

Слово і ЧАС

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

№ 6 (510)

червень 2003

м. Київ

Заснований у січні 1957 р.
Виходить щомісяця

ЗМІСТ

ЛІТОПИС ПОДІЙ

Жулинський Микола. Пам'ять про минуле зобов'язує 3

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Наливайко Дмитро. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства (закінчення) 7

Лімборський Ігор. Просвітництво в дослідженнях англійських літературознавців кінця 90-х – 2000 рр. 19

ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

Анкета критиків: краща книжка 2002 року 26

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

Ільницький Микола. Містерія Йорданської ночі 37

Саєнко Валентина. Поетика кіноповісті О.Жовни “Визрівання” 43

Поліщук Вікторія. “Приватна колекція” Василя Габора крізь призму наративності 52

Бондар-Терещенко Ігор. Проста метаісторія “НепрОстих” Про “белетризацію минулого” в романі Т.Прохаська 58

Мориквас Надія. Туга за яснобаченням: “Вікна застиглому часу” Ю.Винничука 61

СТРОФА (на зб. С.Ушкалова “Перипатетика-блюз”, 2002 та М.Савки і М.Кіяновської “Кохання і війна”, 2002) 63

XX СТОЛІТТЯ

<i>Бондаренко Юрій</i> . Національна парадигма українського екзистенціалізму	64
<i>Василишин Ігор</i> . Віртуальний світ українського екзистенціалізму (Ю.Косач і В.Домонтович)	70

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

<i>Захаркін Степан</i> . Нові надходження до відділу рукописних фондів	76
<i>Луцій Світлана</i> . Архів Юрія Лавріненка	79

РЕЦЕНЗІЇ

<i>Немкович Олена</i> . “Театр з аурую сонця” у дзеркалі театрознавчого дослідження	82
<i>Шекера Ярослава</i> . Тисяча хайку в Україні	83

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

<i>Андрій Чайковський</i> . Спогади. Листи. Дослідження; <i>Děti stepní Hellady: Pražská škola ukrajinských emigrantských básníků; Листи до Приятелів: Системат. показч. змісту. Кн. 1–176 (1953–1968); Ткачук Олександр</i> . Наратологічний словник; <i>Листи до Михайла Коцюбинського</i> . – Т.1.; Т.2; <i>Павленко Марина</i> . Тичининська формула українського патріотизму; <i>Крушевський Миколай</i> . Замовляння як вид російської народної поезії; “ <i>Верховина</i> ”; <i>Дзвін</i> . – 2003. – Ч. 3; <i>Київ</i> . – 2003. – № 2–3; <i>Всесвіт</i> . – 2003. – № 3–4; <i>Березіль</i> . – 2003. – № 3–4; <i>Критика</i> . – 2003. – Ч. 3; <i>Критика</i> . – 2003. – Ч. 4.	85
---	----

БІБЛІОГРАФІЯ

<i>Козак Олег</i> . Літературознавство. Бібліографічний список.....	91
Графіка Олександра Ноги	3 стор. обкладинки



Літопис події

Микола Жулинський

ПАМ'ЯТЬ ПРО МИНУЛЕ ЗОБОВ'ЯЗУЄ*

Я тримаю в руках унікальний роман, який має назву “Жовтий князь”. Його автор – український письменник Василь Барка. Написаний цей роман у Нью-Йорку, де письменник, хворий на серце, мешкав у маленькій кімнатці на горищі, обходився 25 – 30 центами в день, за які він купував одну банку рибних консервів на два дні й миску дешевого рису.

Емоційна пам'ять зберегла спогади про Кубань 1934 р., де тоді жив Василь Барка, про власні опухлі водянисті ноги, які жахали його, про німотний стогін тисяч людей, який, здавалося, накрив відчаєм села, станиці... Василь Барка не сподівався вижити – пізнав муки голоду аж до передсмертної межі: “Я знав інші болі, як поранення, але то щось таке, що спалювало всю істоту. І, може, тому, що я це знав, тому мені пощастило в “Жовтому князі” відновити ту психологічну глибинність цієї голодової смерті”.

Роман нараховував 600 сторінок, але до видання окремою книгою письменник скоротив його втричі. Згадував, як у 1933-му відвідав брата на Полтавщині і був вражений до глибини душі тим жахіттям, подібне до якого випаде на його долю на Кубані наступного – 1934-го – року. Бачив він, як гниють на станціях і біля елеваторів розкриті підтоплені водою гори зерна, як божевільні від голоду люди поїдають рідних і чужих, як темною пусткою “дихають” полишені хати, з яких доноситься солодкий трупний запах...

У 1963 р. Василь Барка звернувся з листом “До радянських письменників на Україні”, в якому запитував: “Чому на роковини цієї найбільшої трагедії в історії України не дано дозволу ці жертви згадати і вшанувати їх терпіння, а реабілітовано якраз того, хто здійснив розкази від вершителів “культу особи” – про запровадження великого голоду: реабілітовано якраз П.П.Постишева?!”.

Адже Україна пам'ятала голод 1921 – 1922 років, але мало хто знав, що Павло Тичина написав поему “Чистила мати картоплю”, уривок із якої був надрукований у ті жахливі голодні роки. Доведена до розпачу наближенням голоду, мати волає до сина-комуніста:

Ленін-антихрист явився, мій сину, а ти проти мене.

Треба боротись: ворог явився.

Про голод 1921 – 1922 рр. світ знав. Бо ще не встигла опуститися залізна завіса, яка відгородила більшовицький концентраційний табір від світової цивілізації. Але вже тоді люди вважали, що прийшов звір, прийшов антихрист в образі більшовиків-комуністів і нема рятунку.

* Виступ на парламентських слуханнях 12 лютого ц.р., присвячених 70-річчю голодомору в Україні.

За вказівкою В.І.Леніна Червона Армія була кинута на війну з власним народом. Спочатку “продзагони” викачували хліб до зернини, а якщо опиралися, боронилися селяни, як це вони робили і в Україні, і на Тамбовщині, то знищували, випалювали цілі села, розстрілювали закладників, висилали до Сибіру...

“Реквізиція хліба в куркулів – не грабіж, а революційний обов’язок перед робітничо-селянськими масами, які борються за соціалізм!” – такою демагогією виправдовував цей терор Ленін (*Ленін В.І. Повне збір. тв. – Т. 36. – С.408.*). Такими ж, правда, ще жорстокішими методами більшовицький режим діяв проти хліборобів і на початку 30-х.

Консул королівського посольства Італії в Москві Граденіго доповідав 31 травня 1933 р. про голод в Україні, стверджуючи, що цей голодомор “уряд Москви, справді, заздалегідь підготовив за допомогою жорстокої реквізиції”, і підкреслював, що в основі такої політики “є напевно призначення зліквідувати українську проблему протягом кількох місяців із жертвою від 10 до 15 мільйонів осіб. Нехай ця цифра не здається перебільшеною, – пише далі консул. – Я тієї думки, що її перевищили і що, мабуть, уже її досягли”. І узагальнює: “Закінчую: сучасне нещастя спричинить колонізацію, переважно російську, України... У, може, дуже близькій майбутності не можна буде більше говорити про Україну, ні про український народ, ані тим самим про українську проблему, тому що Україна в дійсності стане російським краєм”.

На відміну від італійського дипломата, лідер радикальної партії Франції Едуард Ерріо, який двічі обирався прем’єр-міністром своєї країни, під час перебування в Україні в серпні-вересні 1933 р. не побачив голоду, більше того: навіть намагався спростувати чутки про сталінський голодомор.

У 1981 р. роман “Жовтий князь” Василя Барки виходить французькою мовою, та його майже не помічають. І це не дивно, бо французькі комуністи з несамовитою пролетарською солідарністю боролися за те, щоб не була поширена у Франції книжка В.Гроссмана “Все минає”, в якій із різючою силою правди відтворені страхиття голодомору в Україні.

Професор Сорбонни Ален Безансон у промові, виголошеній 4 серпня 1983 року в Парижі, у сквері Т.Г.Шевченка з нагоди 50-річчя голодомору сказав: “У цілому демографічний дефіцит за тридцять років на Україні становить приблизно сім мільйонів осіб. Тим самим в абсолютних числах – це масакра, яка арифметично дорівнює винищенню євреїв, заповідяному Гітлером. Але тоді як кінцевий наслідок винищення євреїв відомий усьому світові, тоді як воно стало об’єктом дослідження великої літератури всіма мовами і пам’ять про нього побожно і пильно зберігається, штучний голод, п’ятдесяті роковини якого ми сьогодні відзначаємо, лишається майже невідомим”.

Про дипломатичні донесення того ж консула Граденіго стало відомо в Італії лише 1991 року завдяки книжці професора Андре Грацьйози “Листи з Харкова”. США і Англія, по суті, дізналися про голодомор після виходу в світ книжки В.Гроссмана “Все минає”.

Автор фундаментальної історії Європи Норман Девіс уже робить висновки з позицій міжнародного права. Він визначає голод 1932–33 рр. як державну політику СРСР, спрямовану на знищення українського народу, тому цей голод слід трактувати як геноцид: “Світ бачив не один страшний голод, під час багатьох із них становище ще більше погіршувала громадянська війна. Проте голод, організований як геноцидний акт державної політики, слід вважати за унікальний”.

У 1933 р. на П'ятій Міжнародній конференції з питань уніфікації кримінального законодавства єврейський юрист із Польщі Рафаель Лемкін запропонував проект, в якому знищення расових, релігійних чи суспільних колективів оголошувалися злочинами проти законів даного народу, нації, людства і людяності. І лише 11 грудня 1946 р. Генеральна Асамблея ООН визначила, що “у відповідності з нормами міжнародного права геноцид є злочином, який засуджує цивілізований світ і за здійснення якого основні винуватці й учасники піддаються покаранню”.

Міжнародна “Конвенція про запобігання та покарання злочину геноциду” від 9 грудня 1948 р., яка вступила в дію 12 січня 1951 р., визначає 5 акцій, які можуть трактуватися як геноцид. Кожен із цих п'яти актів може бути поширений на голод 1932–33 рр., але ми зупинимося лише на третьому:

“Навмисне створення групі життєвих умов, розрахованих на її фізичне знищення в цілому або частково.”

Цілеспрямовано й послідовно більшовицький режим із перших днів утвердження своєї влади в Україні намагався зліквідувати національно свідому еліту, представників української буржуазії, духовенства, всіх політичних партій, — крім, звісно, компартії більшовиків (і то лише на перших порах), — громадських організацій, великих і середніх землевласників, селян-середняків, — усіх тих, хто не вписувався в ідеал безкласового суспільства з диктатурою пролетаріату. Москва панічно боялася, аби Україна не піднялася на боротьбу за свою незалежність, щоб сусідня Польща не одержала необхідної допомоги від української державницької еліти — військової, політичної, наукової, літературно-мистецької, селянської — і не виступила проти червоної диктатури. Тому більшовицька влада й використовувала будь-які приводи, методи і засоби, аби позбавити український народ національної свідомої еліти, терором і голодомором залякувати народ, нейтралізувати його волю до боротьби, впокорити, поставити на коліна... І це комуністичному режимові вдалося зробити.

“Я думаю, що це таке нещастя велике... І в цьому є такий великий злочин проти народу українського! Із найбільших злочинів новітньої історії європейських народів”, — говорив мені Василь Барка ще в липні 1989 р. Що ж, в історії українського народу було досить драматичних подій. Але одна з найбільших трагедій, яку він пережив — це голод 1932 — 1933 рр., коли від страшної смерті загинуло від 6 до 8 млн. наших співвітчизників — дорослих і дітей. Вони стали жертвами комуністичного режиму, зокрема диктату Сталіна та його найближчого оточення, які 70 років тому в жовтні-листопаді 1932 р. застосували жорстокі, репресивні методи викачування зерна з напівголодного українського села, що взимку й навесні 1933 р. призвело до масової смерті від голоду, аналогів якої важко знайти в історії світової цивілізації. За великим рахунком — це був геноцид.

Опосередкованим доказом для такого твердження є архівні документи, що зберігаються в Центральному державному архіві громадських об'єднань України, де в хронологічному порядку зафіксовано наростання продовольчої кризи внаслідок тотального вилучення сталінським режимом хліба з України, що викликало спалах голоду, тяжких захворювань, смерті, канібалізму. Майже 60 років усе це замовчувалося. Лише в січні 1990 р. під тиском громадськості Політбюро ЦК КП України, до якого входили і наші колеги Леонід Кравчук і

Станіслав Гуренко, ухвалили спеціальну постанову про голод 1932–1933 років та оприлюднили деякі документи. Це був прорив у офіційному замовчуванні голоду в Україні. Без перебільшення можна сказати, що правда про голод відіграла ключову роль у національному відродженні наприкінці 80-х і початку 90-х років, стала одним із найважливіших факторів здобуття незалежності України. Страшна правда про геноцид проти українського народу – голодомор 1932–1933 років відкрилася під час відзначення 60-ї річниці голоду в Україні. Вперше в історії України на найвищому державному рівні було вшановано пам'ять мільйонів українців, які загинули внаслідок голодомору, і тоді в Києві постав пам'ятний знак жертвам голоду 1932–1933 рр. З усіх регіонів України була привезена освячена земля, делегації від кожної області цю землю поклали до підніжжя пам'ятника, і священики усіх конфесій освятили цей пам'ятний знак і прочитали заупокійні молитви. У Палаці культури “Україна” відбулося урочисте вшанування пам'яті жертв голодомору та політичних репресій і пролунав “Реквієм”, спеціально створений композитором Євгеном Станковичем.

Здавалося б, що українська держава увічнить пам'ять безневинно виморених штучним голодом у спеціально побудованому Меморіалі пам'яті жертв голодомору, збагатить нашу уяву новими науковими й документальними публікаціями, художньо-публіцистичними творами, які сприяли б забезпеченню стабільного впливу на масову свідомість і нагадували новим поколінням про злочин тоталітарного режиму проти українського народу. На жаль, влада і суспільство не приділяють належної уваги цій трагедії. Навіть Верховна Рада України ще й до цього часу не дала принципової оцінки голодомору – ганебному явищу в історії України. Лише Всеукраїнська асоціація дослідників голодоморів в Україні продовжує збирати на громадських засадах і узагальнювати матеріали про голод. Але цього замало. Вся робота з даної проблеми має бути поставлена на державний і науковий рівень.

Євреї уже давно довели до світової громадськості, що холокост не має права повторитися проти єврейського чи інших народів. А що зробили ми, українці, які найбільше потерпіли від голоду? Правда, нині вже ніхто не заперечує українського голоду, але на відміну від єврейського холокосту, пам'ять про який стала одним із елементів державної політики Ізраїлю, наш голодомор не увійшов до колективної пам'яті людства.

З метою вшанування пам'яті жертв штучного голодомору та продовження вивчення його причин і наслідків фракція “Наша Україна” внесла пропозицію про створення депутатської комісії Верховної Ради України для підготовки питання про голодомор (1932–1933 рр.) і його розгляд на спеціальному засіданні парламенту України.

Розгляд питання про голодомор на сьогоднішньому засіданні Верховної Ради України – наш християнський обов'язок перед пам'яттю мільйонів українських людей, які мріяли про щасливу долю у вільній Україні, сподівалися, що будуть господарювати на своїй землі, вирощуватимуть хліб і діток, а судилося їм з волі комуністичного диктату йти передчасно з життя в жорстоких муках голоду.



Порівняльне літературознавство

Дмитро Наливайко

ЛІТЕРАТУРА В СИСТЕМІ МИСТЕЦТВ ЯК ГАЛУЗЬ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА*

Переходячи до стислого окреслення теоретичної парадигми цієї праці, необхідно передусім зауважити, що література — це словесні художні твори, словесне мистецтво, але його художня мова не сходить до вербального рівня, його зміст передається словесними засобами, але не сходить до словесного вираження, що, зазначимо покищо мимохідь, відкриває широке поле для взаємодій літератури з несловесними мистецтвами. Адже в художньому словесному творі всі компоненти форми — від композиції до ритміки й інтонації — естетично значущі й виконують функції вираження художнього змісту, який є феноменом, не ідентичним емпіричному “життєвому змісту”. Згадані взаємодії відбуваються в основному на рівні метамови літератури й живопису, скульптури, музики, архітектури тощо. Втім і архітектоніка, метафори й символи, поетика й риторика літературного твору виражаються у слові, але водночас вони несуть і надсловесний, “метафізичний” зміст, що виявляє гомогенність із мовою інших мистецтв, семантико-художні відповідності й співвідношення з їхніми образами й символами, метафориною й риторикою, що артикуються іншими виражальними засобами, іманентними цим мистецтвам.

Мистецтва різняться і за своїм “будівельним матеріалом”, і за структурою художньої мови, але в кожному епоху вони створюють ансамбль, якому властива спільна векторність руху, спільні закономірності й інтенції як на епістемологічному, так і на естетико-художньому рівнях. Без цього було б неможливе саме поняття художнього процесу, яке охоплює і в певному розумінні об’єднує всі мистецтва. За цими елементами й інтенційністю ансамблю мистецтв вловлюється присутність об’єднуючого первня, спільних глибинних засад художнього мислення, що проявляються на духовно-функціональному рівні й по-різному предметно реалізуються в різних мистецтвах залежно від їхнього матеріалу й технології творчості.

Цей духовний первень, ці глибинні інтенції художнього мислення гіпостазуються в художніх стилях, які розуміються нами широко, не в сенсі “художньої реалізації методу” або стилістики твору, а в сенсі універсальної категорії художньої творчості, що охоплює всі її складові — світосприйняття, семантику, поетику. Трактуючі так, художні стилі корелятивні стилю світовідчуття й мислення епохи, зрештою, стилю її життя. Тож у сучасній науці стиль інтерпретується як центральне поняття художньої єдності, що пов’язує її іманентні й трансцендентні елементи¹. Ці єдності не лишаються незмінними; в художніх стилях, що історично змінюються, виникає своя система

* Закінчення. Поч. див. у №5 ц.р.

¹ Див.: *Strelka J. Methodologie der Literaturwissenschaft. – Tübingen, 1978. – S. 201–205.*

взаємозв'язків і взаємодій між мистецтвами, створюється своя "ієрархія", яка врешті-решт зумовлюється місцем і роллю того чи того мистецтва на різних етапах художнього процесу. Але й не слід впадати у спрощення, вважаючи, що всі мистецтва завжди обов'язково "перегукуються" одне з одним, завжди рухаються в одному темпі та в одному напрямі. "Насправді художній процес протікає складнішими шляхами. В різні періоди провідну роль відіграють то архітектура, то скульптура, то живопис, то література, то музика. При цьому на певному історичному етапі розвитку шляхи їхні розходяться, щоб пізніше знову зійтись"².

Тут важливо зафіксувати, що мистецтва, які опиняються на чільних місцях у згаданих "ієрархіях", не тільки визначають їхній лад, а й чинять відчутний вплив на інші мистецтва, активізуючи в них ближчі їм тенденції і структури художнього мислення та творчості. Таким, приміром, був вплив пластики на інші мистецтва класичної античності, живопису на художню культуру Ренесансу й бароко, музики на художню культуру романтизму, літератури на інші мистецтва доби реалізму.

Мистецтво як вид духовно-творчої діяльності поліфункціональне за своєю природою, але окремі його види пов'язані тісніше з певною функцією – креативно-будівничою, комунікаційною, ціннісно орієнтаційною, пізнавальною, гедоністичною тощо. Література вирізняється серед видів мистецтва тим, що лише вона поєднує весь комплекс його функцій у потенційно повному вияві. З цим пов'язана її здатність охоплювати всі сфери й аспекти буття, виражальна універсальність її мови, хоч у чуттєвій повноті й конкретності вираження певних його сторін вона поступається іншим мистецтвам (наприклад, скульптурі – в пластичності зображення, живопису – в його візуальній наочності й барвистості, музиці – в емоційній наснаженості і т.д.). Вираження, що подається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією знакове, воно узагальненіше й абстрагованіше у відтворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, універсальне, наділене специфічною синтетичністю. Воно спроможне поєднувати те, що інші мистецтва, "часові" й "просторові", можуть передати лише спільним зусиллям. Література за своєю природою – мистецтво часопросторове, "хронотопічне", вона, як показав у своїх працях М. Бахтін, вводить час у простір і простір у час, поєднує їх у феноменологічну цілісність. У літературному творі, писав він, "час згущується, ущільнюється, стає художньо видимим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом"³.

Ця універсальність художньої мови літератури забезпечується особливою природою і структурою літературно-художнього образу, що органічно поєднує чуттєво-емоційні, пластично-живописні й когнітивно-епістемологічні елементи. Адже "будівельним матеріалом" і засобом вираження в літературі є слово, а слово – це дійсність думки та переживання і їхня реалізація. Разом із тим література в художньому освоєнні різних сфер і аспектів буття спирається на інші мистецтва, "вчиться" у них, "перекладаючи" коди їхньої художньої мови та трансформуючи їх відповідно своїй іманентності, і тим самим збагачує й удосконалює свої виражальні можливості. В цьому й полягає найважливіший аспект взаємозв'язків і взаємовпливів художньої мови літератури та художньої мови інших мистецтв.

Названа здатність літератури уможливорюється багатшаровістю структури слова, її матеріалу й засобу вираження. Слідом за Г.Башляром слово можна порівняти з будиночком, в якому є кімнати для житла, підвал і горище⁴. В кімнатах мешкає

² Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т.І. – М., 1956. – С. 6.

³ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопр. лит. и поэтики. – М., 1975. – С. 235.

⁴ Bachelard G. La poétique de la rêverie. – Paris, 1960.

загальнозживане значення слова, тут воно — передусім одиниця інформації, що використовується в повсякденно-практичній комунікації; підвал — образно-чуттєві глибини слова, де живе його внутрішня форма, оте, скажімо, око, що затаїлося у вікні, а також його ритміко-емоційна стихія, його сугестивно-евокаційні можливості; горище — це його когнітивно-понятійна семантика, а також риторичний ресурс, якими теж послуговується художня література. І що важливо наголосити, на різних етапах розвитку літератури і в її різних художніх системах ці шари структури слова функціонують із різною інтенсивністю і в різних співвідношеннях.

Відповідно, на різних етапах літературного процесу і в різних художніх системах маємо різні співвідношення й різну активність предметно-чуттєвого, емоційно-сугестивного й когнітивно-епістемологічного елементів, що має фундаментальне значення для взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами, їхнього вектору й характеру. До речі, з'ясування цих питань із особливою очевидністю засвідчує хибність ще й досі поширених уявлень про постійну й незмінну провідну роль літератури в художньому процесі⁵. Насправді ж на ранніх його етапах, коли чуттєво-практичне освоєння світу домінувало, в мистецтві превалювали предметно-чуттєві й емоційно-сугестивні потенції, чим зумовлюється вихід на передній план музики та образотворчого мистецтва, більш відповідних даній стадії образного освоєння людиною світу, і їхній значний вплив на літературу. На найраніших етапах розвитку словесне мистецтво найтісніше було пов'язане з ритміко-музичним первнем і значною мірою підпорядковане йому. В часи розпаду первісного синкретизму воно лишалося включеним у ритуал чи обрядове дійство й підпорядковувалося їхній ритміко-музичній організації, відповідно більшого значення набував сугестивно-евокаційний потенціал слова, його здатність безпосередньо діяти на емоції, викликати необхідні емоційні й душевні стани.

Активна роль музики в розвитку словесного мистецтва, якою в неабиякій мірі визначалися семантика й структура літературних творів, зберігалася й на подальших його етапах. Загальновідома ця роль у становленні й розвитку лірики та ліричних жанрів у давньогрецькій літературі та в літературах інших народів. Ці жанри виникали з культової та обрядової фольклорної пісні і тривалий час, аж до епохи еллінізму, зберігали тісну пов'язаність із традиційними ритміко-мелодійними типами пісень та характером їхнього виконання — наспівним, із притаманним тільки цьому жанру музичним супроводом. Нагадаю також, що в класичну пору давньогрецької літератури ліричні твори призначалися для слухання, як і твори музичні, а не читання, — такими вони стають у пізній античності, в ту ж епоху еллінізму.

Не менш активною була також роль музики в становленні й розвитку драматичних жанрів у давньогрецькій літературі, трагедії та комедії. “Походження трагедії з духу музики” — так назвав Ф. Ніцше свій перший великий твір, в якому трактується названий процес. Безпосередньо трагедія вийшла з хорової лірики і в своїй структурі поєднувала драматичний і музично-ліричний елементи. Ранні трагедії Есхіла мають характер радше музикально-ораторіальний, ніж драматичний, далі відбувається в грецькій трагедії вирівнювання цих елементів, котре, однак, не приводить до витіснення музичного. І не випадково спроба відродити “справжню трагедію”, тобто трагедію давньогрецьку, в Італії другої половини XVI ст. привела до неочікуваного наслідку — до появи опери, нового музично-драматичного жанру. Подібно до того, пише італійський учений С. дель Амико, як Колумб, шукаючи шляхи до Індії, відкрив Америку, так і ентузіасти із *Camerata Fiorentina*, прагнучи відродити грецьку трагедію, проклали шлях до опери⁶. Слід визнати,

⁵ Напр., див.: *Борев Ю.* Естетика. — М., 1988. — С. 292.

⁶ *Amico S.* del. *Storia del Teatro drammatico.* — V.I. *L'Europe dal Rinascimento al Romanticismo.* — Milano, 1958. — P. 203.

що цей наслідок був закономірний, оскільки *Camerata Fiorentina*, власне, прагнула до поновлення синтезу мистецтв, зокрема поезії, музики та хореографії, яким була грецька трагедія і стала новочасна опера.

Щодо образотворчого мистецтва, то взаємозв'язок і взаємовплив літератури з ним найраніше виявляється і найактивніше протікає в епічній поезії. Здається, в компаративістиці ще не зверталася увага на те, що у з'ясуванні взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами доцільно брати літературу не тільки як цілісність, а й диференційовано, за її родами. А тим часом літературні роди — епіка, лірика та драма, залежно від їхнього предмета й способу вираження, виявляють різний ступінь близькості до різних мистецтв і різну потенціальну готовність до взаємодії з ними. За відомими визначеннями Гегеля, епос представляє “саму об'єктивність в її об'єктивності”, лірика є “вираженням суб'єктивності, внутрішнього світу”, а драма — це “спосіб викладу”, що “пов'язує обидва попередні в нову цілісність...”⁷. Отже, атрибутивна функція епосу — розповідати про об'єктивне суще, про те, що відбувається в зовнішньому світі, в “епічному просторі”, лірики — виражати внутрішній світ людини, драми — показувати і вчинки, і переживання людей в їхньому наочному, “фізичному” втіленні. Звідси певна гомогенність епіки з образотворчим мистецтвом, що відображає об'єктивно суще в живописно-пластичних образах і деталях; лірика виявляє субстанційну й інтенційну близькість до музики, цієї одухотвореної чуттєвості; драма, поєднуючи об'єктивність епосу та суб'єктивність лірики, суміщає обидва тяжіння, але найближче вона до видовищних мистецтв, зокрема до театру, та й реалізується вповні як твір мистецтва на театральній сцені.

Отже, епіка — це розповідне мистецтво, а розповідання передбачає погляд збоку, об'єктивізацію того, про що йдеться, в часі й просторі. Це відкривало перед словесним мистецтвом нові горизонти в художньому освоєнні світу, наповнювало його багатим предметно-чуттєвим змістом, стимулювало розвиток наративності, що з усією очевидністю проявилось вже у Гомера. Двома невіддільними складниками епічної структури стають розповідь і опис, зображення людини в об'єктивному світі речей, явищ, різних форм і проявів життя. Цим зумовлене внутрішнє тяжіння епіки до образотворчого мистецтва, до пластики й живопису, а необхідність удосконалення зображальності змушувала її оволодівати майстерністю живописання словом, що яскраво проявилось в античній епічній поезії від Гомера до Вергілія. При цьому описи у Гомера відзначаються розгорнутістю й вивершеною докладністю, без пропускання ланок і деталей у фіксаціях речей, інтер'єрів, рухів, жестів тощо, і коли він, як зауважив Гегель, описує двері, то не забуває згадати й петлі, на яких вони обертаються. Ця специфічна живописність поширюється й на komponування картин і мізансцен, на зображення дій та емоційних станів героїв. У поемах Гомера “окреслені ясними лініями, в прозорому і рівному освітленні стоять і рухаються люди і речі в межах простору, що охоплюється оком; не менш ясні їхні думки й почуття, повністю виражені в слові, розмірені навіть в стані хвилювання”⁸.

В новий час схожа ситуація у зв'язках і співвідношеннях літератури й образотворчого мистецтва дається взнаки в епохи, позначені превалюванням живопису в системі мистецтв, в епохи ренесансу й бароко. Вони характеризуються блискучим розквітом живопису і його досить інтенсивним впливом на словесне мистецтво, що проявляється в різних формах і на різних рівнях: у поширенні

⁷ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — М., 1971. — Т.3. — С. 358.

⁸ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М., 1976. — С. 24.

жанрів описової, ландшафтної, алегоричної поеми, “фігурних віршів”, емблематичної поезії тощо — на генологічному рівні, в розвиненості описового елемента, який виходить на передній план, у “декоративному” використанні метафор та інших тропів як окрас стилю, в настанові на предметно-наглядну репрезентацію когнітивно-ментальних уявлень і понять — на рівні семантико-стильовому. За теоретичне узагальнення всіх цих тенденцій служила теза Сімоніда “поезія є живопис, що говорить”, якої дотримувалася літературно-критична думка ренесансу, бароко та класицизму і яка не ставилася під сумнів аж до Лессінга, котрий піддав її нищівній критиці. Поділялася вона й професорами Києво-Могилянської академії, які у XVII — першій половині XVIII ст. читали курси поетики й риторики.

Як зазначалося, література, будучи словесним мистецтвом, особливим чином пов’язана з когнітивно-ментальною сферою і єдина в ансамблі мистецтв є її безпосереднім художнім вираженням. Як писав О. Потебня, “творча думка живописця, скульптура, музиканта не виразима словом і звершується без нього, хоч і передбачає значний рівень розвитку, що дається тільки мовою”⁹. А це також означає, що роль і значення літератури в художньому процесі зростали в міру того, як у мистецтві змінювалося співвідношення між предметно-чуттєвим і когнітивно-ментальним освоєнням світу, зростала роль останнього. Більше того, зі зростанням цього елемента в художньому процесі література стає адекватною собі, реалізує повною мірою закладені в ній універсальні виражальні можливості й виходить на перше місце в системі мистецтв, починає чинити дедалі інтенсивніший вплив на інші мистецтва. Цей процес був тривалий та складний і розвивався він не по прямій, а радше спіралеподібно, з відхиленнями й ретардаціями.

Рішучий перелом у статусі літератури серед мистецтв стався у XVIII ст., в добу Просвітництва, коли завершилася фундаментальна перебудова структури європейської цивілізації, було закладено, за формулюванням Ю.Габермаса, “незавершений проект Модерну” з його “вихідним процесом модернізації саме як раціоналізації”¹⁰. У сфері духовно-практичної діяльності людини дедалі зростає роль і значення пізнавальної функції, з чим пов’язана активізація літератури в системі мистецтв. У XVIII ст. змінився її статус у цій системі, що, слід сказати, не усвідомлювалося належною мірою теоретичною думкою, а в XIX ст. вона стає провідним мистецтвом, що інтенсивно впливає на інші. І, наприклад, В. Белінському вона вже уявляється універсальним мистецтвом, своєрідним еквівалентом усіх мистецтв, що поєднує в одне ціле всі їхні завдання та можливості: “Поезія включає в себе елементи інших мистецтв”, вона “користується нероздільно всіма засобами, що дані нарізно кожному з інших мистецтв. Поезія представляє в собі всю цілісність мистецтв, всю його організацію і, обіймаючи собою всі його сторони, заключає собі ясно і визначено всі його відмінності”¹¹.

Гегемонія літератури серед мистецтв у XIX—XX ст., її переважаючий вплив на них безперечні і не потребують особливих доведень. Тепер спостерігаємо в художній мові інших мистецтв активізацію, посилений розвиток тих її елементів і можливостей, що зближують її з мовою літератури. Приміром, живопис XIX ст. вчиться розповідати, а заодно й аналізувати зображувані життєві явища, причому ці тенденції найвиразніше проявилися в реалістичному живописі: у Курбе й Мілле, у Репіна й передвижників, у Менцеля й інших митців компоненти картини стають “мовлячими”, а вся вона включеною в наративний сюжет. На шляху аналітичності

⁹ Потебня А.А. Мысль и язык. — К., 1926. — С. 106.

¹⁰ Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну. — К., 2001. — С. 14.

¹¹ Белінський В.Г. Полное собрание сочинений. — Т.5. — С. 7, 9.

далеко йдуть деякі течії живопису ХХ ст., і Пікассо проголошує, що він зображає світ не таким, яким його бачить, а таким, яким його мислить. Словом, художня мова живопису виявляє тенденцію до уподібнення художній мові літератури й перейняття її специфічних функцій. У музичному мистецтві дія літератури з особливою виразністю проявилася в появі програмної музики і в посиленому розвитку її в ХІХ—ХХ ст. “Олітературення” широко охопило також театр, залежний від літературної основи, драматургії, проявляючись по-різному в художній системі Станіславського, в “епічному театрі” Брехта, в поетичному театрі Лорки, в синтетичному театрі Курбаса тощо.

Проте не слід спрощувати взаємозв'язки і взаємодію літератури з іншими мистецтвами в ХІХ—ХХ ст. і зводити ці процеси до неподільного панування літератури. Насправді ж її зростаючий вплив викликав і активну протидію, прагнення подолати “літературщину” й повернутися до іманентних кожному мистецтву засобів і форм художнього вираження. Зокрема, в живописі першою масштабною реакцією на олітературення був імпресіонізм із його запереченням сюжетності, з його установкою на колір і світло як основні виражальні засоби. Ця лінія повернення до іманентності художньої мови знаходить продовження в різних течіях живопису ХХ ст., досягнувши повної логічної завершеності в абстракціонізмі. Аналогічні тенденції виразно проявляються і в інших мистецтвах: у музиці це гостра реакція на програмовість і повернення до адекватних її природі структур і засобів художньої мови, такої ж мети прагне й театр, активізуючи арсенал театральності, вироблений віками.

Та необхідно брати до уваги й те, що взаємозв'язки і взаємодія між літературою й іншими мистецтвами в різних художніх напрямках і течіях ХІХ—ХХ ст. далеко не однакові. При загальному домінуванні література не тільки “вчить” інші мистецтва, а й сама продовжує “вчитися” у них, що по-різному відбувається в різних художніх системах і в різних літературних родах та жанрах. Домінування літератури, що визначилося у ХVІІІ ст., серйозно похитнулося в добу романтизму, особливо раннього. Романтики проголошують музику “найромантичнішим мистецтвом”, що найбільш повно відповідає їхнім інтенціям, у літературі, особливо в ліричній поезії, оживає “дух музики”, музикально-пісенні потенції, які нерідко стають організуючими структурними елементами творів. У добу романтизму музика бурхливо розвивається і в системі мистецтв небезуспішно сперечається за пальму першості з літературою.

Приміром, німецькі романтики ставлять завдання перекодування художньої мови музики, що не обмежується “зовнішнім” її наслідуванням (звукописом, алітераціями, асонансами, рефренами тощо). Вважаючи музику мистецтвом, іманентним романтизмові, вони прагнуть проинятися її духом, навчитися, за словами Л. Тіка, “музицирувати словами”, перекодувати її художню мову в словесне мистецтво. Цей “музичний ідеал” романтиків поетично сформулював Й. фон Ейхендорф у таких рядках: “Schlafft die Lied in alien Dingen, // Die da traumen fort und fort, // Und die Welt hebt an zu singen, // Triffst du nur das Zauberwort”^{**}. При цьому першорядне значення мало для них те, що музика — це мистецтво, яке не зображує “світ явищ”, а є безпосередньо-чуттєвим і водночас узагальнюючим вираженням глибинних начал і колізій буття. Вона, за визначенням Гофмана, — “санскрит природи”; природа, на його думку, сама поклала себе на музику і через музику, не вдаючися до дискурсивності, виражає свій внутрішній лад і свою таємницю.

^{**} Спить пісня в усіх речах, // Вони марять нею вічно, // І світ заспіває, // Знай и тільки магiчне слово”.

Але слід зауважити, що, при всьому превалюванні музичних захоплень та орієнтацій, в романтичній літературі проявлялися й інші міжмистецькі тяжіння та впливи. Зокрема, в пізньому французькому романтизмі виникає течія пітторескного (живописного) романтизму, якому притаманна зорієнтованість на образотворче мистецтво й перекодування його художньої мови. Для її представників (В.Гюго кінця 20–40-х рр., Т.Готьє, Т. де Банвіль та ін.) прикметна спрямованість на зовнішній, об'єктивний світ, на відтворення його образів і форм, його предметно-чуттєвої краси, переважання живописного елемента над ліричним. Ці настанови й тенденції знайшли продовження й завершене втілення в парнасізмі й споріднених із ним явищах другої половини XIX ст.

Не вдаючись до панорамного розгляду зв'язків і взаємовпливів літератури й інших мистецтв у різні епохи і в різних художніх системах, докладніше розглянемо ці процеси в кінці XIX – першій половині XX ст., в епоху, ознаменовану їхньою різкою активізацією. Не будемо прагнути й до охоплення всього комплексу міжмистецьких взаємодій літератури, а зосередимо увагу на її взаємодіях із живописом і музикою.

Давно вже визнано, що кінець XIX – перша половина XX ст. належать до великих переломних епох в історії мистецтва, певну аналогію можна провести хіба що з епохами переходу від античності до середніх віків і від середніх віків до Нового часу. Тобто, в цей період відбувається глибокий структурний переворот у мистецькому мисленні й свідомості, витворення нових парадигм і форм художньої творчості. Найрельсфніше, в буквальному значенні слова, наочне втілення цей процес знаходить в образотворчому мистецтві, але не менш інтенсивно протікає він і в інших мистецтвах, зокрема в словесному. Водночас названа епоха дедалі більше проймається свідомістю вичерпаності виражального арсеналу, невідповідності його художньої мови/мов вимогам сучасності й необхідності їхнього радикального оновлення. Звідси дух неспокою, напруженого пошуку, експерименту, який охоплює різні мистецтва і дедалі більшою мірою визначає характер та вектор їхнього руху.

І що найважливіше в аспекті нашої теми, ця ситуація активізує взаємозв'язки і взаємодії мистецтв, які, прагнучи розширити свої зображально-виражальні можливості, запозичують засоби інших, перекодовують їхню художню мову. Здається, першим ці процеси вловив Ш. Бодлер, який одну з “рис духовного стану нашого сторіччя” побачив у тому, що “мистецтва запрагли якщо не підмінити одне одного, то принаймні надавати сили одне одному”¹². Серед науковців посилення взаємозв'язків і взаємодії мистецтв у другій половині XIX ст. одним із першим зафіксував відомий літературознавець Ф. Брюнетьєр, пов'язавши його з імпресіонізмом, на що були у нього серйозні підстави. Характеризуючи цю течію, він одну з її атрибутивних рис побачив у “систематичному перенесенні засобів одного мистецтва, живопису, в інше мистецтво, літературу”¹³.

Звичайно, посилення взаємодії літератури з іншими мистецтвами імпресіонізмом не обмежувалося, воно охоплювало й інші течії того часу, але саме в імпресіонізмі справді проявлялося найвиразніше. Як, до речі, й інші характерні тенденції руху мистецтв на першій стадії перелому, котру можна визначити як ранньомодерністську. Для неї властиве розчарування в можливості знайти абсолютну точку зору на реальність, і, виходячи з неї, дати їй цілісне концептуальне висвітлення й витлумачення, чим надихалися ще романтики та реалісти середини XIX ст. Нову літературу, яка

¹² Baudelaire Ch. *Curiosités esthétiques. Art romantique et autres ouvres critiques.* – Paris, 1962. – P. 424.

¹³ Brunetière F. *Le roman naturaliste.* – Paris, 1987. – P. 88.

формувався на їхніх очах і до якої вони самі були активно причетні, Е. і Ж. Гонкури у своєму знаменитому “Щоденнику” містко визначили як “літературу короткозорих”, — як таку, що, на противагу “літературі далекозорих” попередніх епох, зображає частковості, враження, все те, що дається безпосередньо, без концептуальних проєкцій, які редукуються. Тепер романіст не тільки будує твори з безпосереднього життя, а й у їхньому компонуванні на нього покладається, “розміщає матеріал як це робить саме життя, з яким він співпрацює і яке йому служить взірцем”¹⁴.

Але Брюнетьєр впадав у спрощеність, стверджуючи, що імпресіонізм сходить до перенесення живопису в літературу. Насправді ж у цьому спостерігається специфічне роздвоєння: орієнтація на живопис і перенесення його засобів були властиві імпресіоністичній прозі, тоді як імпресіоністична поезія тяжіла до музики і до перекодування її художньої мови у слові. Та й імпресіоністична проза пережила певну еволюцію в її орієнтаціях на живопис і в “навчанні” у нього.

У прозі імпресіонізм найраніше визначено проявився в Гонкурів, яких із повним правом можна назвати засновниками імпресіоністичної прози. Сутність їхньої естетичної програми полягає в опорі на життєву емпірію, передачі чуттєво сприйнятого в образі, максимально наближеному до природи, чи, точніше, до її безпосереднього відчуття. “Бачити, відчувати, виражати — в цьому все мистецтво”, — так лаконічно формулюють вони цю програму в “Щоденнику”¹⁵. Не важко помітити, що вона в основних параметрах збігається з програмою класичного живописного імпресіонізму “батіньольської групи”. Але в ранній творчості Гонкурів імпресіонізм проявляється ще обмежено, головним чином у вигляді імпресіоністичних стильових рис і тенденцій, що накладаються на натуралістичну основу. Прикметний у цьому плані їхній відомий роман “Жерміні Ласерте” (1866), де імпресіонізм відчутний в основному в його розвиненій живописній стороні, в пейзажах та інтер’єрах, в портретах і жестах, в передачі душевних станів і переживань героїні в малюнку. Аналогічні вияви імпресіонізму спостерігаються і в творчості Г. де Мопассана, А. Доде, Й. Шлафа, Дж. Мура, С. Крейна та інших письменників.

Подальший розвиток імпресіоністичної прози відбувається по лінії відходу від “зовнішньої живописності” в напрямку її психологізації та суб’єктивізації, що виразно й індивідуально неповторно проявляється у А. Шніцлера й К. Гамсуна, пізнього К. Гюїсманса й І. Буніна, М. Коцюбинського та інших митців слова. Основна увага спрямовується тепер на передачу плину вражень, настроїв, переживань, гри уяви, на відтворення суб’єктивного світу в його спонтанності й динамічності. Причому цей світ не аналізується і не експлікується, а передається імпресіоністично: письменник прагне невимушено виразити його в природному русі, зберігаючи враження природності, “незробленості”: образи, деталі, фрагменти беруться ніби випадково, без цілеспрямованого відбору, але виявляються співвіднесеними й відповідними авторському задуму, “працюють” на нього. Відповідно живописність імпресіоністичної прози набуває іншого характеру, але не пориває співтворчості із живописом. Аналогічні процеси відбуваються і в пізньому імпресіоністичному живописі, який переростає в постімпресіонізм, і там організуючим компонентом твору, на якому тримається його художня цілісність, виступає не “сюжет події”, а єдність настрою, тону, враження.

