомої людини. Тут наявна невідступна логіка абсурду, з тенет якої виплутатися надзвичайно складно. Письменниця показує довгий шлях до усвідомлення персонажем реальних причин його видуманих учинків. Вона комбінує самохарактеристики, уявні картини можливого розвитку подій. Як наслідок, у Антиквара виникає страх бути неправильно потрактованим. У його психіці важливого значення набувають імперативи соціуму, які істотно коригують поведінку. Антиквар справді опинився між двома полюсами — незбагненними імпульсами та імперативами соціуму. Це сталося під час кризової для нього ситуації: “Я не любив утруднювати собі існування, не кохався в зайвому. Для мене, як і для багатьох інших, крім звичайних життєвих турбот, пов’язаних чи то з антикваріатом, чи то з родиною, не існувало проблем, в усякому разі ніяких незвичайних проблем, поки не з’явився в мою крамницю відвідувач”²¹.

Емма Андієвська створює психологічну модель людини, яка намарне звертається до сил *ratio*, щоб розігнати примари, породжені кризовим станом її психіки. Спочатку Антиквар “виганяв” уявного відвідувача, навіть хотів піти в поліцію й поскаржитись на чоловіка, який розхитує йому нерви. Але зупиняв страх. Адже там могли б подумати, що він марить, а отже, постраждала б репутація його як солідного власника антикваріату! Головний персонаж, як бачимо, дуже високо ставить почуття власної гідності. Він боїться втратити, образно кажучи, своє обличчя. Але свідомість його таки роздвоюється, посилюється нездатність відрізнити світ реальний від ірреального, раціональне від ірраціонального²². Зрештою, внаслідок неврозу Антиквар втратив здатність орієнтуватися в довколишній дійсності: його поглинув створений підсвідомістю світ. Водночас Емма Андієвська зазначає: зародки

¹⁷ Там само. — С. 9-10.

¹⁸ Там само. — С. 7.

¹⁹ Там само. — С. 5.

²⁰ Цит. за: Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. — М., 1998. — С. 67.

²¹ Андієвська Е. Герострати. — С. 59.

²² Див.: Скотний В. Раціональне та ірраціональне. — Дрогобич, 2003. — С. 187.

альтернативного, оберненого відтворення дійсності були властиві героєві твору ще в дитинстві. З роками інфантильна форма реакції на світ, витіснена зі свідомої психічної діяльності Антиквара, не зникла. Вона творить той центр, довкола якого сформувалося його несвідоме психічне життя. Ще у школі на уроках історії, якимось додатковим імпульсом, “подібним до ясновиддя розумом”, герой знав (хоча це знання й заважало йому), “що часово середньовіччя завжди передувало античним часам, а не навпаки...”²³. Письменниця свідомо додає такі штрихи, які окреслюють образ Антиквара як людини з необмеженими потенційними можливостями щодо створення різноманітних містифікацій.

Натуралістичні картини з минулого — повернення головного героя до дитячих вражень — тісно переплітаються з часом теперішнім. Нейтральне, здавалося б, слово “господар” викликає в нього асоціацію з тією подією, яка глибоко вразила його дитячу психіку. Йдеться про зіткнення вантажівки, що перевозила корів, із автомашиною з коксом. Минуло багато літ. І на відстані часу Антиквар знову з боєм переживає те, що побачив і відчув гімназистом: “...пожмакані коров’ячі голови і черева всуміш з коксом, і той рев, який, здавалося, ішов просто із шматків м’яса”²⁴.

З цими враженнями переплітаються сексуальні прагнення головного героя. Письменниця, визнаючи інверсивність ідей З.Фрейда, вводить до роману темпоральну наративну фігуру — епізод-пригоду, коли випадкова дівчина запитує Антиквара, чи вона гарна. Навіть від одного цього питання в його голові збурився рій неспокійних думок щодо можливого розвитку подій. Свідомість Антиквара чинить опір могутньому енергетичному зарядові, який набуває символічної форми — киселю з черешнями, того киселю, що його мати подавала в дитинстві на десерт і який нагадував йому картину “Страшний суд” з батькового кабінету. “...І те, що вона питала, чи вона гарна, — гарячково розмірковує Антиквар, — властиво й вело до цього кабінету, до цього киселю, який нагадував Страшний суд, бо якби вона не спитала, чи вона гарна, я його ніколи не пригадав би, а це для моєї подальшої долі, це я виразно прочуваю, чомусь дуже важливе, хоч ця пригадка тепер і заважає думати про відвідувача...”²⁵.

Письменниця показує спроби Антиквара збагнути власний душевний стан. Врешті герой доходить висновку, що в ньому живе багато різних істот, звільняється від “ілюзій” про цілісність особистості і починає сприймати себе як складний організм, як поєднання багатьох “Я”.

Перед читачем розгортається психодрама, якій притаманне безпосереднє переживання людиною уявних почуттів, думок, ідей як реальних. Приміром, жодна людина з оточення Антиквара не “бачила” й не “чула” Клієнта. Отже, головний герой роману страждає на таку форму порушення сприйняття дійсності, як галюцинації. О.Деко стверджує, що персонаж “...доводить свій розум до стану активності... Ось чому антиквар бачить те, чого не бачить інший, він чує те, чого не чує інший, він читає думки на відстані, чого не може інший”²⁶. Письменниця розкриває внутрішній світ свого героя в моменти найбільшого психічного напруження, які зумовлюють максимальне загострення розумових здібностей та емоційних реакцій. Проте не слід забувати, що кризова ситуація оприявнює й те негативне, що зазвичай існує лише у підсвідомості персонажа на рівні потенції.

Криза вивела героя твору з емоційної рівноваги й негативно впливає на його життя. Емма Андієвська фіксує випадки, коли Антиквар забуває про важливі для нього події, приміром, про те, що склав шоферський іспит. У нього знизився інтерес до роботи, виникає невпевненість у прийнятті рішень. Звідси — імпульсивна поведінка, порушення логіки мислення, непослідовність асоціативних зв’язків. Як наслідок, з’явилися цілком нові зацікавлення, які супроводжуються згаданими вже слуховими та зоровими галюцинаціями. Окрім того, на початковій стадії психічного розладу героя спостерігаються невмотивовані з погляду інших людей напади агресії. Моменти уявного так тісно переплітаються з дійсністю, що він часто не може відрізнити фантома від реальної речі. Тому Антиквар жбурляє у свого Відвідувача книжки, важкі предмети зі столу. Згодом він і сам не може збагнути причини цього шаленства. До того ж

²³ Андієвська Е. Герострати. — С. 300.

²⁴ Там само. — С.28.

²⁵ Там само. — С.415.

²⁶ Деко О. Проза Емми Андієвської (Спроба аналізу) // Соборність. — Мюнхен, 2000. — №1. — С.101.

після таких нападів агресії стан його значно погіршується: "...У крамниці панував повний розгром. Я почував себе мізерно, наче мене побили"²⁷.

Істотна ознака розладу психіки головного героя — його відчуженість від реального світу. Найяскравіше це виявляється у стосунках із дружиною. Між подружжям поволі виростає невидима стіна, здатна зруйнувати їхнє життя. Щоправда, дружину Антиквара важко назвати повноцінним персонажем. Її образ залишається незмінним упродовж усієї дії роману. На її думки письменниця не зважає, не висвітлює її реакцію на події. Зовнішня й психологічна деталізації цієї дійової особи не досягають ступеня індивідуальної конкретизації. Загалом варто зазначити, що більшість персонажів Емми Андієвської — радше маски, ніж характери. Дружина Антиквара виступає в "Геростратах" втіленням здорового глузду, який час від часу проривається до свідомості героя. Саме для неї він щоразу вигадує нові, заздалегідь підготовлені виправдання. Її реакція на них інколи служить для чоловіка каталізатором одужання. "Я справді не пригадую, щоб дружина колись плакала, — зізнається Антиквар, — і вигляд цих мовчазних важких сліз струсонув мене. На мить я навіть завагався, зіщулившись від жалю, чи не розповісти їй історію з моїм відвідувачем, усе так, як є, та, на щастя, якимось стримався і тільки згодом кожного разу з жахом згадував, що сталося б, якби я не переміг себе і це признание злетіло з моїх вуст... *Я раптом з сумом... усвідомив: з того часу, коли в моєму житті появилася відвідувач, я, сам того не зауваживши, зазнав глибоких змін, на які досі заплющував очі*"²⁸.