Як мистецький феномен, імпресіонізм є породженням високого етапу розвитку європейської художньої культури, досягнутого наприкінці ХІХ ст. Витонченість

¹⁴ *Thibaudet A. Réflexion sur le roman. — Paris, 1938. — P. 184.*

¹⁵ *Гонкури Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. — М., 1964. — Т.2. — С. 480.*

сприйняття і перечування, загострена враженнєвість, адекватність при удаваній невимушеності, відтворення багатства й динаміки відтінків як зовнішнього, так і внутрішнього світу людини, — все це знаходить втілення в “поетиці враження” імпресіонізму. Як писав В. Дніпров, “нібито в душі людей пролягає більш кольоро-світло-запахочутлива плівка, ніж та, яка була там раніше”¹⁶. Це відкривало широкий простір для взаємодії мистецтв, зокрема літератури й живопису, літератури й музики, і водночас актуалізувало цю взаємодію. Але якщо імпресіоністична проза, особливо рання, спрямовувалася передусім до живопису, то поезія з самого початку орієнтується на музику, на перекодовування її художньої метамови. Виразальні засоби, які вона могла запозичити в живопису, трансформувавши їх, виявлялися недостатніми й неадекватними для реалізації зазначених завдань, спільних для всього мистецтва імпресіонізму.

Як зазначалося, активізація взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами наприкінці XIX — на початку XX ст. не обмежувалася імпресіонізмом, а захоплювала й інші течії. Відмінність між імпресіонізмом і символізмом у цьому розрізі полягає в тому, що в останньому превалює пов'язаність із музикою, яка є однією з його атрибутивних ознак. Генетично й типологічно пов'язаний із романтизмом, символізм успадкував і його тяжіння до музики, що витікає з основ його світовідчуття й особливостей його поетики.

Загальною закономірністю художнього розвитку кінця XIX — початку XX ст. стає те, що “кожне мистецтво, базоване на якійсь одній частковій здатності людини (зору, слуху або здатності мовлення), гостро відчуло свою неповноту перед обличчям реальності і прагнуло вийти поза власні межі. Живопис, графіка, скульптура намагаються оволодіти рухом (і “умоглядом”). Музика — проникнути у світ пластичних форм. Література (і проза, і поезія) — подолати бар'єр слів, що відділяють її як від чуттєвого світу, так і від безпосереднього переживання. Театр — усунути поділ на сцену й зал для глядачів”¹⁷. Зазначена інтенційованість літератури й породжувала її глибинну спрямованість до музики, мистецтва, яке є, за своєю субстанцією, одухотвореною чуттєвістю.

Найвиразніше ця інтенційованість літератури проявилася в поезії символізму, її семантику й поетику визначають дві інтенції, на перший погляд різноспрямовані, які, однак, досить органічно в ній поєднувалися та взаємодіяли. З одного боку, відбувається вивільнення чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного, безсвідомого, настроєвого, і пошуки її неопосередкованого вираження, “прямого”, що діє поза “смыслами”, сугестивного слова, творення нової поетичної техніки, здатної “про неясне говорити неясно” (П. Верлен), “музикально” передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони. З другого боку, в поезію входить метафізика, але не у вигляді розробки філософських дискурсів: це метафізика, що є умонастроєм чи душевним станом і теж не піддається прямому словесному вираженню. Їхнім вираженням і стає символ, який у відчутних формах передає невідчутний зміст. Але у французькому символізмі й більшості символістських шкіл “невідчутне” не трансцендентальне, “потойбічне”, воно — ноуменальне, існує як ідея, абстракція, універсалія, конденсація духовно-душевних процесів і станів¹⁸.

Основоположник символізму Ш.Бодлер більшою мірою пов'язаний із живописом, живописний первень ширше й активніше присутній в його поезії. Але він разом із тим активно цікавився музикою й дедалі глибше усвідомлював її велике значення

¹⁶ Дніпров В. Идеи времени и формы времени. — Л., 1980. — С. 425.

¹⁷ Божович В.И. Традиции и взаимодействия искусств. Франция. Конец XIX — начало XX века. — М., 1987. — С. 93.

¹⁸ Див.: *The Symbolistic Movements in the Literature of European Languages.* — Budapest, 1984.

для поезії, розширення її епістемологічного діапазону й виражального потенціалу. З еволюцією поета до символізму змінюється його ставлення до слова, з'являється прагнення до вивільнення настроєвого, емоційно-інтуїтивного, підсвідомого, до їхнього неопосередкованого вираження в слові. В його поетичній мові відбувається зміщення з функції оповідно-інформативної до функції евокаційно-сугестивної, тобто до викликання та навіювання образів і уявлень, настроїв і душевних станів. “Мудро володіти поетичною мовою, — формулює Бодлер, — це значить практикувати свого роду евокаційне чародійство (*sorcellerie evocatrice*)”, прагнути до того, щоб поезія ставала “сугестивною магією”, в якій “об’єкт зливається з суб’єктом, зовнішній світ — із самим митцем”¹⁹. А все це, зрештою, засвідчує глибинний рух поезії Бодлера до музики, до її метамови.

Ця тенденція найвиразніше, сказати б, із наочною переконливістю проявилася в поезії Поля Верлена, яка тісно пов’язана з імпресіонізмом і є, власне, поетичним синтезом імпресіонізму й символізму. Почавши з принципу “митець має писати тільки те, що бачить, і тільки так, як він бачить”, імпресіонізм дедалі більше зміщався в площину витонченої передачі відчуттів і вражень, настроїв і переживань, внаслідок чого у імпресіоністів відбувається “дематеріалізація матерії”, “образ природи перетворюється на процес, на виникнення і минання”, зрештою, “на потік суб’єктивних вражень”²⁰. Доведене до надвитонченості, “мистецтво відображення” перетворюється на “мистецтво вираження” й синтезується символізмом, що й демонструє з можливою переконливістю поезія Верлена.

Зорієнтованість на музику, на поетичне перекодування її мови стає засадничим принципом Верлена і домінантою його поетики. Поетичний імпресіонізм невимушено переходить у символістську сугестію, призначення якої — передавати невизначене, позбавлене чіткого сенсу й обрисів, де слова стають своєрідними сигналами відчуттів та вражень і прагнуть їхнього сприймання на кшталт музичних звуків та акордів. Свій знаменитий вірш-декларацію “Поетичне мистецтво” Верлен починає категоричним твердженням: “найперше — музика у слові” і завершує його закликком того ж змісту: “Так музики ж — всякчас і знов”. Найпоспідовніше втілення ця музична настанова отримує в його збірнику “Романси без слів” (1874), сама назва якого артикулює домінування в поезії музичного первня й редукування словесного складника.

Однак про все це вже написано багато і я не буду повторювати відоме. Важливіше тут наголосити, що поезія Верлена є тільки одним із варіантів музичних устремлінь у символістсько-імпресіоністичній поезії кінця XIX — початку XX ст., одним із методів перекодування музики в словесному мистецтві. Цей метод, що базується на музичних ресурсах мови, її мелодійності й наспівності, на мобілізації її звукових засобів від ритмомелодики до алітерацій і асонансів, вносить у поетичний текст надвербальний зміст, семантичні й емоційні обертони. Ця музична інтенційність, що так чаруюче прозвучала у Верлена, набула великого поширення в поезії названої доби й відгукнулася, в широкому діапазоні модуляцій, у Г. фон Гофманстала та В.Б. Ейтса, у О. Блока, Рубена Даріо, П. Тичини й інших поетів.

Значно складніше музична метамова переломлюється і перекодовується в поезії С.Малларме, в його “лінгвістичній музиці”. Тут слід нагадати, що саме цьому поетові найбільшою мірою серед французьких “великих символістів” притаманні інтелектуальні тенденції. Як писав П.Клодель, “вірші були для нього чудовим засобом, щоб прийти від реальності чуттєвої до реальності інтелектуальної, (...), щоб картину, яка вимальовується перед нашими очима, замінити творенням”²¹.

¹⁹ *Baudelaire Ch.* Oeuvres complètes. — Paris, 1996. — P. 427.

²⁰ *Hauser A.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. — München, 1973. — S. 891.

²¹ *Claudel P.* La catastrophe d'Igitur // *Nouvel Revue française.* — 1926. — Novembre.

Ці інтелектуальні тенденції реалізуються у Малларме не в раціонально-аналітичних формах, його поезія не вдається до фактів, не описує і не аналізує їх, вона навіває те, що існує цілісно, як універсалії, не роздрібненим в емпіричних реаліях, і що видобувається із них не шляхом аналізів та умовисновків. І виявляється, що тут поезія теж не може обійтися без музики.

Власне, поезія Малларме — це інтелектуальні мовленнєві конструкції, в яких синтаксис посів місце муз; він, за визначенням П.Валері, підняв своє мистецтво до рівня “поетичного конструювання”, відкривши тим самим один із магістральних шляхів розвитку поезії в ХХ ст. “Як світ чистих звуків, — писав Валері, — таких виразних на слух, був виділений із світу шумів, щоб на противагу йому скласти завершену систему музики, так поетична свідомість прагне діяти щодо мови: вона не втрачає надії відбирати в цьому породженні практики й статистики рідкісні елементи, із яких можна вибудувати твір, чаруючий і сприйнятний з першого до останнього рядка”²². В цьому зрештою й полягає “лінгвістична музика” поезії Малларме, яка засновується не на мелодійності звучання вірша, не на асонансах, алітераціях, рефренах і т.п. Він, як ніхто, вмів використовувати, кажучи словами Валері, “сприятливі можливості й щасливі випадковості мовлення”, діяти незвичним і несподіваним, немовби заворожуючим зближенням і сполученням слів, свідомий того, що ці зближення і сполучення таять у собі більший поетичний чар і наснагу, аніж очевидні словесні значення.

Новаторство Малларме має в основі принципово новий підхід до слова, яке було для нього не лише засобом вислову, а чимось незрівнянно більшим, у певному сенсі — засадничим конструктором його поетики. Було не просто означником речей чи “одіжжю ідей”, а передусім тією “матерією”, з якої створюються вірші й витворюється поетична реальність, що має свою структуру, свої сенси і відповідності. Як писав поет у статті “Криза вірша”, що якоюсь мірою має програмовий характер, вірш завершує виокремлення художньої мови із практично-комунікативної і творить нове мовлення, що звучить ніби заклинання і владно відмітає випадковість, прагнучи до вираження сутнісного, універсалій, що ховаються за строкатістю емпіричних явищ.

Той новий шлях перенесення і перекодування музики в словесному мистецтві, який визначився в поезії Малларме, знайшов продовження і розвиток у багатьох митців слова наприкінці ХІХ — першій половині ХХ ст. Прикметним явищем у цьому плані є пізня творчість Т.С.Еліота, зокрема його знаменитий цикл поем “Чотири квартети” (1936—1942). Тут маємо той же підхід до слова, те ж зближення і сполучення слів поза їхніми очевидними значеннями, спрямоване на вираження метафізичного змісту без їхнього перетворення на символи й алегорії. Та до цього музична інтенційованість “Чотирьох квартетів” не сходить, тут маємо, сказати б, і музичний макрокосм, тут музиці належить також велика роль у художній організації твору, в його архітектоніці.

Еліот розвиває в циклі метафізичні мотиви часу й небуття, співвідносячи їх із чотирма гераклітівськими стихіями космосу — повітрям, землею, водою та вогнем, які в поемах циклу є метафорами складових ества людини, її розуму, тіла, крові й духу, і вона тому постає як складова великого цілого, космосу. Та центральною категорією в циклі є час, який у чотирьох квартетах постає в різних іпостасях: “як світ індивідуальної пам’яті (“Бернт Нортон”), як циклічний рух історії (“Іст Коукер”), як потік сьогоднішнього досвіду (“Драй Салвейджес”), як одкровення трансцендентного сенсу людського життя (“Літл Гіддінг”). Кожний із “квартетів”

²² Валери П. Об искусстве. — М., 1993. — С. 363.

має своє пейзажне тло (весняне, літнє, осіннє, зимове), пов'язане розгалуженою системою співвіднесень і з модифікаціями часу, і з чотирма гераклітівськими стихіями, і з чотирма втіленнями божественності”²³.

Прообраз структури цього твору з його розгортанням і переплетінням означених мотивів, їхніми зближеннями і розходженнями, їхнім прямим і зворотнім рухом (“дорога вгору і дороги вниз — одна дорога” — виносить автор в епіграф першої поеми 60-ий фрагмент Геракліта) Еліот знайшов у музиці, а саме в “Чотирьох квартетах” пізнього Бетховена, перенісши й назву цього опуса на свій твір. Він писав у 1933р.: “... творить поезію поетичну за її сутність, без будь-якої зовнішньої поетичності, поезію, оголену до кісток, настільки прозору, щоб при читанні звертали увагу не на самі вірші, а тільки на те, на що вони вказують. Стати вище поезії, як Бетховен у своїх пізніх творах ставав вище музики”²⁴. Та це був той рубіж, далі якого поезія, залишаючись сама собою, йти не може.

Разом із тим наприкінці ХІХ — першій половині ХХ ст. відбувається посилення і поглиблення пов'язаності, активізація “навчання” поезії не тільки в музики, а й у образотворчого мистецтва. За браком місця я звернуся лише до одного прикладу, зате дуже прикметного і яскравого — до поезії Р.М.Рільке.

Слід зазначити, що творчість Рільке, якщо не брати до уваги ранніх збірок, котрі він сам ставив невисоко і не перевидавав, починається зі збірки “Часослов” (1899—1903), означеної музичними орієнтаціями в поетичному вислові. За своїм змістом і структурою — це грандіозне філософсько-містичне дійство, у вислові якого особлива роль належить музичному первню. Та музичність “Часослова” своєрідна за своєю структурою і основною функцією, вона нагадує симфонію зі складним філософсько-ліричним змістом і поліфонічною будовою. Могутні хвилі музики накочуються в ній одна за одною, несучи потік образів та асоціацій, активізуючи глибинний чуттєвий зміст слова. Але є в цій збірці своя метафізика, предметом вираження в ній є не світ чуттєвих феноменів, а надчуттєве, універсальне, означене поетом як “Бог”, і всі компоненти форми, зокрема й чуттєві, підпорядковуються зрештою його вираженню.

Глибокий перелом в естетиці й поезії Рільке відбувається після його переїзду до Парижа в 1902 р. і під впливом французького образотворчого мистецтва, зокрема О. Родена й П. Сезанна; в їхній творчості він знайшов довершене втілення повноти буття в синтезі предметності й одухотвореності. Його поезія наступного періоду розвивається під знаком впливів образотворчого мистецтва і “навчання” в нього, перекодування його художньої мови. Центральним поняттям естетики Рільке цього періоду стає річ, твори мистецтва він розглядає як речі, звичайно, в онтологічному значенні, виходячи з постулатів античної естетики, для якої краса була тілесною, пластичною, а мистецькі твори мислилися в предметно-чуттєвому ряду.

В цьому ж аспекті уявляється йому і власне поетична творчість, він прагне творити “поезії-речі”, котрі мають існувати поряд із скульптурами Родена й полотнами Сезанна, довершеними творами-речами давніх майстрів. Його поезія мала стати мистецтвом, що базується на увазі до речей, предметно-чуттєвого світу, на глибокому проникненні в цей світ і бездоганному володінні своїм “ремеслом”. Свою творчу програму він формулював так: “Повинен і я прийти до творення речей; не пластичних, а написаних речей — таких реальностей, що виходять із ремесла. Повинен і я відкрити найменший першоелемент, первинну клітину мого мистецтва — не матеріальний, але відчутний засіб, щоб зображати все”²⁵.

²³ Зверев А.М. Модернизм в литературе США. — М., 1979. — С. 91.

²⁴ Цит.: Елиот Т.С. Бесплодная земля. Избранные стихотворения и поэмы. — М., 1971. — С. 183.

²⁵ Rilke R.M. Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906. — Leipzig, 1930. — S. 119.

Реалізацією цієї програми була передусім двотомна збірка “Нові поезії” (1907–1908), де він творить “поезії-речі”, що розкривають світ речей, їхню “забуту сутність”, їхнє “приховане життя”. Та речі у Рільке — аж ніяк не мертва матерія, вони органічно поєднані з людиною і людським світом, вбирають їхній зміст і їхню сутність, їхнє тепло і їхню духовність. В “Нових поезіях” речі одухотворюються, стають втіленнями глибинного, узагальненого, в їхній предметності просвічує духовне й вічне, що здобувати у поетичному мистецтві Рільке завершене пластичне вираження. Це вже синтез “видимого” й “невидимого” у всеосяжному “внутрішньому просторі світу”, який поет прагнув вивести з під дії процесів відчуження і дегуманізації, що набували дедалі загрозливішого розмаху в новітній “механічній цивілізації”.

Вийшло так, що “ілюстративний” розділ цієї праці засновується головним чином на матеріалі взаємопов’язаності й взаємодії поезії й інших мистецтв, передусім музики й живопису, наприкінці XIX й першій половині XX ст. Та й із поезії вибрані лише окремі явища, що належать до її найвищого рівня. Це можна пояснити тим, що з усіх літературних родів саме в поезії названі процеси протікали найбільш виразно й інтенсивно. Але активно відбувалися вони і в художній прозі, і в драматургії, не відрізняючись істотно в своїй парадигматиці, своїх функціях і формах. Отже, сподіваюся, що і в такому обсязі розділ достатньо переконливо підтверджує теоретичні викладки статті, а головне — необхідність і актуальність вивчення міжвидової взаємопов’язаності й взаємодії літератури в системі мистецтв як галузі порівняльного літературознавства.

Ігор Лімборський

ПРОСВІТНИЦТВО В ДОСЛІДЖЕННЯХ АНГЛІЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ КІНЦЯ 90-х – 2000 рр.

Просвітництво належить до тих літературних епох, інтерес до яких нагадує морські відпливи та припливи, щоправда, викликають їх не природні феномени, а соціологічні або кон’юнктурні чинники. Особливо прикметно це для вітчизняної літературознавчої думки, яка донедавна активно досліджувала вияви просвітительської ідеології в українській естетичній та художній свідомості XVIII — першої половини XIX ст., а вже сьогодні, звернувшись до цієї теми, можна сподіватися, що тебе зарахують до прихильників “віджилих поглядів” та “ідеалів”. Хоча насправді саме дослідження українського Просвітництва зупинилося лише на штучно сконструйованій химерній споруді “просвітительського реалізму”, який на сучасному етапі навіть при побіжному погляді аж ніяк не відповідає живому літературному процесові в Україні початку XIX ст. і не стільки його пояснює, скільки заплутує. Не кажучи вже про те, що більшість проблем української просвітительської літератури взагалі ніколи не розглядалися або вперто не помічались, адже вважалися маловартісними або непродуктивними (серед них, наприклад, можна назвати український просвітительський класицизм, сентименталізм, рококо). Ніколи серйозно не досліджувалися проблеми поетики літератури українського Просвітництва, перебував поза увагою його європейський контекст, аналіз якого дав би змогу пролити світло на національну своєрідність

Слово і Час. 2003. №6

просвітительського типу художнього мислення в Україні. Як наслідок було сформовано надзвичайно деформоване, спотворене уявлення про літературу українського Просвітництва, яке штучно ототожнюють сьогодні з самим просвітительським рухом в Україні, а тому й легко критикують, іноді навіть посилаючись на дослідження авторитетних, зокрема й зарубіжних літературознавців. Популярною стала думка, що українська література взагалі не знала такого культурного явища. В дискусії навколо проблем нової концепції історії української літератури на сторінках часопису “Слово і Час” Просвітництво не лише не обговорюється, а й навіть не згадується.

Інша ситуація спостерігається сьогодні в зарубіжному літературознавстві, де інтерес до феномену Просвітництва в європейських літературах значно поживався і де вже давно намагаються відійти від негативістських концепцій, сформульованих у працях таких мислителів, як Е.Гуссерль, Ж.Батай, Ж.Дерріда, Т.Адорно і М.Хоркхаймер. (На жаль, ці праці дійшли до нас зі значним запізненням, чим поряд із пануванням антипросвітительських (хоча, можливо, неопросвітительських?) постмодерних методологій можна деякою мірою пояснити популярність їхніх ідей серед наукового загалу в Україні). Особливо це стосується англійського літературознавства: у цій країні, як відомо, Просвітництво виявилось в надзвичайно цікавих історично закономірних формах, що були позначені “поміркованістю”, інтересом до етичних, а не політичних проблем особистості, спробами поєднати ідеали моральності з ідеями краси в мистецтві. Цей його бік у плані типології нагадує українську просвітительську літературу, де ніколи не були популярними радикальні ідеї французьких просвітителів, проблеми естетичного плану пов’язувалися з проблемами етики, а відтак і дослідження англійських науковців, на мою думку, могли б прислужитися певною мірою і при дослідженні проблем українського Просвітництва.

У багатьох розвідках англійських літературознавців виразно простежуємо думку про те, що сьогодні феномен Просвітництва в різних європейських країнах і в різних культурних ареалах вимагає принципового переосмислення, зокрема це стосується відмови від невинного погляду на нього як на “негативний” спосіб інтелектуального та художнього мислення, що був одержимий в історичній перспективі насильницьким перевлаштуванням світу.

Виходячи з настанови про те, що вияви Просвітництва в різних європейських країнах набували найрізноманітнішого за своєю ідеологічною спрямованістю характеру, що пояснюється як політичними, географічними, так і культурними чинниками. Л.Кірк, наприклад, зазначає, що лише у Франції воно постало в найбільш радикальних формах. Зовсім інша річ – країни слов’янської культурної спільноти, що створили свій власний образ Просвітництва¹. Щоправда, й у Франції, на думку дослідниці, не можна однозначно та великою мірою упереджено ототожнювати культурну епоху з подіями революції: “Якщо не брати до уваги модні донедавна потрактування, можна пояснити вибух Французької революції поза будь-яким просвітительським рухом. Події 1789 року були результатом економічних або політичних причин, що хронологічно збіглися з періодом культурного новаторства, котре не було пов’язане з історичними реаліями безпосередньо, а розвивалося лише паралельно з ними”².

Не можна не погодитися з тезою Кірк про те, що було б неправильно бачити, так би мовити, механічний прямолінійний зв’язок культурного дискурсу з розвитком

¹ Kirk L. The Matter of Enlightenment // The Historical Journal. – 2000. – Vol. 43, 4. – P. 1131.

² Ibid. – P. 1134.

історичних подій, що спрощує реальний стан речей у тодішній Франції, як, до речі, і в інших країнах Європи. (Подібний погляд, здається, вже міцно утвердився і в нашій сьгоднішній літературознавчій думці). “Коли Вольтер або Юм, — зазначає дослідниця, — говорять, що вони напишуть іншу історію, де не буде монархів і битв, це ще не свідчення того, що вони закликають до соціальних перетворень”³. На думку Кірк, негативна оцінка Просвітництва не дає змоги належним чином пролити світло на особливості становлення парадигми новочасних (“модерних”) культурних надбань суспільного життя, які сьогодні сприймаються як звичні речі, але насправді були запозичені у великих просвітителів минулого. Завдяки їхнім ідеям “від покоління до покоління можна спостерігати в Європі процеси невинного вдосконалення у сферах освіти, кримінального права, оподаткування, релігійної толерантності, загального процвітання”⁴.

Якщо звернутися безпосередньо до аналізу літературних явищ епохи Просвітництва, то тут у англійських літературознавців поряд із традиційними методами досліджень (скажімо, історико-культурним, типологічним) мирно співіснують феміністична критика, структурний аналіз, соціологічний підхід. Прикметною ознакою також є те, що сьогодні активно досліджуються (не без впливу постмодерної інтерпретації) постаті тих письменників, які перебували на периферії літературного процесу або й взагалі донедавна залишалися невідомими. Цікаво, що деякі дослідники вияви ідей Просвітництва в Англії вбачають уже в прозі письменників 60-х років XVII ст.⁵, хоча поширенішою залишається думка, згідно з якою просвітительський рух цілком вписується в межі XVIII ст.

Актуальними для англійського літературознавства залишаються питання стильової еволюції майстрів слова за часів Просвітництва. Впадають в око тут одразу дві праці — “Еволюція англійської прози 1700—1800: стиль, манера і культура зображення” К.Макінтоша та “Спільний ґрунт: англійська сатирична проза 18 ст. і бідняки” Ю.Френк. У першій розглядаються два різних типи повістуння, що існували в англійській просвітительській прозі: один, позначений легкістю сприйняття, використанням місцевих діалектів, навіть лексичними “неправильностями”, активно розроблявся такими письменниками, як Д.Свіфт і Д.Дефо. Водночас такі письменники, як С.Річардсон, Р.Блер і Джонсон засвідчили своєю творчістю відхід від цієї традиції, запропонувавши натомість стиль, в якому переважають ускладнені синтаксичні структури, риторичні звороти, що виявляють не стільки експресивний, скільки семантично-логічний бік мови. Дослідник зазначає: “У переважній своїй більшості англійська проза останньої чверті XVIII століття виглядає більш ввічливою, дворянською, писемною, ніж проза початку XVIII ст. Для прози, опублікованої близько 1710 року, прикметна настанова на розмовну мову, вона інформативніша, а наприкінці століття вона стала книжною, елегантною, точнішою і свідомо риторичною”⁶. Кожний із цих стилів має певні переваги, хоча значною мірою перехід до “писемної”, кодифікованої мови свідчив про втрату “розмовної енергії”, адже вільне слововживання поступово витіснялося стильовими приписами, які не можна було порушувати⁷.

³ *Ibid.* — P. 1137.

⁴ *Ibid.* — P. 1135.

⁵ Див.: *Robinson I.* The Establishment of Modern English Prose in the Reformation and the Enlightenment. — Cambridge, 1998. — P. 149–167.

⁶ *McIntosh C.* The Evolution of English Prose 1700–1800: Style, Politeness, and Print Culture. — Cambridge, 1998. — P. VII.

⁷ Див.: *Ibid.* — P. 14.

У монографії Ю.Френк порушуються проблеми впливу на стильову манеру письменників соціального контексту, який, на думку авторки, безпосередньо позначився на характері відбору лексичного матеріалу та на застосуванні тих чи тих засобів комічного. Основну увагу дослідниця зосередила на “канонічних творах” англійського Просвітництва – “Історії пригод Джозефа Ендруса та його товариша Абраама Адамса” Г.Філдінга, “Сентиментальній подорожі Францією та Італією Л.Стерна і “Подорожі Хамфрі Клінкера” Т.Смоллетта. На її переконання, саме цим письменникам належить важливе відкриття: нехтування проблемами соціального середовища може призвести до того, що почуття бідних будуть скривджені, а образ “ідеального джентльмена” в історичній перспективі остаточно дискредитовано і втрачено. Не дивно, що головні герої згаданих творів, які належать до вищих суспільних верств, намагаються знайти компроміс між власними інтересами і почуттями та інтересами інших людей незалежно від їхнього соціального походження. В цьому якраз і виявляється, на думку Ю.Френк, одна зі стрижневих рис Просвітництва – соціальне середовище виступає важливим формантом етичних цінностей, де проблеми пересічної особистості (“бідняка”) стають проблемою всього суспільства, а нові форми відносин закріплюють за кожним індивідом ту сферу діяльності, яка може бути спрямована на пошуки особистого щастя. Відтак і проблема сатиричного зображення дійсності за часів Просвітництва набуває нового характеру, адже герой завдяки сміху стверджується у світі і водночас руйнує звичні перепони, що існують між різними верствами суспільства. При цьому дослідниця наголошує, що Г.Філдінг, наприклад, із обережністю ставився до поширення освіти серед низьких класів⁸. На противагу йому Т.Смоллетт виявляв особливий інтерес до долі селян-бідняків, які зазнали додаткових обмежень та утисків за нових історичних обставин у XVIII ст. У “Хамфрі Клінкері”, зокрема, письменник демонструє соціальний аналітизм і обізнаність щодо причин економічних негараздів четвертого стану. В листі одного з героїв роману, наприклад, зазначається: “Тутешні (шотландські. – *І.Л.*) селяни проживають у злиденних халупах, вони худі, одягнені бідно й дуже брудні... Хліборобство не може процвітати там, де ділянки землі, що здаються в оренду, малі, терміни оренди короткочасні, і хлібороб відразу має вносити надмірну орендну платню, не маючи необхідного приладдя для того, щоб впровадити на своїй ділянці необхідні поліпшення”⁹. (Проблема простонародного середовища і “низьких класів”, зокрема селянства, як відомо, стала важливим чинником і у формуванні художнього дискурсу в українській літературі першої половини XIX ст.).

Інтересом до етичних аспектів просвітительського мислення в Англії позначена монографія І.Ріверз “Розум, витонченість і почуття: дослідження мови релігії й етики в Англії, 1660–1780. Від Шефтсбері до Юма”, в якій простежується складна й неоднозначна еволюція етичних поглядів таких англійських мислителів епохи Просвітництва, як Шефтсбері, Хатчесон, Юм, Батлер. Англійська просвітительська думка, на переконання авторки, вирізняється спробою звільнення власне етики від теологічних приписів. І перший крок тут було зроблено дійстами, які водночас вірили і не вірили в Бога. Вістря їхньої критики було спрямоване не проти релігійних уявлень про світ як такий, а проти духовенства, що, зрозуміло, аж ніяк не робить їх атеїстами. За словами Ріверз,

⁸ Див.: *Frank J. Common Ground: Eighteenth-Century English Satire and the Poor.* – Stanford, 1997. – P. 12–24.

⁹ *Смоллетт Т. Путешествие Хамфри Клинкера.* – М., 1983. – С. 301.

в Англії XVIII ст. було просто небезпечно неприкрито обстоювати атеїстичні погляди, а тому найрадикальніші прихильники деїзму були змушені звернутися до іронії, що слугувала їм своєрідним засобом для самоствердження і водночас для самозахисту. Якщо теологічна мораль формувала специфічну систему заохочування та покарання в потойбічному світі, то ці мислителі намагалися заснувати таку етику, яка була б вільною від будь-яких форм власного егоїстичного зацікавлення, ґрунтувалася на альтруїстичних принципах, що відповідають природі самої людини.

Щоправда, водночас існував і такий напрям етичної думки, для якого прикметним був скептицизм і “натуралістичний” погляд на людину. Йдеться насамперед про вчення Т.Гоббса та Б.Мандевіля, які значною мірою “звучили” особистість до егоїстичних інтересів і побачили в ній істоту, яка намагається задовольнити свої примхи та бажання. Прихильники нової “незацікавленої” етики спрямували вістря критики проти подібних поглядів і основного свого ворога побачили в Гоббсі. При цьому вони використовували деякі риси теологічної етики, зокрема активно розвивали думку про те, що добродійна поведінка і добро – справжня заповідь щастя. Показова в цьому плані постать Е.Шефтсбері, який різко критикував “меркантилізм” у сфері етичних уявлень і водночас розвивав ідею про те, що добро, як і краса (ці два поняття нероздільно пов’язані в нього), є основою всієї світобудови. Відтак дослідниця доходить висновку: “Прямолінійна схема Локка щодо мотивації в поведінці була відкинута, а натомість реабілітовано не зовсім чітку платонівську стоїчну ідею про те, що добро обов’язково винагороджується щастям, а зло приводить до страждань”¹⁰.

У послідовників Шефтсбері рельєфно виокремилася думка про те, що “добрі” люди завжди щасливі у своєму житті; вони досягають щастя завдяки своїм добрим вчинкам і не заглиблюються в питання про те, чому саме особистість має бути порядною і доброю (Батлер). Таке питання, на переконання тогочасних мислителів, руйнує зсередини уявлення про добро взагалі, адже на передньому плані має бути добрий вчинок, а не проблема його мотивації.

Цікаво подано в монографії і постать Д.Юма, погляди якого на етику межують, за словами І.Ріверз, “з радикальним скептицизмом”. Тезу англійського філософа про те, що епістемологічні проблеми осягнення світу залежать безпосередньо від суб’єкта пізнання, від особливостей його свідомості, психічного складу, до того ж у конкретному реальному часі та просторі, можна було подолати лише “природною вірою” в реальність суцього світу. Сам Юм відчував це і тому схилився все ж таки до думки про те, що природу, як і Бога, не можна заперечити, адже це рівнозначне втраті всього світу, а відтак і самої людини.

На жаль, вплив англійських мислителів XVIII ст. на українську літературу ніколи не досліджувався, хоча Ф.Хатчесон, Д.Юм, Е.Шефтсбері були в Україні широко відомі. Зокрема, Л.Якоб, який 1807 року після закриття Наполеоном університету в Галле приїхав до Харкова, згадує Д.Юма у своєму “Курсі філософії для гімназій Російської імперії”. А.Гевлич докладно зупиняється у трактаті “Про витончене” на поглядах Ф.Хатчесона і навіть вступає з ним у полеміку щодо проблеми суб’єктивних аспектів сприйняття краси в довколишньому світі¹¹. А на

¹⁰ Rivers J. Reason, Grace, and Sentiment: A Study of the Language of Religion and Ethics in England, 1660–1780. Shaftesbury to Hume. – Cambridge, 2000. – P. 45.

¹¹ Див.: Гевлич А.П. Об изящном // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2-х т. – М., 1974. – Т. 1. – С. 327.

сторінках “Украинского журнала” докладно зупиняється на етичних ідеях англійських моралістів З.Савицький. Особливо високо оцінює критик внесок в історію етичної думки Шефтсбері, який спробував вивести “нравственность из ощущений и доброжелательства”¹².

В контексті етичних та естетичних ідей, що пов’язуються з відчуттям “захоплення”, “оптимізму”, “гарного настрою”, розглядає творчість Д.Денніса, Д.Аддісона, Е.Юнга, Д.Томсона С.Ірлам. Аналіз їхньої поезії на межі “між неокласицизмом і романтизмом” зумовлений тим, що саме в цей період формується нове в естетичному плані ставлення до зображення реальності. На зміну традиційним уявленням про ті відчуття, які може викликати в читача поезія, на передній план виступає момент “захоплення”, що наповнюється особливим поетичним змістом і є тим важливим формантом художнього мислення, яке відокремлює власне поетичні переживання від повсякденних. Цікаво, що це “захоплення” Ірлам порівнює з відповідним відчуттям у християнстві і доходить висновку, що між ними є багато спільного¹³.

Серед інших особливу увагу привертає розвідка І.Армстронг і В.Блейн “Жіноча поезія за часів Просвітництва: творення канону, 1730–1820”, де вже в передмові порушується проблема (до речі, в деякому аспекті цікава і для українського літературознавства) нових підходів до розробки сучасної концепції історії англійської літератури епохи Просвітництва. Звертаючись до спадщини таких англійських поеток, як М.Ліпор, А.Л.Бербалд, Х.Мор, Ш.Сміт, літературні твори яких стали доступними науковому загалу лише протягом останніх десятиріч, І.Армстронг і В.Блейн запитують: “Які нові моделі літературної історії мають бути побудовані, якщо відкрито досьгодні невідому жіночу поезію?”¹⁴. На їхню думку, слід рішуче відмовитися від панівного стереотипу, начебто “епоха Розуму” — це лише той період, коли чоловічий інтелект заявив про себе на повну силу і заклав основи сучасних гуманістичних цінностей. Водночас це була й епоха, що дала поштовх для розвитку специфічного ґендерного дискурсу, який пов’язувався з жіночим “незадоволенням” пріоритетністю інтелектуальних “чоловічих” цінностей у суспільному житті. В жіночій тогочасній поезії — на цьому особливо наголошується в дослідженні — виразно заявляє про себе опозиція душа — тіло, з’являється нова і нетипова для письменників-чоловіків “жіноча” поетична мова, в якій превалювала тенденція до “феміністичної суб’єктивності”. Щоправда, ця розвідка викликала неоднозначну оцінку з боку інших науковців, які наголошували на наявності в ній помилок фактичного та топографічного характеру, хоча загалом зазначали, що книжка змушує серйозно замислитися над деякими маловідомими сторінками історії англійської просвітительської літератури¹⁵.

Посилення інтересу в англійському літературознавстві до проблем Просвітництва яскраво свідчить про те, що багато проблем тієї епохи залишаються далекими від остаточного розв’язання, а тому й вимагають нових підходів і методів дослідження, про що пишуть автори майже всіх згаданих вище праць. Подібної неупередженості в оцінці художніх явищ доби Просвітництва дуже не вистачає вітчизняному літературознавству. У нас все ще дається взнаки бажання на карті

¹² Савицький З. О главнейших системах нравственных древних и новых философов // Украинский журнал. — 1825. — № 9. — С. 138.

¹³ Див.: Irlam S. Elations: The Poetics of Enthusiasm in Eighteenth-Century Britain. — Stanford, 1999. — P. 112–135.

¹⁴ Armstrong I., Blain V. Women’s Poetry in the Enlightenment: The Making of a Canon, 1730–1820. — Houndmills, Basingstoke, London: Macmillan, 1998. — P. VII.

¹⁵ Див.: *The Review of English Studies*. New Series. — 2000. — Vol. 51. — № 201. — P. 133.

літературної історії розфарбувати все на “чорні” та “білі” смуги, ми не помічаємо, що потрапили в полон тих стереотипів, від яких намагаємося рішуче відмовитися. В історії літератур не буває “чорних” і “білих” плям, плюсів або мінусів, негативу чи позитиву, як немає і тем, яких слід уникати, бо комусь вони здаються неактуальними. Взагалі проблема так званої “актуальності” мала б стати предметом окремої розмови серед науковців, адже саме історія вітчизняного літературознавства переконливо засвідчує: те, що було актуальним учора, виявляється мертвим, нікому непотрібним. І навпаки: маловартісне на перший погляд сьогодні може виявитися фундаментальним напрямом у подальших дослідженнях.



ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

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

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

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

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

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

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



АНКЕТА КРИТИКІВ: КРАЩА КНИЖКА 2002 РОКУ

В анкеті взяло участь 24 критики і літературознавці. Коло минулорічних видань, названих учасниками, значно вужче за згадані книжки в рейтингу "СіЧ" і 2001 р. – вочевидь, це засвідчує найвищу об'єктивність вибору переможців з п'яти номінацій: 1. Поезія; 2. Проза; 3. Літературознавство, критика; 4. Публіцистика; 5. Художній переклад.

Віра Агеєва:

1. **Василь Герасим'юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми (Л.: Кальварія).**
2. **Тарас Прохасько. НепрОсті (Івано-Франківськ: Лілея-НВ).**
3. **Тамара Гундорова. Femina Melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. / Сер. "Критичні студії" (К.: Критика).**

Іван Андрусак:

1. **Василь Герасим'юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми.**
Також хочу відзначити *"Кохання і війну" Мар'яни Савки й Маріанни Кіяновської* (Л.: Вид-во Старого Лева), *"Плавник риби" Василя Махна* (Івано-Франківськ: Лілея-НВ), *"Перипатетику-блюз" Сашка Ушкалова* (Х.: Акта).
2. **Тарас Прохасько. НепрОсті.**
3. **Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського "Майстер корабля" як літературна містифікація. Проект "Текст + Контекст". Упор. Володимир Панченко (К.: Факт); Володимир Панченко. Морський рейс Юрія Третього (Кіровоград: ПВЦ "Мавік").**
Назву ще дослідження *Ростислава Чопика "Ессе Номо: Добра звістка від Івана Франка"* (Л.: Львів, відділення Ін-ту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України).
4. **Григорій Гусейнов. Господні зерна. Кн. 5, 6 (Кривий Ріг: Видавничий Дім).**
5. **Марсель Пруст. У пошуках утраченого часу. В 7 т. – Т. 7. Віднайдений час (К.: Юніверс). Пер. Анатолія Перепаді.**

Євген Баран (Івано-Франківськ):

1. Не буду оригінальним, назвавши **Василя Герасим'юка** і його **"Поета в повітрі"**. Але, як завжди буває, у відзначеннях преміями різних гатунків завжди спрацьовує принцип "справедливості-несправедливості". Тому рівноцінними з'явами вважаю поетичні книги *Василя Слапчука "Сучок на костурі подорожнього"* та *"Птах з обпаленим крилом"* (обидві – Луцьк: Волин. обл. друкарня). А також дві поетичні збірки *Івана Іова "Віск Іксів"* (Сімферополь: Доля, 2001. Передм. М.Жулинського) та *"Любїть мене врожаєм і землю: Вінок сонетів"* (Сімферополь: Доля, 2002).
2. На перші місця ставлю просто-таки шикарну книгу **Андрія Содомори "Сивий вітер"** (Л.: Літопис), роман *Тараса Прохаська "НепрОсті"* та щоденники *Петра Сороки "Найкраще помирати в понеділок: денники 2001 р."* (Т.: Джюра). Окремо хочу назвати роман *Дмитра Білого "Басаврюк-ХХ"* (К.: Смолоскип), і не тільки тому, що я писав передмову до цієї захоплюючої книжки.
3. Відзначу два дослідження, які закладають ґрунтовну основу сучасного перепрочитання української класики. Це есе **Ніли Зборовської "Моя Леся Українка"** (Т.: Джюра) та монографія *Ростислава Чопика "Ессе Номо: Добра звістка від Івана Франка"*. Крім того, хотів би назвати добротну працю *Степана Хороба "Українська модерна драма"*

кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)” – (Івано-Франківськ: Плай).

4. Художньо-документальна повість **Михайла Андрусяка “Брати грому”** (Коломия: Вік).

5. **Ганс-Георг Гадамер. Вірш і розмова: есе** (Л.: Б-ка ж. “І”). Пер. з нім. Тимофія Гаврилів.

Володимир Брюгген (Харків):

1. З-поміж поетичних новинок вирізняються збірки **Анатолія Дністрового “Спостереження”** та **Олега Солов’я “Камінний шепіт”** (обидві – **Донецьк: Норд-прес**). Якщо перша приваблює складним і відточеним візерунком поетичної думки, то в другій особливо виразний той щирий і безпосередній емоційний стимул, що слугує найвірнішим камертоном поезії природної, виплеканої, зваженої. Лаконізм і граційність мови обох авторів варті високої оцінки.

2. З прозових новинок привернув увагу “міський роман” **Антон Морговського “Нелюбов”** (ж. “Кур’єр Кривбасу”, №№ 154, 155, 156). Дуже сучасна й читабельна річ, яка наочно засвідчує невичерпність традиційної романної форми, з яскраво індивідуальними ознаками. Успіхом *Петра Сорочи* вважаю його нову книгу щоденникових записів *“Найкраще помирати в понеділок”*. Лірично-монологічна форма найближча для цього письменника, і попри фрагментарність “денники” утворюють враження монолітності. Автор зупиняє нестримний лет часу й розглядає його окрушини під “збільшувальним склом” психолога-аналітика. Істотним збагаченням краєзнавчої прози я схильний назвати ґрунтовні, добротні, зацікавлено-піднесені праці *Григорія Гусейнова “Господні зерна”* (кн. 5 і 6). Оце вже воістину проза, яка здатна народитися тільки з величезної любові до свого краю!

3. Вочевидь, книжка **Івана Андрусяка “Літпроцесія”** (**Донецьк: Вид. агенція “OST”**) є першим серйозним кроком молодого автора в літературній критиці. І я не можу не сказати добрих слів про неї: в Андрусяка є найцінніше для критика вміння точно і влучно казати про авторів і книжки, рельєфно показуючи їх навіть у стислих словах, а не хизуючись повсякчас своїм умінням красиво писати, як це буває, на жаль, у деяких молодих авторів, занепокоєних тільки виглядом власної персони. Ще я не можу не згадати прекрасну позаминулу книгу Юрія Барабаша “Коли забуду тебе, Єрусалиме...” (Х.: Акта), яка зібрала торік рекордне число найвищих критичних оцінок. І, мабуть, саме тому, що це була єдина, беззастережно гідна Шевченківської премії книга, її байдуже відкинули з числа реальних претендентів на премію. Й заради чого?.. Йй-право, старорежимна “система” присудження премій усе ще вільно процвітає у нас...

... Згадаю ще одну поетичну книгу, не з числа нових творів, але з нових видань, тим більше, що передрук класики стає в нас бібліографічною рідкістю. *“Сад божественних пісень” Григорія Сковороди* вийшов у харківському видавництві “Майдан” в ошатному й витонченому поліграфічному вбранні (особливо відзначу малюнки Уляни Мельникової), мовою оригіналу, без “переспіву на сучасний лад”, і я буквально був ошелешений: такі співзвучні з нашим часом і нашими потерпаннями давно знайомі рядки...

4. Ну, а в галузі публіцистики та й усіх інших літературних жанрів хочу відзначити грубезний, ретельно укладений том **альманаху “Зерна”** (Париж; Львів; Цвікау, Ч. 6–7). Він сповна виправдовує своє профільне означення: “літературно-мистецький альманах українців Європи”. Збагачений численними ілюстраціями та кольоровими репродукціями картин, цей велетенський том містить буквально прірву найцікавішого матеріалу й вартий найдетальнішого критичного огляду. Подвижницька праця **Ігоря Трача** й усього колективу навч доводить: на різних мистецьких напрямках українство є стабільним фактором світової культури.

Ярослав Голобородько (Херсон):

1. **Збірка Василя Герасим’юка “Поет у повітрі”** – харизматична книжка одного з найхаризматичніших українських поетів, у творчості (новокласичній та новокультовій за

своєю природою, що підтверджується й рівнем “Поета у повітрі”) якого надзвичайно своєрідно переплелось й відсинтезувалось національне та європейське, особистісне й загальнолюдське, миттєве та вічне, регіональне й пансвітове.

2. Книги п’ята й шоста дослідження **Григорія Гусейнова “Господні зерна”**, що суттєво розширили географію й масштаб зору (Ліхтенштейн, США тощо) цього роману-есе; у п’ятій книзі містяться художньо чи не найсильніші сторінки видрукованих томів “Господніх зерен” – блискуче виписаний портрет Нью-Йорка, який цілком може виступати виокремленим й окремим нарисом (американської історії та ментальності).

3. Розвідка **Ігоря Качуровського “Готична література та її жанри”**, видрукована в **“Сучасності” №5**, яка пройнята інтелігентністю стилю, тонкою й вишуканою культурою аналізу, потенціалом внутрішньої полемічності та експресивності, термінологічною делікатністю й виваженістю, панорамністю літературознавчої оповіді, тезовою та макротезовою манерою мислення.

4. Стаття **Миколи Рябчука “Кінець української “багатовекторності”?” (“Сучасність”, №12)** відрізняється чіткою політологічною спрямованістю, фактичною насиченістю й ґрунтовністю фактажу, аналітизмом, майстерністю в розвитку концепції-фабули, непересічною лінгвостилістичною культурою; це публіцистика сучасних мисленнєвих якостей – інтелектуальності, версійності, прогностичності.

Тамара Гундорова:

1. Для мене подією минулого року став вихід збірки **“Снігові і вогню” Олега Лишеги (Івано-Франківськ: Лілея-НВ)**. На сьогодні Олег Лишега вже став поетичною легендою. Видання збірки, в якій зібрані його вірші, хай уже й відомі раніше, – подарунок для гурманів. Збірка сприймається як певна мистецька річ, як артефакт. Її оформлення варте окремої розмови. Глинистий тон рядків-літер і написи-ієрогліфи, начеркані на дошці пальцем, доповнюють враження культивованої автентичності і створюють образ цілісного поетичного тіла. Свідомством високої поезії стали для мене також нові вірші *Сергія Жадана* та *Маріанни Кіяновської*.

2. Мабуть, підсумковим явищем минулого року назву збірку **Володимира Діброви “Вибгане” (К.: Критика)**. Ця книга – не з розряду летючок, якими багате останнє десятиліття, це вже класична літературна проза (не поза!), поліфонічна і точна та характерна. Діброва – прозаїк, сформований у 80-ті рр., представник неоавангарду. Може, як ніхто інший, він деконструє образ homo sovieticus, поєднуючи гротеск і абсурд із “трагічним оптимізмом” соцрадянського кітчу.

3. У літературознавстві з’явилося не так багато нового й цікавого в сенсі інтерпретації. Видання трьох монументальних книжок зібраної спадщини **Соломії Павличко**, включно з нотатками і начерками її планів, безперечно, символічне знамення року. Думаю, послідовники Соломії знайдуть багато цікавого й актуального для себе у цих книжках. Воднораз можна сподіватися і на появу десакралізованої, критичної рефлексії цих текстів як явищ історії українського літературознавства 90-х років.

Цілком новаторською (інформаційно й теоретично) є позаминулорічна книжка Тетяни Бовсунівської **“Історія української естетики першої половини 19 ст.”** (К.: Вид. дім Дмитра Бураго), яка дійшла до своїх читачів, власне, в минулому році. Все ще привабливою лишається тема модернізму – цьому підтвердженню стали монографії *Ярослава Поліщука* та *Володимира Моренця*. Прикметно, що український модернізм моделюється в цих працях не на зразках англо-американської критики, але польського літературознавства і його концептів. Принципово новим в українській критиці і літературознавстві в останні роки став також колись актуальний напрям боротьби з “буржуазним (західним) літературознавством” (“міфологічним літературознавством” тощо). Очевидно, на “критику” такого плану в суспільстві зростає попит.

4. Серед публіцистичних видань назву перший том п’ятитомника **Дмитра Донцова (Т.1: Геополітика та ідеологічні праці. – Л.: Кальварія)** – не задля особливої любові до цього літератора-політика-філософа, а задля корисності мати його твори в одному виданні.

5. Серед перекладних видань варто виділити знакові речі, такі, як **Дж.К.Ролінг. Гаррі Поттер і філософський камінь (К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА)**, з одного боку, а з другого — речі з великим культурно-символічним значенням, як, наприклад, позаминулорічні переклади поезії Пауля Целана (Пауль Целан. Поезія: Антологія укр. перекладу. Впорядк. та передм. П.Рихла. — Чернівці, 2001).

Леся Демська-Будзуляк:

1. **Василь Герасим'юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми.**
2. **Тарас Прохасько. НепрОсті.**
3. **Тамара Гундорова. Femina Melancholica: Стаття і культура в ґендерній утопії Ольги Кобилянської.**
4. **Роман Корогодський. І дороги. І правди. І життя; У пошуках внутрішньої людини / Сер. "Українська модерна література" (К.: Гелікон).**
5. Переклад **Анатолія Перепаді** (сьомий том творів **Марселя Пруста**).

Юрій Ковалів:

1. Збірка **В.Герасим'юка "Поет у повітрі"** привертає увагу своєю внутрішньою цілісністю, спробою автора структурувати власний космос при використанні різних інтертекстуальних елементів, міфемних, реальних, літературних, сприймається як спроба ефективного протистояння ризоморфним структурам сьогоденного постмодернізму. Привертає увагу висока культура поетичного мовлення, шанування рідного слова, що не завжди спостерігається у нинішній поезії, часто захаращеній семантикою низького стилю.

2. Роман **"Кров по соломі" В.Медведя (Л.: Кальварія)** сприймається за текст, написаний у річищі постмодернізму. Справді, тут прозаїк дотримується наративних вимог нелінійного дискурсу, але, хай не буде дивним, він швидше спирається на мовну традицію, на артикуляцію народного мовлення, не обмеженого якимись граматичними правилами, на що свого часу орієнтував українське письменство І.Нечуй-Левицький, закликаючи відтворювати мовлення "сільської баби". Потрапивши у потік свідомості роману, незвичного своєю "некласичною традицією", мимоволі відчуваєш природну стихію розкутої епіки, притаманну народному світосприйманняю.

3. Есеїстичні книги спогадів та нарисів **"Визначні, відомі й та інші..."**, **"На струнах вічності" В.П'янова** (обидві — **К.: Укр. письменник**) цінні для літературознавця, та й будь-якого читача, що цікавиться історією української літератури ХХ ст., свідченнями очевидця її складного, драматичного, іноді трагічного перебігу, толерантним, неупередженим висвітленням багатьох фактів із творчого та громадського життя письменників, концептуальним баченням літературного процесу, тонкими спостереженнями над специфікою стилю того чи того митця, як-от П.Тичини, поезія якого стане зрозумілою, коли її сприймати як музичні п'єси, тому що вона написана професійним музикою.

Наталя Лисенко:

1. **Василь Герасим'юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми.**
2. **Євгенія Кононенко. Зрада: Роман (Л.: Кальварія).**
3. **Леонід Куценко. Dominus Маланюк: Тло й постать. Вид. 2-е, доп. (К.: ВЦ "Просвіта").**
4. **Надія Мориквас. Рід: Українські хроніки (Л.: НВФ "Укр. технології").**
5. **Миколай Крушевський. Замовляння як вид російської народної поезії / Упор., вст. сл., пер. з рос. Зінаїди Пахолок (Луцьк: Вісник і К⁰).**

Володимир Моренець:

1. **Василь Герасим'юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми.**
2. **Тарас Прохасько. НепрОсті.**
5. Переклад з французької **Михайла Москаленка. — С. Малларме. Вірші та проза (К.: Юніверс).** Видана в кінці 2001 р., книжка дійшла до читачів у році 2002-му.

Раїса Мовчан:

1. На розмаїтому поетичному обрії виділяю дві книжки **Василя Голобородька** – **“Посівальник: Вибр. поезії”** (Луганськ: Альма-матер) та **“Українські птахи в українському краєвиді”** (Х.: Акта) і **“Поет у повітрі: Вірші і поеми”** Василя Герасим'юка.

2. Серед прозового доробку минулого року звернула увагу на **“Зраду” Євгенії Кононенко**, а також на **“Писаря Східних Воріт Притулку”** (*Сучасність*, № 9) і **“Кота з потонулого будинку”** (*Кур'єр Кривбасу*, № 148) Галини Пагутяк.

3. Окремо виділяю монографію **“Femina Melancholica: Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської” Тамари Гундорової**, що, попри свою науковість, читається як захоплюючий роман. Вважаю, що книжка-словник *Валерія Войтовича “Українська міфологія”* (К.: Либідь) – своєрідна подія в нашому сучасному літературознавчому світі, бо не має поки що альтернатив. У ній зібрано великий інформаційний матеріал, надзвичайно актуальний для сучасної міфокритики, що помітно активізувалася в Україні. Варто назвати й видання *“Українське письменство” Миколи Зерова* (упор. М.Сулима. – К.: Основи); *“Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії”* Сергія Єфремова (упор. Е.Соловей. – К.: Наук. думка); *“Літературно-наукова спадщина” Михайла Драй-Хмари* (упор. С.Гальченка та ін. – К.: Наук. думка); есей *“Моя Леся Українка” Ніли Зборовської* (Т.: Джура). Значно поживавив сучасний літературознавчий світ цикл видань проекту *“Текст + Контекст”* (К.: Факт), очолюваного Л.Фінкельштейном.

5. У минулому році з'явилася найповніша (1270 рубаїв; В.Мисик свого часу переклав 308) українська поетична інтерпретація **Омара Хайяма “Рубаят”** (К.; Ірпінь: Перун), здійснена **Григорієм Латником**. Сьогодні вже практично неможливо науково довести, скільки насправді рубаїв написав великий перський поет, учений і мислитель XI ст. Як би там не було, ця книжка є взірцем давньої східної культури, безперечно, цікавим і для сучасного читача.

Костянтин Москалець (Бахмач, Чернігівської обл.):

1. **Герасим'юк Василь. Поет у повітрі: Вірші і поеми.**

Яскраво проявлений магістральний сюжет Герасим'юкової творчості, яка скидала випадкові й невластиві оповиття, наближаючись до таїни Преображення, сповна представлена новою книгою. Визначеність найістотніших екзистенційних орієнтирів, широке інструментування й значно глибші інтерпретації звичних для поета тем. Розсипи знаків модерну, по-бароковому примхливо перемішані зі знаками традиції, оригінальний сплет християнства, поганства, гуцульства і новочасної культурницької квазі-релігії, де культовими постатями стають Іван Миколайчук і Василь Стефаник. Зв'язок поезії з глибинним філософським запитуванням, пристрасна заангажованість в етичні й естетичні проблеми, унікальна містерія “Єзавель”, заснована на сімейних переказах роду Герасим'юків, живий міф, продуктивний для поета і заворожливий для читачів.

2. **Рябчук Микола. Деінде, тільки не тут: Оповідання.** – Л.: ВНТЛ-Класика.

Незвичайна доля книжки, яка чекала виходу в світ понад чверть століття, хоча була широко відома у самвидавних колах. Суто романтичне переплетіння прози і поезії. Абсурдизм і парадоксальність, сюрреалістичність і вишукана іронія, поєднані з гарячим співчуттям до “маленьких героїв” і “негероїв”, затамована ліричність та меланхолійність. Оригінальні експерименти з формою, критичний погляд на ескапістські способи життя. Небезпечні для тоталітарної і посттоталітарної влади питання, які постають після читання цих оповідань. Сміхова стихія, “моцартіанство” впереміш із їдким “свіфтінством”.

Євген Нахлік (Львів):

1. **Мар'яна Савка, Маріанна Кіяновська. Кохання і війна.**

2. **Тарас Прохасько. НепрОсті.**

3. Вибір зроблено з тих монографій, які вийшли торік першим виданням: **Тамара Гундорова. Femina Melancholica: Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги**

Кобилянської. Сміливе, поза набридливою теоретико-літературною схоластикою — жанровою, стильовою, сюжетно-композиційною тощо — занурення у текст як душу чи в душу як текст, цілісне осмислення творчої індивідуальності й особистості письменниці в єдності психології, світосприймання, естетики, культури.

Варто відзначити й інші неординарні монографії: *Ростислав Чопик. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка* — на мою думку, найкраще франкознавче дослідження, яке з'явилося в Україні за часів незалежності; *Степан Хороб. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)* — ґрунтовна й виважена студія; *Сидір Кіраль. “Апостол Молодої України”: Трохим Зінківський у контексті доби. (К.: Вид-во “КИТ”)* — всебічне, на величезній джерельній базі й у широкому контексті дослідження життя і творчості маловідомого письменника й мисленника, яке можна вважати взірцевим для такого роду монографій.

4. **Олександра Комаринець. Спогад спогадів: (До 75-річчя від дня народження проф. Теофіла Комаринця).** — Л.: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка.

5. **Тарас Лучук. Щодня крім сьогодні: Вірші й переклади.** —Л.: Вид-во Нац. ун-ту “Львівська політехніка”.

Віктор Неборак (Львів):

1. **Василь Герасим'юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми.**

2. **Антологія сучасної української прози та есеїстики Василя Габора “Приватна колекція” (Л.: ВА “Піраміда”).**

3. **Тамара Гундорова. Femina Melancholica: Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської.**

5. **Ганс Георг Гадамер. Вірш і розмова: есе. Пер. з нім. Тимофія Гаврилів.**

Юрій Покальчук:

1. **Василь Герасим'юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми.**

Самобутність художніх образів, глибинна народність не потрапляє у полон псевдонародності, шароварництва, а навпаки — дістається крізь незглибну українськість найвищих духовних сягнень світової культури.

2. **Тарас Прохасько. “НепрОсті”.**

Уперше після творчих пошуків упродовж кількох десятиріч у нашій літературі з'явився твір, чия глибока вкоріненість у місцевий колорит перегукується з могутнім життєбаченням і хірургічною точністю пера Василя Стефаника, і так само, як у Стефаника, конкретність образів вивищена у світовий абсолют. Мікросвіт стає макросвітом. Прохасько створив своє Макондо і не сліпо наслідує Маркеса, а спромагається уловити маркесівське бачення життя, де трагедія переходить у гротеск. Торкається народної сміхової культури і вивищується у телескопічне бачення зоряного неба, яке може скластися з людського життя. Відчувається вплив і філософії Вітгенштейна, можна ще шукати впливи, але як Маркесу безліч впливів не зашкодило створити один із вищих і глибоко самобутніх зразків світової культури, так і Прохаськові вдалося створити свій самобутній світ, своє карпатське Макондо.

3. **Соломія Павличко. Фемінізм (К.: Основи).**

Тема цікава й важлива. Її можна заперечувати й дискутувати з нею, але постановка питань глибока й осмислена.

5. **Марсель Пруст. — Сьомий том епопеї “У пошуках утраченого часу”.**

Титанічна робота одного з кращих українських перекладачів. Надзвичайно важкий для перекладу письменник прийшов нарешті до українського читача у вишуканому перекладі **Анатолія Перепаді**, який досконало відтворює тонку стилістику Митця.

Володимир Поліщук (Черкаси):

Навіть за умов “хаотичного” книгодрукування і зруйнування системи книгорозповсюдження в Україні варті уваги й високих оцінок (а ще — вдячності авторам, укладачам і видавцям)

видань у 2002 р. з'явилося немало. Тож і важко втиснутися в “тісні рямці” запропонованої журналом анкети й називати тільки одне видання в кожній номінації. Дозволю собі вийти за визначені “рямці” й назвати більше з тих, що запам'яталися.

1. Тут, на мою думку, заслуговують на відзначення видання західного регіону: вже лауреатська книга **Василя Герасим'юка “Поет у повітрі”**, а також із тої ж Кальварії — *“Замкнутий простір” Андрія Охрімовича та “Стихія” Ігоря Павлюка (Т.: Джура)*. Думається, не повинна лишитись непоміченою й “перша ластівка” нової серії “Бібліотека Шевченківського комітету”: *Микола Бажан. Політ крізь бурю: Вибр. твори. Вст. сл. І.Дзюби, упорядк. й післям. М.Сулими (К.: Криниця)*.

2. Дуже симпатична проза **“Сучасності”** й **“Кур'єра Кривбасу”** (в останньому особливо — твори **Степана Процюка**). Із прозових же книжок віддаю перевагу романові **Василя Захарченка “Довгі присмерки”** (К.: Акцент) і книзі прози **Анатолія Дімарова “Зблиски”** (К.: Ярославів Вал).

3. У цій номінації теж було доволі врожайно. Лідери тут, на мій погляд, **“Вибране” Сергія Єфремова й “Літературно-наукова спадщина” Михайла Драй-Хмари**. При цьому міцно тримаються в пам'яті книги *І.Дзюби “З криниці літ”, Ніли Зборовської “Моя Леся Українка”...*

4. Більше запам'яталися речі з цієї номінації, опубліковані в періодиці. Із книжок же я сюди б відніс, можливо, й не зовсім публіцистичну, але ж цікаву збірку спогадів, есеїв і нарисів **Володимира П'янова “Визначні, відомі й “та інші...”**.

5. Тут мої симпатії до книжок перекладної серії класиків світового письменства, видрукованих у 2002 р. у харківському видавництві **“Фоліо”**.

Костянтин Родик:

1. **Василь Герасим'юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми.**

Ігор Римарук. Діва Обида: Видіння і відлуння. Вид. 2-е, доп. (Л.: Кальварія).

Ігор Бондар-Терещенко. Коза-дерида: Поезій книга V (Х.: Фоліо).

2. **Андрей Курков. Сади господина Мичурини. (Х.: Фоліо).**

Тарас Прохасько. НепрОсті.

Любка Дереш. Культ / Сер. “Б-ка журналу “Четвер”. (Л.: Кальварія; К.: Книжник).

3. **Тамара Гундорова. Femina Melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської.**

Олександр Ковальчук. Гоголь: буття і страх. (Ніжин: НДПУ ім. Гоголя).

Ігор Зварич. Міф у генезі художнього мислення. (Чернівці: Золоті литаври).

4. **Роман Корогодський. І дороги. І правди. І життя; У пошуках внутрішньої людини.**

Валерій Шевчук. На березі часу. Мій Київ. Входи́ни / Сер. “Vita memoriae” (К.: Темпора).

Григорій Гусейнов. Господні зерна. Кн. 5, 6.

5. **Марсель Пруст. У пошуках утраченого часу. — Т 7. Віднайдений час. Пер. Анатолія Перепаді.**

Дж. К. Ролінг. Гаррі Поттер і філософський камінь; Гаррі Поттер і таємна кімната; Гаррі Поттер і в'язень Азкабану (К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА). Пер. Віктора Морозова.

Вітольд Гомбрович. Фердидурке / Сер. “Зарубіжна класика”. Пер. Андрія Бондаря.

Олег Соловей (Донецьк):

1. Поезія до сьогодні лишається традиційно найсильнішою ланкою української літератури. Не був винятком і минулий 2002-й рік. Тому мені дуже не просто визначити автора-переможця в цій номінації. Хочу назвати кілька книжок: *В.Герасим'юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми; П.Вольвач. Південний схід; А.Охрімович. Замкнутий простір* (всі три видання — Л.: Кальварія); *І.Андрусак. Дерева і води / Сер. “Ars poetica”. — Х.: Акта*. Серед згаданих авторів і книжок ризикну окремо відзначити **“Дерева і води”**

Івана Андруссяка. Це глибоко органічний поетичний світ, автоматичне письмо якого інкрустоване найсучаснішим авангардизмом. Окремої згадки заслуговує художнє та поліграфічне втілення цієї книги заходами харківського видавництва “Акта”. Лише так і варто видавати сьогодні хороші поетичні тексти.

2. Українська проза так само стає все кращою, хоча ще поступається якістю поезії. Хочу спочатку виділити кілька творів, які прочитав із помітним задоволенням: *Т.Прохасько. НепрОсті*; *В.Єшкілев. Пафос* (Л.: Кальварія); *С.Процюк. Інфекція*. (Л.: ЛА Піраміда); *В.Єшкілев. Візантійська фотографія*. (Л.: Сполом); *Д.Білий. Басаврюк-XX*; *О.Ульяненко. Син тіні* (ж. “Кур’єр Кривбасу”. – Ч. 1–2); *Є.Кононенко. Зрада*. Оце, власне, і все. Надто не просто комусь віддати перевагу, бо і автори, і твори ці часом перебувають у протилежних естетичних та світоглядних парадигмах. І все-таки особливо спробую виділити **Олеся Ульяненка** з романом “Син тіні”, який, на жаль, так і не вийшов допіру окремою книгою. Ульяненко, письменник рівня приблизно Селіна, і сьогодні лишається недооцінений вітчизняною критикою. А тим часом він пише напрочуд “густі” тексти. Дивно, що цей письменник не має постійного видавця, як-от, приміром, Оксана Забужко.

3. У цій номінації передусім хочу відзначити видання з нашої класики: *С.Єфремов. Вибране*; *М.Драй-Хмара. Літературно-наукова спадщина*; *Ю.Лавріненко. Розстріляне Відродження: Антологія 1917–1933*. (К.: Смолоскип). Серед сучасників хочу назвати працю *Т.Гундорової “Femina Melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської”* і збірку літературної критики та есеїстики **Івана Андруссяка “Літпроцесія”**. І саме останньому віддаю першість за опрацювання “живого” літературного тексту, за фаховість і вміння розставити акценти в потрібних місцях. Хоча, знов-таки, класику варто було б виділити в окрему номінацію.

4. У цій номінації можна довго не думати. Це, поза сумнівом, мемуари **Юрія Шереха-Шевельова “Я – мене – мені... (і довкруги)”**. – Видання часопису “Березіль” (Х., 2001). І хоча на титулі стоїть 2001-й рік, видання, здається, потрапило до читача лише на початку року 2002-го. Спогади Ю.Шереха – це унікальний документ як суто приватного, так і загально-літературного значення. Давно уже не отримував такого задоволення від читання письменницьких мемуарів.

5. Нарешті знову потужно запрацював перекладацький корпус української літератури. Окремо виділю два видання. Том, що завершує епопею **М.Пруста “У пошуках утраченого часу” – Т.7. Віднайдений час. Пер. А.Перепаді**. Враховуючи, що російські перекладачі, за працею А.Перепаді стежив навіть із деяким занепокоєнням. Це видання – напевно неабиякий успіх української літератури. Інше видання – **В.Гомбрович. Фердидурке. Пер. А.Бондаря**. – К.: Основи. Це помітне доповнення до виданих раніше “Щоденників” польського автора. На останок хотілося б звернутися до наших перекладачів із проханням якнайшвидше перекласти українською твори Дж. Джойса, Г.Міллера, Ч.Буковські, Ф.Селіна, Ф.Саган, Дж. Дос Пассоса, К.Кізі, Т.Капоте та багатьох-багатьох інших. Хоча, звісно, перераховані автори – це передусім “смішні любові” автора сих рядків...

Михайло Стрельбицький (Вінниця):

1. **Василь Герасим’юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми.**

Рідкісно правдива точність інтонації, здатної “асимілювати” і зужиту риму, й витівчатий словесний, метафоричний малюнок, й риторичну прямолінійність. Сугестивність образосюжетів. І – підтекстова радість, діалектична схильність долання самотності... самозосередженістю.

2. **Марія Матіос. Фуршет** (Л.: Кальварія).

Деміургічна сваволя авторської оповіді, виклична “антибелетристика”, грайлива безфабульність. У чомусь нагадує мій улюблений (каюсь!) “Мій Дагестан” Расула Гамзатова – з поправкою, звісно ж, на час: суб’єктивізм та відсутність претензії на монументалізм книжці тільки на користь.

3. Можу назвати лише видання позаминулого року, які дійшли до мене останнім часом. Альманах “Перекладацької Майстерні” 2000 – 2001. – Т.2. – Кн. 1, 2; Записки “Перекладацької Майстерні” 2000 – 2001. – Т. 3 (обидві – Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. Центр гуманітарних досліджень. Л.; Дрогобич: Коло).

Давно вже не мав такого приємного філологічного читива. Мабуть, тому, що названі три збірки різножанрових матеріалів оприявнюють діалогічність мислі теоретичної та творчо-практичної. Не як розрахований методологічний прийом – як найреальнішу реальність дійсної спільноти теоретиків, практиків, неофітів перекладацтва та перекладознавства. Низка філігранних етюдів із власного перекладацького досвіду Андрія Содомори, цикл лекцій Людмили Архипової “Переклад як інтерпретація” та лекція Юрія Андруховича “Американська поезія 1950–60-х років: постаті і середовища”, вміщені тут, сягають, либонь, рівня хрестоматійності.

4. **Борис Дерев’яно. Хочу бути почутим: Книга публіцистичної прози.** Рос. та укр. – Упор. Алла Дерев’яно. (Одеса: Астропринт).

Друга посмертна книга непокірного, а тому розстріляного найманним убивцею редактора “Вечерней Одессы”, вражає поєднанням монументальності, масштабності й майже щоденникової деталізованості, сповідальності. Тут – безстрашність не тільки стосовно всіх і вся “вершителів” та “прихвизаторів”, а й стосовно власного свого та своїх ближніх внутрішнього світу. Класика публіцистики! Втім – варто уточнити – публіцистики, яка міцно сусидить, а то й плавно перетікає у суспільствознавче й людинознавче філософування.

5. **Торгні Ліндгрєн. Джмелиний мед: Повість; Торгні Ліндгрєн. Слід змія на скелі: Повість** (обидві зі шведської переклала **Ольга Сенюк (Л.: Кальварія)**).

Автор анонсований видавництвом як один із найталановитіших й уже найславновісніших (виданий трьома десятками мов) шведських письменників. Українською – в переданні Ольги Сенюк – його містка, замішана на органічному чутті трансцендентного, проза читається з приємністю.

Дмитро Стус:

1. **Василь Герасим’юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми.**

Андрій Охримович. Замкнутий простір.

2. **Тарас Прохасько. НепрОсті.**

Приватна колекція: Вибр. укр. проза та есеїстика кінця ХХ ст.

3. Поза конкуренцією – літературний проект “Текст+Контекст” видавництва “Факт”: **Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація; Дон Жуан у світовому контексті; Три долі. Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі; “Ім промовляти душа моя буде”: “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації; Дзеркало: Драматична поема Лесі Українки “Оргія” і роман Володимира Винниченка “Хочу!”; Жінка як текст. Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти.**

5. Закінчення видання: **Марсель Пруст. У пошуках утраченого часу.** – Т. 7.

Людмила Таран:

1. **Олег Лишега. Снігові і вогню.**

2. **Тарас Прохасько. НепрОсті.**

3. **Соломія Павличко. Фемінізм.**

Анатолій Ткаченко:

1. **Василь Герасим’юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми.**

2. **Богдан Жолдак. Топінамбур, сину: Extra drive stories (Л.: Кальварія).**

3. **Ніла Зборовська. Психологія і літературознавство (К.: Академвидав).** Книжка 2002 р. з технічних причин побачила світ у січні року наступного.

5. **Сьомий том Марселя Пруста в пер. Анатолія Перепаді.**

Сергій Яковенко:

1. В поезії нічого, вартого гучного слова, не помітив.

2. У прозі позицією номер один для мене, безперечно, є **“Вибгане” Володимира Діброви** — логічне “видавниче” продовження **“Збіговиськ”** (1999). Я люблю цього автора за той неповторний іронічно-автобіографічний образ (в тому числі й мовний) інтелігента-маргінала, чи маргінального інтелектуала, смертельно вплетаного в історію і власну біографію.

3. Найбільше позитивних вражень серед минулорічної україномовної книжкової продукції маю від студії **Тамари Гундорової “Femina Melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської”**. Мушу признатися, що, як до сьогодні, у вітчизняному літературознавстві не було ще книги, яку я “ковтав” би з таким інтересом. Це дослідження наповнює оптимізмом щодо можливостей не тільки розширення меж нашої традиційної науки про літературу, а й щодо можливостей самої української літератури як об’єкта таких досліджень. Усе це дозволяє говорити про авторку як про найуспішнішого українського вченого, що працює в методі, який часто називають “аналізом дискурсу”. Більше того, зважуючи внесок жінок у створення української модерної нації, дедалі частіше переконаюєшся, що постмодерну українську націю творять також вони.

4. З публіцистики найбільше задоволення отримав, читаючи “автобіографічну оповідь-есе” **Валерія Шевчука “На березі часу. Мій Київ. Входи́ни”**. Шевчук підкупляє передусім своєю ретельністю й граничною чесністю, а також тим, що не має нічого спільного з тою міфотворчістю і містифікацією, яку в нас звикли називати жанром автобіографії. З особливою цікавістю мав нагоду порівняти — в широкому сенсі — студентське життя початку 60-х (з реляції Валерія Шевчука) і початку 90-х (з власного досвіду) — часів, треба визнати, багато в чому спільних, — і ствердити, що відтоді майже нічого не змінилось. Єдину образу маю на працівників видавництва, котрі, зробивши дорогу й красиву книгу, не завдали собі труда елементарно вичитати текст.

5. Перекладацькою подією минулого року вважаю **“Фердидурке” Вітольда Гомбровича** в перекладі **Андрія Бондаря**. Крім того, що мені імпонують як автор, так і перекладач (у цій новій для нього іпостасі), я в захопленні від того, що їм удвох вдалося зробити. Про цей переклад мені доводилося писати у **“Дзеркалі тижня”** (№ 15 (390) 20 квітня 2002 р.), де, зокрема, є такі слова: **“Бондар філігранно проходить по тій тонкій межі, де стикаються фразеологічна польськість з українською ментальністю, і на цій межі, як і на будь-якому пограниччі, значення розростаються...”**.

Олександр Яровий:

1. **Малик Галина. Мій срібний князю... (Ужгород: ВАТ Вид-во “Закарпаття”)**. Звертаємо увагу на форму: це, схоже, перша в українській літературі сонетна поема. Дуже дихає сучасністю й водночас “ексхронологічним”, для всіх епох, дівчачим наївом. Зміст не підтесаний під формовимоги, доволі зворушливий. Чується туга за красивим серед бурлескного балагану, де “глибокодумні” паяци розводять пальцями по столах пивні калюжі і “розводять” (сленг!) читача.

А ми зустрілись в райському саду.

І з цього саду почалося свято...

Може, цієї книжки більше ніхто й не помітить. Ну то й що?

2. Безсумнівна подія — роман **Павла Загребельного “Брухт”**, опублікований ж. **“Київ”** (№№ 9—10). Можна, за рахунок позицій 3,4,5 (усе одно там переважно “борці за свитку” вийшли погулять, а перекладами не цікавився, бо ще нашого не обміркував), — можна про роман і... трошки далі?

Вісімдесятилітній ветеран “впик” у саму лузу. Маємо нещадний портрет наскрізь фальшивої, брехливої і недужої на хворобу Альцгеймера доби, де справді гроші “могутніші за всіх генсеків і їхні органи”, та що доброго?.. Втім, у Павла Архиповича й аферисти, й “шляхетно”-кар’єрні проститутки, й ідіоти — завжди якісь зворушливо-м’які, старомодні... Песимізму — нема.

Але і це — ще роман-констатація. А роман-осмислення — борг наших літераторів перед ХХІ століттям і кінцем історії, який передбачив ще Іоанн Богослов у першому столітті нашої останньої ери. “Атеїсти кепкують з християнської віри в загробне життя, а самі дедалі частіше вигадують хіліазми, стократно безглуздіші, ніж уявлення про щасливе майбутнє”. На цьому час обмежувати й цитування Загребельного, і свій “дискурс”, сподіваючись, дасть Бог, на розлогішу колісь розмову з приводу... Все ж не втримаюсь: місточком такої “думальної прози”, який протривав над прірвою 90-х і де всяк на своїй швидкості і на власній смузі — Загребельний із “крупним масштабом”, Пашковський із римо-католицьким ізводом християнського світорозуміння, Медвідь із дещо абстрактною “народною душею” — ми закономірно прийдемо до рятівного неомонументалізму, змурованого на камені культурного візантійства, яке забуте і зненавиджене фальш-світом.

Від редакції:

За підсумками анкетування, найбільше позитивних відгуків здобули такі видання 2002 року:

1. Поезія

Василь Герасим'юк. Поет у повітрі: Вірші і поеми (Л.: Кальварія).

2. Проза

Тарас Прохасько. НепрОсті (Івано-Франківськ: Лілея-НВ).

3. Літературознавство, критика

Тамара Гундорова. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобиланської / Сер. “Критичні студії” (К.: Критика). Кількаразово згадані монографії Соломії Павличко, Ніли Зборовської, Ростислава Чопика.

4. Публіцистика

Григорій Гусейнов. Господні зерна. Кн. 5, 6. (Кривий Ріг: Видавничий Дім).

5. Художній переклад

Анатоль Перепадя. Марсель Пруст. У пошуках утраченого часу. — Т. 7. Віднайдений час, (К.: Юніверс).

Називаються твори, вміщені на сторінках “Кур’єра Кривбасу” (гол. ред. Г.Гусейнов): “Син тіні” О.Ульяненко, “Інфекція” С.Процюка, “Нелюбов” А.Морговського, “Кіт з потонулого будинку” Г.Пагутяк — та “Сучасності”: “Готична література та її жанри” І.Качуровського, “Кінець української “багатовекторності”?” Миколи Рябчука, повість “Писар Східних Воріт Притулку” Галини Пагутяк.

Серед видавництв перше місце посіла “Кальварія” (Львів). Найчастіше згадуються книжки таких видавництв: “Лілея-НВ” (Івано-Франківськ), “Юніверс” (Київ), “Факт” (Київ), “Критика” (Київ).

Колектив часопису “Слово і Час” вітає переможців і сподівається на участь у визначенні кращої книжки року 2003-го у наступному шостому номері “СіЧ”і.

В.Л.



Літературна критика

Цього року представляємо дослідження найцікавіших прозових видань українських авторів за період 2000–2003 рр. Відкриває рубрику івано-франківський критик Євген Баран.

Євген Баран

УКРАЇНСЬКА ПРОЗА НА ТЛІ ПРОЗИ АКТУАЛЬНОЇ

Попри заявлений скепсис у назві репліки, скажу, що сьогодні маємо й можемо вибрати українську прозу для прочитання. Її актуальність зумовлена різним рівнем читацької підготовки, соціальним, культурним рівнем реципієнта (потенційного), настроєм, часом.

Це може бути соціально-психологічний роман, авантюрно-містичний, детектив, “жіночі” романи, вишукане інтелектуальне письмо, навіть “медведівка” (“тягуче” письмо В.Медведя) тощо.

Актуальні автори — представники різних поколінь, різних літературних шкіл, досвідів, культур... Найголовніше, аби в читача залишалася потреба у КНИЗІ і щоби існував вибір. Проблема ж не тільки у засиллі чужомовного літературного елемента чи книжковій дорожнечі (колись В.Розанов твердив, що книжка повинна бути дорогою, аби потрапила в потрібні руки). Проблема також у подоланні прірви між письменником і читачем (соціокультурної, психологічної, комунікативної). У вмінні розказувати історії, відчитувати сюжети, інтригувати мовою... Такі автори у нас, на щастя, є — це Ю.Андрухович, О.Забужко, Є.Кононенко, Т.Прохасько, С.Процюк, брати Капранови, Ю.Винничук, Б.Жолдак, В.Діброва, Д.Білий, Л.Кононович, В.Кожелянко, П.Сорока, С.Майданська, Є.Пашковський...

І ще. Українська проза залишатиметься актуальною, поки існуватиме бодай один споживач цієї прози. І навпаки, не буде споживачів — перестануть бути актуальними розмови про актуальну українську прозу. Завдання просте — не допустити до крайнощів. А допустивши — не плакати...

м. Івано-Франківськ

Микола Ільницький

МІСТЕРІЯ ЙОРДАНСЬКОЇ НОЧІ

Хоча повість **Романа Іваничука “Вогненні стовпи”** є другою частиною трилогії з такою ж назвою (**Львів, 2002**), вона сприймається як самостійний твір зі своїм концепційним осердям і своєю власною поетикою. Повість дає підстави говорити про певні тенденції в художньому освоєнні теми УПА і загалом українського руху опору у воєнні та повоєнні роки, а ширше — в осмисленні ідеї нації в історичному та метафізичному вимірах.

Слово і Час. 2003. №6

Про що, власне, йдеться у “Вогненних стовпах”? Сам сюжетно-подієвий каркас може вміститися у кількох рядках: до хати на краю села, де живуть двоє людей із сином, Йорданської ночі вламається радянський офіцер карального загону з планшетом, але без шинелі й кобури з револьвером, втікши від сільської молодиці, хату якої обступили попереджені “лісові хлопці”; син має принести від неї цю шинелю і пістолет... А далі подано три версії розгортання цього сюжету — під різними кутами зору. Перехрещення їх дає ту стереоскопічну призму, яка, власне, проектує ситуацію в перспективу багатовимірності, де деталь набуває прикмет знака-символу, життєві реалії міфологізуються.

Саме міфологічна призма чи не найбільше пасує для витлумачення цієї повісті, в якій концентрація життєвого матеріалу доведена до тієї граничної межі, де достовірна вказівка, натяк веде в метафізичний простір. Так, події розгортаються тут у знайомому авторові і впізнаваному читачем ландшафті: Коломия, Космач, Шешори, Грегит — мовби вказівки на тракті, щоб не заблудити, надто вночі, коли блуд найбільше чіпляється людини... Поставмо позначку (*nota bene*), що події повісті відбуваються вночі, і нагадаймо, що Карл-Густав Юнг у своїй теорії архетипів розрізняє художню творчість за психологічним і візіонерським типами. До першого віднесено творчість, зміст якої за своїм матеріалом укладається у межі людської свідомості на основі життєвого досвіду, емоційного стану тощо. Такий тип має “денний” характер, і нічого не потрібно коментувати й роз’яснювати. Натомість “перед лицем візіонерського неподільного переживання це питання постає як найбезпосередніше. Читач вимагає коментарів і витлумачень; він здивований, спантеличений, розгублений... Ніщо зі сфери денного життя не знаходить тут відгомону, навзамін цього оживають сновидіння, нічні страхи й моторошні передчуття темних куточків душі”¹.

Психологічний тип художнього творення в контексті юнгівського висловлювання можемо віднести до сфери свідомості, що охоплює конкретну історичну ситуацію й інтерпретує її, а візіонерський — до сфери підсвідомого, яке характеризується більшою і вищою мірою універсалізації особистості, бо зосереджує в ній її минуле, сучасне й майбутнє, закодоване в образах-архетипах. Якщо ці суто теоретичні положення допасувати до “Вогненних стовпів”, то побачимо, що художня структура цього твору співвідноситься з ними, так би мовити, укладається в їхню логічну схему.

Насамперед повернемося до згадки про “нічний” характер повісті — “нічний” не тільки в тому аспекті, що події відбуваються вночі, власне, протягом однієї ночі, а й у тому, що тут розгортається весь спектр нічного дійства: нічні видива, передчуття, страхи, сні. Ось кинута штрихом загальна картина цієї страшної ночі: “Іван нічого не бачив і не чув, він поринув у згадки і, перериваючи їх вряди-годи, говорив уголос; Марія ж перебувала в нереальному світі; лейтенант, знаходячись у полі її уяви, занурювався щораз то глибше у своє минуле, яке виридало перед ним у все чіткіших картинах, він розпізнавав їх і забирав собі в пам’ять для оборони перед ворогами, серед яких опинився і які готові були його здолати своєю правотою; реальність у сповитій ніччю крайній хаті на Зрубі перемінилася в подобу сну, і ніби уві сні люди порозумівалися між собою без мови...”.

Ця нічна непроясненість відбивається на всій структурі твору: раціонально не мотивовані переходи, “накладання” постатей, паралельне розгортання сюжетних ходів. І в усіх цих формальних нелогічностях розкривається логіка глибинна.

Момент універсалізації, окрім нічного дійства, виявляється вже в іменах головних героїв — подружжя Андрусаків — Іван і Марія, що є, власне, не стільки іменами, як символами чоловіка й жінки, принаймні в свідомості українців; це — імена знакові, що уособлюють у контексті повісті свідомість етнічну та узагальнено-світоглядну: так, як думають, почувають ці люди, думають і почувають усі ці гори.

Другий символічний момент як ключ до прочитання глибинного пласта твору — Йорданський святвечір, пов’язаний з ідеєю народження й хрещення; до того ж саме Йорданський, бо свято Йордані більше, аніж Різдво, зберегло національне коріння,

¹ Юнг К.-Г. Психология и поэтическое творчество // *Самосознание европейской культуры XX века.* — М., 1991. — С.108.