Як бачимо, пояснення власного становища, пошук оптимального, на думку героя, варіанта виходу з нього, вмотивування доцільності подібної ситуації відбувається у формі самоаналізу. Це дає змогу зрозуміти мотиваційні механізми його вчинків. Створюється враження: Антиквар нестримно рухається до поглиблення кризової ситуації, внаслідок чого можливість повернутися до колишнього життя здається примарною. Таким чином, закладені ним підвалини власного вибору все важче піддаються виправленню.

Емма Андієвська акцентує на тому, що в підсвідомості пересічної людини живуть прагнення до незвичайності. Іноді вони реалізуються у вигляді візій, що подаються в романі як блукання героя в пошуках істини. У цьому сенсі всі псевдопригоди Антиквара можна розглядати на рівні несвідомого самообману психологічної цензури — прагнення до впорядкування дійсності, бажання пізнати невідоме, заборонене, потяг до ризику.

Важливу роль відіграє в "Геростратах" також конфлікт між обов'язком-дорученням і бажанням. При цьому обов'язок залишається для Антиквара рушійним мотивом для досягнення автентичності. "Звичайно, мені трапилася історія з моїм відвідувачем, яка дуже захитала мою гідність, моє уявлення про самого себе, тільки то все таки щось зовсім інше. Через мого відвідувача я не перекреслював нічийого життя, від нього тільки моє ускладнилося, я нікому не чинив боляче, не тікав від обов'язків, без яких годі залишитися людиною"²⁹. В цьому самоусвідомленні Антиквара Емма Андієвська окреслює ті цінності, які у фіналі твору дали йому змогу розвіяти туман примарного й утриматися на межі здорового глузду. Саме моральність — той стрижень, що не дав героєві зірватися у прірву невідомого. До нього приходять заслужена винагорода за старанний пошук адекватних засобів лікування.

Завдяки вмотивованому психоаналізу письменниця загострює увагу читача на етичному виборі людини в критичному стані. Внаслідок змагання внутрішніх імпульсів, що знайшли відбиток у різних проявах сублімації (біографія Клієнта, адреси, псевдопригоди), для Антиквара стає очевидною вся абсурдність ситуації. Так у творчий метод Емми Андієвської входять постмодерні елементи. Емоційне збурення Антиквара, що найбільше виявляється під впливом філософії геростратизму на рівні філософської ідеї, а також ускладнене епізодами зустрічі з гуртом молодиків-геростратів — на рівні побуту, завершується духовним просвітленням: "Що коли *мені* це просто *привиділося*, і насправді не існувало ні відвідувача, ні Ціми, ні Козютка-Млодютка, ні оповідачів снів, ні взагалі усіх тих, кого я розпитував, жадаючи інформації про мого відвідувача, з ким ходив, зустрічався? Що, коли все те,

²⁷ Андієвська Е. Герострати. — С.15.

²⁸ Там само. — С.382-383.

²⁹ Там само. — С. 412-413.

що я бачив і чув, вишукуючи матеріали до біографії *мого Відвідувача*, насправді лише вияв чи несподіваний вибух фантазії, кошмарний сон на повний шлунок? І тому поява *мого Відвідувача* прийшла не ззовні, а зсередини, тобто всі ці події від самого початку лежали в мені й чекали тільки нагоди, аби вийти назовні, і цією нагодою став *мій Відвідувач?*..”³⁰.

У читача, який спостерігає за внутрішньою драмою персонажа від “Я”–особи (“я бачив і чув”), мимоволі виникає запитання: чи могли непрості сцени психодрами відбутися в уяві “пересічного” Антиквара, як його атестує сама письменниця? Ці сумніви супроводжують його до останньої сторінки твору, бо візії, що лягли в основу сюжету, виникають у героя спонтанно, як вияв кризового стану.

Коли ж цей стан минає, то незвичайні здібності також зникають. Але на місце візії приходить просвітлення душі й розуму. Це дає підстави для висновку: долаючи кризову ситуацію, головний герой підіймається на вищий духовний щабель. Наприкінці роману авторка простежує, як у Антиквара відновлюється адекватне предметно-чуттєве бачення світу, контакт із дійсністю. Важлива риса письма Емми Андієвської – містка художня деталь, яка нерідко набуває символічного звучання. Символом повернення персонажа до реальності виступає ніч, що добігає кінця: “*Темінь ще трималася, проте вже робилася крихкою, ладна від першого струсу одразу ж розсипатися на світло...*”³¹. На світланні головний герой ставить собі риторичне запитання, яке піднімає завісу над сутністю однієї з найбільших криз людства загалом й окремої людини зокрема: “*Але – хто я? Дійсно, хто ж я? Я?.. Мені самому незбагненно, як я опинився перед цим питанням, хоч тепер воно вже несуттєве, єдине суттєве – це хто я насправді? Герострат, як і все теперішнє людство, чи той, хто покликаний втілити міт про велику людину, бо ж вирішує тільки вибір, хто якого себе вибирає?*”³². Стає зрозуміло: видимі афери, що розгортаються в романі, – це тільки імпульси до пошуків власної ідентичності, химерна мандрівка крізь хаос затьмареного душевного світу. В останніх роздумах героя зримо пробивається голос авторки, яка переводить побутові речі у філософський план. Образи, вчинки, пригоди – різні лики світу, організовані за законами, в основі яких лежить ідея абсурдності життя, його непізнаваність, неадекватність його відображення у свідомості людини. У “Геростратах” Еммі Андієвській вдалося створити ту багатоплановість, що надає кожному рухові героя нетипового для об’єктивної дійсності сенсу. Адже деталі реальності входять тут до незвичної цілісності, якої не виміряти звичними критеріями, не визначити відомими ознаками.

Сповненим іронії поглядом авторка охопила сучасну їй добу з її марнослаством, дріб’язковою метушнею й самозакоханою поверховістю духовного життя. Вона моделює ситуації, які дають змогу героєві виявити себе, показує кризу, але не ту, що веде до загибелі, а, навпаки, ту, що веде до одужання. “Я намагаюся пробудити в людині цікавість спробувати стати іншою, випробувати себе. Я не виголошую жодних істин. Я просто показую, щоб людина пам’ятала про те, які колосальні можливості в ній приховані, й прагнула їх використовувати”³³, – зазначає письменниця.

Відтворення психології людини не самоціль Емми Андієвської, а засіб до розкриття явищ буття. Її найбільше цікавить людське “Я”, звернене до світу внутрішнього й водночас підвладне впливові суспільної атмосфери; Я постійно перебуває у стані вибору й пізнання сенсу особистісного та загальнолюдського існування в окресленні: *людина – людство; особа – світ*.

³⁰ Там само. – С. 498.

³¹ Там само. – С.492.

³² Там само. – С.500.

³³ Див.: *Зимомфя І.* Емма Андієвська: “Слово як магічний заряд”. – С.251-258.





Рецензії

АПОЛОГІЯ ШЕВЧУКА У ПОШУКАХ КОРОГОДСЬКОГО

Корогодський Роман. У пошуках внутрішньої людини. – Сер.: Українська модерна література. – К.: Гелікон, 2002. – 208 с.

Назва книги Романа Корогодського про Валерія Шевчука з двотомника “І дороги. І правди. І життя” – “У пошуках внутрішньої людини” не тільки відразу дає відчуття філософічності тону всієї збірки есеїв, а й провокує багатозначність: хто перебуває в пошуках – Шевчук шукає внутрішню людину в своїх творах чи Корогодський в Шевчукові як митцеві? Здається, не дуже помилюся, коли дам “тотальну” відповідь: автор, спостерігаючи за пошуками внутрішньої людини в творах Шевчука, шукає тим самим внутрішнього себе, бачить себе у “внутрішньому” Шевчукові. У зв’язку з цим каламбуром спадає на думку Гомбровичеве “порнографічне” – “свій до свого по своє”. І хай випадковому читачеві, який не знає “нашого контексту” (в широкому значенні), цей вислів асоціюється саме з вищесказаним, а не з тим, на що може наштовхнути знову випадкова думка, коли він, той читач, відкриває книгу Корогодського про Шевчука в серії “Українська модерна література” і на перших сторінках знайомиться з редакційною радою серії: Валерій Шевчук, упорядник і автор проекту, голова редакційної ради, Роман Корогодський, упорядник і автор проекту, заступник голови...

“Шевчукіана” (спочатку виникає асоціація з лєнініаною, потім – з іліадою й московіадою) Романа Корогодського – це вже третя (вірніше – це тільки третя) книжка про творчість Валерія Шевчука, яка, отже, мусить чимось доповнювати дві попередні: “Художня галактика Валерія Шевчука” Людмили Тарнашинської та “Проза Валерія Шевчука: традиційне і новаторське” Анни Горнятко-Шумилович. Отже, перше прочитання книги – літературознавче.