давню язичницьку традицію (водіння Маланки), утверджену поколіннями. Але Йорданський святвечір у повісті Р.Іваничука символізує не утривалення цієї традиції, а її руйнування (“Тож не бралися вже в господинь руки до Святої Вечері, й замерзали на підвіконнях рум’яні пампухи в полумисках, затягувалися в баняхах пісною осугою окропи над варениками і черствіла кутя в макітрах, бо згадалася мешканцям Сакатури позавчорашня новина: хтось бачив, як на коломийській товарній станції пискляві “штовхачі” заганяли на запасні колії состави паквагонів із зловісними коминками на дахах”). Контраст ритуальності й реальності, життєтворчого й смертоносного начал служить інтродукцією твору. Її доповнює третій неодмінний атрибут різдвяної містерії — образ сина (в даному випадку це Василько), архетипність якого посилюється постійною небезпекою для його життя з боку воїнства новітнього втілення Ірода.

Відзначимо, що подібну ситуацію трагічного Різдвяного вечора, коли на очах юнака від рук чекістів “ гине весь рід, а далі і все село, увесь чудесний світ села, уся його дідизна культура”², знаходимо в поемі Тодося Осьмачки “Поет”. Взагалі міфологічний елемент повісті наштовхує на аналогії та зіставлення, що, однак, аж ніяк не свідчить про запозичення: тут ідеться не про контактний, а про типологічний характер спорідненості, викликаний типом художнього мислення.

Далі — три варіації розгортання сюжету, точніше, три різні сюжети, які об’єднує хіба що відправна точка: офіцер з’являється в хаті з планшетом, але без шинелі й кобури з револьвером.

Прийом такої сюжетної варіативності, відомий з новели Акутагави Рюноске “У чагарнику” й майстерно інтерпретований Акіро Куросавою у фільмі “Расьомон”, у творі японського письменника підпорядкований якщо не мотиву самовиправдання, то принаймні традиційному кодексу моральної честі японця: загадкову смерть самурая в чагарнику кожний із персонажів бере на себе — розбійник твердить, що вбив його в чесному поєдинку, згвалтована ним жінка самурая — що вона встромила йому ніж у груди, бо краще вмерти, ніж бути зганьбленою на очах двох чоловіків, а сам самурай (його розповідь передана через віщунку) твердить, що жінка його пішла з розбійником і він убив себе сам...

Ця новела японського прозаїка, надрукована у зб. “Расьомон” (К., 1971), мимоволі постала в моїй пам’яті, коли я читав “Вогненні стовпи”, й спонукала до мимовільного зіставлення з нею повісті Р.Іваничука, хоч функція схожого прийому в обох авторів дуже різна й дотикається хіба що струмуванням поміж рядками духу глибокої національної традиції.

У новелі японського автора йдеться про особисту трагедію, в повісті українського — про трагедію народу. Тому факт тут розпросторується в різні сюжетні відгалуження, які творять панораму драми національного буття, яка охоплює аспекти історіософський, моральний, психологічний і має глибоке екзистенційне підґрунтя, бо ставить вічне питання “бути чи не бути” нації. Тому кожен варіант можливого художнього розвитку є радше породженням підсвідомого, бажаного, аніж розповіддю про те, що сталося насправді. Саме звідси — розбіжність у розгортанні події у баченні Івана, Василька, Олени, у “роздвоєнні” постаті лейтенанта Шполи. “Діалоги” й “монологи” набувають такої емоційної напруги тому, що вони внутрішні: двобої відбуваються в душі одної людини як уявне звернення до іншої, одна людина мовби роздвоюється, і ці дві іпостасі однієї особи ніяк не можуть об’єднатися в єдине ціле.

Тип такого “діалогу” маємо в психологічному двобої Івана з лейтенантом. Очікуючи повернення Василька від повії Олени, Шпола починає нервувати:

— Ще в банду піде з моїм револьвером, — занетерпеливився офіцер.

Стрепенувся Іван, гнівно глянув на лейтенанта, проте заговорив спокійно:

— Ви сказали — в банду? А в нас банд немає, у нас партизани... Банда — то коли десять-двадцять. А сто тисяч чоловік — то військо!

² Шевельов Ю. Пороги і запоріжжя. — К., 1998. — Т.1. — С. 254.

— От бандера! — заярився офіцер і сягнув рукою до стегна, де мала висіти кобура, та знітився і вмовк, втямивши, що обеззброєний і випадком відданий на ласку цим людям, в яких вимушений шукати порятунку.

Іван поволі підвівся з-за столу, обдав офіцера погордливим поглядом і проказав крізь зуби: — То ви цим словом лаєтесь? А в нас воно не образа, а честь!”.

У цьому варіанті сюжетної розв’язки перемагає Іван, але наступні розв’язки — інші. Отже, Іванове бачення ситуації — то внутрішнє, бажане, й автор надає йому вигляду якнайбільшої, якнайпереконливішої вірогідності, знімаючи межу між явою і увою.

Погляд Івана в цій ситуації і ситуації всього твору — це колективний, узагальнений погляд людей цих гір, цього краю як вияв вищої, Божої правди, підтвердженої правдою Святвечірньої йорданської ночі, в яку увірвалося зло як універсальна метафізична сила.

Смислово багатшим і композиційно складнішим виступає в повісті образ Марії, дружини Івана Андруска. Складність ця впливає з того, що образ Марії втілює собою, передусім, сутність жінки-дружини-матері, яка не може за самою цією сутністю більш “чоловіче” ідеологічне начало поставити понад оборону самого життя, материнської опіки.

Материнськість Марії настільки всеосяжна, що здатна “об’єднати” протилежності. Так, вона побачила свого сина в лейтенантові Шполі — його вбивці: “Стояв перед нею її старший син Андрій — русявий, вродливий, в зеленій гімнастерці, такий самий, як був тоді, коли вмирав у неї на руках у пастушій колибі на Греготі, зрешетований московськими кулями: дівчина-зв’язкова дала батькам знати, що Андрій поранений — стріляв у нього начальник космацького гарнізону лейтенант Шпола ...[...] Та враз образ Андрія зник, залишивши на своєму місці чужинця, який прийшов розправлятися з батьками за синові діла, — був він подібний до Андрія віком, поставою і синіми очима, які затінилися зняковілістю й провинністю...”.

Це накладання постатей, що раптово спалахує в уяві, або, висловлюючись термінологією Юнга, синхронічність, принцип “збігу” подій, які відбуваються в різний час і в різних місцях, виступає не лише прийомом, а може слугувати кодом для інтерпретації тексту. Прийом синхронізації тексту породжує ефект двійництва з ознаками амбівалентності. Бо хто така Олена, що звабила офіцера-енкаведиста, аби допомогти партизанам затримати його? З одного боку, вона виступає втіленням вітальної сили, голосу еросу, а з другого — месництва; з одного боку, вона — новітнє уособлення “вавилонської блудниці”, а з другого — біблійної Юдити, що обезголовила вождя ворожого війська — Олоферна. А може, між цими двома іпостасями немає неперехідної межі й отрутою за певних обставин має стати любовний трунок? Шукаючи в цьому образі акцентованих прикмет, бачимо в ньому спорідненість з маланюківською Земною Мадонною — Беатріче- Кармен...

Психологічний комплекс двійництва в образі лейтенанта Шполи набуває ознак роздвоєнства. Як в очах Марії обличчя лейтенанта — вбивці її сина накладається на обличчя самого сина-партизана, так в очах офіцера образ матері вбитого ним, Шполою, її сина накладається на образ власної матері — “білої пані”, дружини полковника армії Симона Петлюри, що виринає з підсвідомості разом із людською повинню на Софійському майдані в Києві біля пам’ятника Богданові Хмельницькому.

Ці спорадичні напливи оживлюють витравлювані більшовицькою ідеологічною обробкою враження дитинства, в тому числі й святвечірній обряд, що так нагадує побачений ним тут, у карпатському селі, чи не половину мешканців якого, серед них Івана й Марію, він має завдання виселити до Сибіру.

У повісті набувають функціональної ролі деталі, які, на перший погляд, перебувають на периферії силового поля тексту: лейтенант, який про звичайні речі говорить українською мовою, відразу ж переходить на російську, коли виголошує ідеологічні сентенції, і ці “перемикання” відбуваються навіть у межах одного речення. Так, на слова Івана, що “єдиний провідник у житті людини — туга за своїм гніздом, і нема гіршого злочинця, як той, хто його руйнує”, він відшукує такий “контраргумент”: “Да бросьте ви ... невже ж би то я мав прожити весь свій вік, як кріт у норі, таж світ широкий, і где кусок хлеба, там дом родной!..”.

Це роздвоєнство його натури — внутрішнє змагання між спогадами дитинства й наслідком більшовицького виховання, яке ці спогади витравлювало. Власне, мовна пам'ять залишилася ще тією соломиною, що спалахує у підсвідомості, не дає до кінця прийняти нову більшовицьку віру й залишає героя між двома берегами.

Саме це пояснює полярні характеристики Шполи: в першій версії сюжету, де Василько посилає шість пострілів у груди лейтенанта, Іван Андрусак промовив: “Що ти наробив, сину? Він — не ворог!”; у другій версії, коли лейтенант вийшов переможцем у поєдинку з Андрусяком і Васильком і зник з хати, висновок батька інший, протилежний: “Що ти наробив, сину, та ж він наш запеклий ворог!”

Між цими двома характеристиками лежить третя, яка неусвідомлено, але невідступно супроводжує все життя Шполи від часу, коли він прилюдно відрікся від батька: тавро зрадника, вперше почуте від товариша по колонії, де діти таких, як він, батьків, проходили школу більшовицького вишколу... Вдруге воно пролунало чи то вголос, а чи виринуло із власного забуття тут, у цих гуцульських горах. До речі, проблему роздвоєнства ставили на матеріалі упівського підпілля Юрій Косач у романі “Еней і життя інших” (1947) та Ігор Костецький у п'єсі “Близнята ще зустрінуться” (1947).

І перший, і другий із названих творів пройняті ідеєю, за визначенням Ю.Шереха, активного песимізму, “гуманістичної філософії резистансу, який ще не переміг” (“Прощання з учора”). Але якщо для автора роману “Еней і життя інших”, а з ним і для його критика, важливо було “звільнитися від влади вчора”, під яким вони обидва мали на увазі насамперед віджилість у нових обставинах “вісниківського” “вольового напруження” заради завтра, яке “ще тоне в тумані”³, то для автора “Вогнених стовпів” важливо дати історичну проекцію партизанського руху через моральні категорії, які не зникають, а лише змінюються в нових історичних обставинах.

Р.Іванчук якимсь чином (очевидно, інтуїтивно) повторив експеримент Ю.Косача в одному з попередніх своїх творів — повісті “Сьоме небо” (1984). Подібність композиції: в “Еней і житті інших” дія “відбувається” (насправді — це вечір спогадів кількох дійових осіб про недавнє минуле й майбутні перспективи України) літнього дощового вечора на околиці Мюнхена в кімнаті однієї з дійових осіб у перші повоєнні роки; в “Сьомому небі” — теж розмова інтелектуалів у герметичному мікропросторі — хаті вдови в глухому гуцульському селі напередодні Другої світової війни. Хоча те, що для героїв “Енея і життя інших” було минулим, для мешканців “Сьомого неба” має стати майбутнім. Можна проводити паралелі між персонажами обох творів і виявляти споріднені риси їх філософії, які в одному випадку мали втілитися у практичні дії, а в другому — були вже позаду.

П'єса Ігоря Костецького дотична до “Вогнених стовпів” акцентованою ідеєю двійництва, втіленою через мотив розлучених у дитинстві близнят, своєрідний варіант Леля й Полеля. Водночас кожна іпостась цієї нерозривності втілює протилежну точку зору: один брат переконаний у необхідності збройного опору ворогові, другий — у неперспективності такого опору. Ситуація ускладнюється тим, що закохана в одного з них дівчина випадково зустрічається то з одним, то з другим, не в змозі їх розрізнити, і спантеличена такою полярністю поглядів. Проте для автора ця дівчина є резонатором авторської ідеї, яка зводиться до того, що, власне кажучи, ніякої полярності поглядів нема, бо страх смерті однаково “позначає і тих, хто за вбивство для ідеї, і тих, хто проти всякого вбивства взагалі”. Отже, — “близнята ще зустрінуться”, вони — одне ціле.

Але важко собі уявити, що могли б зустрітися упівець Андрій і начальник гарнізону енкаведистів лейтенант Шпола, який його вбив, хоч вони теж у материнській з'яві Марії постають як близнята чи навіть одна особа.

Полишаючи сцени — на межі реальності й уяви — зустрічі з сотенним Чарнотою Василька та перебування останнього в Олені, яка зробила його мужчиною, зосередимося на тих, які виражають історіософський сенс повісті.

³ Там само. — С. 540.

Герої “Вогнених стовпів” не розгортають історіософських концепцій, але від цього історіософський аспект повісті не втрапився, полемічний — теж. Якщо для близнят п’єси І.Костецького альтернатива вичерпана, то Р.Іваничук ставить своїх персонажів, передусім лейтенанта Шпола, перед внутрішнім вибором... Відомо, що письменник написав уже заключну частину своєї трилогії, де цей вибір зроблено. Ми не знаємо, який саме, й поміркуємо над можливими його варіантами.

Текст “Вогнених стовпів” засвідчує генетичну спорідненість повісті з попередніми історичними романами Р.Іваничука, при чому не так збіги ситуацій чи персонажів (хоч цей прийом зчеплення зустрічається в багатьох романах письменника), як певних ключових слів, що створюють враження цілісного сюжету його прози, єдність її ідейних домінант. Такі поняття, як “орда”, “ясир”, не відповідні для ситуації і середовища “Вогнених стовпів”, повертають нас до самих витоків Іваничукової історичної прози — роману “Мальви”. І справа тут не в самих реаліях — справа в акцентуванні, так скажемо, вад нашого національного характеру, які щоразу повторюються в українській історії, і в тих альтернативах, перед якими поставала українська людина.

— Я не маю куди вертатися, — каже лейтенант Шпола чи то у відповідь на слова Івана про рідне гніздо, чи то самому собі, — я можу тільки служити — я ж нізвідки, і де моя стежка любови, не знаю”.

Чи це не та сама проблема яничарства в “Мальвах”, чи не та сама дилема, перед якою постали персонажі цього твору Алім (Андрій) і Селім (Семен)? Шпола має обрати (чи обрав) одну з них. Котру, яничарську? Бо йому чужими стали поняття свого берега, рідного порогу — поняття теж у контексті повісті архетипні, які пов’язують людину з дорогими серцю місцями, з образами предків. А може, ту, що викликає в уяві “білу пані” і людський океан на Софійському майдані?

Та, мабуть, центральним образом, в якому сфокусовано основні мотиви, мов у лінзі розсіяне проміння, виступає образ вогню. Цікаво, чи випадковим є перегук назви “Вогненні стовпи” з назвою роману Івана Багряного “Огненне коло”, виданого 1953 р. і присвяченого трагедії дивізії “Галичина”? Близькість назв, безперечно, могла бути чисто випадковою, та близькість тематики мусила спричинитися до перегуку — чи то наближення чи відштовхування — мотивів обох творів, надто проблем історіософського плану. Власне, якщо є відштовхування, то воно хіба в тому, що в повісті Іваничука справді відкинута вустами загиблого упівця Андрія Андрусика тактика дивізійників: “За кого ви збираєтеся проливати кров, хіба не чули, що вже воюють наші партизани, з тими самими швабами, яким ви намірилися присягати?”.

До того самого висновку прийшов, по суті, й герой роману Багряного “Огненне коло” Петро Стоян, але ціною важких випробувань і розчарувань. Бо ж була в них надія не на прислужництво, а на створення свого війська за прикладом Січового стрілецтва, що теж проходило вишкіл в австрійській уніформі й під командою австрійських старшин, але стало ядром армії ЗУНРу; була віра, що “вони пройдуть по землі тріумфальним маршем, вони докінчать справу: і слід заскородять по тих ворогах, і принесуть на вістрі меча свободу своєму народові та й поставлять той меч на сторожі тієї свободи на віки вічні!”

Хто сьогодні візьме на себе право дорікнути тодішнім ідеалістам за їхню фатальну помилку: вона окуплена кров’ю не тільки жертв Бродівського котла, а й розстріляної в Бабиному Яру Олени Теліги та замученого в концтаборі Заксенгауз Олега Ольжича...

Літературознавець Ольга Слоньовська бачить у цій колізії міфічний підтекст, прочитуючи його крізь призму архетипу ката й жертви, яка, знаючи про нещадність хижака, усе-таки вступає з ним у контакт, бо усвідомлення приреченості породжує ініціативу й спротив, що веде до воскресіння. В романі І. Багряного прозріння героя супроводжується пейзажною картиною: “Світ був сталевий, кривавий від заграва і вечірнього сонця, що закочувалося за червоно-чорний обрій”. Такий захід дослідниця трактує як біблійний: по смерті Ісуса сонце заходило по-іншому, символізуючи настання нової ери (зі статтею “Анатомія національної української ідеї в “Огненному колі” Івана Багряного — міфічний аспект

внутрішнього і зовнішнього ворога нації” — авторка познайомила мене до публікації цієї праці).

Повість Романа Іваничука “Вогненні стовпи” закінчується пейзажною картиною — сходом сонця, точніше, появою двох сонць на небосхилі: одне з них справжнє, джерело правди, світла й життя, друге — фальшиве, міраж. Цим заключним акордом автор локальний епізод партизанського руху виводить на рівень космічного міфологемного мислення, зв’язку неба і землі, Бога і людей, надає йому сакрального характеру відплати за осквернення ритуалу Святої вечері, неминучої покари за руйнування зв’язку з родинною оселею і рідною землею, в якому, за М.Еліаде (“Священне і мирське”), втілюється “містичний досвід автохтонності” й “належність до космічної структури”⁴. Ця завершальна картина позначена біблійною символікою: “Далеке сонце сповіщало про свою неминучу з’яву; воно мусило перемогти лютий мороз і набирало стільки жаги, що не вмещало її в собі, тож розділилося враз, подвоїлося; на другому краю східного небосхилу вибухнув у синю крицю ще один вогненний стовп — два сонця сходило над поблідлою від моторошного чекання землею, два сонця для двох земних сил, і одне з них, облудне, меркло, правдиве ж розгорялося і було достоту таке, як описано в Біблії: над храминою палав огонь перед очима всього Ізраїлю у всіх його мандрівках, і вів огненний стовп людей з неволі до обітованої землі...”.

Це видиво спостерігали троє — Іван, Марія, офіцер.

Повість Романа Іваничука “Вогненні стовпи” являє собою візіонерський (за К.-Г.Юнгом) тип художнього творення. Там, де стираються грані між реальним та ірреальним, конкретна ситуація переходить у сферу метафізичної універсальності. На матеріалі боротьби УПА проти більшовизму автор створює архетипи “свого” й “чужого”, “Великої Матері”, двійництва, випробовуючи прийоми “накладання” персонажів, варіативної синхронності ситуацій, амбівалентності образів тощо.

м. Львів

⁴ Еліаде М. Мефістофель і андрогін. — К., 2001. — С. 75.

Валентина Саєнко

ПОЕТИКА КІНОПОВІСТІ О.ЖОВНИ “ВИЗРІВАННЯ”

Сполучення педагогічної діяльності і майстерності художнього творення образів — не рідкісне в українській літературі (Б.Грінченко, В.Сухомлинський). Тим більше, що в нашому культурному просторі багатство функцій мистецтва досі підпорядковувалося переважно одній — служінню суспільному обов’язкові: “Література — підручник життя”. Згідно з цим одні з рольових варіантів завмирили, інші набували гіпертрофованого вигляду. Постмодернізм дещо видозмінив ситуацію, прагнучи спільним знаменником зробити функцію гри, апелюючи й до бібліотерапевтичного начала.

Талановито це вміє робити Олександр Жовна — відомий письменник, який, проте, не полишає свого фахового покликання. Зараз працює вихователем будинку-інтернату, педагогом. “Однак, був час, коли доля зіграла зі мною невеликий “жарт”: я захворів, спанікував і... поїхав до Новомиргорода “помирати”. Як бачиш, — сказав митець в інтерв’ю Володимиру Панченкові, — вижив. Але перебратися до Києва вже, певно, не зміг, чи звик, приріс до свого Новомиргорода назавжди”.

Він — член СПУ, постійно друкується у ж. “Вежа”, “Вітчизна”, “Дзвін”, “Дніпро”, “Донбас”, “Кур’єр Кривбасу” та ін. Відзначаючи місце О.Жовни в сучасному літературному

процесі, В. Панченко зауважив, що його зіперта на певну літературну традицію проза помітно “виділяється серед прози багатьох його ровесників, заклопотаних власним авангардизмом та дещо нервовим припізнілим рівнянням на західний постмодернізм”¹.

Окреме видання творів письменника, зібраних у другій його збірці “Вдовушка”, не вичерпує всього творчого доробку О.Жовни. Так, у “Кур’єрі Кривбасу” 2000 р. побачила світ “мелодраматична феєрія для кіно” (це жанрова авторська ідентифікація твору, написаного ще 1995 р.) під назвою “Визрівання”². А ще знято кінофільм за мотивами повісті “Партитура на могильному камені”, доля якого не склалася, за словами митця у “Плутаному інтерв’ю” (інтерв’ю Надії Черненко під час презентації фільму “Партитура”). Ось що сказав автор: “Здавалося, мені неймовірно повезло. В часи повального занепаду кінематографа в Україні вдалося віднайти гроші і, зрештою, зняти повнометражний художній фільм. Знаю, що він представляв кіно України на фестивалях в Росії, в Польщі. Знаю з польської телепрограми, що краківське телебачення демонструвало “Партитуру” на своєму каналі. В Україні про це не знають ні на кіностудії, ні в Міністерстві культури, ні сам режисер. Коли ж побачить фільм український глядач, очевидно, не знає ніхто”³.

Як прозаїк О.Жовна має стале письменницьке реноме в сучасному літературному процесі. І хоч беззастережно його не можна віднести до неоавангардизму, бо посідає завжди “позатусовочну” позицію, але факт присутності О.Жовни в українській сучасній прозі надто помітний і помічений, бо автор відзначений декількома преміями — зокрема, він лауреат премії “У свічаді слова” Євгена Бачинського (США), всеукраїнського конкурсу романів і кіносценаріїв “Коронація слова — 2001” (кіносценарій “Експеримент”).

Його творчий доробок — це зразок необарокової і готичної літератури зі значними домішками меніппейності, з використанням архетипних моделей і традиційних зліпків культури, що засвідчує постмодерну орієнтацію митця й інтертекстуальну природу його творчості, як і багатьох інших митців посттоталітарної доби. І все ж чи не найпомітнішим способом єднання традиції і новаторства в прозі О.Жовни є бароково-готичні відлуння, трансформовані на змістовому рівні у містичний вимір характеристик і ситуацій, а на формальному — в творчому методі митця, у його конкретних прийомах і засобах письма. Так, це виявляється у схильності до фантазування та залученні до власних стильових тенденцій фольклорної традиції, різноманітних фантастичних елементів.

Кіноповість “Визрівання” дає цікавий матеріал для підтвердження висновків про культуру творчості письменника, в якій органічно зішлися властивості белетристичної нарації і прийоми мистецтва кіно. Простежити результативність такого синтезу й художнього пошуку О.Жовни — завдання цієї розвідки, присвяченої поетиці твору.

Авторське жанрове визначення твору як мелодраматичної феєрії для кіно є свідомою рецепційною настановою, правомірність якої доводиться всіма змісто- та формотворчими елементами тексту. Драматичність як родова ознака цілком витримана стилістикою подачі художнього матеріалу, що максимально деталізується чіткими хронотопними атрибутами, представленими авторськими ремарками на початку кожного епізоду. Архітектоніка твору візуально простежується у відокремленні фабульних фрагментів (вони нагадують кадри кінострічки), найчастотнішим прологом до яких є називні речення, що вказують на місце та час дії: “Південне місто”, “Сонячний день. Подвір’я міліції”, “Безлюдний берег” “Місто, Ломбард”, “Двері палати” тощо. Такими ж лаконічними є портретно-візуальні характеристики дійових осіб, що доповнюються інтонаційно-жестовою конкретизацією і моделюють внутрішній світ героїв та реальну дійсність у зримо вагомих образних рядах. Ритміка сприйняття, що задається типами реченневих конструкцій, внутрішньо підтримує темп фабульного розгортання подій, в якому причинно-часовий зв’язок мотивів, на перший

¹ Панченко В. Запрошення до потойбіччя: Інтерв’ю // Жовна О. Вдовушка. — Кіровоград, 1996. — С. 4.

² Там само. — С. 34.

³ Тут і далі цит. за вид.: Жовна О. Плутане інтерв’ю. Розмову провела Надія Черненко // Кур’єр Кривбасу. — 2000. — №129. — С. 9.

погляд, не вимагає глибокої зосередженості, бо є традиційним, знайомим, навіть банальним, як і низка епізодів, сюжетно стягнутих у вузли, що демонструють сагу про життя (нагадує казку про Попелюшку, тільки в чоловічому варіанті), та ще й у декораціях, максимально наближених до сьогоденних суспільних катаклізмів.

Але зовнішня простота фабульної моделі латентно інкрустується сюжетною своєрідністю введення ретардаційних мотивів (*дитинство, галюцинація, видіння*), що є принциповим у розкритті ідейного змісту та вирішенні одвічної проблеми – митець і суспільство. Жива, рухлива структура твору дозволяє комбінувати образні картини, пов'язані з враженнями від реальності, у своєрідний тематичний колаж, скріплений смисловим підтекстом символів, емоційним тлом переживання та певним внутрішнім сюжетом. Цікавою є така закономірність вживлення мотивів, що відбувається на тлі музики або ж асоціативно пов'язується з певним музичним твором. Видіння головного героя починаються 1) *космічною мелодією*, що текстуально розмежує реальне та химерне; 2) “з радіоприймача в кабінеті тихо ллється мелодія сімдесятих років двадцятого століття *“Как прекрасен этот мир”*”, що саркастично сприймається як пародія на те, що відбувається за вікном; 3) “тихий ритмічний стукіт, схожий на стукіт серця, долинає десь здалеку. Це перші звуки *“Родины”* – у виконанні ДДТ⁴”, яка є своєрідним гімном бездомних друзів художника; 4) ще одна улюблена пісня – *“Куда уходит детство?”* (27); 5) “десь здалеку лине ледь сумна, однак світла мелодія – то *голос Едіт Піаф*”; 6) образ *Ліки* супроводжує пісня *групи “АББА”* (47); 7) містичний зв'язок між бездомною компанією (Люська, Шиш, Кутя і Зіновій Гердович) та Женею, що перебуває за океаном, уособлено так само мелодією – “Іглз” співали *“Отель “Каліфорнія”*” (49).

Композиційно твір обрамлюється мотивами дитинства, майже однаковими за образною системою, але нетотожними за функціональним навантаженням. Кільцева композиція, як у вінку сонетів, є прозоро підкресленою не лише змиканням початку і кінця твору, а й способом сюжетного розгортання ідеї визрівання людської душі, що візуально позначається символом *кола*. Згадаймо Архімедове: “Не руш моїх *кіл*”. До речі: коло для давніх греків – “не тільки форма запису думки, а й символ цілості та суверенності духовного життя взагалі”⁵. Прикметно, що перший епізод має подвійну текстову мотивацію. Він (якщо брати до уваги найтипівший у кінематографії часовий зв'язок подій) може розглядатися як авторська ретроспекція до фабульної зав'язки, що поєднується *однаковим місцем подій (берег моря)* та *типом ситуації (втеча)*. Таким чином, *ситуативне дублювання посилює* динаміку візуальних образів. Окрім того, початковий фрагмент тексту близький до реалістичного сюжету як за образною системою (неалегоричною), так і за діалогізованою стилістикою. Видіння ж головного героя подаються монологічно, на тлі “космічної музики”.

Подальша фабульна самостійність, автономність і відокремленість від першого фрагмента дозволяє розглядати початковий мотив у координатах внутрішньої дії, яку формують видіння-картини митця. Фінальний епізод, що повторює зачин твору, принципово різниться прозорою авторською вказівкою на символіку видіння: “І знову космічна мелодія звучить...” (60), а це засвідчує відкритість фіналу “Визрівання”, художню незавершеність внутрішнього розвитку подій, бо чи не всі видіння головного героя адекватно й статично переносяться в сюжети його картин.

Виятком є портрет лейтенанта, творений з природи, а не з видіння. Ось як це подається в епізоді своєрідного поєдинку митця й лейтенанта: “Лейтенант мовчки киває. Дивиться на художника. Художник на лейтенанта. Починає малювати. Мовчазна сцена. Двоє чоловіків напружено дивляться один на одного. Між ними наче б відбувається поєдинок поглядів, боротьба почуттів, переконань, моральних та етичних позицій. Художник малює

⁴ Жовна О. Визрівання: Мелодраматична феєрія для кіно // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – №127. – С. 19. Далі подаємо сторінку в тексті.

⁵ Забужко О. Новий закон Архімеда // Між видихом і вдихом. – Кур'єр Кривбасу. – 2000. – №127. – С. 61.

квапливо, енергійно. Художник простягає лейтенанту папір. Лейтенант дивиться на портрет. Потім на художника.. Обоє все ще тяжко дихають. Художник дивиться на обличчя міліціонера. Здається, на короткий час воно ніби переінакшилось, схудло і вишляхетнилось” (17–18). Не менш цікава *інтродукція до сцени поєдинку*, подана у формі діалогу: співрозмовники діють ніби механічно, не чуючи один одного, бо живуть у не співмірних замкнених світах, коли міліціонер (низькорослий, грубий за статуєю) допитує художника, щоб покарати його за порушення спокою відпочиваючих (бігав пляжем оголений). Уже тут конфлікт сторін (захеканих міліціонерів, які його наздоганяють, і дивної компанії голодранців — “серед них троє чоловіків і жінка із синцем під оком на облізлій інвалідній колясці, яка верещить: “Не трож, собаки лягаві! — Мусор — кричить хтось із голодранців” (13), представлений у гротескній формі, оголює психоаналітичні глибини несумісності митця і зомбованого суспільства з його рольовими й морально-етичними стандартами:

“Дільниця міліції. За столом начальник — товстий, лінивий, з віддишкою лейтенант. Його шия зрівнялась з обличчям, маленькі доброзичливі очіці дивляться в протокол. Лейтенант щось пише. В столі у нього пиріжки, він їх їсть. Не піднімаючи очей, лейтенант запитує:

— Фамілія?

На лаві сидить голий чоловік у наручниках — порушник з пляжу. Очі його закриті.

— Боттічеллі... — ніби у сні промовляє він.

— Бо-ті-че-лі... — записує міліціонер. — А на грузина не схожий геть. Ім'я?

— Сандро... — так само сонно говорить затриманий.

Лейтенант стенає плечима, запитує.

— Рік народження?

— Тисяча чотириста сорок п'ятий...

Міліціонер пише й це, щось наспівуючи. Молодий сержант, один з тих, хто затримував порушника на пляжі, худий, з довгим грушоподібним носом і швидкими очіцями, наблизившись до начальника, з виглядом змовника, намагаючись не порушувати субординації, шепоче йому на вухо:

— Товаришу лейтенант, товаришу лейтенант... Боттічеллі не грузин, — таємниче говорить Гречко.

— Чому? — дивується лейтенант.

— Він художник. В середні віки жив. Італієць.

— Хто?

— Погляньте на рік народження... — шепоче Гречко.

Лейтенант дивиться в протокол. Розуміє жарт і після паузи самоаналізу раптом заливається щирим сміхом.

— Так ти не грузин?! — весело запитує він. — А я пишу, — продовжує реготати лейтенант. — Чуєш, Гречко? Ну, купив... Да-а. Ну, купив... А я повівся... Да-а... Запрацював я з вами. В отпуск пора... Гречко, а що це він голий? — полишаючи реготати, раптом стурбовано цікавиться лейтенант. — Найдіть йому брюки. Неудобно...

— Ну, ти купив мене... Боттічеллі... Чотириста сорок п'ятий... А я пишу. Да-а, повівся я, навішав ти мені лапші. Ти, виявляється, алкаш з юмором. Не простий, значить. Я юмор уважаю. А може, у тебе бєлка? В елтепешку тобі, брат, пора. Чуєш — лічиця, може? Я тобі з путьовкою поможу. Га?!” (14–15).

І тоді, коли художник перебував у трансї, бачачи свої картини-видіння (як із землі виросла людська голова), буденний лейтенант-пиріжкоїд цілком перебував у приземленому просторі своєї відгородженої від культури й духовності душі, нездатної сприймати ірраціональні явища.

Наративна конструкція кіноповісті збудована так, що відображене стає дійсністю, завершеність “нереального сюжету” про “*ліс шибениць*” стає не фактом мистецтва, а реальною спробою самогубства художника: “Він іде крізь туман, крізь безліч великих петель, що, здається, звисають звідкілясь із неба. Це зашморги шибениць. Він торкається

до них обличчям, і вони погойдуються в тумані. Їх так багато, цілий ліс із шибениць. Але Женя іде далі. Здається, він щось шукає. І ось, згодом, знаходить. Це теж шибениця, але не схожа на всі інші, вона червоного кольору. Женя стискує її руками, і в той же час все зникає — туман, шибениці. Залишається лишень одна, за яку він тримається руками. Вона підвішена до стелі в його кімнаті. Тьмяно світиться засиджена мухами електрична лампа, на абажурі напис: “Лампочка Ілліча”. Женя стоїть на стільці з закривавленим обличчям, злиплим волоссям, в забрудненій кров’ю сорочці”⁶. Окрім того, цей внутрішній кульмінаційний момент за спільністю релігійної символіки поєднується із сюжетом фінальної картини “Розквітлий хрест”, після продажу якої на аукціоні “Сотбі” космічна мелодія повертає головного героя у минуле дитинство. Розв’язка, прикметна для мелодрами, має, проте, філософський підтекст, висловлений у малярському полотні, що в статичній передає бурю почуттів, яку пережив художник, коли його врятувала від смертельної кулі Люська, пожертвувавши власним життям. Цей заключний акорд у романтично-реалістичній історії про щасливих голодранців, у яких, усупереч бездомності, так багато людського, й художника, що творив “надзвичайні сюрреалістичні малюнки пером”, полотнам якого властива “нетривіальна філософія” (38), добре репрезентує глибинний зміст, подвоєний спареністю й діалектикою літературного і живописного, музичного і кінематографічного начал: “Звуки дивної космічної мелодії змінюють “Родину” і знову відносять Женю, а тепер, здається, і його друзів в інший світ, світ казковий, неземний. Розсіюється туман, і очам відкривається величезний дерев’яний хрест. Він височить на горі у висохлій високій траві. Десь із неба злітається безліч білих птахів. Вони сідають на хрест один біля одного. Їх так багато, що згодом весь хрест мовби розцвітає білими квітами. Жива картинка раптом завмирає і стає статичною” (60).

Текст оповіді свідомо подано за принципом *параболи*, алюзійно актуалізуючи притчу про блудного сина. Хлопчик тікає з дому до моря, “десь здалеку, над пагорбом, де видніються крихітні будиночки, лунає жіночий голос: — Женька-а-а!... Женька!.. Вернись, одінь штани! Безстидник! Женька!... “ (13). Але спочатку цей підтекстовий образ дому (“...Вернись...”) приглушується ідеєю сорому (“...одінь штани! Безстидник!”) і конкретизується — “Іди додому, безстидник!” (60). Символічно прозорими в такому контексті є мотиви *бездомності* (друзі художника) та *втєчі*, бо саме таким способом найчастіше герої змінюють місце свого перебування: від матері, від міліції, з лікарні... — до моря; від норм, обов’язків, устоїв суспільства — у первісну стихійну силу життя.

Однією з найпоширеніших функцій *сно-видіння* як художнього прийому є індивідуалізація героя, специфіка його характеру, що дає можливість образно проілюструвати *підсвідомі*, незримі, потаємні процеси психічної діяльності. “В інтроспективному плані сон — це не що інше як випадкова зустріч персонажа з самим собою, своєрідне побачення його свідомості з несвідомим комплексом уявлень; ця властивість сновидіння завжди виявляє такий зміст душевних переживань героя, що увіч прихований не тільки від інших діючих осіб, а й від нього самого, непередбачувана природа якого глибоко вкорінена в присмеркових таїнах суб’єктивного світвідчуття”⁷. У процесі сну, який супроводжується видіннями, людині надається можливість побачити себе, іноді у зовсім несподіваному образі, почуватись іншою, а це збагачує психічний досвід суб’єктивного усвідомлення об’єктивним спостереженням над самим собою. Видіння головного персонажа Євгена Кир’янова, хоча й називаються в тексті *снами*, відмінні від цього природного фізичного стану інспіративним характером виникнення, що є тотожними до періодичних нападів гіпнотичного трансу. Оскільки на початку видіння завжди звучить *космічна мелодія*, що задає певний настрій, налаштовує організм до суголосного ритму, то сон героя справді сприймається як “обійми Морфея”, наслані химерою потойбічного царства Аїда — Гіпнотом, одним із синів богині Ночі (другий — Танатос), що в грецькій міфології є уособленням сну. Досліджуючи психоаналітичні теорії гіпнозу, Леон Шерток припускає можливість

⁶ Жовна О. Вдовушка. — Кіровоград, 1996. — С. 31.

⁷ Нечаєнко Д. Сон, заветных исполненный знаков. — М., 1991. — С. 27.

виникнення аутогіпнозу, а також перебування в стані “штучного сну” без впливу сторонньої особи (гіпнотизера). На підтвердження автором наводиться гіпотеза Kubie, яка пояснює феномен виникнення подібних до неземної істоти Євгенових видінь образів: “Відчувається присутність чогось... що є невловимим, невидимим та невідомим, що сприймається свідомістю, але частіше залишається неусвідомленим, підсвідомим. Це можуть бути образи покровителів раннього дитинства або образи пізнішого періоду, що мають авторитет і владу... По суті йдеться про *перенесення* в чистому вигляді (науковий термін на позначення трансформацій психіки, що виникають аутогенно, анонімно, неперсоналізовано. – В.С.), навіть якщо є відсутнім об’єкт, реальний або уявний, усвідомлений чи неусвідомлений, якому можна було б надати функції покровительства, до чого з метою самозахисту поступово зникаємо у дитинстві. Такими, ймовірно, є походження і сутність давнього фанатизму ангела-охоронця, істоти, яка повинна піклуватися про мене, коли я сплю, беззахисний”⁸. Як твердять психологи, дитячі відчуттєві образи справляють вирішальний вплив на формування особи суспільної, бо саме в цей період вона дізнається про соціальні та морально-етичні табу, реакцією на порушення яких є покарання, а також на прищеплення почуття сорому. Імперативна необхідність перевірки соціальних догм проявляється здебільшого у людей зі здатністю до критичного й творчого мислення, сильних емоційних переживань, тому майже біологічна потреба росту, розвитку неординарної особи ламає прокрустове ложе суспільних інкубаторів для вирощування стандартних людей, а пригнічування духовних потреб призводить до появи руйнівних та сомнамбулічних поривань, ненависті до будь-якої норми. Символіка картин, створених головним героєм, прояснює його ставлення до світу – ідея росту, природного для всього живого, замінюється ідеєю селекції, штучного окультурення: “Туман чи дим пливе над землею, стелиться розірваними шматками, видно якусь рослинність, листя папороті, лопушиння. Чується якийсь глухий звук. Лезо сапи розрихлює землю. Чиясь рука виринає бур’ян. На грядці росте щось кругле, крізь дим важко розгледіти, що саме, може, диня чи гарбуз. Та ось дим потроху розвіюється. І ось видно, що з землі вироста людська голова... Якась рука рве навколо неї бур’ян, потім знову розрихлює землю сапою” (15). Містичний сюжет цього видіння, що нав’язливо переслідує художника, дублює його реальне світовідчуття, виступає аналогом психофізичного існування людини в суспільстві, а процес усвідомлення своєї функції в ньому дорівнює періоду “визрівання”, коли ілюзії – своєрідний гіпнотичний стан – розсіюються, людина доростає до розуміння своєї несвободи, що жахає її та спонукає до втечі: “Крізь дим видно поле, все усяєне людськими головами, що проросли з-під землі. Десь вони лише пробілися крізь поверхню, а десь хтось вже виріс з-під землі по груди, хтось до колін, ще далі хтось, певно, остаточно дозрівши, втікає зі свого поля на народження” (30). Образи *сапи, леза* за своєю функцією близькі до нищівних засобів “соціалізації” людини, що мають на меті підготувати кожного до тієї ролі, яку йому належить виконувати. Режисура цього дійства досить продумана й апробована, а той, хто відмовляється від маски, лишається поза світом.

Невипадковою з позицій такого інтерпретаційного підходу до розуміння символіки твору є постать Шекспіра, з яким художник після спроби самогубства вимагає приватної зустрічі: “Я хочу бачити Шекспіра!!! – намагаючись вивільнитися, кричить Женя. – У мене до нього важлива справа! Я вимагаю впустити до мене Шекспіра” (33). Трагічний парадокс ситуації подається автором не як божевільність самої ідеї, а як безкінечність можливостей того, хто відчуває себе “господарем поля”, тому всі “мислимі і немислимі бажання” йому під силу, бо він – головний. Але художник прагне намалювати (*побачити справжнє*) обличчя того, хто світ назвав театром, а людей у ньому – акторами, а перед ним Шекспір-маска, якого він не впізнає.

Параболічність як домінуюча риса текстуальної конструкції проявляє себе інтонаціями Меніппової сатири, що діє як модель перекомбінації масок – діють особи, потрапляючи

⁸ Шерток Л. Гипноз. – М., 1992. – С. 48.

в резонанс обставин, змінюють свій соціальний статус: художник стає славетним і багатим, головний лікар — бездомним алкоголіком. Якщо за цим принципом розглядати семантику першого видіння, то виникає несподівана гіпотеза про *апелятивне дублювання образів*, що лежить в основі кіноповісті. На перший погляд, образ неземної істоти з *пташиним* дзьобом протиставляється “рослинності” (разом з людською головою) за *різними сферами існування* — небо і земля, за *статичністю* (рослини мають коріння) та *дієвістю* (всі рухи, до моменту втечі, виконує істота). Але існує єдина деталь, яка внутрішньо поєднує ці символи, — етимологія назви рослини, яку так старанно виконує птахоподібна істота, *папороть*: “Тим, хто колись давно давав рослині назву, її листя здавалося схожим на крило птаха, а крило тоді звалось *портъ* (від слова *прърати* — “літати”)⁹. Правомірність функціонування подальших асоціативних зв’язків підтверджується наявністю спільних сем як мінімальних одиниць лексичного змісту образів: *істота (птаха)* — *папороть (рослина)* — *рослина-голова* — *Літаюча голова; сапа* — *лезо* — *Відрізати* — *Берліоз* (“Майстер і Маргарита” М.Булгакова).