Як і в класичній літературознавчій праці, що бере об’єктом свого дослідження прозу, в “Шевчукіані” Корогодського на різних рівнях можна знайти аналіз концепції героя, стилістичних особливостей, мотивів і сюжетів, оповіді, ситуації наратора, зрештою, філософської проблематики. Цій останній у рефлексіях про Шевчука, назагал, приділено найбільше місця – не є винятком і рецензована книжка, адже, як намагається довести Корогодський, “зерно самобутньої прози Валерія Шевчука – у філософському осяганні вічної теми”. Вічної теми добра і зла, тобто теми, канонічної для християнства; а Корогодський своєю книжкою заявляє про себе передусім як про “християнського” критика, що аналізує “християнського” письменника. Корогодський просто закриває очі на антицерковне християнство Шевчука, як воліє й майже не помічати цілого пласта творів письменника, написаних на історичну тематику (це зауважив автор вступної статті Олег Бурячківський).

Книжка вміщує аналіз ранньої прози Шевчука (“Біля вічної ріки, або У пошуках внутрішньої людини”), роману-саги “Стежка в траві” (“Втеча від самотності, або Апологія рідного дому”) та драматургії письменника (“З’ява світу на межі розуму. І серця”). Усі три студії об’єднані наскрізним мотивом пошуку Шевчукової концепції героя і стратегії його прописування – самотнього філософа в ворожому світі, надчутливої особистості, яка перебуває в процесі постійного становлення і йде в цей світ зі своїм буттям. Через те, як слушно зазначає есеїст, герой Шевчука за світосприйманням – поет, а настроєвість є

“константою стилю й поетики” письменника. Відтак, становлення особистості як самопізнання Корогодський справедливо вважає одним із найважливіших аспектів “осягання вічного”, пов’язаного із шуканням людиною свого “духового простору”. Ставши на цей шлях *пошуку*, тобто відмовившись від пасивного животіння, людина обирає для себе *дорогу*, дорогу від дерева пізнання добра і зла. Власне, на топосах “дороги”, “порогу” і “дому” будує Корогодський найкращі сторінки своєї студії. В інтенції дослідника дорога для героя Шевчукових творів є “дорогою від порога” — порога батьківського дому, яку проходить блудний син і яка приводить його знову на те ж саме місце, але вже з іншого боку — до тієї ж самої істини. Таким чином, дорога як “круте сходження до самого себе” закінчується, за Корогодським, віднайденням “дому”, символу гармонії людини із собою й зі своїм оточенням, заспокоєнням і панацеєю від самотності, що переслідує подорожнього. Батьківський дім виростає в нашого автора на цілий “символ віри шістдесятництва”.

Тут хочеться зробити перший полемічний акцент. Перекопаний, що “дорога” для Шевчука важливіша за “дім”. “Як правило, тут нема “великої дороги”, бо дія творів відбувається в уяві, у потоці свідомості героїв”, — пише Корогодський (с. 63). Це не зовсім так, згадаймо “Іллю Турчиновського”, “Петра утеклого”, “Око прірви”, “Початок жаху”, “У пашу Дракона”, де герої здійснюють своє буття саме на справжніх “великих дорогах”. Це, звичайно, могло б бути не настільки суттєвим, якби власне ці твори не привідкривали нам і “дорогу”, і “дім” трохи з іншого боку. “Дім” як початок “дороги” — субстанція звуженого духовного простору, що виштовхує творчу особистість — особистість, яка прагне себе творити — в “дорогу”, на пошуки самої себе. Наситивши свій непогамовний дух пізнання добра і зла, людина таки повертається до “дому”, де й знає заспокоєння і гармонії. Отже, від виходу з “дому” як початкового моменту реалізації свободи до повернення як свідомого внутрішнього самообмеження, здобутого завдяки досвіду свободи, про-

лягає широчезний шлях *активної* людини, свобода якої безнастанно реалізується в постійному виборі. Порівнюючи два “екзистенціалізми” — Шевчуків і Корогодського, схиляюся до висновку, що екзистенціалізм останнього більш есхатологічний: остаточний момент гармонійного заспокоєння Корогодський ставить вище від досвіду свободи, тоді як Шевчук більше цінує екзистенцію, свободу в дії, що реалізується в творчому акті як спокуті, творчому акті з елементами демонізму. Отож, Корогодський вочевидь більше схиляється до екзистенціалізму Карла Ясперса, тоді як Шевчукові ближча філософія творчості Миколи Бердяєва. Дім виглядає у прозі Шевчука швидше як міраж, мрія, він може надихати на творчість, як рукавичка дами серця надихає рицаря на подвиги, але у своїй суті дім є місцем стагнації, туди повертаються знесилені справжнім, творчим життям — “*дорогою*”, герої Шевчука повертаються в дім в основному для того, щоб вмирати (як Ілля Турчиновський чи Сильвестр Білецький). “Одному дано вогню більше, іншому менше, зате не кожному дається донести його до кінця днів своїх. Більшість палких молодиків загасає в полоні родинних обов’язків та буденного життя” (“Три листки за вікном”). “Дім” виглядає навіть як спокуса — наприклад, для Михайла Василевича з “Ока прірви”, творчий дух якого змагався з мрією “знайти десь пригоже місце у світі і збудувати собі дім”, та все-таки переміг: “Заплющив очі, бажаючи побачити візію власного дому, але замість того уздрів Пересопницьке Євангеліє...”.

Жодною мірою не прагну заперечити тезу, що в творчості Шевчука наявна апологія “дому”. Але — абстрактного, символічного, “дому” в епоху “бездомності” (за Мартіном Бубером), тієї розірваної сітки нашого світу, яку ми латаємо “уподібненими” до звичних елементами, навчившись у такий спосіб долати своє “нема” і своє “ніщо”. Проте ідеал Шевчука принаймні не залишається в межах *родинного* дому, з ним конкурує *Via dolorosa* творчого вогню, “дорога”, а ідеальний герой зависає між візією родинних радощів і радісною самотністю на вежі зі слонової кістки.

Хочу висловити свою цілковиту солідарність із автором дослідження у справі засудження Шевчукового моралізаторства. Справді — і не тільки в драматургії, а й у прозі 1990-х років моралізм письменника, основні ідеї якого викристалізувалися вже раніше, доходять до тенденційності й повчальності. Однак не можу погодитися там, де Корогодський вступає в полеміку із Шевчуковою статтею про Валер'яна Підмогильного: “У вступній статті дістала своє втілення цілісна концепція Шевчука щодо принципу навчальності, моральності літератури. Цей принцип автор передмови [Шевчук написав передмову до книжки Підмогильного “Місто”. — К., 1993. — С.Я.] поєднав з екзистенціалізмом...” (с. 146). Нічого подібного! Це правда, Шевчук наголошує: “усі екзистенціалісти за своєю природою були моралістами”, але моральність літератури не може ототожнюватися із навчальністю й моралізаторством, вона засвідчує лише те, що твори екзистенціалістів є художнім осмисленням моральних, етичних проблем людства й особистості. Що саме такі проблеми мають у творчості письменників-екзистенціалістів особливий статус, гадаю, не може викликати заперечень. І, власне, на таких зразках європейської літератури зростала творчість Підмогильного. “Та який зв'язок таких констатацій з навчальністю, моральністю, відповідальністю перед читачем? — запитує наш автор. — Хочу трохи доповнити й прояснити *значно складнішу* картину самої філософії...” (с.147)) — і далі йде як “прояснення”... чималенька цитата з Ясперса. З навчальністю й моральністю ми вже розібралися. Що ж до відповідальності, то закиди Корогодського видаються тут мені дуже дивними, адже “відповідальність” — одна з основоположних засад як християнських, так і нехристиянських екзистенціалістів. Той-таки Ясперс у праці “Сенс і призначення історії”, яку цитує Корогодський, писав про загальнолюдський заповіт особистої відповідальності як спільне джерело Східних і Західних культур, що їх приніс із собою “вісьовий час”. Без особистої відповідальності людини, особливо митця, не міг собі уявити здійснен-

ня екзистенційного “проекту” Ж.-П.Сартр.