Варіації на тему булгаківського “Майстра і Маргарити” відчуються імпліцитно, на рівні інтонацій, призвук яких посилюється сюжетною подібністю: 1) високий елегантний іноземець з *ледь помітним акцентом* купує картину художника; 2) художник потрапляє у лікарню для божевільних; 3) закохується у нещасливу в шлюбі жінку, яка намагається йому допомогти; 4) іноземець допомагає закоханим. Про присутність *надприродних сил поряд з художником* свідчить не тільки своєрідність містичних образів видінь-навіювань, що переходять у незвичайні сюрреалістичні малюнки, в яких, за словами головного лікаря, відображено “новаторство у графічному мисленні”, “нетривіальна філософія” (38), а й власне булгаківські “докази”: *головний біль* (про який говорив Ісхуа у відповіді на питання Понтія Пілата) супроводжує галюцинації головного героя і *лес* (як мовчазний свідок розмови Пілата та Ісхуа, зображення голови пуделя на тростині Воланда): “Женя сидить на лаві з аркушем паперу, щось малює. Біля його ніг розвалився кумедний рудий пес” (35). Однаковою для обох творів є логіка верифікації ідейного змісту, в романі “Майстер і Маргарита” правомірність існування нереальних фактів доводиться від супротивного: репрезентацією існування антагоністичного образу.

Інтертекстуальність, яка дається взнаки в сюжетних паралелях, доповнює якісне сприйняття твору, а рефренність фрази про те, що, “здається, це вже було”, підтверджує правомірність такої інтерпретації образної системи, при аналізі котрої відразу постають знайомі літературні асоціації. Наприклад, портретна характеристика одного зі “свободолюбивих людей *конкордистських* поглядів” (а тут вже алюзія з філософських теорій та художньої практики їх утілення в творчості Володимира Винниченка) подається за принципом маски: “Найстарший з них — колишній актор з великим носом, глибокими мудрими очима і розкішними густими бровами. Дуже схожий на актора Зіновія Гердта. Здається, це він сам і є. Його навіть звати Зіновій Гердович Бажановський” (19). Послідовність асоціативних рис портретної характеристики актора, який виконував роль одного з персонажів І.Ільфа та Є.Петрова, поступово оформлюється як відкрита ремінісценція, на що вказує також звукова схожість прізвищ: Бажановський-Паніковський. Кутя (Семен Семенович Кутін) та Шиш асоціюються з Адамом Козлевичем та Шурою Балагановим не тільки за аналогією до першого порівняння, а й за подібністю зовнішніх рис (“Шиш — третій з чоловічої компанії, наймолодший, зовні схожий на жіночий велосипед, худий і довгий *рудий хлопець*, який не пам’ятає своїх батьків, тому що їх у нього ніколи не було” (19) та внутрішніх мотивів поведінки, що розкриваються у відомій діалогічній ситуації про те, що кожному з них треба для щастя:

“— Все буде добре. Скоро я стану великим художником, зароблю багато грошей, і тоді ми зможемо здійснити всі свої мрії. Кутя, ти що б хотів?”

⁹ *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу. — М., 1865. — Т.1. — С. 48; Див. також: *Топоров В.* Растения // *Мифы народов мира: Энциклоп.* — М., 1992. — Т.2. — С. 368–371; *Иванов В., Топоров В.* Птицы // *Мифы народов мира.* — Т.2. — С. 346–349.

- Я? – дивується Кутя. – Що мені хотіти, я старий...
- Але ж машину б ти хотів?
- Ну, машину! Машину, ясно.
- Ну от. У Куті буде новий шикарний автомобіль. А у Шиша...Тобі чого, Шиш?
- Мені б грошей побільше...—замріяно бурмоче Шиш” (29).

Фінал щасливої розв’язки подій у контексті цих літературних паралелей сприймається як пародійне втілення в життя надії Командора на те, що закордон нам допоможе: завдяки втручання впливового англійця художник стає багатим і славнозвісним.

Найпоспідовніше прийом *дзеркальності, маски* простежується в системі художнього аналізу жіночого образу — легковолосої білявки Ліки. Етимологія її імені від божественного, світлого, сонячного парадоксально переплетена із символікою “*волосатої риби*”, що не прояснюється в тексті як власне авторська семантизація, а навпаки — прямо вказує на необхідність художніх асоціацій до цього символу, виведених із попереднього контексту: “... з точки зору людини, що тямить у мистецтві (Курсив мій. — В.С.), чи не нагадую я тобі волосату рибу?” (39). Це внутрішнє ототожнення Ліки не знімається в подальшій розмові, доповнюючись новими відтінками: “У волосатої *риби* постіль на дні океана”; “Я почуваю тут себе німою *рибою*, у якій в жилах тече *холодна кров*, яка навік приречена жити в такому ж *холодному кам’яному гроті*” (39). Навіть у послідовності репрезентації цього образу помітним є протиставлення таких топосів, як грот (будинок лікаря) — океан, але “риба” залишається. І це не просто візуальна метафора. Це — глибокий підтекст, який дешифрує психологію і таїни долі героїні, що, як та риба, викинута на сушу, повільно вмирає, дуріючи від нестачі водної, природної для неї стихії. Її порятунок — зустріч із художником, який повернув її до власних правил: жити з любов’ю. Те, що алегоризується в цьому образі, є *постійною рисою Лікиного характеру, його суттю*. Звертаючи увагу на полімодальність релігійних образів, Д.Нечаєнко пише про те, що риба “в давній міфології вважалася символом *життя, плодючості*, тому середньовічні тлумачі снів бачили у ній метафору *плотських бажань*”¹⁰. Химерний, містичний підтекст несе в собі також сам факт природного для цього персонажа “існування” в двох площинах — реальній та ілюзорній: майже водночас у неї і у видіннях художника з’являються однакові образи, а “реальна” поява Ліки в тексті відбувається після зустрічі з її прототипом у видінні: “Повільно стихає космічна музика. Наростає шум води. Затуманюється і зникає дивний живопис. Однак в останній момент встигає промайнути жіночий силует, вірніше, це лише образ, щось легке, прозоре, наче марево” (19). Отже, вперше Ліка являється художникові на пограниччі дійсності та галюцинації, на межі химерного та реального. Вона стає для нього близькою, бо схожа неймовірно на ту, бачену, але чи не є це просто віддзеркаленням?.. Підкреслена авторська увага до її зовнішності дозволяє побачити привабливий, але шаблонний для кінематографічної естетики жіночий ідеал. Ця надмірна типовість створює ефект штучності, ляльковості, що підтримується характерними деталями поведінки: “Солом’яне волосся її було легким, проте не прибраним. *Здавалося, все було зроблено навмисне*, з викликом, вона була п’яною” (38); “В її очах несподівано з’являються сльози. *Вона дуже щиро, майже по-дитячому* заливається слізьми і йде до своєї кімнати” (39), що нагадує поведінку перед дзеркалом. Люська саме так її і сприймає, бо хотіла б у зовнішності Ліки відчувати себе, пережити щасливу метаморфозу — з каліки, що “мандрує” в інвалідній колясці, перетворитись на привабливу жінку, в яку безтямно закоханий художник. “Дзеркальність” Ліки навіть в її музичних уподобаннях — музика квартету “АББА”, назва якого є паліндромом, аббревіатурою з дзеркальним відображенням. Любовний трикутник *художник — Ліка — лікар*, що є обов’язковим рушієм зовнішнього конфлікту мелодраматичного жанру, бере свій початок в італійській трагікомедії масок. Ця схожість — у ситуативній актуалізації схеми П’єро (мрійник, поет) — Коломбіна (ідеал для поета, коханка Арлекіна) — Арлекін (злодій), характеристика чоловічих образів у якій є традиційною. Ім’я головної героїні в такому контексті насторожує звуковою подібністю до слова “лікар”. Хоча така етимологія і є неправомірною, але не випадковість збігу очевидна (“Ліка — моя дружина”). Виникає логічне припущення про амбівалентність цього образу з позицій *авторської*

¹⁰ Нечаєнко Д. Цит. вид. — С. 127.

характеристики. Сюжетна розірваність першого видіння художника, в якому в останній момент несподівано промайнув силует жінки, неначе *поряд* з космічною істотою, а не *серед* рослиноподібних голів, доповнює новими асоціативними зв'язками повторений семантичний ланцюг, в який вплітається ім'я героїні: власник (господар) поля — головний лікар — дружина лікаря — Ліка. Поява художника в житті Ліки звільняє її із зачарованого кола залежності від свого чоловіка, який не врятував її від жахливих спогадів (“У мене загинули батьки. В один день. *Літак*, в якому вони були, вибухнув, не злетівши. Я й тепер бачу, як по злітній смузі котяться величезні уламки палаючого заліза” (47–48)), але ця свобода ілюзійна, бо не зникає невловима присутність птахоподібної істоти (“з висоти пташиного польоту їх автомобіль (художника і Ліки, що втікає від чоловіка. — В.С.) мчить лівою смугою шосе” (43)), що оформлюється у “великий білосніжний лайнер” (57).

Властива творові Олександра Жовни інтертекстуальність розширює темпоральні межі зображення фокусуванням різних смислових площин відомої і водночас щоразу нової історії героя креативного типу, що, проходячи випробування життям і стражданням, відкриває теорію визрівання людини, екзистенційного віднайдення себе в цьому розчакнутому світі й способів її художньо-образного втілення, мистецького осягнення. Міфологеми *моря, чистого / брудного, первозданності природи / штучності суспільних умовностей* мають багато семантичних варіацій, що опрозорюють різні полюси химерної наративної тканини твору, в якому властива повісті виховання дидактичність повністю усунена. Замість відкритих педагогічних акцентів — притчеподібні філософеми, сповнені екзистенційного смислу. Тут ніби присутнє третє око, що проникає в товщу підсвідомого, яке часто керує людською поведінкою, спонукаючи до непередбачуваних дій, невмотивованих учинків. О.Жовна вдається до необарокових прийомів (гри світла й темряви з її різноманітними кутами зору, тяжіння до нескінченності розв'язок, несподіваних зламів), до кінематографічної зміни ракурсів зображення, універсальної, поліморфної жанрової форми, котра моделює одвічну містерію життя як осучаснений вертеп із різноманітними поверхами світобудови, до коливань між сакральним і профанним. Послугуючись синтетичною естетичною системою, що на рівні мікрообразу втілюється в синестезійності, автор витворив особливе мораліте, в якому химерно зійшлися антиномічні суперечності, раціональне й ірраціональне, спрямовані до інтуїтивного пізнання світу й самопізнання. Ці мистецькі комбінації здатні вплинути на становлення людини творчої і самодостатньої, мислячої і відповідальної, бо здатної до влади над собою, діючої за покликом розумного серця: “В серця глянь свого печери!.. Найпотрібніше тобі ти знайдеш лиш у собі” (Г.Сковорода). Виходячи з необарокової поетики, письменник добре скористався ключем магічного реалізму, який А.Макаровим у книжці “Світло українського бароко” маркований як “реалізм мрій, бажань, роздумів, складних психологічних станів з превалюванням поетики фантастичних контрастів світла і темряви, дематеріалізуванням реального і матеріалізацією уявного, переплетінням реалій внутрішнього й зовнішнього просторів”¹¹. Що саме необарокова тенденція дається взнаки у прозі О.Жовни, яка ще тяжіє і до кінематографічності, підтверджує знавець цієї проблеми Валерій Шевчук, котрий, аналізуючи бароково-готичні відлуння в українській прозі к. XIX–XX ст. (його ідеї пізніше продовжила Наталя Шумило), посилається й на досвід сучасного митця: “Необароковість заслуговує на особливо пильну увагу з огляду на процеси модернізації української прози кінця XIX–XX ст. так само, як і новітня готична новела з її метафізичними мотивами, з оживленням речей, скульптур, картин, ікон, інтересом до перетворення людини в неживий предмет або тварину і навпаки — з живої істоти чи предмета в людину, до світу покалічених (божевільні чи знервовані персонажі. — В.С.), психічно хворих, мерців, упирів, різних русалок, до зв'язку між буттям і небуттям”¹².

¹¹ Макаров А. Світло українського бароко. — К., 1994. — С. 61.

¹² Шевчук В. Из темних джерел життя: Українська готична новела XX століття // Літ. Україна. — 1995. — №45. — С. 3; Див. також: Шумило Н. Бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. // Слово і Час. — 2000. — №9. — С. 6–15.

Як бачимо, Олександр Жовна не тільки активно використовує прийоми з арсеналу необарокової та неоготичної поетики як інкрустації, вставки в реалістичне письмо, а й вдається до символізації й метафорики, щоб оголити правду про розчакнутий світ і безмежно складні випробування, крізь які проходить творча людина в суспільних лабіринтах буття, прагнучи сягнути самототожності й самовладдя в пошуках пасіонарних ідеалів. І в кіноповісті “Визрівання” маємо саме ту взаємоузгодженість між авторськими (і загальнолюдськими!) ідеями та можливостями поетикальної всеозброєності, що виникає на перетині традиції і новаторства, незалежно від термінологічних означень (постмодерна манера, інтертекстуальність), яка робить твір не тільки читабельним (і придатним до кінематографічної версії — для неї в певному смислі й призначався), а і явищем сучасної української літератури в її знакових варіаціях і художніх прямуваннях. Цілком імовірно, що саме така (фантастично-ірреалістична) метафорика потрактування модусу зрілості/незрілості людини і внутрішніх пружин його дії, в річищі якого постійно працює Олександр Жовна, прийоми одивнення відкривають істину повніше, ніж декларативні проповіді про добро і зло чи пафосна риторика, якої не бракує у вітчизняному мистецтві зламної епохи на межі тисячоліть.

м. Одеса

Вікторія Поліщук

“ПРИВАТНА КОЛЕКЦІЯ” ВАСИЛЯ ГАБОРА КРІЗЬ ПРИЗМУ НАРАТИВНОСТІ

Новий авторський проект В.Габора* став переможцем на дев'ятому Всеукраїнському форумі видавців (Львів, 20–22 вересня 2002 р.) і отримав першу нагороду в номінації “Українська художня література: проза та поезія всіх жанрів”. Книгу вибраної української прози та есеїстики нового покоління прозаїків 80–90-х рр. ХХ ст. прихильно й захоплено зустріли й у пресі. Персональна антологія-енциклопедія вісімдесятників, до якої ввійшло сорок авторів: усе про них та їхні оригінальні твори, видана великим форматом на 628 с. у твердій обкладинці та суперобкладинці.

Не претендуючи на “всеохопність” художніх творів вісімдесятників й дзеркальне відтворення літературного процесу, В.Габор, за його ж словами, зібрав прозу, до авторів якої ставиться із неприхованим захопленням. А тривале зацікавлення (головне — упорядкування не однієї антології¹) літературою нової генерації дало змогу упорядникові в “Приватній колекції” подати широку панораму творчості письменників 80–90-х рр.

Вивірені біографічні відомості, вибрана бібліографія творів, їх перекладів на інші мови, рецензії та статті про творчість вісімдесятників — найбільша ціннісна особливість авторського проекту. Вагомим внеском є також дібрані оповідання, новели, притчі, етюди, повісті, короткі романи, розпорошені по книжках, антологіях, часописах.

Уже відома зацікавленому читачеві мала проза Ю.Андруховича “Самійло з Немирова, прекрасний розбишака”, Ю.Винничука “Кіт Абель”, “Ги-ги-и!”, Ю.Гудзя “Навпроти снігу”, В.Даниленка “Свято гарбузової княгині”, Я.Лижника “Четверо за столом”, В.Портяка

* Приватна колекція: Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / Упоряд., вст. сл., бібліограф. відомості та прим. В.Габора. — Л.: ЛА “Піраміда”, 2002. — 628 с. Далі подаємо сторінку в тексті.

¹ В.Габор. — упорядник своєрідної антології прози нової і найновішої генерацій (близько сорока подач), яку опублікував на сторінках львівської газети “Просвіта” (1993) та криворізького журналу “Кур’єр Кривбасу” (1994–1997), спецвипуску нової прози Антологія “Вісімдесятники” (Кур’єр Кривбасу. — 1997. — №.87–90).

“Гуцульський рік”, О.Денисенка “Душа ріки”, О.Лишеги “Квіти в темній кімнаті”, Л.Пономаренко “Дві в колодязі”, О.Жовни “Кульгава русалка” та інших авторів стає, сказати б, хрестоматійною, раз у раз з’являючись на сторінках видань, асоціюючись з окремими іменами.

Актуальність авторської енциклопедії незаперечна, адже дає змогу заповнити ту прогалину, про яку слушно зауважив М.Жулинський: “Нова українська література є. Вона спілкується з нами дещо іншою мовою з високим рівнем абстрактності й метафізичності, внаслідок цього різномовлення *не почута ще слухачем, не сприйнята на рівні Внутрішньої Відзивності*”² (підкресл. наше — В.П.). Така відзивність на рівні енциклопедії розкриває герметичність українського мистецтва, дає змогу заперечити думку про те, що “на Україні проминула майже непоміченою певна культурологічна трагедія, сформульована ще сучасниками Гюстава Флобера: “Ми всі з’явилися на світ або занадто рано, або надто пізно. Ми здійснили найважче і найменш славне: перехід від однієї епохи до іншої. Щоби створити щось тривке, необхідна ґрунтовна база; нас тривожить майбутнє, нас стримує минуле. Ось чому вислизає від нас теперішнє”³.

Перехід від імперського режиму до демократичного плюралізму уможливив оригінальні пошуки генерації постепохи: експериментування зі змістом і формою розкриває нові можливості художнього тексту.

Однак художня література вісімдесятиків — малодосліджене в своїй сукупності явище на тлі національного літературного простору, яке потребує вивчення; зокрема це стосується малої прози, незважаючи на жвавий інтерес критики до літературного процесу на початку та впродовж 80—90-х рр.⁴

В.Габор влучно характеризує ситуацію творчих пошуків вісімдесятиків, звертаючи увагу на той факт, що більшість творів нової хвилі опублікована на поч. 90-х рр., фактично тоді, коли Україна стала незалежною державою. На цей час припадає і велика кількість публікацій художніх творів репресованих українських письменників 20—30-х і 70-х рр., а також зарубіжних письменників та філософів, свого часу заборонених тоталітарною владою. Це спричинило, сказати б, певну мистецьку, естетичну та філософську конкуренцію. Змінились і самі суспільні функції літератури.

Найвагомішою творчою ознакою українських прозаїків нової літературної хвилі В.Габор вважає активне використання всієї палітри комічного: іронії, сарказму, чорного гумору, карнавальності, що так жорстоко викорінювалися в поневоленій літературі, окреслюючи новий розвиток української літератури в напрямку постмодернізму, точніше кажучи, поєднуючи пізній український модернізм і авангард з постмодернізмом⁵. Ось чому вісімдесятики створили опозицію традиційному дискурсові не у вигляді опору окремих особистостей, а в якості феномену нового літературного покоління⁶.

Особливого розквіту набула українська новелістика. Малій прозі нового покоління притаманна пластичність і багатовимірність (О.Лишега, К.Москалець), тонкий психологізм та магічність (В.Портяк, Г.Пагутяк, В.Мулик), іронія та веселий сміх (Б.Жолдак). Дійсно, сучасна українська література здатна задовольнити найвибагливіші смаки читацької аудиторії.

² Жулинський М. Українська література на межі тисячоліть // Літ. Україна. — 1999. — 3 черв.

³ Старовойт І. Чотири погляди. “Дев’яностики” — це від 90-ті” // Світовид. — 1997. — №4. — С.117–122.

⁴ Див.: Фащенко В. Життя в новелі: українська “мала” проза 1980-1981 рр. // Вітчизна. — 1982. — №3. — С.160–171; Дзюба І. Дивитися в очі доби // Дніпро. — 1985. — №9. — С.119–129; Панченко В. Вічна-віч з епохою: Літ.-крит. нарис. — К., 1987. — 246 с.; Жулинський М. [Післяслово до антології “Нова хвиля молоді української прози”] // Прапор. — 1990. — №2. — С.98–100; Скалицькі М. Дуже стисла феноменологія нової хвилі української художньої літератури // Кур’єр Кривбасу. — 1997. — №71–72. — С.38–41.

⁵ Габор В. Українська проза нової літературної хвилі останнього десятиріччя: тенденції розвитку та пошуки шляхів Граала людяності (Суб’єктивні замітки) // Просвіта (Львів). — 2001. — № 3–4 (лип.-серп.).

⁶ Плерома 3’98. — С.39.

Поглянемо, однак, на здобутки малої прози (в “Приватній колекції”) із динамічного аспекту художнього тексту, тобто з позиції фабули і сюжету, їх функцій у пошуках художньої новизни, значення для формування авторського інтертексту.

Класичний спосіб організації твору — лінійний сюжет із можливими ретроспекціями. Логіка і сенс знаходять свій вияв у розвиткові сюжету. Механізм утворення сюжетного тексту залежить від настанови наратора, якому відоме завершення подій, тобто фінал історії, яку він розповідає, на протигагу персонажу-актору, що, перебуваючи в центрі подій, позбавлений знань про їх завершення. З огляду на це, розповідний текст сприймається адресатом як самодостатній, самоцінний, а розгортання нарації відбувається заради подачі історії, естетичний, світоглядний, моральний та інші смисли якої читач встановлюватиме відповідно до авторської настанови в засобах вираження, повідомлень структури та читацьких орієнтирів. Повна історія із початком і логічним кінцем (подією чи розповідною одиницею-фразою, що бере на себе навантаження від наратора, а головне — від автора фізичного, утворюючи читацьке напруження) становить об’єкт наративного дискурсу, центр наративної структури. Отже, звична хронологічна послідовність подій матиме сенс завдяки подієвому, що належить до рівня дій, і логічному, що властивий розповідному рівневі, фіналу. Перспектива читача спрямовується на оцінку вже здійснених подій, самих персонажів, оскільки в центрі наративного тексту наявна завершена історія.

За провокуючою повною, розгорнутою, завершеною (зав’язка — розвиток дії — кульмінація — розв’язка) наративною схемою оповідання Ю. Винничука “Ги-ги-и!” (65–75) очищувальна суть. Персонаж Влодзьо — герой лише з волі письменника, герой історії. Він і вся ситуація викликають незаперечні антиестетичні почуття. Чорний гумор наблизився до катарсисної межі: відбувається руйнування антиципаційного зацікавлення в подальшому розвиткові подій, світ адресата відмежовується від світу персонажа. Автор зазирнув за межу ненормальності, інстинкту, суспільного дна, але не крізь призму екзистенції, а в душі чорного гумору.

Поряд із зовнішнім сюжетом — внутрішній, що відбиває динаміку людських переживань, душевних станів. Художні тексти, в яких відчутний, сприйнятий, представлений і мислимий час внутрішніх переживань персонажа превалює над часом зображуваної події, центр нарації належить ознакам. Розкриваючи характер персонажа, його емоційний стан, змальовуючи атмосферу, в якій відбувається подія, вони несуть естетичне навантаження, відіграють головну роль, відчутна їх посиленна дія.

В оповіданні О. Жовни “Кульгава русалка” (195–197) пригнічений психологічний стан Леськи подається через *ознакові* мінімальні розповідні одиниці:

“Ластовиння, що було призначене для цілого гурту, а вже дісталось їй одній”, кульгавість	— ознака непривабливого зовнішнього вигляду
“Єдиною подругою Леськи була стара собака Жучка”	— самотність
“Навіть мати Лесьчина іноді соромилась своєї дочки, особливо на людях, і майже зовсім відцуралась, коли у Леськи з’явилась маленька сестричка з чистим білявим личком і рівенькими ніжками”	— зрада найближчої людини — матері
“...почуття тривоги, що стримувало її любов” (до сестрички)	— почуття Леськи — тривога, любов, бажання страх
“...відлюдкувате Лесьчине серце, яке теж жадало материнського тепла, друзів, вражень, кохання, жаги”	
“...очі — зневажливі, жалісливі, здивовані, байдужі, зверхні, злі, пихаті. О, як страшилась вона всіх тих очей”	
“...остання надія, яка могла повернути їй маму, сестричку, радість, любов”	— купання в ніч на Петра і Павла, щоб стати повноцінною людиною
“Тіло її було чистим, молодим, принадним. Обличчя її, здавалось, теж змінилось. Щасливе, усміхнене, воно ніжилось під голубим сяйвом”	— сподівання дива — перетворення
“Кілька теплих Лесьчиних сліз упали до тих зір. Потім вони упали на її руді коліна, на руки, густо-прегусто заліплені ластовинням”	— ознака розбитих мрій, втрачені ілюзії, остання надія. Дива не відбулось.

Слово і Час. 2003. №6

Подані вище ознаки вказують на складний, але привабливий характер кульгавої Леськи. Незважаючи на атмосферу відчуження (без друзів, без материнної підтримки), дівчина прагне не так зовнішньої краси, як душевного спокою, щоб “повернути маму, сестричку, радість, любов”. У таких текстах головний акцент робиться на душевних переживаннях, станах персонажа.

На переконання А.Реформатського, психологічним можна назвати такий жанр, коли “події” виконують службову роль щодо персонажів, тоді коли в авантюрному “персонажі перебувають у службовій ролі до подій”⁷. На нашу думку, таке розмежування досить вдале, оскільки дає можливість розрізнити нарративні структури за суттєвою ознакою – перевагою психологічного зображення над подієвим.

Такий тип нарративної структури характеризується не строгістю фабули як розвитку дії в хронологічній чи причинно-наслідковій зумовленості. Натомість сюжет як причина розповіді тяжіє до сфери психології: проявлення внутрішнього “Я” персонажа завдяки певним ознакам.

Б.Томашевський категорично стверджував, що новела подається не в діалозі, а в повістунанні, бо діалог характерний для сценічного драматичного твору⁸. В.Портяк, застосувавши особливості драми, сценарію, сформував новелу “У неділю рано”⁹ виключно в діалогах. Центр такої нарративної структури – в діалогові, який базується на відношеннях розповідних одиниць, а не на пізнанні сюжету й орієнтується на втілення в подію. Діалог – не прояв “чистого буття”, а зміст, що утворюється на перехресті мовних потоків, їх єдності, спричиняючи буття в конотаціях, чим досягається ефект саморозгортання нарації й перлокуційного впливу на читача.

Цікавою композиційною будовою вирізняється новела В.Портяка “Гуцульський рік” (530–532). Сільський дяк на берегах календаря фіксує побачені, почуті, внутрішньо пережиті події, які нібито щойно сталися (у період 20–30-х рр.), тобто історія фрагмента його життя вибудовується через розповідні одиниці – фрази-нотатки наратора-персонажа. Об’єднавчим композиційним прийомом виступають релігійні свята, до моменту яких, як видно з розповіді, відбулися події: Головосіки, Богородиця, Здвиження, Покрова. Так, читач дізнається про переховування в хаті дяка матері Заведея – “бандерівця”, її розстріл, а з останньої фрази Дмитрика, сина дяка, про висилку за це батька. Новела має іншу, уточнювальну назву – “На берегах старого календаря”, що створює ефект непричетності до автора. Адже Дмитрик переховує (як дізнається читач) календар, який через роки міг потрапити до автора, на що той і розраховує, уточнюючи дати подій, вдаючись до закарпатського колориту. Уявімо собі, що новела починалась би зауваженням наратора: “У селі жив дяк ...” або ж “У хату дяка хтось постукав ...”. Мета вибору наратора, а з ним і нарративної структури, пов’язана із процесом комунікації: автор не подає історію-долю, в чеховському розумінні “сюжет для невеличкої розповіді”, при всій неповторності як у подієвому, так і в аксіологічному планах. Навпаки, читач, обізнаний із минувиною, коли “вночі одні, а вдень єнше. Ці – “продав!”, а ті – “банду прячесь?”, сприймає повідомлення як таке, що має не переконати, а підтвердити непоодинокість даного явища в Україні: “Вбили голову сільради в Зеленому, а з Красника вчительку з собою в ліс забрали”, “Найшли в Черетові сховок, але всі повтікали, тільки сестра Жвавого, що з ним була там ... то розбезпечила гранату й лягла на неї. Загинув також один солдат”. Таке “проговорювання” себе (наратора-персонажа) в щоденнику-календарі розкриває механізм народження нової ідеї творення тексту.

Отже, структура тексту матиме такі властивості: недомови, реконструювання читачем із розповідних одиниць буттєвої бази, розгортання механізму нарації не на подієвому, а на розповідному рівні. Тобто, дискурсивний рівень виступає змісто- і сенсопороджувальним фактором.

⁷ Реформатский А.А. Опыт анализа новелистической композиции. – М., 1922. – 20 с. (Московский кружок “Опояз”. Вып. II).

⁸ Див.: Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Учеб. пособие. – М., 1999. – С. 244.

⁹ Див.: Портяк В. У неділю рано // Квіти в темній кімнаті: Сучасна укр. новела: Найяскравіші зразки укр. новелістики за останні п’ятнадцять років / Упоряд., передм., літ. ред. В.Даниленка. – К.: 1997. – С. 310–315.

Художню структуру із нерозвиненою історією знаходимо в новелі О.Лишеги “Квіти в темній кімнаті” (286–287). Наративні частини мають сенс у поєднанні з ненаративними фрагментами (аргументації, описи, оцінки), які прояснюють ситуацію протистояння чоловіка і дружини. Купівля троянд (жінка), незадоволення тим, що квіти плавають у ванній кімнаті (чоловік) – кардинальна функція – то лише зовнішні ознаки існування, за якими – екзистенційна порожнеча. Сцена перебування чоловіка і дружини в кімнаті – функція каталізатора. В опозиції подружжя перебуває вже тривалий час: “Речі давно зібрані у торбу. Вона вже два роки під порогом”. Мають вони дорослу дочку, дім, але це їх не рятує: “Вона ладна тікати від мене на край світу. І лише море не дає втекти ще далі”; “Вона мене розуміє, що мені важко дихається... І що за кожним разом повертаюсь”. Події представлені з точки зору чоловіка: він розповідає і висвітлює стосунки з дружиною. Такий наративний простір обмежує можливість повно, багатоаспектно оцінити ситуацію (з позиції чоловіка протистояння – не конфлікт, кульмінаційний момент відсутній, непорозуміння не з’ясовано). Адресат не знає про інших (дружину, дочку) того, що відомо нараторові-персонажеві. Процесуальність сприйняття художнього тексту здійснюється завдяки посередництву наратора-персонажа, який передає напружену атмосферу. Читач відчуває, що сам чоловік достоту не знає причини таких складних взаємин, не уявляє, яким буде фінал, – адже оповідає з тривалого теперішнього. Непорозуміння триває два роки, і скільки триватиме ще – невідомо. Як зауважив В.Даниленко, “Квіти в темній кімнаті” – висока поезія людської самотності, глибокої і страшної, а втеча від близьких людей – шлях до першовитоків і своєї смерті”¹⁰.

У новелі “Квіти в темній кімнаті” – така організація художнього тексту, де відсутня історія як центр нарації. Називаючи рефлексії у поведінці персонажа *діями* (тому що розгорнуті події відсутні), можна виокремити квазіісторію, яка позбавлена іманентного сенсу й сутнісна лише у взаємозв’язках із прояснювальними, доповнювальними пасажами наративного суб’єкта, втіленими в розповідних одиницях. Ідеться про кореляцію наративних (дій) і ненаративних фрагментів, перетікання сенсу між ними, що створює площину для своєрідного й неповторного образу, а “вказівки” ненаративних фрагментів уможливають адекватне сприйняття квазіісторії. Напряма читацького погляду змінюється від поверхні життя персонажа до його глибин, викликаючи в адресата гостре відчуття співучасті. Це наслідок афективних станів персонажа (нудьги, апатії), що маркують радикальну буттєву перерваність “Я” як перерваність афективних станів. Об’єм психічного життя персонажа визначає ментальний ґрунт його дій, взаємодоповнюючи одна одну.

Окремий тип становить наративна структура, яка ацентрується через відсутність не тільки подієвої канви, а й псевдоісторії, оскільки ненаративні фрагменти несуть художню інформацію есеїстичного спрямування. Жанрова дифузія забезпечує самотній ефект, своєрідне авторське виявлення вісімдесятників, які з глибокою філософічністю, алегоричністю, інтелектуальністю викривають тему відчуженості самоцінної особистості.

Цю своєрідну ознаку творчості покоління постепохи – дифузії новели й есе, що додає нового естетичного звучання витвореним текстам – спостерігаємо в есе К.Москальця “Людина на крижині” (365–367), а також В.Медведя “Horror Vacu”, В.Назаренка “Дзеркало”, що виражають суб’єктивне слово про одвічні стани людської душі – самотність, порожнечу, нудьгу, розглядаючи їх під кутом зору філософії.

Розмивання внутріжанрових меж призводить до виникнення металітератури, позначає необмежені комбінаторні можливості мовної гри, яка налаштована знайти свого поціновувача не лише серед елітної аудиторії.

Цікавими з погляду наратології є художні тексти Є.Пашковського. У його малій прозі “Криниця для троянд” та “Закрита палата” (500–516), незважаючи на лексично нюансований потік свідомості, що засвідчує ситуацію тотальної безпритульності людини, все ж наявна історія як центр наративної структури.

¹⁰ Квіти в темній кімнаті (Антологія). – С.7.

Можливо, саме через присутність історії в деяких дослідників його творчості, як стверджує “Мала українська енциклопедія актуальної літератури”, “виникають сумніви щодо приналежності Є.Пашковського до постмодернізму. Ці сумніви базуються на твердженні, що алхімія Пашковського не зовсім Гра (або зовсім не Гра)”¹¹. На нашу думку, гра відбувається не на рівні буття (минулої історії), а на рівні засобів вираження. Незважаючи на синтаксичну невпорядкованість та переобтяженість образами, звуками, кольорами, деталізованими предметами, наративна структура повинна розглядатися як специфічний спосіб організації знаків, структурна множинність взаємозв’язаних елементів. Самоорганізація тексту спричиняє версії сенсоутворення, що виникають як результат взаємопогодженості текстових одиниць (слова як коду). Так, в оповіданні О.Лишеги “Людина у просторі” (287–295) наявні ненаративні фрагменти (приміром, “Далеко під ногами в клубах ранкового туману ворушилась осока, зблискували брижами маленькі плеса ставків довкола замку, мерехтіли купи верб понад водою, і знов луги, зблисне поодинокі плесо, і знов хвилі-осоки розбігаються врзніобіч”). Опис природи не виступає ні тлом для зображення подій, ні спогадом. Простір, що конструюється на очах читача, – відчуття самотнього чоловіка. Тут співіснують минуле й теперішнє, які стають зримими. Через гру наративних і ненаративних фрагментів, псевдоісторію “простежується творення “екзистенційного колажу” для читача, особливої ситуації медитативного резонансу з настроєм тексту”¹². Звернімося до тексту О.Лишеги: “Його рука з’їхала по той бік пагорба, пальці ловили вітер поміж розсипчастих шовкових пасм, а очі з-під присипаних борошном вій дивились в темряву, і там *він* побачив простір... Я хочу *тобі* розповісти про простір у вухо, нашорошене в ніч, коли над *нами* сіється борошно...”. Відсутність історії розширює перспективу читача, гра з читачем сприймається як образ. Це дає підстави стверджувати, що така наративна структура, в якій суть інтриги (під терміном “інтрига” розуміємо інтелектуальну стратегію і тактику мистецького – художнього – процесу, для позначення ідеології саме процесу мистецтва) полягає у взаємозв’язку дій персонажа і безпосередньо розповіді, тобто в кореляції і перетіканні сенсу між ненаративними й наративними фрагментами, і є характерною для дискурсивного поля постмодернізму. При переході слова з однієї сфери в іншу виникають додаткові смисли, накопичуються метафоричні асоціації, тобто збільшується ступінь образної виразності й сугестивності. Гра з читачем, яка визріває з нерозвиненої фабули і ненаративних фрагментів, проектується у площину художнього образу. Примхи гри рівноцінні змінності фортуни, яка, судячи з текстів, найчастіше відвертається від персонажа. Отже, гра з читачем, образні відчуття екзистенційної порожнечі персонажа є визначальними в такій наративній структурі. Подія – особливо важливий аспект у пізнанні змісту, встановленні динамічної конструкції тексту, тим паче в художніх творах письменників нової хвилі, адже із деяких таку неможливо виокремити. Ось чому важливе розмежування події (сюжетної одиниці) й дії (наративної акції). А тому художні тексти малої прози із нерозгорнутим сюжетом, нечіткою базою можна означувати наративною структурою із псевдоісторією, що дасть змогу з’ясувати не тільки змістовий, естетичний та інші аспекти, а й теоретично простудіювати малу прозу взагалі й вісімдесятників зокрема.

Отже, в основі художніх творів нового літературного покоління прозаїків – зразки часто тенденційної безфабульної організації тексту, жанрового диморфізму, нонселективної будови із процесуальним становленням змістогенезу. З наративної точки зору – це позбавлена центру наративна структура, що характеризується становленням буття, неоднозначністю подій, нефіксованим сенсом, грою з читачем, відкритістю. Але вісімдесятники творять тексти із зафіксованим буттям, послідовністю, лінійністю подій, їх незворотністю, ймовірністю, фіналом, тобто успішно експериментують у царині фабульної і безфабульної організації тексту. Мала проза вісімдесятників – яскраве свідчення розвитку української прози, а “Приватна колекція” Василя Габора є її оригінальним “зрізом” та добрим орієнтиром для зацікавленого читача, підтвердженням поступу нової прози.

м. Луцьк

¹¹ Плерома 3’98. – С.87.

¹² Там само. – С.69.

Ігор Бондар-Терещенко

ПРОСТА МЕТАІСТОРІЯ “НЕПРОСТИХ”

Про “белетризацію минулого” в романі Т.Прохаська

Найлегше пояснити писання Прохаська тим, що це проза така — непроста. Хоч насправді нічого складного в ній немає й структура роману “НепрОсті” являє собою набір коротеньких главок, пронумерованих для зручності в принципово “апокрифічний” спосіб. Робиться це задля того, щоби якнайдовше затримати увагу читача в межах кожного уривка, а також через особливість психомоторики авторського письма, котре нагадує дихання астматика, коли, наприклад, за уявленням одного з персонажів, *“Величезне людське життя, нескінченність наповнених нескінченністю секунд поступово можуть редукуватися до кількох слів”*. Якими, зауважмо, може бути сказано про цю людину в енциклопедії, чи пак, у романному універсі Прохаська.

Загалом історіографію “станіславського феномену”, до якого належить автор, протягом усього її існування переслідував своєрідний комплекс неповноцінності. По-перше, завжди виникали проблеми з нелітературним, а скорше соціокультурним статусом цього явища, коли кожен з учасників конгломерату вів персональні бої за гештальт-історію свого краю, намагаючись створити власну історико-логічну концепцію метафізичного краєзнавства. Інакше кажучи, створити міф антитоталітарного кшталту і федеративного зразка.

З другого боку, всі станіславські філософи-екзегети тривалий час не могли підшукати достатньо аргументів, які дозволили б урівняти в правах історіографічний і природничо-науковий метод віднайдення істини в літературі. В результаті зійшлися на тому, що специфіка “станіславської” історіографії полягає в описові (а не поясненні) унікальних подій австро-угорської минувшини й пов’язаних із цим постмодерних рефлексій, девіацій і перверзій уві сні та наяву.

Однак, з часом була видана МУЕАЛ відомого реформатора В.Єшкілева, і виявилось, що сучасної науки про літературу не існує, оскільки правдивий опис, як і сама історія, не знає таких унікальних подій, які не можна було б вивести з відповідних універсальних законів. І всі замислились над “правдивістю” романів Ю.Андруховича та Ю.Іздрика. Адже якщо ми не такі поблажливі, щоби дозволити нашим станіславським екзегетам безсоромно смикати за важелі історії й по-свій живописати пригоди історичних персонажів у часі їхніх видатних діянь, як при тому можна бути впевненим у правдоподібності їхнього опису?

І тоді в літературу прийшов Тарас Прохасько, який у своєму романі “НепрОсті” чи не вперше показав простий вихід з цієї мисленнєвої безвиході під назвою “герменевтика ландшафту”. В своїй геопоетиці по-станіславськи він запропонував використати звичайний “історичний наратив”. Адже чудова якість наративу полягає в тому, що він не тільки описує, а й пояснює одні минулі події (війна 1914-го року) з точки зору інших минулих подій (війна 1939-го року), які щодо тих перших виступають майбутніми (війна 1950-их років). Ось якби послушалися героя роману й розставили снайперів як слід, то не програли б “балконну війну” у Львові 1939-го року і не позбулися б ЗУНР!

Адже в основі герменевтики ландшафту лежить особливе, просторове “прочитання” пейзажу, спрямоване на його переосмислення передусім за рахунок осягнення різноманітних місць і місцевостей. У “НепрОстих” Прохаська це сакральна географія Українських Карпат, а саме — курортне містечко Ялівець, що поміж Білою і Чорною Тисою, де й розгортається гуцульський епос початку минулого століття. Топонімікою цілком можна обійтися, як вважає автор роману, а місцевість іноді буває захопливішою за будь-який сюжет, адже саме вона диктує описову психомоторику. “Іноді варто заговорити самими назвами у правильній послідовності, щоби назавжди оволодіти найцікавішою історією, яка триматиме сильніше

¹ Тарас Прохасько. НепрОсті. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. — 140 с.

за біографію”, — вважає герой роману Франциск Петроський. Його послідовник Себастьян, взявши такий метод редукції за основоположний, свято дотримується обмеженої топоніміки, не виходячи за рамки прикарпатської території і моралі, і відповідної ж генетики, послідовно живучи статевим життям спочатку з дружиною, потім з дочкою, а наприкінці й з онукою.

До речі, щоби залишитися з дочкою, Себастьян викликає на дуель власну дружину, на якій та гине. З огляду на вищезгадану “прикарпатську” мораль, навряд чи коректно розглядати вчинок героя роману як злочин: адже в даних етичних координатах це буде модернізовано й антиісторично. Подібні речі краще інтерпретувати у світлі відомих міфологічних уявлень, де бій найближчих родичів завжди видавався загальноприйнятим і зрозумілим. Так само вбивство родича в архаїчній свідомості, до якої апелює автор “НепрОстих”, усвідомлювалося не як щось жахливе, а скорше як бажане й закономірне, — адже виключність окремої особистості не підлягала осмисленню. Те саме стосується інцестуального зв’язку Себастьяна з дочкою. Заборона на інцест — доволі пізнє явище. В архаїчному мисленні інцест був необхідною передумовою виникнення людства, оскільки первісні люди природно підтримували інцестуальне взаємнення: крім них самих, більше нікого й не було. Не набагато збільшується їх і в епосі Прохаська.

Тому-то “едипівська” сентенція “Себастьян вбив дружину і заволодів дочкою” неможлива в міфологічній мові, яку культивує у своєму творі Прохасько: воно належить постміфологічній свідомості і відповідній реальності. *“Реальність існує для тих, кому бракує Анни”*, — визначається автор роману. Так само за реконструкціями міфологів ХХ століття, міфологічна мова скорше за все могла мати “інкорпуючий” синтаксис, себто в ній були відсутні члени речення й частини мови, було відсутнє також слово як самодостатня структурно-семантична одиниця, а мало місце нагромадження морфологічно неформованих основ в одне слово-речення на зразок “мрії-про-три пари грудей-у правнучки” або “думати-про те-як нога-потрапляє-між ноги-і стає потертою”. Такими, зокрема, були поштові послання Себастьяна до Непростих і його взаємнення з Анною-онукою: “Скоро ми з А. доживемо до того, що зможемо розмовляти лише своїми фразами”. Тож міфологічна мова не дозволяє усвідомити будь-який злочин на прикарпатських теренах загальної редукції (мови, життя, родинних стосунків). Втім, а чи був злочин?

Як підказує прочитання роману, будь-яка історія — або історія помилки чи приховання таємниці (детектив, новела таємниць, комедія помилок), або історія, пов’язана з порушенням заборон (трагедія, кримінальна мелодрама), або історія втрати й віднайдення якоїсь цінності (любовна історія, історія пошуків). Чим більше модальностей сконцентровано в сюжеті, тим він естетично стійкіший. Утім, сюжет, себто історія, що має початок і кінець, як і феномен художньої нарративної словесності, — явище в культурі достатньо пізнє. Наприклад, Прохасько в своїй оповіді, побудованій на євангельських зразках писемності, показує, що воно пов’язане з розпадом міфологічної свідомості і появи ідеї Історії з великої літери і Ексцесом як відправною точкою цієї Історії. Бо за Ю.Лотманом, у міфологічному світосприйнятті, що було, як знати, циклічним, немає місця ані ексцесові, ані історії про ексцес, там усе закономірне й упорядковане, повторюючись з року в рік.

Однак саме через те, що не всі входження дескрипцій імені Анна були відомі модерному героєві роману (він несвідомо порушує деонтичну норму), і в його вчинках задіяні одразу три модальності: епістемічна (незнання і помилка), деонтична (порушення “цивілізаційних” заборон) і аксіологічна (завдання “моральної” шкоди), — його історія в “НепрОстих” є не тільки сюжетом у надзвичайному сенсі слова, а й моделлю сюжету взагалі, як його розуміють в європейській традиції.

Адже проблема Центральної Європи — стилістична, як вважає Прохасько, а час — це експансія роду в географію, що дає підстави підозрювати знайомство автора “НепрОстих” з працею П.Рікера “Оповідь і час”, яка з’явилася після не менш видатного опусу Х.Вайта “Метаісторія”. І тому “Ялівець завжди опинятиметься в центрі європейської історії, бо в цих місцях історія сама приходить на наші подвір’я”. Тут, на цьому “центральноєвропейському” курорті, трапляються алкогольні снігопади, після яких не варто злизувати з тротуарів сніг,

інакше обов'язково сп'янієш. Тут усіх хворих лікують виключно джином, усіма вулицями розвішані трапедії і розставлені трампліни, а на прем'єри до місцевого кінотеатрику злітаються знаменитості з усього світу. Все це трохи нагадує дитячу інфантильність в душі оповідей Д.Родарі про літаючі торти, чарівні олівці й блакитні стріли утопічного майбуття, але ж справжній міф не визнає суперництва естетик!

Насправді ж ландшафти, які сприймаються людиною із східноєвропейським світовідчуттям за природні, себто такі, що не підпадають під антропогенні впливи (наприклад, Карпати), є безперечно культурними ландшафтами для їх аборигенів, оскільки являють собою осердя життєдіяльності тих останніх. І тому головного героя в романі Прохаська важко звинуватити в чомусь крामольному, окрім невинного інцесту. Наприклад, у насаджуванні федералізму — адже Себастьян “керується скорше ідеєю ландшафтів, ніж ідеєю нації — зрештою, питання лісу і деревини завжди було у цих краях визначальним”. Радикальна ж відмінність Прохаська від усіх, хто коли-небудь займався у Станіславі “метафізичним краєзнавством”, полягає в тому, що операції, завдяки яким скриптор перетворює всі події спочатку в послідовну серію хронік, а потім — у завершену оповідь, він розглядає як операції з переваги несвідомо поетичного, а не когнітивного ґатунку. Тут і приватний епос, і сімейна географія рослин, основним вузлами якої виступають ті ж самі прикарпатські топоніми — Мокра, Ялівець, Чорногора, Станіслав — і сакральна ботаніка, і решта іншої семантики географічного простору.

Справа у тому, що сьогодні, як роз'яснює автор “НепрОстих”, “великі зрушення перемішують людей, і основою говорення і способу мислення стає порівняльна географія”. І в такій топографії Прохасько вже не має справу з подіями минулого в чистому вигляді. Він оприлюднює у своїй псевдоісторії “факти”, які вже від самого початку являють собою мовні конструкції-паролі. Тому його справжнім завданням є наділення їх усім тим набором смислів, який дозволяє письменникові власна майстерність. Скажімо, створення в романі Непрости́х — земних богів, що правлять світом завдяки різноманітним сюжетам, які збирає для них в Ялівці спеціально призначений для цього французький інженер. *“Хто оповідає, той має все”*, — ось основний постулат “непрости́х” релігії.

У такий нехитрий спосіб Прохасько займається белетризацією минулого. І всі попередні описи в цій галузі вітчизняної словесності відрізняються від “НепрОстих” лише за вираженням, а не за змістом. Основна ж заслуга саме цього станіславського автора полягає у створенні закінченого ескізу персональної космогонії Прикарпатського краю, на яку не подвигнулись у своїй деміургічній діяльності Андрухович, Іздрик чи Єшкілев, — детального опису в стилі “Хозарського словника” М.Павича земель, рослин і тварин. Ну, ще й людей, що вибудовують між собою візерунки вигадливих дружб і взаємнень. Непрости́х у цьому епосі запросто ходять у Криворівню до Грушевського з державницькими порадами; приїздить посол австрійського парламенту В.Стефанік, а головний герой отримує відрядні, що призначалися генералові Чупринці.

Отже, процес збирання Прохаськом історії з сухого фантастичного матеріалу уявляється у вигляді створення декількох рівнів історичного роз'яснення. Перші три не такі важливі, оскільки передбачають тривіальні виправдання — сюжетом (сімейна сага завдовжки у півстоліття), формальними доводами з опертям на світові гіпотези (формалізм, механіцизм, контекстуалізм) й завдяки “ідеологічним підтекстом”, де автор заявляє про свою приналежність до одного з чотирьох типів ідеології (анархізму, консерватизму, радикалізму й лібералізму). В четвертому ж Прохасько експлуатує глибинний рівень історичної свідомості. На ньому за допомогою чотирьох фігур мовлення (метафори, метонімії, синеқдохи та іронії), як правило, і створюється інтелектуальний бестселер. Себто всього лише протокол, що передбачає вибір перерахованих вище моделей роз'яснення. Наприклад, з даного нам у романі стає зрозуміло, що *“українська держава можлива лише тоді, коли прикарпатський вектор стане основою її геополітики, карпатська космогонія — моделлю ідеології, а самі Карпати — природним резерватом”*. Ось така проста і незносна легкість буття пропонується нам у “НепрОстих”.

м. Харків

Слово і Час. 2003. №6

Надія Мориквас

ТУГА ЗА ЯСНОБАЧЕННЯМ: “Вікна застиглому часу” Ю.Винничука

Буває, твори перевищують своєю популярністю автора. Скажімо, чи багатько людей знає ім'я сучасного художника, який створив картину “Світ kota”? Вона експонувалася у Львівській картинній галереї років з двадцять тому. Та всі мої друзі й приятелі пам'ятають її! Згадайте: серед росянок, квітів і зел ходить кіт. Його очі, немов квітки або маленькі сонця, а він сам — як одна з тих рослин. Це його світ. Це світ зблизька, він був і нашим світом, коли ми були малими дітьми.

На відміну від “невідомого” художника, ім'я Юрія Винничука випереджає його твори. Тут популярність імені абсолютна. Ми читаємо Винничука, що б він не написав. Але його книжка прози “Вікна застиглому часу” (Л.: Піраміда, 2001) — несподіванка для багатьох, кому відоме тільки нинішнє обличчя письменника. Це його “світ kota”! Його дитинство, яке, виявляється, пощастило зберегти під шкаралущею досвіду. Він усіх обманув! Але який це грандіозний обман! Від автора станіславських оповідей до львівських обсервацій — відстань величиною з океан. Можливо, воно так і є навіть у часовому вимірі, — адже до цієї книжки прози увійшли деякі оповідання з першої збірки “Спалах” (1990), а написані значно раніше (до 1985 р. Винничук не мав жодної книжки). Але ж не було в першій книжці чудового оповідання “Таргани”, яке автор визнає своїм найщемкішим спогадом з дитинства...

Малий Винничук постачав ясенюх жукув і тарганів для своєї бабці, котра використовувала їх для виготовлення чудодійних ліків. У ті часи таргани тільки завойовували наші терени разом із “визволителями” зі сходу. Тому називались москалями. Бабця сушила “москаликів”, кришила до них розпечені каштани, листя любистку й березові бруньки, заливала водою і настоювала на сонці. “За цим трунком найбільше питали дівчата і молоді жінки”.

Очевидно, онук почував себе підручним чарівниці, мимоволі він став причетним до долі тарганів і, певно, навчився розуміти їхню мову. Найбільше їх було в халупі старого осиротілого Гершелю, єдиного, хто зостався живий від великої родини, загиблої в гетто, — він опікувався ними, як добрий володар підданими. Малий повертався до бабці з порожніми руками, та з враженою уявою й головою, повною Гершелювих премудростей... (Гершель ще вимінював в селян різне шмаття на глиняні свищики. Чи не той це міняйло з раннього Винничукового вірша “Свищик”? “Свищик, який переживе нас”. Але це вже — доросла метафора. Саме там — на межі наших великих бажань і дорослого скепсису — закінчується дитинство).

Чим же закінчилася історія з торгом за тарганів між бабцею-чарівницею і старим Гершелю? Бабця не тільки припинила комахотерапію, а й віддала Гершелю всіх препаратів “мучеників” в їх “золотих домовинах” (банках, залитих олією).

...Насправді Юркова бабця була, певно, доброю цілителькою, а ще — проколювала дівчатам вушка. Все це приносило до родинного бюджету помітну лепту. Справжньою ж чарівницею була її приятелька Розалія, до якої бабця ходила “на консультації”. Часом — у супроводі онука. Малий ріс кмітливим хлопчиком (самі знаємо, до чого він доріс), тому йому вдавалося спостерегти несусвітні речі: господиня сидить на дереві й розганяє хмари — вітер лопоче усіма її сімдесятьма сімома спідницями; потім, мов яблунева пелюстка, опускається й запрошує їх до хати, обвішаної пучками трав і таємниць. Одну з них малий і спробував розгадати. Чим усе це скінчилося — прочитайте в книжці.

— Це неправда, що Винничук боїться жінок! — хотілося мені заперечити, коли хтось (здається, то був Василь Габор) висловив таке припущення на презентації “Вікон ...” у львівській Золотій Залі. Бо ж змалку Юрася оточували добрі й мудрі жінки, це вони вчили його розуміти світ зблизька. Всі вони були всуціль незвичайні, та ще й чарівниці, то хто зна, можливо, побожний острах, змішаний із захопленням, поселився навіки у Винничуковому серці. Такі почуття міг зародити в хлоп'ячій душі той же солом'яний

капелюшок тети Амалії: “Вибираючись до міста, тета оздоблювала свою велику кудлату голову солом’яним капелюшком, на якому красувалися різноманітні овочі, ярина й квіти. Було там всього по одному: яблуко, грушка, абрикос, персик, кавун, диня, гроно винограду, а ще вишні й черешні, знайшлося місце і для моркви, петрушки, сапери, зеленого горошку... а просто над носом тети звисала велика тлуста трускавка. Цей капелюшок був разом з тим легусінким, як пір’їнка, і тета мусила його навіть пришпилювати до волосся, щоби вітер не здухав”. Уявляєте? Хіба цим можна не захоплюватися? Тим більше, що овочі й фрукти на тетиному капелюшку виглядали настільки правдоподібно, що приваблювали бджіл і різних кузюк, а малому хотілося спробувати їх на смак...

А ще тета Амалія пекла дивовижний перекладенець аж із восьми тоненьких плячків, перемашених усякою всячиною. То був справжній ритуал, в саду на дерев’яному замшілому столі. Це було дійство. Майбутній гурман Юрась Винничук, принохуючись до запахів, усе запам’ятав й описав у цій, без сумніву, найпоетичнішій новелі книжки, яка так і називається “Перекладенець”. Найбільше його вражав перший плячок, “засмажений до золотавої шкуринки, весь у заглибинках і малюсінких горбиках, наче поверхня Місяця, але схожий більше на старовинні мапи світу з чудернацькими контурами і фантастичними архіпелагами”.

Нас так лякає “на тому світі” чи “з того світу” і “не від світу сього”. А Юркова бабця вишивала картину як інший — той світ, легко переміщаючи людей, тварин і рослини з одного виміру в інший. Варто було їй вишити щось чи когось, як це зникало з нашого видимого світу, а випоре з полотна — поверне на землю... З мого вікна видно церкву, яка будується, — вона ще не живе нашим світом, бо я ще пам’ятаю цей пейзаж без неї. Часом спросоння, глянувши у вікно, дивуюся — здається, бачу її вперше. Аж раптом серед зарості дерев, що покривають горизонт, бачу: мов іграшкові, машини на залізничному мості — вони рухаються. Я знаю цей міст — ландшафт оживає, церква поволі вписується в нього.

Ну що із того, що сюжет про картину, в яку можна ввійти і піти маленькою стежкою (чи алеєю, чи дорогою) в глибину чогось невідомого, але й ніби знайомого, бо, можливо, — це дорога в себе самого, — що із того, що цей сюжет мандрує від однієї літератури — до іншої?! Він щоразу — як одкровення, бо все це з нами траплялося.

А дерев’яні манекени в кравецькій майстерні вуйця Олеся, покійного чоловіка тети Амалії?! “То все були молоді люди з випеченими ніжними пальчиками, тонкокісті й фігурові”, із застиглими незмінними усмішками. Ясна річ, манекени часом міняють пози, усмішки й оживають. Ця тема теж знайома, скажете ви. Але не тільки з літератури. Хіба вам не траплялося натикатися раптом на уважний погляд манекена, аж вам ставало моторошно?..

Дитиною ви б не злякалися. Та не всім щастило в дитинстві так, як Винничукові, який мав вуйця-кравця і бачив живих манекенів. Дитячі відкриття — на рівні очей і носа і, звісно, душі — то небачені (бо побачені вперше) істинні речі, які доросла людина робить звичайними до неможливості. Ці “Вікна застиглого часу” — якийсь такий досвід людської душі, що його лише ліниві забувають. Це досвід нашого перебування на Землі дітьми, коли ми набагато істинніше відчували світ. Наділяли речі і людей — звичайних наших сусідів — якимись незвичайними прикметами. А хіба кожний не інакший? (І ці інакшості — до безконечності, хіба це — не чудо?! Недаремно люди так злякалися клонування: адже воно означає кінець цього чуда, кінець світу). Та ми з роками втрачаємо свій дар яснобачення.

Прочитайте Винничука! Він цей дар не розгубив. Це — перша книжка із повного зібрання його творів, котре почала видавати Літературна агенція “Піраміда”. Уже вийшла й друга — “Місце для Дракона” — фантастика тощо. Талант Винничука багатогранний, і кожна наступна книжка буде іншою, там, можливо, з’явиться більше інтелекту й дорослих викрутасів, ніж серця... Для мене особисто “Вікна застиглого часу” залишаться найкращими.

м. Львів

Слово і Час. 2003. №6

Строфа

Ми діти глобального потепління
ми діти шаленої акселерації
ми розбиваємо вдрузки спокій
своїми бунтарськими інтерполяціями

Ми споглядаємо сонячні трави
з вікон холодних брудних вагонів
ми розмовляємо мовою янголів
на небесах протилежних балконів

Рвійний джазовий ритм невеличкої поетичної збірки **Сашка Ушкалова “Перипатетика-блюз” (Х.: Акта, 2002. Сер. “Поетія нової хвилі”)** забирає одразу в полон. Адже найприкметніша ознака молодого поета — “його різновекторність, поєднана з непересічною стиглістю тексту” (Ростислав Мельників). Із сонмища поетів-урбаністів автор вирізняється гостротою і нещадністю зору, залюбленого у свій Харків — йому присвячено більшість поезій, та, зрештою, його своєрідна аура — в кожному рядку (“Харків forever”, “скільки разів не вертай у це місто”, “втома вповзає у місто”, “Still life”, триптих “Дах мого міста” — “машиністи метро / нудять світом / їм несила бачити одне одного / нагорі іде дощ / проростає коріння / а у ньому конають / заплутавшись / потяги”; “Перипатетика-блюз” — “я блукаю по пам’яті майданами міста / і знову не бачу неба / десь там крізь розпечені надра бетону / проростають мої дерева”; “Остання у світі...” — “місто з дівочим обличчям і бетонними крилами / все одно залишає твої питання без відповіді”).

Через його слово осмислює себе українська верства “покоління Х”: “така наша гра... / розцяцьковані ровери, подрані джинси / і вічні пошуки адреналіну /.../ така наша гра... / слухай цю недоладну музику / читай ці недописані тексти / питай у провінційних поетів / як рятуватись од себе”. Стилістичні “вибрики” молодого автора — цікаві й доцільні. От тільки шкода, що ця раритетна збілочка (який там тираж?) поширюється лише у вузькому колі найближчих... А вона має що сказати усім віковим категоріям читачів.

В.Л.

Історія вбивць — як остання межа неприбулих
Безумств і безумців, і спраглих зачаття жінок,

Бо виміри рани інакші, ніж виміри кулі,
А куля під осінь суха, як кленовий листок.

(Маріанна Кіяновська)

Минає світ у просвіті вікна
З якого видно тільки псів і ноги.
Четвертий день я тиха і сумна.
Четвертий день суцільні монологи.

І чайник закипає. І вода
Як гейзер у незвіданій долині.
Здається, має статися біда.
І лиш волошки незворушно сині.

(Мар’яна Савка)

Ці строфи — з оригінального “дуплетного” видання віршів двох львів’янок — **Мар’яни Савки і Маріанни Кіяновської “Кохання і війна” (Л.: Вид-во Старого Лева, 2002. — 60 с. Худ. оформл. Іздрика. Автор світлин — Роман Ратушний)**. Вірші “писані поетами, котрі і сприймають ... стерте кіно як життя, а життя — як кіно. Вже потому вибудовується внутрішній простір книги, який складається з безлічі впізнаваних сюжетів, за чією впізнаваністю насправді ховається їхня універсальність” (з передмови С.Жадана). Зовсім різні — й через те “взаємодоповнюючі” — авторки перегукуються поетичними рядками про одвічні, хвилюючі людство, теми: Любов. Війна. Мар’яна Савка з очима, розчухнутими в світ, з точним баченням найзвичайніших реалій буття, які одразу стають вагомими маркерами сьогодення: “І відкриває рота роти — / пісня із обертонів. / І прогинаються кляті мости, / наче хвости пітонів. / Пісня про те, що зими через дві, / як доживу, звичайно, / не зогнию в земляному рові / і не застрелюсь з одчаю, — / люба, побачу тебе”.

Маріанна Кіяновська (зверніть увагу на нюанси звучання однакового імені поеток) — філософічно-меланхолійна, химерна, ностальгійна, схильна до віддалених — й саме тому так вражаючих глибинних асоціацій: “Чи той Коран так само як кора? / Чи та кора так само наче рана? / Іду до тебе, наче хтось пра-пра: / Душа — тонка, земля — обітованна”; “Віттар, як наперсток: загубиш — і біль розіпне”; “Самотня собі, я для тебе і батько, і мати, / Осіння бджола і холодний від поту туман...”; “Нас червоточив час, тож крок у крок / Ми йдемо разом до початку світу”. А ось яка своєрідна інтерпретація біблійного мотиву творення Сви з Адамового ребра: “Загусну в ребро, щоб усе-таки... Змилуйся, Боже, / Душа — то неволя і смуток. А решта — війна”.

Творчу й жіночу неповторну сутність кожної з авторок, їхнє єднання-відштовхування відбивають світліни, становлячи, разом із старовинними львівськими вуличками, дивовижну гармонію тіла й каменю і розкриваючи джерельний підтекст поетичних рядків збірки.

В.Л.



Юрій Бондаренко

НАЦІОНАЛЬНА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

Український літературний екзистенціалізм, створений на національному ґрунті, увесь комплекс питань, пов'язаних із існуванням індивідуума, розв'язує крізь призму двох парадигм — національної та екзистенціальної, які, зливаючись, утворюють філософський ракурс під загальною назвою “буття української людини в умовах колоніальної агресії”.

Щоб забезпечити масштабне висвітлення зазначеної теми, екзистенціалісти вдаються до власної, відмінної від уже усталеної в українській літературі, інтерпретації патріотичної образності, найперше ключові поняття “Вітчизна”, “Україна” для них уже не виявляють винятково зовнішній географічний, політичний чи духовно-культурний простір. Художній статус образів із національно-патріотичною наповненістю утверджується через їхню співвіднесеність із темою окремої людини, внутрішнього єства, долі й буття у світі особи. Національне стає адекватним індивідуально-особистісному, а особистісне — національному:

Вітчизна — це не хтось і десь,

Бо ти — це ти, це ти і ти,

Я — теж Вітчизна

бо ти і є Вітчизна

(Світличний І. “Люблю Вітчизну”)

(Стус В. “Вельможний сон мене опав”).

На основі такого поєднання розгортається екзистенціальна картина внутрішнього “я”, де національна константа часто відіграє провідну роль у формуванні духовної постави особи, а відтак -зумовлює й характер існування людини у ворожому до неї як до українця середовищі.

Усе починається з того, що в ХХ ст. етнічна самототожність індивіда нерідко була підставою для насильства над ним. Якщо особа зрікалася українства, світ ставав до неї відносно терпимішим і толерантнішим. Отже, кожному доводилося пройти через екзистенціальний вибір — відмежуватися від своєї національності і здобути абсурдне полегшення чи залишитися в ній і зазнати фізичного та психологічного нищення: “Ой не вмреш ти, сину, своєю смертю! Ні, не вмреш... А все через тую твою “щирю Україну”,¹ — каже старий бондар Андрію Чумаку в романі Івана Багряного “Сад Гетсиманський”. Ставлення до національного ідентифікується зі ставленням до смерті. В одних воно високе, в інших — позначене відчаєм.

У цьому контексті реалізуються екзистенціальні тези про ворожість світу щодо особи, “закиненість” індивідуума у світ поза власною волею. Їхнє образне унаочнення проходить через змалювання колоніалізму і тоталітаризму як фактів, що організують процес відчуження українця від навколишньої дійсності. Життя людини від народження розгортається як потрапляння в систему розставлених пасток уже через сам факт її належності до українства.

Перша і основна з них — повна незахищеність фізичного існування. Для світових імперій українець — це “гарматне м'ясо” в геополітичних конфліктах (романи Р.Андріяшика “Люди зі страху”, “Додому нема вороття”, повість Івана Багряного “Огненне коло”),

¹ Багряний І. Сад Гетсиманський. — К., 1991. — С. 26.

жертва для жорстоких соціальних експериментів (роман Івана Багряного “Сад Гетсиманський”, поема “Курбас”, добірка “Гратовані сонети” І.Світличного, збірки “Веселий цвинтар”, “Палімпсести” В.Стуса) і водночас — загроза бунту, небезпека власній стабільності. Створюється ситуація, коли підкорений народ і нав’язана держава розглядають один одного як ворожі об’єкти. У їхньому протистоянні колосальної сили тиск здійснюється на окрему людину: вся колоніально-тоталітарна потуга спрямовується, щоб придушити природне прагнення до свободи та гідного існування. Образи, що містять семантику насильства — війни, в’язниці, казарми, переростають конкретно-змістове значення, набувають ознак “тотальної присутності” — всеосяжного стану української дійсності. У художніх картинах військових дій, поліцейських переслідувань, тюремного гвалтування, розстрілів екзистенційне “буття до смерті” набирає максимального прискорення і якісно дорівнює буттю у стані постійного стресу. Витримати це багатьом не під силу. “Страх постає влучною метафорою національної людини”². На аналогічну роль претендують і такі поняття, як “жах”, “відчай”, “апатія” тощо.

Названі переживання свідчать про наявність пасток ще й суто духовних, до яких українець потрапляє вже з появою на світ. Внутрішній портрет пересічної людини вітчизняні письменники вибудовують за версією психологічної жертви.

З боку влади наступ на її “я” іде через низку національно дискримінаційних заборон, відвертий пресинг та ідеологічну обробку. Табу накладається на вкорінені у психіку реалії, більшість із яких формують етногенетичне обличчя народу: примус говорити винятково румунською мовою, депортація гуцулів із їхнього культурно-природного ареалу — Карпатських гір, приниження гідності підкорених (роман Р.Андріяшика “Додому нема вороття”), залякування народу репресіями, руйнування моральних основ української родини, впровадження в масову свідомість філософії зради та духовного самозречення (роман Івана Багряного “Сад Гетсиманський”), нейтралізація національно свідомої та духовно продуктивної частини населення шляхом ув’язнення (твори Багряного, Світличного, Стуса, Андріяшика).

Наслідки окреслених “виховних впливів” особливо яскраво представлені у збірці В.Стуса “Веселий цвинтар”. П’ятак, іграшкові калатала, проштємпельовані тексти дозволених для виконання пісень, фільми про щасливе життя, ігри у війну (вірш “Ось вам сонечко”) образно фіксують вияви спотвореного до примітивізму світобачення її персонажів, що базується на неадекватних оцінках вітчизняної діяльності, а також на контрольованому владою формуванні суспільної думки. Схоже смислове наповнення мають поезії “Посадити деревце”, “Їх було двоє”, “Вертеп” та ін. Ці тексти засвідчують, що для масової української людини творів В.Стуса притаманні “феномен “сліпого вірування”, схильність до самоомани, систем “чинної ілюзії” та заідеологізованого мислення”³, якими витіснені національні цінності. Так забезпечується психологічний аспект стусівського образу-узагальнення — “протрухлого українського материка” як завершеної оцінки духовної руйнації Батьківщини. Поруч з’являється ще один авторський словообраз — “життєсмерть”, діапазон якого — від загальноукраїнського виміру до масштабу окремої людини, її уявлень про своє існування, що унаочнює екзистенційне переживання приреченості у ворожому світі. Завдяки цьому образу тема смерті накладається В.Стусом на все тодішнє буття України, де його ліричний герой гостро відчуває перспективу духовної загибелі — втрату себе, свого індивідуального обличчя. Гайдегґерівська теза про одну із форм суспільного “вбивства” людини — стандартизацію всіх під єдиний психологічний тип — виводить ключову тему “Веселого цвинтаря” у площину етнопсихології, подаючи масового українця, зденационалізованого і дезорієнтованого, як мертвого. Перебування у середовищі такої маси для поета стусівського потенціалу та національної гідності було рівнозначним екзистенціальній “закинутості” поза власною волею й бажанням.

² Зборовська Н. Шістдесятники // Слово і Час. — 1999. — №1. — С.75.

³ Єсипенко Д. Соціофілософський досвід К.Ясперса // Філософська думка. — 2000. — №1. — С. 90.

Вітчизняні митці зрощують процеси психологічного змаління та денационалізації. На їхню думку, тоталітарно-колоніальний стандарт людини передбачає втрату нею етнічної специфіки власного “я”, а національне виродження, своєю чергою, сприяє уніфікації всіх членів суспільства. Потрапляючи в епіцентр розглянутих явищ, одні зазнають повного знеособлення, а інші, ті, хто чинить опір, — негативної opinii. Отже, на противагу західним екзистенціалістам, українські розгортають дещо іншу модель стосунків між індивідумом та соціумом. Якщо для перших світ ворожий щодо особи апіорно, то для других конфлікт часто виростає через неспівмірність духовних організацій свідомого українця й агресивно до нього налаштованого оточення людей-маси. У такій ситуації патріот — чужорідний елемент. Його прагнуть позбутися.

Особливо це простежується в містах, звідки шириться національна руйнація. Тут українець переживає свого роду “межову ситуацію” — болюче перебування на грані між зденационалізованим середовищем і космосом етнічної духовності, всотаним у сільській місцевості. Поляризованість двох світів створює величезної сили психологічний тиск на людину, розшматовує її внутрішнє єство. Довго витримати на цій межі неможливо: треба приставати до однієї із сторін. Із складного становища українець виходить або зміцнивши в собі національне начало, або втративши його. Це залежить від сили характеру, вольової спроможності. Проте в більшості випадків конфлікт розв’язується трагічно: “Чому вихідці з села через три дні стають перевертнями?... — Бо бракує мужності”⁴.

Відчуття “закинутості” посилюється й тоді, коли герої усвідомлюють трагічні реалії національного буття, від них не залежні, і, основне, такі, що вже не піддаються зміні. До визначених світовим екзистенціалізмом факторів фізичного та психологічного пресингу на людину (війни, тоталітарні режими тощо) додається ще один, суто національний, — українське історичне минуле. Нести на собі психологічний тягар належності до битого народу нестерпно, тому що, з одного боку, ганебно, а з другого — страшно повторити долю попередніх поколінь: “Коли я думаю про нашу історію, мене покидає мужність... А інші несуть на собі тягар цієї історії. І прагнуть від нього звільнитися” (27).

Почуття сорому за національне минуле штучно культивується в українцях від їхнього народження окупаційними режимами, котрі зумисне викривлюють історичну свідомість підкорених, наповнюючи її винятково негативним фактажем, замовчуючи славні та героїчні сторінки: “А що воно тямить! Хіба воно пізнало свою історію, свою гордість? Студентка огризнулася: “Мені відомо з історії про двох зрадників” (27).

Пастка національної ганьби “ловить” українця ще в один спосіб: на ньому поставлено тавро представника маргінального народу, нібито не здатного на плідну державотворну та культурну діяльність, вольові прояви. Українців оголошують недержавним народом, проти чого категорично виступає Юліан — герой “Полтви”. А у сфері духовності створюють умови для штучного її вихолощення. Особливо відчуває це національна еліта, якій перебиваються шляхи до самореалізації в межах рідної культури і яку карають за спроби духовної взаємодії зі своїм народом. Натомість відкривають шляхи для переходу українських митців у метрополію, де створені всі можливості для адаптації та функціонування, але вже як світочів і речників не української (“малої”, “примітивної”), а їхньої (“великої”, “всесвітньоозначимої”) культури. Яскравий приклад — доля письменника Грушевича з роману Р.Андріяшика, яка докорінно поліпшилася, тільки-но він змінив національну “прописку”. Якщо у Львові Грушевич постійно переживав жах перед можливим ув’язненням, то Варшава надала йому самовпевненості, зарозумілості та зверхності.

Тому є підстави констатувати ще одну пастку — загальносуспільної фобії до свого народу, вітчизняної історії, держави, культури, яка виростає на основі їх викривленого сприйняття, пов’язаних із ними страхів, почуття національної ганьби. Таким чином у людини вибивається внутрішня опора належності до чогось потужного, здатного фізично та психологічно захистити — зокрема, сильною нації, її духовної та суспільної традиції,

⁴ Андріяшик Р. Полтва. — К., 1989. — С. 26. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

перебуваючи в якій здобуваєш самоцінність як особистість. Натомість національне починає асоціюватися з екзистенціальним “Ніщо” — повним запереченням індивідуального буття, яке жахає людину, зумовлює процес її змаління і, як наслідок, відштовхує від себе.

Одним із найболючіших виявів національного “Ніщо” є безперспективність (в образній інтерпретації — “мертвотність” (В.Стус)) існування, яку літературні персонажі відчувають як у своєму житті, так і в житті народу. Представники української еліти оголошуються державними злочинцями й зазнають нищення. Доля головних героїв поеми “Курбас” і добірки “Гратовані сонети” І.Світличного, збірок В.Стуса, романів Івана Багряного тому приклад. У романі Р.Андріяшика “Додому нема вороття” безперспективність виражена в деморалізації, фізичному вимиранні та виродженні українського населення: чоловіча частина майже повністю загинула на війні, ширяться інцестуальні зв’язки та венеричні хвороби. У творах інших митців (Багрянний, Світличний, Стус) змальовано окрему форму буття народу — “загратовність”, яка не дає можливостей для повноцінного розвитку. Безперспективність як психологічне переживання живиться історичним минулим, де типовими є факти краху визвольних змагань. Нездатність змінити ситуацію в суспільстві, сформовану ще до народження покоління українців ХХ ст., втягує багатьох у внутрішній стан безнадії. Навіть сильні натури, до яких належить героїня “Полтви” Марта Чорнеза, періодично відчувають його: “Десь у ті дні нею заволоділа нехоть до життя. Люди, що йшли на смерть, розчинилися зойками в гулі гармат і нічого не врятували, нічого не вибороли” (39).

Отже, в літературних текстах пересічна українська людина зазнає, як мінімум, трьох видів відчуження на ґрунті своєї етнічної належності: від колоніально-тоталітарної держави, яка репресує її, в межах свого народу, розділеного на ворожі табори асиміляційно-деперсоналізаційними процесами, та від національного взагалі, з яким пов’язується крах індивідуального буття, гнітючі психологічні переживання. А відтак вона постає зусибіч незахищеною, самотньою й покинутою. Це призводить до розгубленості та дезорієнтованості у вирі суспільно-історичних подій, до невиконання нею національно-духовного призначення.

Поряд із окресленою проблематикою власне української специфіки набуває екзистенціальна тема безглуздості світоустрою. Абсурд колоніального суспільства багатовимірний, хоча його творців тільки двоє — держава-загарбник і поневолена людина. Обоє переживають страх один перед одним і в такому стані продукують потворні форми існування.

Колоніалізм прагне стабілізувати панівне становище. Він вбачає в українцеві загрозу своїм планам. Розгортається жорстока боротьба з будь-якими проявами націоналізму, яка часто виходить за межі здорового глузду: його приписують усім, шукають скрізь, навіть там, де не може бути. Безграмотністю виконавців цих дій безглуздість тільки поглиблюється. Скажімо, у романі Івана Багряного “Сад Гетсиманський” представники репресивних органів цілком серйозно звинувачують в’язня в належності до “вегетаріанської національності” і карають його за це.

Проте в більшості випадків від колоніальної влади іде абсурд фікцій. Бажання замаскувати свій насильницький характер і руйнівні дії штовхає її до творення камуфляжу реальності: вбивство народу одягають у шати “конституційних свят”, “президентських іменин”, “тріскіт оркестрів”, “пропагандистський шумок”, “гасла вигаданого благоденства” (228). Більшість письменників екзистенціального напрямку виявляють абсурдну невідповідність між способом презентації суспільства (на фасад виносяться гуманістичні принципи, подається “світлий” образ держави-в’язниці) і його характером. Пропаганда колонізаторів базується на безглуздох смислових підмінах: загарбання називають визволенням, денаціоналізацію доцільною з погляду прогресу, заперечують очевидні речі — зокрема, факт існування українців як народу, вітчизняні культурні набутки оголошують відсталими, невідповідними новій епосі тощо. У такий спосіб встановлюється викривлена світоглядна призма для розуміння дійсності. Прийняття її частиною населення

і веде до народження української людини абсурдного типу, яка борсається у примітивному існуванні і не може долучитися до національно-конструктивної діяльності, не здатна “керувати власним буттям, а ще менше правити суспільством”⁵.

На абсурд спрацьовує нагнітання страху. Репресивні заходи змушують в’язнів (Іван Багряний, “Сад Гетсиманський”) визнавати нескоені злочини, зокрема й “націоналістичні”. Безглузда поведінка постає як захисна реакція, що виявляється у втечі від смертельної загрози, навислої над кожним, хто зберігає хоч найменші ознаки національної свідомості. В уяві багатьох виникає асоціативний зв’язок між смертю і своєю національною належністю. Ця психологічна паралель значно посилюється страхом творення абсурду. Людина прагне уникнути загибелі шляхом обміну смерті фізичної на смерть духовно-національну. Заміна супроводжується потворними формами поведінки — мімікрією, співпрацею із загарбниками, національним самозреченням, які є нонсенсом з погляду моралі та історичної перспективи народу. Зламана людина доводить усе це до абсурду і сама тоне в ньому, поглиблюючи трагічне становище.

Наприклад, українцеві мало бути перевертнем. Прагнучи утвердитися в новій національній якості (поляка, росіянина, румуна і т.д.), що саме по собі є абсурдом, він вихлюпує злість на своїх реальних одноплемінників і таким чином впадає в ще більше безглуздя — життя-імітацію тих, хто стоїть за ним. Знаючи своє генетичне коріння, така особа змушена постійно доводити, що вона не та, ким є насправді. Їй необхідно найнещадніше принижувати своїх, щоб усі нарешті повірили: перед ними — не українець (“Дулига прикинувся поляком і лютує в школі — скоро діти будуть без вух ходити. Недарма кажуть: борони нас Боже від хрещеного дідька” (179)).

Систематична зміна окупаційних режимів у західних землях породила український феномен абсурдної людини-хамелеона: це не просто “вписування” себе у вороже оточення, а й постійне перебування на сторожі, уловлювання тенденцій у суспільному житті, щоб відповідати вимогам, які змінюються з приходом нових “господарів”: “Даю слово, якби прийшли іспанці чи турки — вони миттю перелічуються, віддадуть на шибеницю нинішніх панів” (167).

Співучасть у суспільному насильстві подається письменниками у вигляді абсурдного самозасліплення людей:

Самі собі будуєм тюрми,
Самі в них потім живемо,
Самі себе стережемо,
Вже тюрем — тьма,
і в тюрмах — юрми.

(*І.Світличний, “Завжди в’язень”*).

У розряд абсурду потрапляють також куца історична пам’ять, спроби обґрунтувати доцільність примирення з колонізаторами, втрата національних здобутків у трясовині дріб’язкових, егоїстичних прагнень людей, використання визвольних змагань із корисливою метою, невиробленість національної ідеї. З цією метою Р.Андріяшик вводить у твори історіософські роздуми головних героїв, які осмислюють різні сторони, зокрема й психологічні, національного буття України.

Невід’ємною частиною внутрішнього світу абсурдної особи є ілюзія. Нею позначається суспільно-політичне мислення героїв, які бажали б позитивних національних зрушень, але страх гальмує їхню діяльність. Для них впадання в ілюзію — це легший спосіб перебудови дійсності, ніж практичне знищення антиукраїнського ладу, що вимагає колосальних зусиль, а нерідко й жертви. Р.Андріяшик демонструє: психологічна безсилість змінити ситуацію призводить до безплідно-абсурдних типів поведінки — “хатнє бунтарство”, коли людина виражає невдоволення не далі меж свого помешкання, хворобливі фантазування на теми чарівного, майже казкового звільнення від окупації, намагання

⁵ *Ортега-і-Гасет. Бунт мас // Вибрані твори. — К, 1994. — С. 15.*

присоромити владу за її антиукраїнські заходи. Національна справа при цьому переводиться в неконструктивний умовний вимір, заплутується в численних “якби”. Персонажі не прагнуть до реального розв’язання вітчизняних проблем, а ведуть безрезультатний пошук причин, що нібито виправдовують національну поразку. Усе це має присмак дивацтва, яке ще більше поглиблює проблему, адже не базується на вольових і раціональних способах досягнення результату. Так виявляється абсурдна “нехоть” до національного життя, втрата відповідальності за власне етнічне самозбереження.

Узагальнює ситуацію вітчизняного абсурду стусівська “божевільна Україна”, в якій зв’язок між національною та екзистенціальною парадигмами кристалізувався в метафоричній формулі — багатовимірному зображенні суспільної та психологічної “бездомності” українця, його внутрішньої неприкаяності:

Нема мені коханої землі,
десь за грудьми пече гірка калина.
Сміється божевільна Україна
у смертнім леті на чужім крилі.

(*В.Стус, “Докучило! Нема мені вітчизни”*).

Відповідальність за продукування абсурду світовий екзистенціалізм покладає на саму людину: вона вільна долучитися до потворних форм існування або відмежуватися від них, обравши шлях духовного зростання. Тому поряд із персонажами абсурдного типу у творах західних письменників чільне місце посідають герої стоїчної вдачі, які гідно несуть тягар буття і не втрачають морального обличчя.

За цією версією йдуть і українські митці. Однак у них образ стоїчної особистості дещо інший. Він наділений додатковою властивістю — здатністю перебувати у силовому полі національного, не відчужуватися від нього, а навпаки — черпати силу з його духовної енергії, яка виступає психологічним донорством для кожного, хто зберіг етнічну самототожність. Отож національний космос, віддзеркалений у внутрішньому світі особи, володіє потужною силою, спрямованою на одухотворення. Він абсолютно сакральний, адже в ньому закладений істинний сенс життя. Тримаючись у його межах, індивід зберігає природність натури, внутрішню рівновагу. Існування гармоніюється, набуває етичної та естетичної досконалості: “Шляхетна гуцульська кров. Це кровні гуцули. Так би сказати — раса” (221). Недаремно головні герої “Полтви” шукають прихисток від репресивного колеса окупаційного режиму серед етнічно стабільної частини народу. Буттєвий феномен національного космосу живить внутрішню силу українця, яка необхідна йому для стоїчного тривання в умовах життєвої безперспективності і смертельної загрози, породжених колоніальною дійсністю. “Українськість — фундамент, на якому виростає людська гідність” Андрія Чумака — духовного лідера в романі Івана Багряного “Сад Гетсиманський”. “Він зносить тортурі до кінця, не скорюється там, де, здається, вистояти не можна”⁶.

Виходить за межі світової екзистенціальної традиції і В. Стус. Для нього акт стоїцизму нерозривний із поривом (особливо в “Палімпсестах”) до України як духовної висоти, що бачиться поету одним із форпостів, бастионів свого незламного “я”. Смыслова поляризованість його образу вітчизни — між внутрішньою відразою, яку викликало сучасне вороже і абсурдне суспільство, та ідеалом — лише підтверджує висунуту думку, адже відкривається шлях, яким рухався і сам Стус, і його ліричний герой — шлях екзистенціального вибору бути Людиною. Для українських митців він можливий тільки через духовне горнило національного.

М. Ніжин

⁶ Ковальчук О. Новітній українець у саду страждань // Дивослово. — 1997. — №7. — С. 40.

Ігор Васишин

ВІРТУАЛЬНИЙ СВІТ УКРАЇНСЬКОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ (Ю.Косач і В.Домонтович)

Екзистенціалізм, який виник на початку ХХ ст. в Європі, виступив водночас і як філософський, і як літературний напрям. Це й не дивно, адже в основі екзистенціалістського мислення лежить “вроджена” схильність до письменницького бачення світу, тобто зосередженості на “вічних загадках” життя та смерті, осмисленні дійсності через її напружене переживання (дійсність трактується як “існування”, трансформоване через внутрішнє “я”), акцентуванні уваги на індивідуальному самовираженні людини тощо. Як приклад можна навести слова зі щоденника Альбера Камю: “Мислять тільки образами. Хочеш бути філософом – пиши романи”.