Утім, самому есеїстові моралізаторства аж ніяк не бракує. Не бракує й того, що я б назвав “зворотною заідеологізованістю”. Роблячи — не без дещиці іронії — зауваги на тему “модних” фрейдизму й неоніцшеанства, автор безоглядно йде за “модною” діаспорного літературознавства розглядати українську літературу під одним кутом зору — тоталітарного суспільства. Визначаючи за таким поглядом як одним з аспектів опису “колоніальної” та “постколоніальної” літератури цілковиту рацію, мене особисто насторожує емоційно-узурпаторське ставлення до проблеми тоталітаризму у “носіїв” досвіду. “Вчені вже сьогодні примудряються розглядати її [історичну категорію тоталітаризму. — С.Я.] в “дистильованому” вигляді, і ця препаратія вихолощеного емоційного змісту звучить як блюзнірство”, — пише Корогодський (с. 183 — 184). Тому багато не зрозумілих для мене чи “натягнутих” інтерпретацій, ліричних відступів і зайвий пафос у книзі я ладен пояснювати собі наявністю отого “емоційного змісту”. Єдиним критерієм для дослідника, що оперує таким інструментарієм, стає особиста харизма.

Нічого не маю проти, аби розглядати образ тоталітарного суспільства, скажімо, у “Птахах з невидимого острова”. Але безоглядне приписування цього образу раннім оповіданням (“Вечір святої осені”, “Десять кілометрів мовчання” та ін.) видається принаймні сумнівним. До того ж, такі інтерпретації виявляються “наносними”, — адже в статті, писаній 1980 року, подібні пасажі, напевне, не мали місця. Поредагувавши статтю в середині дев'яностих, автор, на жаль, не звернув уваги на свої твердження, які з тієї висоти часу вже не мали під собою доказової сили. Сюди належить, наприклад, вікове обмеження героїв Шевчука: “його цікавить підліток, юнак і дуже рідко люди зрілого віку” (с. 58). Так, але тільки в ранніх творах! Уже від початку вісімдесятих “юнаки” з'являються у письменника епізодично, етичне й художнє навантаження несуть на собі герої зрілого віку.

Непорозумінням вважаю відлякування читача від Шевчукових творів: “Шановний читачу, якщо ти прихильний до літератури,

у якій вирують події та пристрасті, полюбляєш гострий сюжет і вигадливу фабулу, зміну місця подій і декорацій, відчуваєш смак до гумору, екзотики, щиро раджу не читати творів В.Шевчука — нічого цього там не знайдеш” (с. 53). Шановний читачу, там усе це є! Взагалі, проблема елітарності чи герметичності творів Шевчука — більше проблема надумана: це показав свого часу ще Марко Павлишин. Не читатиме Шевчука лише шанувальник тваринних подій і пристрастей, що полюбляє дубовий сюжет і шаблонну фабулу, який замість смаку до тонкого гумору воліє бородаті анекдоти й для якого екзотика закінчується на Канарських островах.

Найкраще справляється Корогодський із основним своїм “завданням” — “на долях героїв простежити їхні спроби продертися до самих себе всупереч усім обтяжливим обставинам мертвотної дійсності, в якій герой мусить існувати” (с. 70). У цих людських історіях, цікаво оповіджених, найповніше проявляється авторський моралізм — у кращому розумінні — і чудово співіснує із Шевчуковим моралізмом, де життя — це музей, в якому за гіда править пам’ять, а за творця — совість. Відкривавчими мені видаються аналіз образу часу в повісті “Набережна, 12”, а також “кінематографічні” спостереження Корогодського над прозовими текстами, простеження зв’язку кінематографічності з композицією й від авторською нарацією.

Незважаючи на мої симпатії до зробленого Корогодським аналізу образів персонажів, не можу погодитися із закидами в недостатній психологічній обґрунтованості поведінки героїв у ранній прозі Шевчука. “Але от без будь-якої мотивації, — пише критик про героїню з “Набережної, 12”, — вчителька впадає в дитячий захват і на очах із суто екзистенційної героїні перетворюється на збуджену романтичну грацію, готову звернутися зі словом “рідний” до свого сусіда по комунальній квартирі...” (с. 91). Цікаво, яким чином мав “підготувати” автор цей “лірично-емоційний сплеск”? Мав би пояснювати, що вчителька також людина і жінка, а не просто носій ідеї “екзистенційної героїні”? А ще хочеться спитати: чи всі ми застраховані від емоційних сплесків і чи конче знаходимо логічну мотивацію для всіх наших вчинків?

А чи взявся б, скажімо, будь-який пересічний чоловік пояснити глибші причини своєї готовності “стрибати в гречку” (маються на увазі стосунки Віктора й Мирослави в повісті “Крик півня на світанку”), і чи не є “корисливий” мотив мотивом “психологічним”, навіть за відсутності “інтимного” (повість “Середохрестя”)? Не можна вимагати від письменника повної психологічної проясненості, адже тоді втрачається детективно-таємничий зміст психологічних учинків героїв (без цього детективізму неможливим був би, скажімо, “Лис” із Шевчукового роману “Дзигар одвічний”); прийоми прозового біхевіоризму вдавалися Шевчукові не гірше од Гемінґвея, Стейнбека чи Дос Пассоса. Як інакше, крім рудиментів “совецького” мислення, розцінювати критику Шевчукового неучтва у справах психології сім’ї? “Самотні люди в подружньому житті є найнещасливішими істотами, і в цьому загроза номер один для сім’ї” (с. 93). З цього, в моєму розумінні, міг би бути один логічний висновок: Шевчук шкідливий для радянської системи, бо своєю творчістю розбиває сім’ю як осередок суспільства! (звичайно, жарт). Справа, здається, полягає в тому, що Роман Миронович непомітно для себе соціологізує екзистенцію, забуваючи, що для Шевчука важливішою завжди залишається окрема, самотня людина із своїм “тут-буттям”, ніж будь-які форми колективу, навіть такі підставові й архаїчні, як сім’я.

Мушу заторкнутися ще одну проблему, яка у зв’язку із книжкою Корогодського глибоко мене занепокоїла, проблему ніцшеанства. Я можу зрозуміти природну нехоть християнського мислителя до філософії Ніцше, але важко мені збагнути, яким чином Шевчукова “моральність” може бути спрямована саме проти ніцшеанства. “Розумію, що *острах* виник, не міг не виникнути як захисний рефлекс проти “позбавлення коріння”, переоцінки “цінностей”, “переписання” (вже вкотре!) історії” (с. 150). Зайве казати, що неподобством є інтерпретувати Ніцше за Гайдеггером, а цитувати за Чижевським (с. 171). Методи переоцінки цінностей у Ніцше і Шевчука більше подібні, ніж відмінні! Ніцше не критикував культуру взагалі, він не сприймав тільки таку культуру, яка, спираючись на традиції в служінні її цінностям, *протис-*

тавлялася життю. Чи ж не така мораль і ніцшеанська філософія “духу тіла” промовляє до нас зі сторінок “Біса плоті”, “Розсіченого кола” чи “На полі смиренному”? А ніцшеанська концепція суспільства, що спирається на тезу радикального індивідуалізму з постулатом неперехідної опозиції особистості й колективу, суспільства як насилля над індивідумом, репресії більшості над одиничними інстинктами свободи? І побутову культуру, і Церкву обидва мислителі представляють як тиранію над особистістю і життям. Звідси не заперечення “коріння”, а навпаки — доглибне проникнення в генеалогію культури і діагностика сучасного її стану як сфальшованого, неавтентичного і хворого, критика тваринних інтересів філістерства і дрібноміщанства... Зрештою, це очевидні істини. І предметом атак була для Ніцше не історія, а історизм як догматичний цієї історії образ. І цей ряд подібностей між Шевчуком і Ніцше можна продовжувати — починаючи від концепції вільної творчості й закінчуючи повчаннями Заратустри писати символами і притчами.

Для книжки Корогодського, однак, цілком можливе й інше — не літературознавче прочитання (до речі, попередні мої критичні зауваги можна розцінювати й як своєрідний акт “ревності” на пункті “правильної” інтерпретації Шевчукової творчості). В такому ракурсі “У пошуках внутрішньої людини” бачиться мені цінним людським документом, сучасним зразком барокового *silva rerum*, прикладом асоціативної, чи “імпресіоністської”, критики, читацьким щоденником свідка епохи, занадто потужним ліричним засвоєнням і *при-своєнням* чужого тексту. Про слушність саме такого прочитання свідчить факт, що, за великим рахунком, про Романа Корогодського дізнаємося з книжки набагато більше за Валерія Шевчука. Це Корогодський зайнятий пошуками внутрішньої людини — внутрішнього себе, а те, що пошуки його позначені *вибірковістю*, — всього лише одне зі свідчень про нього самого. І він, як справжній митець, не ховається із цими свідченнями, адже, як сказав Ігор Калинець, поезія є “доносом на поета”.