Появі екзистенціалізму передувало одне з важливих явищ у суспільстві початку ХХ ст., яке виявилось в механізації природи та раціоналізації мислення, а також у глобальних масштабах усупільнення й “конвеєризації” життя. Думки-штампи, думки-стереотипи, думки-кліше, визначені моделі світобачення обмежували людське існування рамками суспільної залежності. Але, втягнена в колообіг такого порядку, людина рано чи пізно дізнавалася, що раціональність і “розумність” – лише зовнішня маска сучасної ідеології, за якою – хаос і бездуховність. Виникло поняття кризи, що пронизала всі сфери суспільного та духового життя. Людина, втративши колишні орієнтири, розчарована соціальними та етичними моделями суспільства, людина, яка почала відчувати абсурдність світу, і, як наслідок, – незадоволення, відчуження і навіть відчай, прагнула переосмислення багатьох явищ, зміни певних життєвих орієнтирів, подолання духової порожнечі.

В українському культурному селєдовіщі про екзистенціалізм як філософське і літературне явище заговорили в 40-х роках ХХ ст. письменники-емігранти, що перебували в таборах ДіПі. Ю.Шерех (Ю.Шевельов) уже на Третьому з’їзді МУРу (Мистецького Українського Руху, 1948 р.) оголосив, що “ми в вищих проявах нашої духовності вже самі творимо явища, паралельні зі світовими. Ми маємо свій, із свого кореня, не з чужих впливів і не порядком наслідування зрослий екзистенціалізм, сюрреалізм і інші стилі сучасного світу”¹. Хоча варто зазначити, що в українській літературі ідеї екзистенціалізму були присутні вже у творчості Лесі Українки (“У пущі”), М.Куліша (“Патетична соната”), В.Винниченка (“Дисгармонія”), В.Підмогильного (“Місто”). Проте наукове, філософське їхнє осмислення відбулося в період МУРу.

Існування українського екзистенціалізму, на думку Ю.Шереха, засвідчила поява повісті Юрія Косача “Еней і життя інших”. Це був “варіант” французького чи світового екзистенціалізму, який, проте, мав специфічні джерела. Шерех запропонував свою назву цього варіанту екзистенціалізму – антеїзм: “Виявляється, що дії ці ростуть зі своєрідного українського варіанту екзистенціалізму. Цей український варіант можна було б назвати антеїстичним”².

Твори В.Домонтовича (Віктора Петрова) – романи “Доктор Серафікус”, написаний у 1928–29 рр. і виданий 1947 р., та книжковий варіант “Без ґрунту” (1948) – ствердили існування екзистенціалізму в сучасній українській літературі, хоч уваги літературної критики, яка активно аналізувала згадану вже повість Ю.Косача, не привернули; як зазначає С.Павличко, “екзистенціальності прози самого Домонтовича...”³ було не завважено.

У чому ж полягала причина активного зацікавлення українських еміграційних письменників сучасними віяннями філософії та літератури? По-перше, емігранти, перебуваючи в центрі Європи, на собі відчули кризу тогочасного суспільства, по-друге,

¹ Шерех Ю. Року Божого 1947 // Нові дні [Торонто]. – 1951. – Ч. 15. – С. 16.

² Шерех Ю. Прощання з учора. “Коли ж прийде справжній день?” // Мала літературна бібліотека: Ч. 1. - Мюнхен, 1952. – С. 19.

³ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997. – С. 293.

комплекс “уцілілого”, який панував в емігрантському середовищі, об’єднував світовідчуття українців і представників інших європейських націй (категорії абсурдності буття, страху, відчаю, самотності, страждання, гріха, можливості й неможливості, смерті, а водночас потреба самоаналізу, переосмислення минулого і доконечно спроба самореалізації, оновлення – все, що хвилювало сучасний світ, не було чужим для української спільноти). Які ж шляхи окреслювалися перед українською літературою? “Щоб вижити в нових обставинах, українська література мала змінитися, перебудуватися, модернізуватися. Але в чому полягала модернізація: в модернізації старих ідеалів, як це вже не раз бувало, чи в розриві з ними? У модернізації за європейськими зразками – модернізму, сюрреалізму, екзистенціалізму та інших ненависних народникам “ізмів”? Чи в модернізації нативізму? Перший варіант був рівносильний закликові писати іншою мовою, повному переосмисленню й реінтерпретації попередньої традиції, побудові нових канонів. Другий загрожував стагнацією літератури”⁴, – зазначала С.Павличко.

У прозових творах українських письменників екзистенціалізм відображає передусім настрої інтелігенції, розчарованої соціальними та етичними теоріями. Однією з його істотних категорій є категорія абсурду буття, наявна у творах Ю.Косача та В.Домонтовича. Усвідомлення абсурдності призводить до втрати внутрішньої рівноваги й життєвого “ґрунту”, світ героїв із реальної площини трансформується у віртуальну, уявно-навіяну. Ознаки віртуальності позначаються на всіх елементах художніх творів письменників-емігрантів, виступають компонентом розкриття їхньої тематики та проблематики. Зокрема, однією з найважливіших стає проблема “безґрунтяства”.

У Ю.Косача вона висвітлюється у двох аспектах. Перший з них – це втрата ґрунту як втрата рідної землі: “...ми приречені бути *déracinés* – вирваними з ґрунту, чи не так? Уперте хотіння долі, й ми нічого не порадимо, ми скоряємось – у нас не може бути батьківщини й навіть, коли б вона була, ми будемо чужі їй...”⁵. Герої твору “Еней і життя інших” – емігранти, розкидані по світу. Хоча й Микола Ірин, і Галочка, і письменник Вадим Васильович, і професор Кравчук з Божком волею чи неволею занурюються в історичні процеси, які відбуваються в Україні, – їх, ніби за законом Архімеда, виштовхує звідти якась сила і знову викидає за межі України в чужі землі. Таке ж відчуття “безґрунтяства” присутнє і в романі Домонтовича “Без ґрунту” (показова й сама назва твору). Воно виявляється в роздумах головного героя – Ростислава Михайловича – над проблемами сучасної людини та її рідної землі: “Сучасна людина виробила в собі звичку не мати свого кутка. Вона розірвала пуповину, що зв’язувала її з материнським лоном місця. Відмовилась од почуття спільноти з землею. Зреклася свідомості своєї тотожності з країною. Загубила згадку про свою спорідненість з вітчизною”⁶. Проте такий філософсько-ліричний роздум належить не стільки героєві твору, як, радше, через зрозумілі причини (світовідчуття емігранта), самому авторові, тобто В.Домонтовичу.

Другий аспект проблеми “безґрунтяства” полягає вже у природі власне екзистенційній, коли втрата ґрунту – це усвідомлення абсурдності буття, страх перед неминучістю, самотність, зневіра й відчай, що призводить до заміни реального світу віртуальним. Ці екзистенціали лежать в основі втрати “ґрунту” і героями Ю.Косача, і особливо В.Домонтовича, які хоч і перебувають не за межами рідної землі, проте суспільство та його цінності, чи псевдоцінності, криза свідомості призводять до абсурдистського сприйняття ними реального світу, коли “трупі речей” починають заміняти самі речі, а реальність переплітається з ірреальністю, з повною відсутністю нормального органічного буття. Коли на початку роману Ростислав Михайлович (“Без ґрунту”) переїжджає потягом через річку Самару, то мертвий довколишній пейзаж викликає в його свідомості ілюзію

⁴ Там само. – С. 262.

⁵ Косач Ю. Еней і життя інших. – Мюнхен, 1947. – С. 12. Далі, посилаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті курсивом.

⁶ Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К., 1999. С. 174. Далі, посилаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

спотвореного простору: “Даремно я шукаю великих зелених верб, що росли колись на березі. Я не знаходжу їх, серед порожніх берегів тече оголена ріка. Пласка й безбарвна, вона здається нудною й вимученою вигадкою дадаїстичного поета. Абстрактною формулою механістичної теорії. Жадна ріка! Не ріка, лише труп ріки. Мертвотний плин нерухомої рідини. Схематизований кресленник з підручника гідрографії” (174). Мертвість, абсурдність краєвиду доводять героя до відчаю: “Я не витримую. Я обертаюсь, спустошений, розчарований, в німому пригніченні. Я потребую співчуття. Я нарікаю. Я скаржуся”, і далі: “Крик виривається в мене зсередини. Мовчазний крик, для якого немає в мене слів” (174–175). Лейтмотив “трупності” навколишнього світу присутній і в романі В.Домонтовича “Доктор Серафікус”, де такі поняття, як “трупні речей”, чи афоризми “кожен учений - труп” визначають екзистенційні відчуття головного героя – Комахи-Серафікуса. У “Докторі Серафікусі” вони доведені часом до рівня абсурдності, а здатність поринати у віртуальний світ межує вже з хворобливістю: “здатність заглиблюватись у працю, в читання, у свої думки досягала в нього того рівня, на якому вона обертається на майже патологічне становище” (128). Для Комахи-Серафікуса реальним є світ науки, культури, бібліотеки, а все інше належить до непотрібної й незрозумілої субстанції, набуваючи віртуальних ознак. Проте занурюючись і в цей світ, герой втрачає орієнтири. В його уявних стосунках із людьми такі поняття, як дружба, приязнь, любов зливаються в одне ціле. Абстрактне кохання до створеного героєм образу Тасі стоїть на одному рівні з його почуттями до художника Корвина. У віртуальних глибинах свідомості Серафікуса стирається грань між жіночою та чоловічою статями, почуття втрачають ознаки реалії та об’єктивності навколишнього, а реальні люди, з якими він спілкується чи просто випадково зустрічається, трансформуються у свідомості в безтілесну субстанцію.

І якщо стосунки Ірина з Галочкою (“Еней і життя інших”), Ростислава Михайловича з Ларисою Сольською (“Без ґрунту”) цілком реальні з природного погляду й увиразнюють гаму почуттів, то чуттєвий світ Комахи-Серафікуса ірреальний і антиприродний, а реальна земна жінка Вер вносить у його світ деструктивність і руйнацію.

Ілюзорними, примарними є стосунки Серафікуса з усіма героями повісті – з Корвином, який насильницьки, всупереч бажанню доктора нав’язує йому дружбу і сам на деякий час потрапляє під вплив серафічності; з Тасею, з якою в доктора виникає роман-ілюзія; з Вер, у стосунках з якою він мріє втілити свою антибіологічну теорію. Ілюзорність навколишнього світу посилюється описами природи (“Мінливо й мляво перебігають світлі струмки по великій круглій фонтанній мушлі. Зміна білявих струмків в абстрактних арабесках тіней розбиває увагу своєю безпредметністю” (19), “За річкою, за містом, над горами здійнялась гієратична чинність опрозорення міста...” (47)); окремими напівфантастичними, можна сказати, гофманівськими епізодами (подорож Комахи-Серафікуса неіснуючою в цій місцевості Кам’янюкою); у стосунках із малою Ірцею, для якої доктор Серафікус є або комашиним татом, або звичайнісіньким пупсом, він теж аж ніяк не уособлює людини. На цій же ілюзорності, абстрактності образу автор постійно наголошує і в портретних характеристиках героя: “Попри всю свою грузьку, тяжку масивність, він здавався абстракцією й фікцією... Ані його величезне тіло, ані його червоне, голене, подібне на шматок свіжого м’яса, обличчя не переконували в реальній правдоподібності його існування” (25), “важкий, масивний, волохатий, він здавався абстрактним, вигаданим, безплотним. У цього циклопа не могло, не могло бути біографії. Ані його кулаки, порослі густим волоссям, ані його величезні черевики не переконували в реальності його існування” (42). Все, що конкретно порушує внутрішню схему Серафікуса, відразу ж знову перетворюється на абстракцію: стосунки з Ірцею – на мрію мати дитину, отриману небіологічним способом; стосунки з художником Корвином спричиняються до того, що він перетворює взаємини з нареченою на якусь незрозумілу “філософічну дружбу”; стосунки з Тасею перетворюються на уявний роман, а з Вер – на втілення знову ж таки його абстрактних теорій. Жива природа з її оптимізмом чужа для Серафікуса, вона не вписується у схему його “приміткового” існування і тому відкидається. Серафікус,

як справжня комаха, ховається від світу у власній віртуальній норі з зачиненим наглухо вікном. Самотність головного героя, страх, нерозуміння особливостей нового часу, невідповідність його технократизму активному біологічному розвитку життя, а звідси й трагічне несприйняття навколишнього світу, який не відповідає його внутрішній схемі, ірраціональність ідей, яка випливає із заперечення цього світу, — все це ознаки, притаманні екзистенціалізму.

Навіть кохання Серафікуса до реальної, земної жінки Вер, а не віртуальне, серафічне кохання до Тасі чи серафічні ж стосунки з художником Корвином, не дають йому змоги вийти за межі абсурдності і втискають почуття доктора лише в замкнутий простір його ілюзій: “Серафікус записував те, що він сказав би Вер. Записуючи свої уявлені розмови з нею, розмови на самоті з собою, він ховав ці свої нотатки десь між паперами і ніколи не читав їх Вер і не перечитував сам. Це були безмовні діалоги, де брала участь тільки одна особа, діалоги, що оберталися на монологи, це були письмові монологи Серафікуса себе з собою, ніби з Вер” (159).

Єдиною, хто робить спробу змінити серафічний світ Комахи-Серафікуса, стає Вер — жінка нової доби. Вер активна, життєдіяльна, освічена, вона намагається зламати серафічний опір Комахи, вивести його зі стану абстрактного сприйняття навколишнього світу і утвердити перемогу життєво активного над заскорузлим технократизмом Серафікуса. Проте Вер зазнає поразки, не розуміючи істинної причини біологічного нігілізму доктора, вважаючи його промови лише приводом зблизитися з нею. “Чи варт було так довго й так патетично-підкреслено проповідувати аскетичне споглядання жіночої вроди, заперечення кохання і, кінець-кінцем, не зробити спроби поцілувати вродливу жінку?” (136) — запитує себе Вер після тривалих проповідей Комахи-Серафікуса, які звучать як важкий переклад з чужої і мертвої мови. Вона до кінця не усвідомлює, що ці інтелектуальні екскурси — не лише елемент флірту з метою завоювати жінку, виставивши напоказ свій розум чи інтелектуальну довершеність, ні, все це лежить в основі основ віртуального світосприйняття Серафікуса і є невід’ємною частиною його сутності. Вер вдається лише на мить похитнути біологізм доктора, доведений ним до своєрідної людино-схеми, проте лише на мить. У цьому й полягає трагізм Вер, а швидше за все трагізм самого Комахи, який і надалі залишається у своєму віртуальному світі “безплотним гомункулосом”, а стосунки з Вер переростають у “формули геометричних форм і конструкцій, обернені в експериментальні схеми”.

Через віртуальне світосприйняття розкривається і внутрішній світ головного героя роману В.Домонтовича “Без ґрунту”. Ростислав Михайлович, відчуваючи абсурдність усього того, що відбувається навколо нього, мимоволі поринає у сферу віртуального світу, в якому бачить для себе порятунком. Поняття ілюзії та ілюзорності навколишнього, умовності, релятивності часу постійно присутні у творі і передається через світовідчуття головного героя: “В мене прокидається бажання сісти оце зараз за стіл, розкласти перед собою папір, взяти в руку перо і, забувши про світ, який є, і про все довкола, поринути в схему ілюзорної дійсності, витвореної собою самим...” (209). Час для Ростислава Михайловича — категорія відносна: минуле може бути таким же ж теперішнім і, навпаки, теперішнє архаїзується і набуває ознак минулого. Герой, вдивляючись у сучасний Катеринослав, згадує Гоголя, який через століття все одно перечитується як сучасник. Нічого за сто років не змінилося: залишилася лише формула незавершеності дій: “Починати й не кінчати. Проєктувати й не завершувати. Витратити безліч зусиль, напружувати без міри м’язи, зводити напругу м’язів до катастрофи зриву й не досягати” (313). “В мені прокидається почуття умовності часу, — говорить герой. — Час опрозорюється. Усувається спротив часу. Зсуваються події” (214). Відчуття ілюзії, ірреальності постійно присутні у творі. Автор чи не в кожному розділі вживає це слово, передаючи внутрішній світ головного героя і сприйняття ним як проблем історичних, так і сьогодення. Поринання у світ ілюзії є нічим іншим, як спробою втекти від сучасного світу, чужого й незрозумілого для Ростислава Михайловича, і водночас абсурдного.

Тому так часто герой входить у сферу власних екзистенційних візій, шукаючи в них порятунку від навколишньої дійсності: “Я віддаюсь плину несталих думок, я поринаю в потік випадкових вражень, я піддаюсь чарам несподіваних асоціацій. Не засипаючи, я дрімаю в солодких присмерках райдужного соняшного ранку!

Я пересуваю грані. Я одкриваю нові межі. Я пізнаю чужі обрії далеких відстаней. В моїй уяві постають образи тисячоліть” (221). У *Ремарці Автора* В.Домонтович прямо пише про світовідчуття і світосприйняття головного героя, вказуючи на те, що побіжне й нестале, яке існує в його істоті, не може викристалізуватися в якусь конкретну думку, а перебуває лише на грані відчуттів: “зорових вражень, ідей і думок” (215). Письменник доходить висновку, що від різних думок про знищення й розстрілювані за революції класи Ростислав Михайлович втікає у психологізм, тобто, у світ ілюзорний, віртуальний: “І цей ухил в психологізм, в абстракцію більш ніж характерний для того аспекту, в якому він сприймає дійсність!..” (215).

В.Домонтович часто використовує зміну реальності (реальне – віртуальне й навпаки) і в деяких епізодах досягає блискучої художньої пластики. Зокрема, у віртуальному образі, який виникає з музики, герой впізнає відому співачку. Керуючись внутрішньою підсвідомою потребою втримати видіння невідомої і водночас такої знаної жінки, він вирушає за нею, роздумуючи над своїми асоціаціями, дедалі заглиблюючись у візію. І тут з глибин підсвідомого один за одним народжуються музичні такти і з’являється мотив другої “екстатичної” симфонії композитора Шиманівського. В.Домонтович тонко простежує зв’язок підсвідомого та свідомого в житті людини, коли внутрішня асоціація приводить до кристалізації реального образу: з музичного відчуття героя народжується образ Лариси Петрівни Сольської.

Віртуальність використовується письменниками і як елемент художньої структури тексту. Зокрема, в композиції повісті “Еней і життя інших” Ю.Косач послуговується нею як засобом вирівнювання різних часових і просторових координат. Розповідь у повісті ведеться від першої особи, і оповідачем є письменник-емігрант Вадим Васильович – Еней. Уже сама назва твору свідчить про своєрідну відмежованість героя від світу. Вадим Васильович виступає в ролі свідка, порадирика, наратора-споглядача, який стоїть осторонь життєвих колізій, і навіть коли доля змушує його більш-менш активно втручатися в життя, сприймає це як щось ілюзорне, напівреальне. “...Моє призначення – жити біля життя інших” (42), “моєму призначенню – жити для життя інших” (73) – ось життєве кредо письменника. Життя героя немовби поділене навпіл: перша частина – це сьогодні, друга – минуле, яке постає у вигляді екзистенційних візій, що набувають ознак віртуальної реальності. Автор органічно вплітає їх у структуру художнього тексту, досягаючи ефекту ілюзорності, ірреальності навколишнього. Але й сучасний світ Вадима Васильовича також наповнений різноманітними ілюзіями, фантастичними візіями: “Я марив, я уявляв себе в краплі з Ізару, взятій під мікроскоп, я передбачував зеленоокі привиди наяд, тихо шелевіючі волоконця, що стали несподівано гігантними водоростями, я бачив чертоги, грані хрустальних, салатноколірних стін, а між ними свічення променів, що ламаються, доторкнувшись поверхні” (7), мріями про життя в “кришталевому чертозі, теремі у зеленоводді...” (13), відчуттям самотності, а звідси й потребою жити життям інших. Для героя реальність сучасності не важлива, вона часто переплітається з особистісною міфологізацією сьогодні, де житейська правдоподібність втрачає свої межі, відкриваючи шляхи до ілюзорного світовідчуття та світобачення, шляхи до віртуального світу, витвореного ним самим.

Прикметна ознака повісті Ю.Косача – хронологія подій твору. Основний часовий елемент тут – повоєнний мюнхенський, тобто сьогодні. Інші часові епізоди – београдський, наддністрянський, п’янгородський, пассавський – органічно врастають у фабулу повісті, створюючи, проте, ілюзію позачасовості та позাপросторовості. Зв’язок між цими часовими координатами не зовнішній, а внутрішній, він виростає зі сприйняття простору і часу героями повісті. Переходи між часовими і просторовими епізодами відбуваються плавно, без будь-якої ознаки ретроспективності. Створюється враження, що з-поміж них жоден не домінує, всі рівнозначні й існують у творі як виразники душевних і емоційних переживань героїв. Дехто з них переходить із однієї часової і просторової площини в іншу, інші залишаються

лише в просторовій площині візій. Зокрема, Микола Ірин не з'являється в сьогоденні, він діє постійно у візіях, а в мюнхенській площині твору з'являється лише в кінці повісті, немов фенікс, який постає з попелу минулого, афектуючи своєю появою усіх присутніх і то лише для того, щоб розчинитися з головною героїнею, Галочкою, в майбутньому. Інші герої — Вадим Васильович, Галочка, професор Кравчук, Божок — мігрують із однієї площини в іншу, але часу, який би мав діяти між епізодами сьогодення й минулого, не існує. Створюється враження: все, що відбувалося в минулому, було лише хвилину тому. Хоч за хронологічним розгортанням повісті часова відстань між деякими подіями становить від двох до семи років. У цьому — одна з композиційних особливостей твору: авторові вдалося поєднати часові координати не в ретроспективному плані, а в релятивному. Ця релятивність полягає у відносному існуванні часу щодо основних епізодів повісті, де минуле настільки тісно переплітається із сьогоденням, що втрачає всі ознаки минулого й існує в одній часовій площині із сучасним. Відносність і незмінність часу відчуває Галочка, кажучи: “— Ми живемо більше в минулому, ніж у сучасному, не правда ж... Якою нікчемністю видається час, коли кров'ю писані слова й сьогодні свіжі, незважаючи на мотлох політь, навалених на них!.. Минаються люди, минаються тіні, а сонце стоїть, як і колись, і люди не в силі не лиш перебороти, але й збагнути глузду позачасовости, що плеще, як ріка, без упину гонить свої хвилі, здається, такі проминальні, а такі однакові, врешті усе ж ті самі...” (17).

Таке існування часу не тільки не руйнує композиції повісті, а й надає їй внутрішньої струнності, дає змогу розкрити морально-психологічний стан головних героїв, їхнє світовідчуття та світобачення. Це ж завважає Ю.Шерех, наголошуючи, що така композиція твору Ю.Косача — “це подолання емпіричності часу, як послідовности, як засіб схопити вирішальне, суттєве, це засіб розрізання. Куски дійсности розрізаються і потім складаються, але вже не в їх первісній послідовности, а в їх внутрішній зумовлености, зв'язку й співвідносности”⁷.

І Ростислав Михайлович (“Без ґрунту”), і Комаха-Серафікус (“Доктор Серафікус”), і Вадим Васильович (“Еней і життя інших”) — це люди, які втратили ґрунт, тобто сенс у житті, підмінивши його різними теоріями, що втягують їх у замкнене коло ілюзій. І навіть такі емоційні сплески, як почуття, не можуть витягнути героїв із їхнього псевдобуття: роман Ростислава Михайловича з Ларисою завершується “аристократичним” прощанням і холодним словом “необхідність”, Комаха-Серафікус після бурхливих переживань своїх стосунків із Вер залазить назад у свою комашину нору, а Вадим Васильович насильно гамує свої почуття до Галочки. Врешті-решт усе повертається “на круги своя”, і лише почуття Галочки та Ірина не вписуються в одну із тез екзистенціалізму, згідно з якою кожне кохання врешті-решт приречене на крах, — можливо, завершуючи повість на оптимістичній ноті, Ю.Косач прагнув показати читачам шлях подолання духової кризи, адже любов у всіх своїх виявах панує над світом.

Віртуальний світ, як спосіб втечі від реалій сучасності і можливість реалізувати свої думки, мрії та відчуття безвідносно до реалій сьогодення, лежить в основі світовідчуття і світосприймання героями творів Ю.Косача та В.Домонтовича. Проте постає питання: що це? Чи втеча в замкнутий простір внутрішнього світу, чи лише відступ із метою переосмислення та переоцінки дійсності? По-різному трактують ці питання Ю.Косач і В.Домонтович із позицій оптимізму чи песимізму, віри чи зневіри в перспективах майбутнього світу, але одна ідея залишається домінуючою: людина рано чи пізно в пошуках сенсу життя стає перед вибором — для чого і як жити. І тільки внутрішня свобода та свобода вибору дають їй змогу самовиявитися і надати сенсу своєму існуванню. Проте це лише можливість, а реалізувати її чи ні, іти вперед чи зупинитися або втікати від світу — залежить від кожного зокрема.

⁷ Шерех Ю. Елементи екзистенціалізму в структурі художнього тексту... — С. 38–39.





Степан Захаркін

НОВІ НАДХОДЖЕННЯ ДО ВІДДІЛУ РУКОПИСНИХ ФОНДІВ

Протягом минулого року рукописне зібрання Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України збагатилося новими надходженнями. Було створено особовий фонд Остапа Вишні, а також доповнено низку вже існуючих фондів — І.Айзенштока, О.Білецького, М.Біляшівського, В.Винниченка, З.Геник-Березовської, М.Драй-Хмари, О.Олеся, О.Ольжича, Д.Павличка, М.Степняка, В.Стуса та колекції фотоматеріалів і матеріалів письменників української новітньої літератури.

Найзначнішим письменницьким архівом, що надійшов до фондів відділу за останні кілька років, став архів *Остапа Вишні* (справжні ім'я та прізвище Павло Михайлович Губенко; 1889 — 1956), який принесли в дар Інституту, виконуючи волю покійних удови та названої доньки письменника, його онуки Мар'яна і Павло Євтушенки. Донедавна архів упродовж півсторіччя перебував у робочому кабінеті Остапа Вишні в його останньому київському помешканні на вул. Червоноармійській, 6, де письменник жив з 1952 р.

Архів Остапа Вишні, який після смерті письменника дбайливо зберегли, систематизували й доукомплектували його вдова Варвара Губенко-Маслюченко та її донька Марія Євтушенко, може правити за взірць добре збереженого та впорядкованого письменницького архіву. Втім, говорячи про цілісність та комплекtnість цього документального зібрання, слід застерегти, що йдеться про архів Остапа Вишні років ув'язнення (1934—1943) та київського періоду (1943 — 1956); що ж до матеріалів з-перед 1934 р., то їх, за незначним винятком, було назавжди втрачено під час Другої світової війни: від'їжджаючи 1935 р. до чоловіка, ув'язненого в Ухто-Печорському таборі, В.Губенко-Маслюченко залишила архів Остапа Вишні своїм харківським родичам, які в роки нацистської окупації знищили його, нібито побоюючись репресій¹.

Творчі рукописи Остапа Вишні збереглися в архіві, починаючи від середини 1930-х рр. Втрату попередніх рукописів, за задумом упорядників архіву, покликаний певною мірою компенсувати корпус публікацій гуморесок Остапа Вишні в періодичній пресі 1919 — 1956 рр. (вирізки з часописів, фото- та машинописні копії), укладений удовою письменника і систематизований нею за хронологією, а також збірка прижиттєвих видань творів письменника (1924 — 1955), до складу якої входять і авторські робочі примірники. Найранішим твором Остапа Вишні, що зберігся в рукопису, є неопублікований одноактовий гротеск "Ужас", написаний в Ухто-Печорському таборі. З особливою повнотою репрезентовано творчі рукописи 1944—1955 рр., так само систематизовані переважно за хронологією, — гуморески, оповідання, фейлетони, памфлети, літературний щоденник "Думи мої, думи мої...", переклади творів М. Гоголя, Я. Неруди, А. Чехова та інших письменників, нариси, статті. В архіві наявні матеріали, що стосуються редакторської праці Остапа Вишні, зокрема рукописи інших авторів з його нотатками.

Велику групу біографічних матеріалів становлять особисті та ділові папери Остапа Вишні, серед яких нечисленні, випадково зацілілі документи 1920-х рр., документи про арешт і ув'язнення, довідки про звільнення з Бутирської в'язниці в Москві (1943) та про реабілітацію (1955), видавничі угоди, матеріали про участь у літературно-мистецьких декадах та літературних вечорах, автобіографії різних років. Збереглося і сфальшоване радянськими спецслужбами друковане оповіщення про смертний вирок ОУН(б) Остапові Вишні, яке київські енкаведисти надіслали письменникові в другій половині 1940-х років, маючи на меті ліквідувати його фізично й камуфлювати вбивство під бандерівський теракт. Окремий блок матеріалів стосується смерті й похорону Остапа Вишні. Окрім фотографій похорону, опису жалобних стрічок, телеграм та

¹ Усне повідомлення Сергія Гальченка в лютому 2003 р.

листів з висловом співчуття, вдова письменника зберегла останні газети та листи, що їх одержав і прочитав Остап Вишня напередодні смерті, а також усі інші папери, які перебували на робочому столі письменника в останній день життя.

В епістолярному розділі архіву зусиллями вдови Остапа Вишні зібрано сотні листів письменника до різних осіб. Особливий інтерес становить корпус листів Остапа Вишні до дружини (1935 – 1956), до складу якого входять і таборові листи 1935 – 1938 рр., що стоять в одному ряді з такими трагічними епістолярними пам'ятками доби, як соловецькі листи М. Зерова й М.Куліша та колимські листи М.Драй-Хмари². Унікальність таборового епістолярію Остапа Вишні полягає в тому, що збереглися (і також надійшли до Інституту) листи-відповіді адресатки – В.Губенко-Маслюченко, які дозволяють реконструювати цей листовний діалог із максимальною повнотою. З-поміж листів Остапа Вишні до письменників варто виокремити листи до І.Дніпровського (1930–1933), що є одними з найраніших документів архіву, а також до Ю.Яновського, П.Воронька та редактора журналу “Крокодил” С. Шевцова. Важливою складовою цієї частини архіву Остапа Вишні є збірка копій тих його листів, що зберігаються в інших державних сховищах та приватних архівах. Серед кореспондентів Остапа Вишні, чії листи зберігаються в архіві, – Б.Гмиря, О.Гончар, В.Гжицький, А.Малишко, Петро Панч, І.Паторжинський, Л.Первомайський, М.Рильський, І.Сенченко, В.Сосюра, П.Тичина, Ю.Шумський, Ю.Яновський³. В окремі теці – записки, з якими зверталися до письменника його слухачі на літературних вечорах у різних містах України. В архіві також зібрано (в оригіналах і копіях) дарчі написи письменника різним особам на виданнях його творів.

Значну частину архіву складають матеріали про вшанування пам'яті Остапа Вишні та вивчення його творчої спадщини. Це, зокрема, матеріали про відзначення ювілеїв письменника, втілення його образу в мистецтві, присвячені йому літературні вечори та Вишневі читання, естрадне виконання його творів, посмертне (і, як відомо, безрезультатне) номінування письменника на здобуття державних премій, увічнення його імені в назвах бібліотек, вулиць, книгарень і пароплаву. В архіві ретельно (хоча, зрозуміло, далеко не вичерпно) зібрано публікації, присвячені Остапові Вишні (рецензії, статті, автореферати дисертацій, книжки; 1924 – 1989), і ті, що містять окремі згадки про письменника, літературні твори, пов'язані з ім'ям Остапа Вишні, дипломні роботи та дисертації про його творчість, спогади сучасників (зокрема, неопубліковані), переклади творів письменника іншими мовами, матеріали до бібліографії творів Остапа Вишні.

Разом з архівом Остапа Вишні до Інституту надійшов архів його дружини – акторки Варвари Губенко-Маслюченко (1902–1983), що містить її листування, а також матеріали інших осіб, з-поміж яких слід виокремити машинописний примірник поеми В.Сосюри “Розстріляне безсмертя” з дарчим написом поета В.Губенко-Маслюченко.

Фонд археолога та етнографа, незмінного директора Київського художньо-промислового та наукового музею ім. імператора Миколи I акад. *Миколи Біляшівського* (1867 – 1926) поповнили дві недатовані світліни вченого, які передала Тамара Скрипка (Нью-Йорк).

Велику (понад 250 од.) збірку листів літературознавця, багаторічного директора Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України акад. *Олександра Білецького* (1884–1961), зосереджену у фондї вченого, поповнив його лист до львівського колеги Олексія Чичеріна (1956), що його передав спадкоємець адресата Петро Бухаркін (Санкт-Петербург).

Фонд *Михайла Драй-Хмари* (справжнє прізвище Драй; 1889 – 1938) збагатив рукопис незавершених і неопублікованих спогадів його дружини Ніни Драй-Хмари, які принесла в дар Інституту поетова донька Оксана Ашер (Нью-Йорк).

Величезний і досі не опрацьований архів історика літератури *Ієремії Айзенштока* (1900–1980) доповнив авторський план спецкурсу “Техніка історико-літературного дослідження”, що його вчений читав наприкінці 1930 – на початку 1940-х рр. у Київському університеті. Дублетний примірник документа надійшов з рукописного відділу Інституту російської літератури (Пушкінський Дім) Російської АН, куди його було передано у складі матеріалів архіву літературознавця, професора Київського університету Олександра Назаревського.

² Таборові листи Остапа Вишні до дружини почасти опубліковано: *Вишня Остап*. Твори: В 4 т. – К., 1989. – Т. 4. – С. 388 – 436 (деякі листи адресовано також синові письменника В'ячеславу та названій доньці Марії).

³ Листи М. Рильського та П. Тичини до Остапа Вишні опубліковано: *Рильський М.* Зібрання творів: У 20 т. – К., 1988. – Т. 19. – С. 291, 319, 324, 325, 378; *Тичина П.* Зібрання творів: У 12 т. – К., 1990. – Т. 12. – Кн. 1. – С. 271, 281, 312.

Фонд літературного критика *Мирона Степняка* (справжнє прізвище Ланшин; 1903 — 1949) поповнили шість книжок з його особистої бібліотеки, які надійшли від удови історика літератури Миколи Родька Валентини Карпової. 1950 р., коли М.Степняка уже не було в живих, його учень по Одеському університету М.Родько на пропозицію матері передчасно померлого критика Ольги Ланшиної відібрав з великої книгозбірні її сина кількадесят потрібних для роботи видань. У 1990-і рр., після смерті М.Родька, його вдова передала більшу частину цих книжок до бібліотеки Одеського університету, де їх було розчинено в основному фонді, а решту 2002 р. принесла в дар Інституту літератури. Серед книжок, які зберігатимуться відтепер у фонді М. Степняка, — другий відомий примірник рідкісної дебютної збірки В.Свідзінського “Ліричні поезії” (Кам’янець, 1922)⁴, а також примірник “Казок” М. Жука (Чернігів, 1920) з дарчим написом автора М. Степнякові.

За підтримки Посольства Чехії в Україні було продовжене комплектування особового фонду літературознавця *Зіни Генік-Березовської* (1928 — 1991), яка жила і працювала у Празі. Частина архіву З. Генік-Березовської надійшла до Інституту 1993 р. від сина дослідниці Марка Березовського (Прага); у її складі було кількасот листів письменників, критиків та митців-шістдесятників (Є.Гуцала, І.Дзюби, І.Драча, М.Коцюбинської, Є.Сверстюка, І.Світличного, Г.Севрук, І.Чендея, В.Шевчука), а також Ю.Івакіна, Г.Кочура, Ю.Меженка та ін. Серед архівних матеріалів, які М. Березовський передав Інституту торік, — наукові розвідки З.Генік-Березовської з історії українського письменства та його зв’язків із зарубіжними літературами (зокрема, німецькою та чеською), популярні статті та радіовиступи про українську літературу, переклади творів українських письменників чеською мовою, підготовчі (зокрема, бібліографічні) матеріали до наукових праць, листи різних осіб до З.Генік-Березовської. Разом із матеріалами З.Генік-Березовської до Інституту надійшов архів її чоловіка — мовознавця Костя Березовського (рукописи його праць з діалектології та історії української мови тощо). Невелику групу матеріалів інших осіб утворює добірка листів Н.Королевої до О.Байлюкової-Стахурової, а також поодинокі документи, що стосуються *О.Олеся* та *О.Ольжича* (їхні еміграційні архіви, збережені З.Генік-Березовською, надійшли до Інституту 1993 р.): програма академії-концерту з нагоди 40-ліття літературної праці О. Олеся (Прага, 1943), рукопис спогадів невстановленої особи про О.Олеся та візитна картка О. Ольжича як наукового працівника Музею ім. Пібоді при Гарвардському університеті (1930-ті рр.). Матеріали О. Олеся та О. Ольжича буде вліто до їхніх особових фондів.

У складі архіву З. Генік-Березовської надійшла значна кількість друкованих матеріалів, зокрема авторські примірники публікацій дослідниці, видання із книгозбірні чеської славістки Гелени Прохазкової з авторськими дарчими написами російських та українських філологів (М.Алексєєв, В.Виноградов, М.Гудзій, Д.Лихачов та ін.), а також зібрання клеписдр українців, померлих у Празі у 1970—1990-ті роки.

Передачу празького архіву З.Генік-Березовської до Інституту завершено у січні 2003 р.

Чергову порцію свого архіву здав торік до Інституту поет *Дмитро Павличко* (нар. 1929). Вона складається з матеріалів, які відбивають діяльність Д. Павличка на посаді Надзвичайного і Повноважного Посла України в Польщі.

Фонд *Василя Стуса* (1938 — 1985) збагатили 19 листів та телеграм поета до Івана Світличного (1976 — 1980), які принесла в дар Інституту вдова адресата Леоніда Світлична. Листи було нещодавно опубліковано⁵.

До *колекції фотоматеріалів* надійшла велика збірка світлин з історії Інституту літератури 1960—1980-х рр. (контактні відбитки), які передала колишня співробітниця відділу рукописних фондів та текстології Тетяна Третяченко.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України складає глибоку подяку Посольству Чехії в Україні, Інституту російської літератури (Пушкінський Дім) Російської АН, проф. О.Ашер, М.Березовському, проф. П.Бухаркіну, М.Євтушенку, П.Євтушенкові, В.Карповій, Д. Павличковій, Л.Пономаренко, Л.Світличній, Т.Скрипці й Т.Третяченко за сприяння в комплектуванні наших фондів.

⁴ Див.: *Захаркін С.* Сенсаційна знахідка // Літературна Україна. — 2002. — 11 лип; Слово і Час. №8. — С. 90.

⁵ Див.: Писати важко. Листи Василя Стуса: 1977 — 1980 роки / Публ. Л. Світличної // Кур’єр Кривбасу. — 2002. — № 147. — С. 135 — 152.

Світлана Луцїй

АРХІВ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА

Розпочавши творчу діяльність на терені української культури в бурхливу добу українського Ренесансу в 1920-х роках, відомий український літературознавець Юрій Андріанович Лавріненко (Дивнич) розділив трагічну долю свого покоління. Між 1934–1939 рр. був декілька разів заарештований і звинувачений у контрреволюційній діяльності. У 1939 р. після звільнення відбував заслання з позбавленням громадянських прав у Татарії. Під час війни опинився на чужині – в Австрії. У 1950 р. разом із сім'єю переїхав до США. Юрій Лавріненко був ініціатором і постійним членом МУРу, з 1954 р. – організації українських письменників “Слово”. За кордоном вийшли відомі його праці “На іспиті великої революції” (1948), “Соціалізм і українська революція” (1949), “Американське малоросійство” (1951), “Розстріляне відродження”^{*} (1959), “На шляхах синтези кларнетизму” (1970), “Зруб і парости” (1971), “Павло Тичина і його поема “Сковорода” на тлі епохи” (1980), “Чорна пурга та інші спомини” (1985) тощо.

У 1997 р. Інститут літератури ім. Т.Шевченка НАН України в особі завідувача відділу рукописних фондів і текстології С.А.Гальченка прийняв на зберігання від С.Д.Павличко архів ВАПЛІТЕ. Серед цих документів (фонд ВАПЛІТЕ налічує 37 одиниць зберігання) містяться й матеріали Юрія Лавріненка: його лист до Ю.Луцького від 18.01.1978 р. (авторизований машинопис, 1 арк.), вирізки статей “Ідеї художніх творів Миколи Хвильового”, “Два Малахії”, “Скрипник і Хвильовий” із газет “Українські Вісті”, “Український вісник”, “Свобода”.

У фонді Уласа Олексійовича Самчука (фонд № 195) зберігаються 16 листів Юрія Андріановича до прозаїка. Листування велося протягом кількох десятиліть. Перший лист датовано 25.11.1948 р., останній – 4.03.1980 р. Як редактор “Українських Вістей” Лавріненко звертався до Самчука з проханням написати цикл нарисів про Канаду, ділився своїми редакторськими планами (щодо публікації в газеті рецензій на твори українських письменників і фрагментів із роману “Ост”), про пошуки коштів для видання солідного українського літературно-наукового журналу. У листах Лавріненко давав Уласу Олексійовичу редакторські поради, розповідав про свою працю над “Літературно-науковим збірником”, обговорював з ним питання про необхідність скликання в США нового з'їзду МУРу тощо. Листи також висвітлюють дискусії між Самчуком і Лавріненком. До свого листа від 9.07.1952 р. Юрій Лавріненко долучає матеріали про МУР, підготовлені для подання до Східно-Європейського фонду.

20 листів Лавріненка у фонді відомого українського поета й перекладача М.Ореста, який перебуває у стані опрацювання, відбивають десятилітнє спілкування обох діячів культури з 29.12.1951 р. по 6.01.1961 р. Із них ми дізнаємося про нелегкий побут і насичене творче життя українських письменників у США. Лавріненко розповідає Орестові про організацію літературних вечорів, про роботу над “Літературно-науковим збірником”, про Об'єднання українських письменників “Слово”, про видавничу роботу УВАН і НТШ. Він спонукає літературного колегу рецензувати найпомітніші українські видання, замовляє декілька літературно-критичних статей.

У січні 2000 р. родина Юрія Лавріненка – дружина Марія Данилівна та донька Лариса (Леся) Юрїївна – передала Сергію Гальченку частину матеріалів із його архіву, з яких було сформовано особовий фонд № 215.

Серед переданих матеріалів значну частину становить листування. Коло адресатів ученого надзвичайно широке (понад 250 адресатів). Це відомі політичні, наукові, театральні діячі, письменники й видавці: Б.Андрієвський (3 листи), І.Багрянний (3 листи), Ю.Бойко (1 лист), І.Борщак (2 листи), О.Буревій (4 листи), Ф.Бойко (1 лист), Ф.Великохатко (1 лист), В.Винниченко (1 лист), М.Воскобійник (2 листи), В.Гайдарівський (3 листи), Й.Гірняк (10 листів і 1 листівка), Є.Гловінський (6 листів і поштова картка), С.Гординський (1 лист), Я.Гніздовський (1 лист і 2 поштові картки), Д.Гуменна (33 листи та 9 поштових карток), С.Домазар (37 листів і 1 поштова картка), І.Евентуальний (2 листи), О.Ізарський (5 листів і 1 листівка), І.Качуровський (4 листи), Д.Кислиця (9 листів), І.Костецький (2 листи), Г.Костюк (16 листів та 14 поштових карток),

^{*} Нещодавно “Антологія” була перевидана й в Україні. Див.: *Лавріненко Ю.А. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: поезія-проза-драма-есеї* / Підгот. тексту, фахове ред.; передмова М.К.Наєнка. – К.: Просвіта, 2001; *Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933: Поезія-проза-драма-есеї* (Ю.Лавріненко / Упоряд., передм., післямова). – К.: Смолоскип, 2002.