Сергій Яковенко

КРИЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІМАНЕНТНОСТІ

Шумило Наталя. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця XIX–поч. XX ст. — Київ: Задруга, 2003. — 254 с.

Пригадую, на захисті докторської дисертації Соломії Павличко один з її офіційних опонентів, Д.С.Наливайко, давши високу оцінку роботі, серед інших зауважень закинув авторці, що вона у підході до українського модернізму бере за основу американську модель, тимчасом як сформувалися інші моделі модернізму — італійська, французька та ін. Н.Шумило, спираючись на дослідження своїх попередників, формулює власну концепцію українського модернізму, яка ґрунтується на категорії національного. Зокрема, стосовно праці своєї попередниці С.Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі” (К., 1997–1999)

вона пише: “С.Павличко, наголошуючи на амбівалентній позиції українських письменників стосовно західноєвропейського модернізму, обстоює думку, що модернізм в українській літературі не сформувався в естетичну систему. Але тут слід зробити суттєве уточнення: модернізм в українській літературі склався в свою естетичну систему, відмінну від естетичної системи на зразок західноєвропейської” (с.25). І пояснює, у чому, на її думку, ця відмінність: у неприйнятті світоглядного підґрунтя — занепадницьких настроїв, зумовлених кризовим станом культури Заходу, тобто неприйняттям декадансу.

Слово і Час. 2004. №8

Хотів би звернути увагу на слово “уточнення”. Чи маємо тут тільки делікатність і толерантність Наталі Микитівни чи позицію теоретичного характеру? Адже по суті позиції С.Павличко і Н.Шумило видаються опозиціями. Але авторка книжки вступила в полеміку з Марією Моклицею, яка твердить, що монографії С.Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі” і Т.Гундорової “Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація” (1997) “кожна з іншим висновком щодо досліджуваного явища наче нейтралізують одна одну” (с.26). Справді, Тамара Гундорова не каже, що формування українського модернізму не завершилося успіхом, як це стверджувала Соломія Павличко.

Та з погляду “постмодерної інтерпретації” Наталя Шумило має на користь свої думки вагомі аргументи. Коли брати літературний процес на зламі XIX–XX століть як текст, то в ньому, як справедливо стверджує дослідниця, “стикаються і трансформуються художні досвіди різних часів і поколінь” і водночас “процес переходу від однієї епохи до іншої позначений специфічними рисами”. Іншими словами, відбувається зміна естетичної орієнтації, перемикання кодів однієї семіотичної системи на іншу, виявляючи в цьому тексті (літературному процесі зламу століть) внутрішню суперечність, конфліктність, “подвійний сенс”. Так, Юрій Лотман (авторка монографії не раз посилається на праці цього вченого) у статті “Текст у тексті” один із виявів такої внутрішньої конфліктності вбачав у ситуації, коли в “материнський текст” (традиція, стан “національної неперекладності”) проникає чужий семіозис, і тоді ці субтексти стають один проти одного, доки стара система не трансформується під впливом нових віянь. Внаслідок такої інтеграції “материнське начало” не зникає, а збагачується вторгненнями ззовні. То хіба не маємо в полеміці про український літературний процес кінця XIX – початку XX століття акцентування то на одному, то на іншому зрізах цього процесу, внаслідок чого й виникають неузгодженості?

Не декларуючи постмодерної інтерпретації, зокрема стосовно багатостаровості тексту, ієрархії рівнів, Н.Шумило постійно має її на оці, вміє знаходити узгодженість у різноголосці підходів та оцінок. Так, наголошуючи на орієнтації Івана Франка на момент перехідного в світовій культурі, а в Миколи Євшана – на експеримент, але не наслідування, дослідниця акцентує увагу не так на розбіжностях, як на спільному в них. І не тільки в них. “С.Єфремова, І.Франка та М.Євшана як критиків початку XX ст. об’єднували, найімовірніше, побоювання залишити українську літературу наодинці з експериментом, – пише вона. – І це за умови, що кожен із них мав власну шкалу естетичних цінностей, аж до розбіжностей чи не цілковитих, як от у С.Єфремова та М.Євшана. Зауважимо, що С.Єфремов у дискусії початку XX ст. хоча й критикував молодих і пошуково нестримних, все ж змушений був визнати потребу символізації” (с.179). Додамо при цьому, що він “змушений був” визнати, за його словами, “сильний, хоч і викривлений” талант такого модерніста, як Михайло Яцків, а вже із справжнім захопленням привітав Тодося Осьмачку, що “навіть буденні, звичайнісінькі речі повертає на темну символіку, повну похмурої якоїсь величності”.

Наталя Шумило не ігнорує жодного аспекту літературного процесу зламу XIX – XX століть, які в загальній сукупності, у складній взаємодії складають загальну картину цього процесу, тобто повноту тексту. Український модернізм у трактуванні Н.Шумило постає як динамічна система, котра, за Д.Чижевським, будучи частиною європейської культури, підлягала однаковим з нею внутрішнім процесам, зберігаючи водночас іманентність, що впливає з її власної національної стихії. У зв’язку з цим авторка монографії надає важливого значення категорії ментальності і розглядає її в історичному, морально-етичному, історіософському, психологічному та естетичному аспектах, що уособлюють визначальні риси українського національного характеру. Саме ця методологічна засада, яка проходить крізь усю монографію (категорія “національна література”, як зазначено в короткому вступному слові

проф. І.Денисюка до монографії), визначає її структуру.

Два основні розділи, розбиті на підрозділи, охоплюють як теоретичний, так і власне літературознавчо-аналітичний аспекти дослідження. Логіку зв'язку між цими аспектами диктує як розгортання самого дискурсу модернізму з докладним аналізом зробленого в цій царині попередниками, так і об'єкт дослідження — українська проза кінця XIX — початку XX століття.

Н.Шумило докладно проаналізувала дискусії навколо проблем модернізму, зокрема естетичні концепції таких письменників і літературознавців, як Іван Франко, Микола Вороний, Остап Луцький, Микола Євшан, Андрій Товкачевський, Микита Сріблянський, залучивши до розмови статті Михайла Грушевського, Лесі Українки, Гната Хоткевича, Івана Труша та ін.

Зіставлення поглядів повело за собою проблему зміни естетичних орієнтацій, конфлікту поколінь тощо. Нова естетика пов'язана з формуванням нових стилів і течій (неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм в їхньому українському варіанті), перебудови родово-жанрової системи (щоправда, цей аспект поданий дещо ескізніше, оскільки його ґрунтовно проаналізував проф. І.Денисюк у монографії “Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст.” — Львів, 1999).

Однією з прикметних рис дослідження Н.М.Шумило є її наукова сумлінність. Сумлінність у тому плані, що, по-перше — в монографії немає жодного положення, яке не було б аргументоване, а, по-друге — авторка охопила величезний масив праць від початку XIX ст. (романтизм як джерело неоромантизму) до статей наймолодших науковців, інколи навіть, можливо, перших публікацій аспірантів, поставившись до них з такою ж увагою і серйозністю, як і до титулованих учених.

Своєчасною і доречною видається мені й своєрідна, скажемо так, реабілітація “народництва”: Н.Шумило, солідаризуючись з І.Денисюком та В.Моренцем, вважає його могутньою рушійною силою усієї української літератури XIX століття. Адже останнім часом це поняття набуло майже лайливого значення, крім того, до категорії народ-

ників потрапив і І.Франко, якому ці рамки явно затісні.

Постать Івана Франка виступає у монографії осердям, яке зосереджує в собі не тільки основні лінії, а й “світлотіні” (вживаючи вислів М.Грушевського) літературного життя даного періоду. У монографії прозирає — принаймні на мій погляд — деяка розбіжність між Франком-письменником і Франком-критиком. Франко-письменник тяжів до нових віянь у літературі, деякі його твори (збірку “Зів'яле листя”, оповідання “Сойчине крило” та ін.) можна віднести до модернізму, а Франко-критик остерігав від “облаків містичного неба”. Така конфліктність знайшла свою гармонізацію у циклі “Майові елегії”: “На романтичній коні в край реалізму майнем”. Це ліричне визнання поета дає підставу для тези Н.Шумило про поєднання в ранньому українському модернізмі досвіду романтизму й реалізму.

У статтях Франка початку XX ст. проблема відношення мистецтва до дійсності постає в аспекті його ставлення до людської індивідуальності, до душі (Франкової “магічної лампи”), а це по суті був перехід від позитивізму до філософії життя. Адже ніхто не пояснив так переконливо, як Франко, самої природи малої прози зламу століть. Ситуація майже повторилася на початку 60-х років з появою новелістів-шістдесятників, ключ до якої тодішні критики, зокрема В.Фащенко, шукали саме у Франкових статтях.

Цікаве в монографії трактування Винниченкової концепції “чесності з собою”, у якій авторка вбачає роль культури як гальмівного чинника супроти всюдозволеності.

Певна річ, у підході до висвітлення тих чи тих питань можуть бути розходження з дослідницею, але це тільки акцентує її власну позицію. Це за умови, що, як було вже згадано, Наталя Шумило воліє не критикувати авторів, з якими вона не згодна, а “доповнювати або уточнювати”. З такою поблажливістю вона поставилася й до автора цієї рецензії. Так, наводячи його думку про те, що “фольклор відвів Яцкова від модернізму на зразок нігілістичного західноєвропейського і повернув у бік реалізму”, вона додає: “Сьогодні цю думку можна

уточнити: в бік українського модернізму” (с.209). Безперечно, в бік українського модернізму, але у 1971 році автор так сказати не міг. Замість “символізм” він писав “фольклорна символіка”, щоб включити до збірника творів письменника, який готувався тоді до видання, близько двадцяти новел, які не були вміщені в попередніх виданнях як модерністські.

Чи спонукає монографія Н.М.Шумило до полеміки? У мене внутрішній спротив викликає одне принципове положення авторки. А саме, що вона опирається на концепцію Юрія Шереха “національно-органічного стилю” як на методологічну засаду. Ця концепція була породжена конкретними обставинами і мала радше тактичний, аніж методологічний характер. Коли після Другої світової війни українці перебували в Німеччині та Австрії на правах навіть не емігрантів, а тільки “переміщених осіб”, вони намагалися організувати там своє культурне та літературне життя. Формула “національно-органічного стилю” мала згуртувати людей, які стояли на різних ідеологічних позиціях, але їх об’єднувала національна ідея. Як відомо, через якийсь час від цієї ідеї відмовився сам її автор, визнавши цілковиту рацію за своїм опонентом Володимиром Державіним, зокрема погодився з його аргументом, що неможливо зіставляти категорію національно-органічного стилю з такими стилями, як бароко чи модернізм. Якщо погодитися, за Шерехом, на поділ письменників на

“органістів” та “європеїстів”, останніх доведеться вивести за межі національно-органічного стилю, а це ж будуть такі, як Михайло Орест, Юрій Клен, Святослав Гординський, Богдан Кравців. А що, коли цей поділ поширити на інші періоди? До речі, у роки німецької окупації, коли Юрій Шерех (ще як Шевельов) перебував у Львові, він висунув тезу про неосентименталізм, що його представниками вважав І.Багряного, Г.Стеценка, Й.Позичанюка та М.Цуканову як послідовників Г.Квітки-Основ’яненка та Марка Вовчка. Формула національно-органічного стилю приваблива, на час її виникнення була корисною, але вона радше творчий проект, аніж методологічна літературознавча засада.

Отже, Наталя Шумило запропонувала свою версію раннього українського модернізму, яка не заперечує, а доповнює попередні. У праці продемонстрована рівновага між теоретичними підходами й аналізом художніх текстів, що забезпечує багатаспектність і панорамність погляду. Вона приваблює своєю науковою толерантністю, аргументованістю положень і доступністю викладу. Монографія “Під знаком національної самобутності” буде корисною як науковцям, так і студентам та аспірантам і стане стимулом дальшого дослідження важливого періоду в історії українського письменства.

м. Львів

Микола Ільницький



ДО УВАГИ ЧИТАЧІВ!

У №6 за 2004 р. рядок у лівій колонці на с. 69 слід читати: “в перекладі з української”.



КОНФЕРЕНЦІЯ У ЛЬВОВІ

3 червня ц.р. у Львівському національному університеті ім. І.Франка відбулась наукова конференція “Меч і мисль: творчість Романа Іваничука у національних вимірах української культури”, в якій взяли участь літературознавці та мовознавці з Києва, Львова, Івано-Франківська, Чернівців та Дрогобича. Конференція була влаштована з нагоди 75-річчя від дня народження та 50-річчя творчої діяльності відомого українського письменника Романа Іваничука. “Так сталося, — мовив, підсумовуючи пленарне засідання *Роман Іваничук*, — що на цю мою дату сьогодні зійшлося круглих чисел дуже багато: 50 років творчої роботи — 50 книг, в тому числі 15 історичних романів. Десять років я в університеті (як професор кафедри української літератури ім. академіка М.Возняка ЛНУ імені Івана Франка. — Б.З.), відколи я вступив до університету, я полюбив його. Я був двічі виключений з університету, 10 років загалом вчився... Я все-таки чіплявся за нього. І я його освоїв для себе. Я знаю, що ЛНУ є дуже національний університет, і те, що мене запросили на викладацьку роботу в університеті, — це теж для мене велика честь...”.

На пленарному засіданні з привітаннями виступили ректор ЛНУ проф. *І.Вакарчук*, заступник голови Львівської облдержадміністрації *В.Герич*, дослідники *М.Гоян* з Австралії, *Б.Мельничук*, *М.Наєнко*, письменник *М.Слабошпицький* (від імені НСПУ). *М.Слабошпицький* (Київ) виголосив і першу наукову доповідь конференції — “Роман Р.Іваничука “Мальви” у контексті української історичної прози 60-х років ХХ ст.”. Він назвав цей історичний роман “сторінками мислячої історії”, які “виносили вирок сучасності”, і зізнався, що “Мальви” — найулюбленіший з усіх романів, оскільки був відкриттям за змістом і винаходом за формою.

Г.Штонь (Київ) у доповіді “Сам серед своїх: засади Іваничукової дилеми” наголосив, що в моралі минулого Р.Іваничук шукав виключно українське, а не “спільні корені”, як це робили деякі українські романісти.

Під “мемуарним” кутом зору подивився на творчість ювіляра *М.Наєнко* (Київ), який відзначив вражаюче прагнення Романа Іваничука до об’єктивності. Через те “текст (йдеться про книжку “Дороги вольні і невольні”. — Б.З.) викликає до себе довіру і житейську, і художню”. Письменниця *Ніна Бічуя* (Львів) обрала для виступу тему “Дорога до міста: від Середньовіччя до сучасності”, в якій наголос припадав, звичайно, на слово “місто”. Тема, звісно, актуальна, оскільки за словами Н.Бічуї, “не так багато того міста в нашій літературі”. Роман Іваничук, потрапивши до Львова, його прийняв, але “не переступив межу Львова з тим, щоб опинитися у столиці”, як це зробили інші письменники, натомість “перейшов за межі його як письменник, як літератор, як громадський діяч”.

Завершувала пленарне засідання конференції доповідь *М.Ільницького* (Львів) “Містерія Різдвяної ночі”. Йдеться про повість Романа Іваничука “Вогненні стовпи”, другу частину однойменної трилогії, в якій висвітлюється тема УПА — “осмислення ідеї нації в фізичному і метафізичному вимірі”. За К.Юнгом, який розрізняв художні твори за психологічним та візіонерським типами, що мають відповідно “денний” і “нічний” характер, “Вогненні стовпи” належать за художньою структурою до другого типу, в повісті — “весь спектр нічного дійства”.

Упродовж дня на засіданні трьох секцій було заслухано понад тридцять доповідей, серед яких особливе зацікавлення викликали наукові розвідки львів’ян *І.Денисюка* “Історіософський підтекст у романі Р.Іваничука “Яничари”, *Т.Салиги* “Своєрідність епічної розповіді в історичній прозі Р.Іваничука”, *М.Гнатюка* “Місто як текст (на матеріалі творів Р.Іваничука)”, *С.Микуша* “Поетика Р.Іваничука-новеліста”, *М.Легкого* “Мальви” (“Яничари”) у наратологічному ракурсі” та ін.

м. Львів

Богдан Залізняк

ЛАУРЕАТИ “СМОЛОСКИПА” (2003)

1–8 травня ц.р. відбувся X семінар творчої молоді України – “Молодь як вимір культурної історіотворчої діяльності”, організований Українським незалежним видавництвом “Смолоскип”, Науковим товариством “Гуманітарна Колегія”, Молодіжним науковим товариством ім. В.Липинського, Творчою асоціацією “500”.

З 1 до 4 травня в Ірпінському Будинку творчості НСПУ працювала політологічна частина семінару: круглі столи “Молодіжні покоління у світовій та українській історії”, “Шістдесятники: виклик молодих?”, “Молодь як об’єкт політехнологів”, “Молодь як суб’єкт політики”, “Молодь та ідеологія”.

4 травня у Будинку вчителя відбулася церемонія вручення премій вид-ва “Смолоскип” (журі літературного конкурсу: О.Ірванець, Н.Білоцерковець, С.Яковенко; журі досліджень й есеїстики: М.Розумний, О.Проценко, І.Гирич; голова – О.Зінкевич).

Лауреатами II премії (перша не присуджена) стали: в номінації “Поезія” – дев’ятнадцятирічний Павло Коробчук (зб. “Флейта”), в номінації “Проза” – Ігор Бузько (зб. оповідань “Скелети зі столу редактора”). Лауреати III премії – в номінації “Поезія” Денис Дацько (зб. “Мелодії одного лісу”), Олеся Лященко (поетична збірка без назви), Валерія Осипова (зб. “Карта police”); у номінації “Проза”: Олександр Євтушок (повість “Пиво з абрикосів”), Ярослава Стріха (повість “Dunno або Остання гра Володаря”); в номінації “Дослідження й есеїстика” – Максим Балаклицький (“Нова релігійність” “Івана Багряного”), Григорій Ковальський (“Історія становлення Конституції України 1966 р.”), Юрій Недужко (“Українська діаспора в кампанії по відзначенню тисячоліття хрещення Руси–України”). Лауреатами IV премії стали: Надія Калениченко, Ольга Лазаренко, Олена Михайленко (“Поезія”); Олена Єфімчук (“Проза”); Олена Карпенко, Павло Сацький, Міляна Чорна (“Дослідження й есеїстика”).

З 5 по 8 травня відбулася друга частина семінару: мистецька, яку відкрив голова Андрій Раднюк.

У перший день (ведучі М.Розумний, Ю.Нога, С.Ушкалов, С.Пантюк) розіграно жорсткий брифінг “Молоді проти молодих”: автори перших років Ірпеня та нинішні – розвиток, деградація, нудьга чи жевріння надії?”. Працювали Круглі столи: “Молодіжна культура: офіційна, суб- та контркультура” (ведучий Б.Стороха), “Форма існування контркультури (самвидав)” – ведучий О.Обертас – аудиторія заслухала повідомлення Вахтанга Кіпіані про історію розвитку українського самвидаву, ознайомила із самвидавом наймолодшого покоління, активно спілкувалася із гостями: Михайлиною Коцюбинською, Лесем Танюком, Миколою Горбалем, Людмилою Семикіною, Василем Лісовим, Василем Овсієнком; “Образ молоді людини, стереотипи і моделювання” (ведучий М.Леонтович); “Культурні молодіжні організації: доцільність існування” (ведучі Г.Яновська, Б.Стороха).

Відбулася презентація книги Василя Стуса “Палімпсест” (К.: Факт, 2003), представленої Дмитром Стусом.

В.Л.



Наші презентації

Дмитро Чижевський, особистість і творчість: Зб. матеріалів міжнародної конференції, організованої Слов'янською бібліотекою при Національній бібліотеці Чеської Республіки, Інститутом філософії ЧР, Слов'янським інститутом ЧР і Інститутом чеської літератури АН ЧР, 13–15 червня 2002 р. у Празі. — Прага: Полігр. Центр Націонал. бібліотеки ЧР, 2004. — 489 с.



Збірник присвячено 25-річчю від дня смерті видатного українського вченого Д.І.Чижевського. У ньому опубліковано 35 статей фахівців з України, Чехії, Німеччини, Росії, США та Канади. Статті надруковано англійською,

німецькою, українською та російською мовами — робочими мовами конференції. До збірника ввійшли матеріали таких науковців: Г.Грабович, М.Насенко, Н.Над'ярних, М.Лабунька, О.Паламарчук, Г.Миронова, В.Сватонь, Ї.Марван, Б.Зілінський та ін. Доповіді охоплюють увесь спектр наукових зацікавлень Чижевського (порівняльне літературознавство, теологія, лінгвістика, історія тощо). У додатках вміщено лист Д. Чижевського до Т.Манна з коментарями дослідника з Німеччини В.Янцена, вступну статтю Чижевського до "Філософських листів" Чаадаєва (1947), а також ілюстрації до статті німецької дослідниці Р.Лахманн про Я.А.Коменського.

І.Мельниченко

Славістика. Т. 1. Дмитро Чижевський і світова славістика: Зб. наукових праць / За ред Р.Мниха, Є.Пшеничного. — Дрогобич: Коло, 2003. — 446 с.

Щорічний науковий збірник "Славістика" започаткований у Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І.Франка. До першого тому увійшли доповіді та матеріали Міжнародного семінару "Дмитро Чижевський і світова славістика", що проходив у Дрогобичі 17–18 травня 2003 р. Крім архівних матеріалів, спогадів та статей про Д.Чижевського вміщено праці самого вченого, зокрема розвідки "До проблеми бароко", "Деякі проблеми порівняльної історії слов'янських літератур", "Книга як символ космосу" та ін.



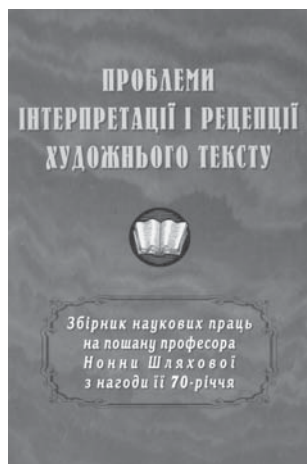
Лариса Масенко. Мова і суспільство: Постколоніальний вимір. — К.: "КМ Академія", 2004. — 163 с.

У праці відомого мовознавця розглядаються в соціолінгвістичному ракурсі питання історії української літературної мови, форми її побутування і сучасний стан. Також окреслюється загальна мовна ситуація в країні,

проблеми сучасного правописного, термінологічного та лексикографічного нормування української мови, суржик як соціолінгвістичний феномен та ін.



Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту: Зб. наукових праць на пошану проф. Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. – Одеса: Астропринт, 2003. – 352 с.



До збірника увійшли праці друзів, колег відомого українського філолога, завідувача кафедри теорії літератури і компаративістики, декана філологічного факультету Одеського національного університету ім. І.І.Мечнікова

проф. Н.М.Шляхової. Публікується також її наукова біографія та бібліографія наукових праць.

Збірник Харківського історико-філологічного товариства / Харківський держ. педагогічний університет; Харківське історико-філологічне товариство. – Харків, 2004. – Т. 10. – 383 с. (Нова серія).



Черговий збірник розпочинається розділом, присвяченим пам'яті Юрія Шевельова (Шереха), де надруковано статті “Юрій Шевельов – мовознавець” Януша Рігера, “Юрій Шевельов – патріарх української літератури”

Олі Гнатюк (в пер. С.Вакуленка) та бібліографія вибраних публікацій Ю.Шевельова. В інших наукових розвідках, матеріалах і публікаціях збірника розглядаються актуальні питання української літератури.

American Literature at the Edge of XX – XXI centuries. Американська література на рубежі XX–XXI століть: Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. – Київ, 24 – 25 вересня 2002 р. / Укл. Т.Н.Денисова. – К.: Вид-во Інституту міжнародних відносин, 2004. – 592 с.

Двомовне (українське й англійське) видання матеріалів другої міжнародної конференції з літератури США “Американська література на рубежі XX – XXI ст.” відкривається статтею одного з провідних американських дослідників Іхаба Хассана. У матеріалах, що увійшли до збірника, розглядаються питання, присвячені характеру, напрямкам і тенденціям літературного процесу рубежу століть, новітнім підходам до прочитання та інтерпретації текстів, явищам прози, поезії, драми останніх десятиліть. Сюди також увійшли матеріали круглих столів “Український компонент американського мультикультуризму” та “Викладання американської культури в Україні”.



Античний роман. Лонг. Дафніс і Хлоя. Харітон. Херей і Калліроя. – Дрогобич: Коло, 2004. – 192 с. (Серія “Бібліотека античної літератури”).

Як зазначає редколегія видання (голова М.Борецький), задум “видавати книжкову серію “Бібліотека античної літератури” обумовлений тим, що ще донині немає в скарбниці української культури перекладів цілої низки античних



авторів і творів... Тому сьогодні вкрай необхідно зібрати й видати окремими книжками уже колись опубліковані й розкидані по різних виданнях і вже перекладені (часто — давно), але ще так і не опубліковані твори античних авторів і приступити до перекладів тих авторів і творів, які ще досі ніхто не перекладав. “Бібліотека античної літератури(“Бал”) і поклика на виконати це завдання”.

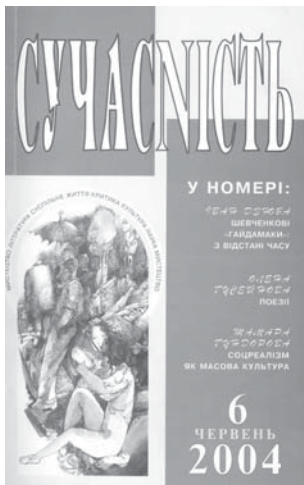
Родинне вогнище Зерових. — К.: Гелікон, 2004. — 432 с. (“Українська модерна література”).



Ця книжка — спроба згадати, осмислити час і духовні скарби видатної родини Зерових. Тут органічно поєднані документи, спогади, літературознавчі статті та есеї про представників цієї родини. Центральну вісь цієї саги становить

розділ про Миколу Костьовича Зерова. Вступна стаття “На зоряному небі” Є.Сверстюка.

СУЧАСНІСТЬ. — 2004. — № 6.

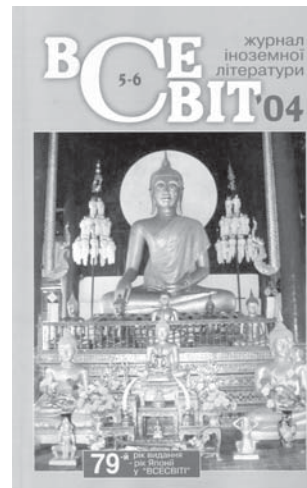


Із художньої літератури друкуються “Апологія міфу” Ігоря Маленького (закінчення), “Уривок” Ксенії Харченко, поезії Олени Гусейнової. У рубриці “Культура” висупають Людмила Лемешева із кіноесеєм “Тасма на свобода” і Тамара Гундорова із статтею “Соцреалізм як масова культура”. Творчості Тараса Шевченка присвячене дослідження Івана Дзюби

“Шевченкові “Гайдамаки”: з відстані часу” та стаття Леоніда Климчука “Пророчий заповіт генія” (рубрика “Літературознавство”). Рубрика “Суспільне життя” представлена статтями Миколи Рябчука “Чи можна змінити “шантажистську державу”?” та Степана Вовканича “Політична культура: націоцентризм чи регіоналізм?”, рубрика “Резонанс” — статтями Олександра Наймана “Націонал-шовіністичне тлумачення двадцятиліття державності в Україні (1918—1938)” та Сергія Грабовського “Роздуми проти течії”. Вадим Скуратівський виступає зі спогадами про письменника Василя Большака, Микола Дьомін розповідає про художника Олександра Бичка, Олексій Радинський розглядає фільми Кіри Муратової.

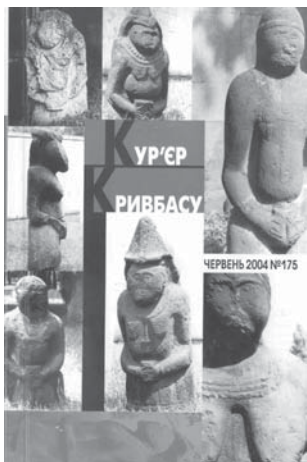
ВСЕСВІТ. — 2004. — № 6.

У “Всесвіті” триває рік Японії. Читачам пропонується японська поезія XVII—XVIII ст. у перекладі Миколи Лукаша, уривок із книжки Абе Рютаро “Кривава історія Японії” “Коли палала гірська брама” (пер. Олени Капранової та Анастасії Третяк), поезії Акіко Йосано в перекладі Людмили Скирди, оповідання Окади Дзюна “Дивовижний оркестр” (пер. Павла Басанського), Дзьодзі Цуботи “Лисиця і виноград” (пер. Ольги Карнацької) та “Заповідний закон життя і смерті: Бесіди про “Сутру Лотоса” — головне вчення Будди” Дайсаку Ікеди та його звернення до українських читачів. Надруковано також статті Хіно Такаї та Івана Бондаренка “Японці знайомляться з українською мовою”, Йосінарі Харади “З країни висхідного сонця”: До проблеми національної самоідентифікації”, продовження нариса Олександра Бондаря “Японія очима українця”. Йдеться про освіту і науку в Японії, а також про аспекти японської культури. Новітня література представлена іронічними хроніками Росиці Ташевої “Про дипломатів і людей” (пер. з болг. Олексія Зарицького), література ХХ — ХХІ ст. австрійською поезією в перекладі Мойсея Фішбейна. У рубриці “Письменник. Літе-



ратура. Життя” надруковані статті Олександра Киченка “Європейський постмодернізм: витоки і сучасна літературна традиція”, Анни Шестак “Секрет популярності Пауло Коельйо”, Наталі Баняк “Погляд Медузи” Сільви Жермен. Михайло Москаленко в рубриці “Перекладацькі студії” розповідає про секрети перекладацької майстерності Олексія Кундзіча. До 160-річчя Іллі Репіна друкується дослідження Курціо Малапарте “Могила під Ленінградом. Куоккала: квітень 1942” (пер. з італ. Юрія Педана), а також стаття Ю.Педана “Примарне світло “репінських пенатів”.

КУР'ЄР КРИВБАСУ. – 2004. – №6.



Проза представлена “притчею во язицех” Станіслава Вишенського “Танець у невагомості” та оповіданням Любові Пономаренко, поезія – віршами Василя Махна та Василя Неборака. Друкуються також фрагменти з роману

Емми Андієвської “Герострати” та статті Марка Роберта Стеха “Емма Андієвська: “Іншим обличчям в потойбік...” і Юрія Клинового “Цілком інакший роман”, присвячені творчості письменниці. Григорій Зленко виступає із розвідкою “Михайло Красуцький: справжнє ім'я чи псевдонім? Розповідь літературного слідопита”, Роман Корогодський розповідає про “Останні мандри Оксани Соловей”. В рубриці “Scriptible” виступають Сергій Білокінь (“На маргінесі бібліографічного покажчика”), Євген Баран (“Читачі – не ми, ми – не читачі”), Степан Процюк (“Адвокатура фольклору”), Ярослав Голобородько (“Тасмна ложа” Тараса Федюка: *Via postmoderna – via anticipatio*”), а також надрукована розмова Теодозії Зарівни з Нілою Зборовською (“В “Українській Реконкісті” я зіграла улюблену роль”). Оксана Галета і Галина Ільницька в рубриці “Чужі палітурки” оглядають романи французького письменника Мішеля Турньє та норвезького письменника, драматурга і сценариста Ніколая Фробеніуса.

КИЇВ. – 2004. – № 4–5.

У черговому номері надруковані поетичні твори Адлера Короліва, Бориса Чіпа та Анатолія Перерви, оповідання Наталії Конотопець “Урвище”, повісті Олександра Драндара “Особа кавказької національності” і Валерія Гужви “Каскадери. Десять епізодів з прологом та епілогом”. У рубриці “Народознавство” Наталія Крутенко розповідає про Єлисавету Ярославну, королеву Норвегії. У рубриці “Критика” виступають Григорій Донець (“Геній поневоленої нації, або Ще раз про терези історії”) та Людмила Красицька (“Фольклор, Шевченко та цілісність національної душі”). Кілька цікавих матеріалів надруковано в рубриці “Публіцистика”.



КРИТИКА. – 2004. – Ч.5.

Юрко Прохасько розмірковує про витоки, сучасний стан і перспективи українського лібералізму. Ірина Жданова аналізує ставлення російських інтелектуалів до нинішнього політичного режиму. Ричард Рорті прогнозує можливий



розвиток антиліберальних тенденцій у західних країнах. Володимир Кулик висвітлює ставлення різних політичних сил до мовної проблеми в Україні. Тимофій Гаврилів аналізує українські переклади П.Целяна. Андрій Савенець та Ірина Кучма рецензують книжку О.Гнатюк “Прощання з імперією”, Костянтин Москалець – книжку М.Зєрова “Українське письменство”. Друкуються спогади Абрама Гозенпуда про М.Зєрова. Посмертне слово про А.Гозенпуда вміщує Степан Захаркін.

Підготувала І.Хазіна

Слово і Час. 2004. №8