І.Кошелівець (32 листи і 2 поштові картки), В.Кубійович (3 листи і листівка), Л.Лиман (4 листи), Ю.Луцький (6 листів та 5 поштових карток), Р.Маланчук (28 листів і 1 листівка), Л.Полтава (6 листів), Г.Наконечна (10 листів і 1 поштова картка), О.Оглоблин (4 листи та 2 поштові картки), А.Орел (13 листів та 25 поштових карток), Т.Осьмачка (лист і записка), М.Рудницька (2 листи), У.Самчук (4 листи), Яр Славутич (1 лист), Д.Соловей (2 листи та поштова картка), Ю.Шерех (28 листів та 11 поштових карток), М.Шлемкевич (3 листи), Ганна Черинь (4 листи), О.Чикаленко (1 лист та поштова картка) та ін.

Листування охоплює значний часовий період — з 40-х по 80-ті роки. Про службу та громадську діяльність Ю.Лавріненка розповідають листи до нього різних установ, культурно-освітніх, релігійних, політичних організацій (15 листів і 5 поштових карток).

Листів самого Юрія Лавріненка небагато. Це листи до Володимира Винниченка, В.Божики, Г.Грабовича, Т.Соснового, Ю.Шереха, М.Степаненка, до редакцій газет і журналів. Ці пожовклі аркуші паперу інформують не тільки про життя науковця, а й про творчу діяльність українців за кордоном, літературні дискусії й видавничі справи, політичні суперечки й ідеологічні розходження, театральні вистави та появу нових творчих колективів і літературних організацій, наукові здобутки, підготовку до друку творів таких письменників, як М.Хвильовий, А.Любченко, І.Багряний, Д.Гуменна, У.Самчук, О.Веретенченко (Олекса Розмай), М.Куліш та ін. Із них ми дізнаємося про страшні часи перебування Юрія Андріяновича на засланні в Норильську, про його бурхливу громадську й літературну діяльність в Австрії, життя в США.

На сторінках листів обговорювалися і житейські проблеми, як-от: пошуки країни, куди б можна було переїхати на постійне місце проживання, способи подолати матеріальну скруту, покращити здоров'я; важливі громадсько-культурні питання: про необхідність видавати за кордоном на належному рівні українські газети та журнали, про пошуки спонсорів для публікації художніх творів, про налагодження літературних і культурних зв'язків між українцями, що проживають у різних країнах, про правдиве висвітлення подій 30–40-х років в СРСР, про видання спогадів колишніх в'язнів радянських таборів, про роботу над "Енциклопедією українознавства".

Листи дають цінну інформацію про громадсько-політичні та творчі об'єднання українців-емігрантів, про їхні спроби провести переговори та розпочати співпрацю з іноземними товариствами, розповідають про заснування й діяльність українських вищих навчальних закладів за кордоном, про проведення різних конференцій, з'їздів (студентів, науковців, політв'язнів, письменників) тощо.

У листах ідеться також про заснування і видавничу діяльність МУРу, його членів, про скликання з'їздів МУРу, про наміри українських письменників і літературознавців видати об'єктивну й повну історію української літератури. Листи інформують про стан справ та діяльність таких газет і журналів, як "Керма", "Жіночий світ", "Літаври", "Наш вік", "Наша мова", "Нові дні", "Орлик", "Проблеми", "Свобода", "Соборна Україна", "Сучасна Україна", "Україна і світ", "Українська думка", "Українська трибуна", "Українські Вісті".

Окреме місце у фонді Юрія Лавріненка належить родинному листуванню. Воно складається з 12 листів та 9 поштових карток Юрія Андріяновича, написаних до дітей і дружини протягом шести років (з 27.01.1946 р. по 3.09.1952 рр.). Поруділі автографи простим олівцем розповідають нам про люблячого батька та уважного й дбайливого чоловіка, котрого цікавлять найдрібніші подробиці із життя своєї родини. 9 листів та 2 поштові картки (теж автографи) від Марії Данилівни, доньки Лесі (Лариси) та сина Миколи, а також дитячі малюнки — це ціла історія теплих і зворушливих взаємин у сім'ї Лавріненків.

Епістолярій дітей Юрія Лавріненка представлений лише кількома листами. Це листи Сергія Домазара до Лесі (Лариси) та Миколи від 22.11.1951 року та лист пані Марії (б.д.)

У фонді містяться більше 20 листів третіх осіб, збережені Юрієм Лавріненком: лист О.Балинського до В.Мудрого, І.Сем'янчукова, лист Ф.Бойка до Докії Гуменної, В.Гришка до Й.Гірняка, листи Д.Гуменної до Й.Гірняка та Марії Лавріненко, Є.Мищенко до Д.Гуменної, С.Домазара до Й.Гірняка й І.Кошелівця, Л.Дражевської до В.Кубрика, І.Лисяка-Рудницького до І.Кошелівця, Р.Маланчука до Г.Костюка, Є.Наконечного до Й.Гірняка й О.Добровольської, В.Шаяна до Й.Гірняка тощо.

Дуже цінною складовою частиною фонду є, на жаль, неповні автобіографії (українською й англійською мовами) Ю.Лавріненка та його відповіді на запитання анкет різних установ і редакцій, а також перелік статей і монографій, зроблених ним самим. Ці документи допоможуть сучасним дослідникам з'ясувати нові факти життєвої й творчої біографії відомого

літературознавця, стануть ключем до прочитання й датування багатьох листів із архіву Юрія Андріяновича, а також дадуть змогу виправити помилки й неточності, допущені у статтях підручників, довідників і словників, присвячених згадуваній постаті. Крім автобіографії, увагу дослідників, безперечно, привернуть тексти радіопередач, які Лавріненко підписував псевдонімом Юрій Гайдар. Це переважно розмови про важливі соціально — політичні та культурно-історичні події в Україні, що відбулися протягом кількох століть, та про відомих українських діячів минулих часів і сьогодення.

Громадсько-культурну діяльність публіциста й дослідника літератури відбивають запрошення на з'їзди і творчі вечори та статті, опубліковані в газетах (“Українські Вісті”, “Наш клич”, “Український Прометей”, “Наш вік”, “Свобода”, “Українське слово”, “Українська трибуна”) та часописах (зокрема, “New Times”, “Листи до приятелів”) протягом 1947—1967 рр. Велику цінність мають автографи статей Лавріненка та машинописи з авторськими правками, як-от: “Збройний спротив Україні большевицькій окупації між двома світовими війнами”, “Незвичайна поява “Мойсея”. Рефлексії з прем'єри поеми Івана Франка в УТА 20 травня”, “Диявол, що перед смертю вхопився за хреста”, “Динаміка національних складників СРСР і національна політика Кремля”, “Майстер — життєлюб...”, “Листок з минулого, що впав у сучасність”, “З приводу праці Ю.Шереха” та ін.

Не менш цікавими для дослідників спадщини Лавріненка є творчі нотатки, записи, підготовчі матеріали до статей і монографій. Вони частково розкривають творчу лабораторію науковця, засвідчують його наполегливу роботу зі словом. Серед нотаток хотілося виокремити нотатки на тему: “Три стадії шевченкознавства”.

Родина Лавріненка передала у відділ рукописних фондів і текстології переплетений машинописний примірник книги “Розстріляне відродження” з нечисленними авторськими правками і фотокопію кількох аркушів паспорта Юрія Андріяновича та довідки про звільнення із заслання (16.05.1939 р.; 9.06.1939 р.), кілька саморобних брошур: “Американське малоросійство”, “Біля джерел”, “Культурний епігонізм і 1917-ий рік”.

Окрему одиницю у фонді Лавріненка становлять матеріали про Норильськ, де він відбував строк покарання. Це вирізки статей, вміщених у радянських та еміграційних газетах і журналах протягом 1945—1957 рр. із записами й коментарями на полях, зробленими Юрієм Андріяновичем. Великий інтерес становлять рецензії іноземних та українських авторів на книгу Лавріненка “Ukrainian Communism and Soviet Russian Policy Toward the Ukraine”.

У фонді є також статті й рецензії інших авторів (Г.Костюка, І.Кошелівця, С.Домазара, В.Косаренка-Косаревица, І.Костецького, І.Качуровського), автографи віршів О.Неприцького-Грановського, датовані вереснем 1940 — березнем 1950 рр., історико-мемуарний нарис І.Дубинця “Горить Медвин”, дуже багато вирізок статей із газет “Гомін України”, “Наш вік”, “Народна воля”, “Наш клич”, “Новий шлях”, “Свобода”, “Українська літературна газета”, “Український Прометей”, “Українське слово”, “Українська трибуна” тощо.

Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України висловлює глибоку подяку сім'ї Лавріненків за передані матеріали, котрі дають дослідникам літератури різнобічну інформацію про життя українців-емігрантів, а також знайомлять українську громадськість із глибоким і невтомним вченим, справжнім патріотом своєї батьківщини, який посів гідне місце в історії української культури та літератури — Юрієм Андріяновичем Лавріненком.





“ТЕАТР З АУРОЮ СОНЦЯ” У ДЗЕРКАЛІ ТЕАТРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

***В.Заболотна. Шлях. В.Корнійчук. Театр з аурою сонця. –
К.: ТОВ “СТІН”, 2001. – 200 с.***

Нещодавно побачила світ книжка, присвячена Київському Державному театру юного глядача на Липках, автори якої кандидат мистецтвознавства В.Заболотна, а також відомий прозаїк, критик і дослідник-театрознавець, редактор “Української музичної газети” В.Корнійчук. Охоплюючи історичний шлях ТЮГу з висоти більш ніж 75-річного його шляху, можна відзначити, що Київський театр для дітей та юнацтва став неповторним і яскравим явищем в історії української культури, яке має складну, драматичну історію і водночас багаті й плідні традиції. Вони створювались самовідданою працею багатьох поколінь режисерів, акторів, художників-сценографів, серед яких чимало відомих і видатних діячів: засновники театру і на різних етапах його головні режисери І.Дєєва та О.Соломарський, а також В.Довбищенко, О.Барсеґян, М.Мерзлікін, нинішній художній керівник і директор театру В.Гирич, художники-сценографи М.Френкель, В.Татлін, В.Меллер, М.Тряскін, Л.Писаренко, Л.Альшиць, актори Т.Баглій, А.Васильєв, Т.Немченко, Б.Харитонов, Ю.Крітенко, Б.Лобода, О.Парра, відомі травесті Л.Будник, В.Аносова, Г.Добіна, О.Пуць, Л.Ігнатенко, Л.Козуб та багато інших. Театр унікальний за своєю специфікою. Орієнтований на дитячу та юнацьку аудиторію, він синтезує в собі художнє і педагогічне начала, безпосередніше, ніж інші театри, причетний до формування духовного світу дитини, отже, виконує достатньо відповідальну функцію в культурі суспільства. Водночас ці творчі здобутки досі залишаються малодослідженими, що зумовлює безперечну актуальність першого в історії українського театрознавства видання, присвяченого Київському ТЮГу.

Видання складається з трьох основних розділів. Перший, утворений дослідженням

В.Заболотної, є своєрідним розширеним вступом, в якому подається стислий огляд історичного шляху Київського ТЮГу. До другого увійшли спогади про театр діячів культури, чії творчі долі були з ним пов’язані. Серед них – народний артист України, професор, режисер О.Барсеґян, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч науки, колишній директор ТЮГу І.Безгін, заслужені діячі мистецтв України, художник театру М.Френкель та режисер М.Мерзлікін, нинішній художній керівник театру В.Гирич та ін. Розділ вдало доповнюють вірші, присвячені згаданому театру. Третій, центральний розділ видання, репрезентований дослідженням В.Корнійчука, в якому докладно розглядається творчий шлях Київського театру юного глядача. Вміщено також довідково-інформаційні матеріали – перелік головних режисерів Київського ТЮГу із зазначенням років їх праці в цьому театрі, а також спектаклеграфію, укладену В.Корнійчуком, що охоплює 1924–99 рр.

Зосереджений у документальних матеріалах, щедро поданий і систематизований у дослідженнях В.Заболотної і В.Корнійчука фактологічний тезаурус, що стосується дат, імен режисерів, акторів, художників-сценографів, узагальнень щодо основних тенденцій розвитку театру на різних етапах поступу національної культури, його творчого “обличчя” в періоди праці в ньому різних головних режисерів, неповторних прикмет тих чи тих постановок, порівняно з іншими театрами – все це становить цінність для науковців-театрознавців.

Однак книжка цікава і для масового читача, небайдужого до питань української культури. Затронується ряд теоретичних, історико-культурних, художніх, а також життєвих, часом гострих і болючих проблем (які іноді виходять

за межі обраної теми), спільні для різних галузей мистецтва. Це, зокрема, вищезгадане питання унікальності ТЮГу серед інших театрів, взаємозв'язків між процесами розвитку театру, його репертуару і мистецтва драматургії, непростих акторських і людських доль акторів-травесті, своєрідності реакції ТЮГу на різні культурно-історичні ситуації тощо. У багатоплановій проблемній панорамі вимальовуються спільні підходи, ракурси висвітлення обраної теми, які об'єднують основні розділи видання.

Внутрішнім смисловим стрижнем видання є передусім гостре відчуття самоцінності людини, особистості, пов'язане з цим щире вболівання за долю національної культури. Тому в центрі уваги обох дослідників не механічне відображення загальнокультурних тенденцій у діяльності театру,

а головним чином простеження своєрідності реакції театру на ці тенденції, виявлення в історії театру різних періодів, специфіка яких визначається неповторністю творчих облич тих чи тих режисерів, розкриття особливої "сонячної" психологічної аури театру про дітей і призначеного для дітей. Подібне гуманістичне тлумачення історії театру резонує з глибинними сучасними тенденціями культури, характерною для неї підвищеною увагою до проблем національної духовності, ролі особистості в культуротворчому процесі тощо. Історія театру, якою вона постає у рецензованій книжці, це передусім живі люди-творці. І результат цієї історії – не абстрактні схеми, складені відстороненим дослідником-аналітиком, а жива пам'ять культури про творіння людського духу.

Олена Немкович

ТИСЯЧА ХАЙКУ В УКРАЇНІ

Антологія японської поезії. Хайку XVII–XX ст. – К.: Дніпро, 2002. – 368 с.

Насамперед слід зазначити, що це лише перша частина двотомної антології японської класичної поезії. Другий том – "Антологія японської поезії: танка VIII–XIII ст." – перекладач, доктор філологічних наук, автор багатьох праць, підручників та монографій Іван Бондаренко готує до видання. Привабливий, навіть дещо таємничий зовнішній вигляд антології (тверда обкладинка чорного кольору з червоними квітами сливи на ній), а ще більше самобутні твори японського малярства та витончені віньєтки, якими оздоблена книжка, відразу привертають увагу читача. Проте диво у слові – ще незбагненніше. З трьох рядків кожного малого шедевра (в японському оригіналі це лише 5+7+5 складів) можна намалювати не лише довершене полотно зримими образами, а й написати розлогу поему почуттями, які приховані за традиційними для японців віршовими реаліями:

Гусак недужий

Падає з небес у холод ночі –

Мій нічліг в дорозі!

(Мацуо Басьо)

У більшості випадків іноземному читачеві досить важко прозирнути до кінця глибини хайку. Адже багато елементів зображення у

вірші – символічні, суто національні образи. До них, зокрема, належать численні власні назви, серед яких найбільше топонімів – вони в японського читача викликають такі ж асоціації, як у нашого – Дніпро, Свята Софія, Хортиця, Чернеча гора тощо. Докладні примітки на сторінках антології дають змогу українському читачеві вільно орієнтуватися в морі японських питомих понять і святинь. Часто іноземця просто-таки вражає своєрідний фінал хайку, бо на перший погляд він – абсолютно не пов'язаний семантично з попередніми рядками (як у наведеному вище вірші). Нерідко традиційні японські елементи зображення (місяць, хмари, сутінки, ніч тощо) – лише легкий штрих до загального настрою, вони викликають у читача певну асоціацію:

Пливають хмаринки.

Літній урожай

Добірних мандаринів дозріває.

(Накацука Іппекіро)

Певно, легкі "хмаринки" – то символ спокою, розміреного ритму життя, яке проявляється тут саме в дозріванні врожаю.

Поезія для японця – це саме життя. Як пише І.Бондаренко у передмові до антології, з дитинства вона органічно входить до повсякденного життя мешканців "країни сонця,

що сходить”, “неможливо пізнати душу цього народу, не знаючи його поезії”. Серед небагатьох жанрів японської поезії хайку вирізняються своєю сюжетною наповненістю. Вони зовсім не лаконічні, як здається: намагатися писати стисло означає для японського поета “передати куті меду”. Кожен вірш — це в кількох словах сконцентрована думка, і тут марно шукати недомовок. У період розквіту хайку в Японії виникає безліч аматорських поетичних клубів, гуртків, шкіл; проводяться конкурси на швидкість складання віршів. Зокрема, 1684 р. Іхара Сайкаку встановив неперевершений і донині абсолютний рекорд: протягом доби він склав 23000 хайку (16 віршів за хвилину!). Та хоч вірші складали всі, проте поетами ставали одиниці.

На особливу увагу заслуговує те, що “Антологія японської поезії” — перше в Україні видання такого масштабу (вона містить понад 1000 віршів одинадцяти відомих японських поетів XVII-XX ст.) і для багатьох українських читачів є новою сходинкою до досягнення світогляду та світосприйняття цього поетичного народу. Їй передували збірки в перекладах Ол.Кремена (Харків, 1934), О.Масикевича (К., 1971) та Г.Туркова (К., 1984 й 1991), однак вони були незрівнянно меншими за обсягом. Вартий уваги той факт, що нині в Україні чимало майстрів слова використовують форму, суть (а часом і структуру) японських хайку, досягаючи таким чином граничної лаконічності й глибини думки.

В цікаво написаній передмові до антології перекладач досить докладно розкриває не лише особливості та образність жанру хайку, а й зупиняється на періодизації історії японської літератури, а також наводить цікаві цитати з висловлювань японських та іноземних дослідників про вірші хайку. Та особливу увагу І.Бондаренко, який тривалий час жив і працював у Японії, звертає на високу культуру народу цієї країни, на їхню загальновідому любов до прекрасного. Прочитуймо промовисті рядки: “...любов японців до поезії, їхнє доскональне знання національної поетичної спадщини — лише один із яскравих

проявів надзвичайно дбайливого й зацікавленого ставлення цього народу до свого історичного минулого і власної культури, якому в них варто було б повчитися багатьом народам світу”.

Перевагою антології є те, що поряд із українським перекладом кожного вірша наводиться й оригінал, відтак японісти мають чудову можливість відчутти якість перекладу. Щодо адекватності перекладів, слід зазначити, що Іван Бондаренко підсилює їх експресивність власними розділовими знаками, відсутніми в оригіналі. Це також робить переклади хайку більш зрозумілими. Стосовно манери перекладу І.Бондаренка. Часом він міняє місцями рядки оригіналу та перекладу (третій рядок оригіналу стає першим у перекладі чи навпаки), проте зміст, суть і настроєвість вірша від цього аніскільки не втрачаються, а часто навпаки — стають прозорішими та емоційно навантаженими.

Донести до українського читача всю глибину японського хайку, в якому 4-5 слів, дуже нелегко. Тому І.Бондаренко часто-густо додає свої поетизми чи й навіть образи, відсутні в оригіналі. Наприклад:

Зоря ранкова!	Ранкова зірка
З пурпуру на сході —	лише у фіолеті
Зозулі голос	зозуля
(переклад)	(Мацуо Басьо, підрядник)

Перекладач точно відтворив зміст хайку, навіть більше: він зробив це поетично, так, як описав би, можливо, згадане явище український поет. Слід зауважити, що художній переклад із дотриманням ритміки найчастіше вимагає додавання певних лексем, які відсутні в оригіналі. Без цього в деяких випадках хайку українською мовою звучали б дещо кострубато, незрозуміло і здавалися б набором не зв'язаних між собою слів.

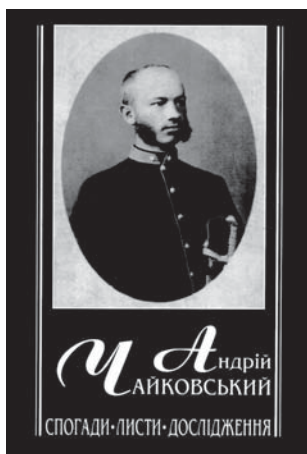
Таким чином, І.Бондаренко майстерно впорався з тими складнощами, які виникають у роботі з перекладами, показавши подекуди своє оригінальне бачення тієї чи тієї лінгвістичної проблеми.

Ярослава Шекера



Наші презентації

Андрій Чайковський. Спогади. Листи. Дослідження: У 3 т. / Мін. освіти і науки України, Львівський національний університет ім. І.Франка, Наукова бібліотека; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича; Наукова фундація Андрія Чайковського / Упоряд. Б.З.Якимовича за участю З.Т.Грень, О.Е.Седляра. — Львів, 2002. — Т.1. — 514 с.; Т.2. — 468 с.; Т.3. — 576 с.



Тритомне зібрання мемуарної, публіцистичної та епістолярної спадщини видатного українського письменника й громадського діяча Андрія Чайковського, яка була розпо- рошена по різних часописах, виходила в світ

окремими малотиражними книжками чи зберігається в архівах. Більшість матеріалів друкується вперше. До першого тому увійшли спогади письменника, його автобіографічні, публіцистичні та наукові праці, до другого — листи, адресовані громадсько-політичним та культурним діячам, громадським організаціям та установам, до третього — спогади рідних та друзів, низка сучасних досліджень про громадську та літературну діяльність А.Чайковського. Додано також матеріали до бібліографії, зокрема бібліографія творів письменника (окремі видання і твори, опубліковані в періодичних виданнях), список літератури про його життя і творчість.

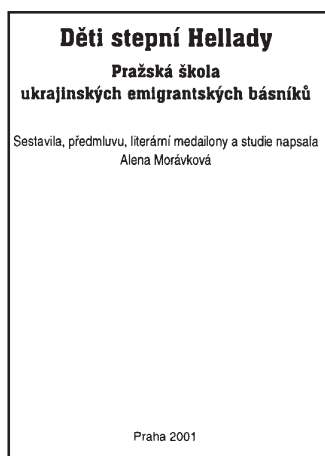
Děti stepní Hellady: Pražská škola ukrajinských emigrantských básníků / Sestavila, literární medailony a studie napsala Alena Morávková. — Praha, 2001. — 94 s. (Діти степової Еллади: Празька школа українських емігрантських поетів / Упор. і автор літ. нарисів А.Моравкова. — Прага, 2001. — 94 с.

Збірка представляє творчість поетів “празької школи” в українській еміграції — твори Ю.Дарана, О.Теліги, І.Ірлявського, Ю.Клена, Є.Маланюка, А.Гарасевича, І.Колоса, О.Лятуринської, О.Ольжича,

Г.Мазуренко тощо. Поезії подано послідовно в оригіналі й перекладі чеською мовою. Окремий розділ присвячено детальному аналізу особливостей творчого стилю та поетики Ю.Клена (О.Бургардта), Є.Маланюка й О.Ольжича в контексті загального творчого вектора “празької школи”. Крім того, в збірці подано унікальні малюнки та ескізи театральних декорацій Г.Мазуренко, М.Перебийноса, Т.Княгиницької й Н.Геркен-Русової.

Видання підготовлене за сприяння Слов'янської бібліотеки при Національній бібліотеці Чеської Республіки (др. Марія Няхай), Української ініціативи у Чеській Республіці (мгр. Л.Райчінцова), координаційної ради Товариства друзів народів східної Європи та Міністерства закордонних справ Чеської республіки до 10-річчя проголошення незалежності України.

І.Мельниченко



Листи до Приятелів: Системат. покажч. змісту. Кн. 1–176 (1953–1968) / Нац. парламент. б-ка України; Наук. т-во ім. Шевченка; Укладачі: Є.Бабич, В.Патока; Відп. ред. В.Конonenко; Вступ. ст. “У пошуках української душі” С.Білоконя. — Київ; Нью-Йорк: Вид-во “Одіссія”, 2002. — 162 с.



Видання підготовлене до 50-річчя заснування часопису “Листи до Приятелів” бібліографами Національної парламентської бібліотеки України Є.Бабич та В.Патокою з ініціативи науковців Інституту літератури ім. Т.Шевченка. У вступній статті

доктор історичних наук С.Білокінь звертає увагу на еміграційні видання післявоєнного часу, в яких друкувалися українські вчені, а також подає відомості з життєвого та творчого шляху М.Шлемкевича.

Покажчик містить 1794 бібліографічних описи українською мовою, багато з яких супроводжується анотаціями. Назви розділів, підрозділів і рубрик сформовані залежно від тематики матеріалу, вміщеного в часопису. А вона досить різноманітна. Це — філософія, релігія, політика, історія, медицина, педагогіка, книговидавнича справа, бібліографія, мовознавство, літературознавство, мистецтво тощо.

Додаються також бібліографічна довідка “З життєпису Миколи Шлемкевича” та список літератури про Миколу Шлемкевича. Покажчик побачив світ завдяки фінансовій підтримці Президії НТШ Америки на чолі з Ларисою Залеською-Онишкевич, а також голови Видавничої комісії Марти Гарнавської. Не можна не згадати також імен Богдана Ясінського, Марти та Романа Савицьких, які допомагали порадами щодо підготовки покажчика й надсилали необхідні матеріали.

Л.Коцирій.

Олександр Ткачук. Наратологічний словник. — Тернопіль: Астон, 2002. — 178 с.

У сучасному літературознавстві відбувається складний процес переосмислення

історико-літературних та теоретико-методологічних напрацювань вітчизняної наукової думки минулої епохи. “Наратологічний словник” Олександра Ткачука виник у відповідності з вимогами часу як певного роду результат тих

досліджень, які здійснюються науковцями Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка з проблем наратології і рецептивної естетики в українсько-зарубіжних літературних зв'язках. Він буде корисним для усієї студентської та наукової громадськості, якій цікаві проблеми аналізу розповідного тексту.

Тут вперше у вітчизняному літературознавстві окреслюється термінологічний апарат наратології з урахуванням багатьох теоретичних підходів учених України (О.Білецького, І.Денисюка, М.Кебала, М.Легкого, І.Папуші), Росії (М.Бахтіна, І.Ільїна, Ю.Лотмана, Є.Попової, І.Силантьєва), Західної Європи (Ж.Женетта, К.Леві-Строса, П.Рікера, Р.Барта, А.Греймаса та ін.). Важливо те, що певні текстуальні моделі художнього наративу закріплюються у вітчизняному літературознавчому контексті у формі конкретних літературних прийомів.

В.Гижий

Листи до Михайла Коцюбинського / Упорядк. та коментарі В.Мазного. — Т.1. — К.: Українські пропілеї, 2002. — 387 с.; Т.2. — Ніжин, 2002. — 343 с. / Чернігівський літ.-мемор. музей-заповідник М.М.Коцюбинського, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Вступна ст. Валерія Шевчука.

Три солідні томи “Листи до Михайла Коцюбинського” підготовлені Чернігівським літературно-меморіальним музеєм Коцюбинського разом з Інститутом літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Четвертий, останній, не за горами. Це, без перебільшення унікальне, видання здійснене за фінансової допомоги Наукового товариства ім.Шевченка у США та Ліги українських меценатів — для України подія великої культурної ваги.

Слово і Час. 2003. №6



Зібрані тут листи в абсолютній більшості публікуються вперше. Оприлюднені вони були лише в уривках або у виданнях, які вже стали бібліографічною рідкістю. Мають велику фактографічну, історико-літературну, психологічну

цінність як документ епохи, як епістолярна панорама українського культурного життя кінця XIX — поч. XX ст. О.Кобилянська, В.Стефанік, І.Франко, Панас Мирний, О.Кониський, М.Вороний, М.Євшан, В.Винниченко, В.Короленко, Максим Горький, М.Старицький, Н.Кобринська, І.Липа, О.Луцький, М.Грушевський, С.Єфремов, О.Маковей, Б.Лепкий, В.Самійленко, Г.Хоткевич, Л.Старицька-Черняхівська, Л.Яновська, Є.Чикаленко, В.Леонтович, А.Енсен... Цей список не охоплює і чверті адресантів. Кількісні параметри цього видання вражають: понад 200 адресантів; у трьох томах — до тисячі листів, серед них досить значні персональні масиви текстів: В.Гнатюк — 100 листів, М.Могилянський — понад 70, М.Грушевський — 68, С.Єфремов — до 40, Є.Чикаленко — 46, В.Винниченко — 24 тощо.

Для дослідників української культури заповіданий у цих текстах колосальний фактаж — воістину золоте дно. Неоціненні біографічні, історичні, побутові, психологічні деталі — гарячі, “щохвилинні”, які дають відчуття моменту, дають змогу почути голос доби.

М.Коцюбинська

Марина Павленко. Тичининська формула українського патріотизму. — Умань: АЛМІ, 2002. — 180 с.

Невелике “камерне” видання, що побачило світ в Умані, якимось відразу повертає до себе увагу, вирізняючись на тлі нашої (далеко не бідної на цікаві й оригінальні з’яви) літературознавчої продукції останніх років — і відважно стимульованою темою, і вишуканим, до речі, авторським оформленням. Це роздуми — вдумливі, схвильовані, “кордоцентричні” — з позиції любові й розуміння, що не виключає й гострого критицизму з позиції пієтету до таланту Тичини і його ко-

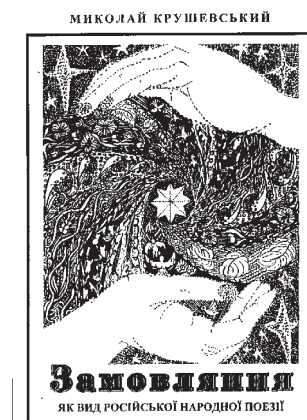
лосальних поетичних потенцій. З позиції реально засвідченого поетичного Тексту, в який авторка вміє “вгризатися”, відчувачи не тільки основний поверхневий зміст, а й потаємне нуртування думки й чуття. З багатьма спостереженнями Марини Павленко мимоволі внутрішньо солідаризуєшся, хоча вони потребують розвитку й корекції.

Задуми авторки мають бути почутими сучасною українською людиною, яка прагне побачити “своє небо і в ньому свою батьківщину”. І почувши їх, можливо, й погодиться з висновком авторки: “Ламала, підминала під себе жорстока епоха, але попри все Бога, Націю, Людину він у собі вберіг”.

М.Коцюбинська

Миколай Крушевський. Замовляння як вид російської народної поезії / Упоряд., перекл., вступ. ст., додатки З.О.Пахолук. — Луцьк: Вісник і К°, 2002. — 192 с.

Досить рідкісна як для регіональної науки подія — підготовка до видання іншомовної раритетної праці. М.Крушевський — відомий у світі мовознавець. Його життя і наукова діяльність пов’язані з Польщею, Росією і Україною. Здійснене Крушевським дослідження російських замовлянь, яким він присвятив свою першу наукову розвідку, і досі не втратило своєї актуальності. Незважаючи на те, що матеріалом для дослідження стали передусім російські замовляння, праця Крушевського має значно ширший і глибший

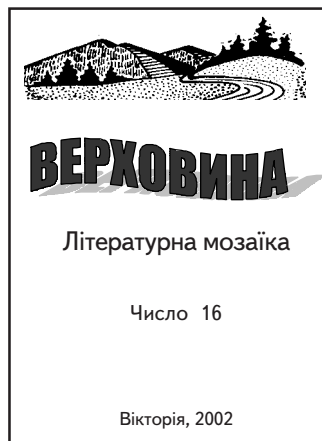


об'єкт — він досліджує не стільки замовляння самі по собі, скільки первісний світогляд і психіку крізь призму замовлянь. ХХ століття засвідчило плідність такого підходу до фольклорних творів. Подібних праць написано дуже багато, причому представниками різних галузей знань: етнологами, фольклористами, етнопсихологами та іншими. І все ж у Крушевського трапляються думки і спостереження, які варті популяризації серед сучасних науковців, особливо українських.

Окремо слід підкреслити таке: реконструюючи первісний світогляд, Крушевський використовує багато джерел, в тому числі власні спостереження над життям і побутом селян, які, зокрема, він вів на Волині. Глибоке розуміння природи психіки дало йому підстави стверджувати, що т.зв. первісна психіка і психіка сучасної людини в основі своїй однакові. Ця думка є на сьогодні актуальною і важливою для багатьох галузей знань. Загалом праця Крушевського не є вузькоспеціальною мовознавчою, її матеріал здатен зацікавити широке коло освічених читачів.

М.Моклиця

“ВЕРХОВИНА”



“Верховина” — громадсько-політичний та літературно-художній часопис, орган “дружньої ланки прихильників ідейної літератури”, що заснований у 2000 р. в Канзасі (Вікторія, США) і виходить раз на 2 місяці. Вийшло

20 номерів. Поширюється у США, Канаді, Австралії, Англії, Німеччині, Чехії, Словаччині, Польщі та Україні.

Редактором часопису є відомий вчений, поет, прозаїк, перекладач, д-р філософії, професор-емерит Канзаського університету Роман Кухар. “Верховина” має близько 20 рубрик, серед них “Редакційне”, “Начасне”, “З буттєвої сцени”, “Хроніка”, “Спогади”, “Із праісторії”, “Красзнавство”, “Поезія”, “Проза”, “Драма”, “Переклади”, “З історії української літератури”, “Дещо на весело”, “Наші автори”, “Проблеми”, “Голоси наших читачів” та ін. Часопис виявляє національно-

державницьку позицію, відзначає ювілеї нашої державності, знайомить читача з життям в Україні, допомогою діаспори організаціям, установам, сиротам та ін.

На сторінках журналу були опубліковані етичні твори М.Ольхової, М.Горішного, Р.Володимира, Є.Кривенко-Іванківа, І.Дибко-Филипчак, Л.Мурович, Ю.Буряківця, Н.Петрів, Р.Тарнавської, В.Болонки, А.Листопад, Л.Овечко, І.Овечка, Г.Сподарик, В.Ковалика, В.Ліщука, М.Шалати, О.Астаф’єва, Є.Зозуляка, Ю.Липи, Д.Павличка, М.Гармаш, Є.Сварожича, У.Старосольської-Любович, М.Боеслава, Т.Ганенко, М.Орлича та ін. Серед поданих прозових творів — новели й оповідання О.Булах, Р.Володимира, Сіркаповстанця, Л.Клименко, С.Фостуна, А.Ахметова, І.Дибко-Филипчак, Лесі Явір, І.Савицької, С.Радіона, Я.Тимуся. Драма представлена драматичною поемою В.Дергача “Ой, літав орел”, етюдами І.Савицької (“Український садочок”), Р.Володимира (“Буття бурхлива течія”), І.Дибко-Филипчак (“В осінній казці”). “Верховина” знайомить читача з перекладними творами: так, Є.Кривенко-Іванків опублікував переклади з німецької (Е.Меріке, Й.Ейхендорф), англійської (Тереза, Е.Дікінсон); А.Кухар — з іспанської (Р. дель Ріо), англійської (Сента); Р.Кухар — з чеської (С.Чех), словацької (П.Гвездослав, І.Краско); О.Астаф’єв — з польської (К.Войтила). Під рубрикою “На весело” часопис умістив гуморески, сатири і фейлетони І.Савицької, Ф.Боднара, І.Овечка. Особливої вартості надають часописові літературні портрети, авторами яких виступають І.Дибко-Филипчак (композитор В.Івасюк), В.Жила (Д.Гуменна, С.Радіон), Р.Володимир (Г.Мазуренко, І.Лисенко, Л.Мурович), Г.Паламарчук (О.Пчілка, Леся Українка, В.Курилик), Т.Стефанишин (М.Голубець), П.Роечко (М.Орест), С.Кузьменко (В.Жила), В.Кухар (Є.Курилович-Чапельська, І.Овечко), М.Мушинка (Р.Кухар), І.Овечко (Р.Кухар). Тут також представлено рецензії на нові книги Д.Нитченка, О.Булах, І.Головацького, В.Боднара, П.Сороки, М.Онуфрійчука, С.Галамая і Г.Аркушина, Л.Бахталовської, Б.Дерія, Я.Чорногора й О.Царицинської, Т.Литвиненко, Я.Грицяя, У.Любович, М.Андрусяка, І.Братуся, С.Малильо, Р.Кухаря, С.Стебельської, І.Овечка, Д.Корбутяка, О.Астаф’єва, О.Копач, А.Листопад, С.Женецького, Я.Курдидика, О.Корчак-Городиського, П.Будівського, Я.Штендера, І.Приходько, М.Чорнописького, І.Савича, Г.Сподарик, П.Одарченка, Т.Савчинської-Латик, І.Лисенка, на окремі номери журналів “Слово і Час”, “Сіверянський літопис”, “Рідна школа”, “Вісник НТШ”.

Слово і Час. 2003. №6

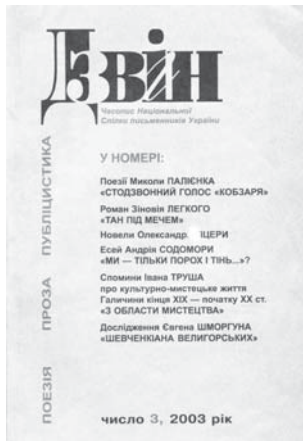
У ч. 8 “Верховини” за 2001 р. та у ч. 17 за 2002 р. оглянуто журнал “Слово і Час”.

Крім огляду українських часописів “Верховина” вміщує ряд рецензій на інші видання.

У часописі ведеться постійна рубрика “Голоси наших авторів і читачів”, під якою друкуються відгуки читачів на ті чи ті номери. Загалом “Верховина” є цінним і вкрай потрібним для діаспори й материкової України виданням.

О.Сушко

ДЗВІН. – 2003. – Ч. 3.



У рубриці “Поетія” вміщено добірки віршів М.Палієнка, Г.Вівчар, С.Пушика, І.Вовк, Н.Заброцької. У відділі прози друкується роман Зіновія Легкого “Та, під мечем”, дослідження І.Просьяника “Зело таємниче”, новели Олександра Кіцери.

У рубриці “Наша доба” Андрій Содомора розповідає про відомого філолога-класика С.Лур’є. У рубриці “Мистецька палітра” друкуються спогади Івана Труша про І.Франка та відомих митців-малярів зі вступним словом О.Сидора. Лариса Купчинська розповідає про першу українську мистецьку організацію в Галичині – “Товариство для розвою руської штуки”. У рубриці “Пошук” вміщено розвідку Раїси Танани про значення Шевченкового доробку в житті і творчості Б.Грінченка. У рубриці “Життя і слово” Євген Шморгун розповідає про рід Велигорських; Євген Нахлік досліджує рецепцію Т.Шевченком творчості А.Міцкевича. Світлана Антонішин виступає з етюдами про поезію Любові Проць. Тарас Пастух досліджує лірику В.Голобородька. У рубриці “Огляди, рецензії, відгуки” Микола Ільницький згадує про відомого літературознавця Г.Нудьгу. Богдан Залізник аналізує книжки Є.Божик “Білий лебідь в оправі смутку”, Марія Якубовська – книжку О.Лозової “Політ у літо”, Архип Данилюк – дослідження Ю.Шаповала “Україна людей”, Галина Пагутяк – історико-етнографічну розвідку Г.Гром “Нагуєвичі”.

КИЇВ. – 2003. – № 2–3.

Чергове число журналу “Київ” відкривається віршами Миколи Вінграновського. Поетичну сторінку продовжують добірки Дмитра Кременя, Леоніда Вишеславського (з переднім словом Віктора Баранова) та дебютантки Галини Глодзь (рубрика “Ім’я”).



Друкується продовження роману Юрія Мушкетика “У пастці” та щоденникових записів Володимира Дрозда “Бог, Люди і Я”, а також розділи з книжки Олеса Волі “Мор”.

Продовжується анкета журналу “Що об’єднає Україну?”; на тему “Тарас Шевченко в моєму житті” діляться роздумами Лариса Кадирова, Валентин Багнюк, Лідія Савченко, Олександр Білаш. Про нові риси в обличчі сучасної столиці в матеріалі “На наших очах відроджується Київ” розповідає Олег Білий.

Розділ критики представлено статтею Ярослава Голобородька “Духовні синтези Тараса Федюка” та рецензіями Людмили Красицької, Анатолія Камінчука, Івана Власенка на книжки Віктора Щербини (“Євангеліє українців”), Анатолія Шевченка (“День сонячного затемнення”), Миколи Махінчука (“Марчуківський куток”). Петро Ротач полемізує з Леонідом Череватенком щодо його статті “Степовий ужинок”. У “Прямій мові” – публікація Леоніда Кореневича “Відступниця” свята Варвара”.

Заключні матеріали номера – мистецтвознавчі розвідки Миколи Сомы (про вишивані ікони Дмитра Блажейовського), Оксани Ламонової (про київську художницю Світлану Деренчук) та Володимира Могилевського (про Юрія Хіміча).

ВСЕСВІТ. – 2003. – №3-4.

Закінчення роману Ольги Токарчук “Правік та інші часи” / пер. з польської І.Пізнюка). У рубриці “Література ХХ століття” публіку-

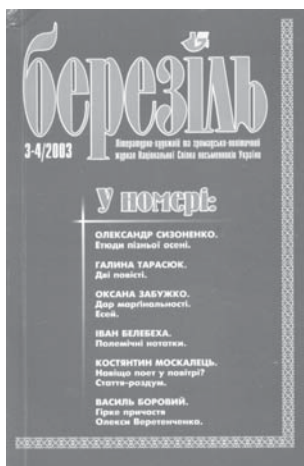


ються "Готичні оповідання" М.Р.Джеймса (у пер. Є.Левченка) та оповідання "Собор" і поезія "Страх Раймонда Карвера" (пер. М.Марчук). Представлено також твори сучасних поетів Латвії в перекладах Є.Завгороднього.

Дослідження Фердіنانдо Кастеллі присвячене

лауреату Нобелівської премії італійському поету Жозе Сарамагу (пер. Ю.Педана); Едвард Джей Епстайн у рубриці "Свідок епохи" розповідає про "Таємну історію Арманда Гаммера" (пер. В.Носенко). У перекладацьких студіях" виступають Анатолій Онишко ("Післямова перекладача") та Сергій Снігур ("Стан сучасного перекладознавства на Заході"). Іван Пасемко представляє книгозбірник родини Онуфарків (м.Філадельфія, США) в Науковій бібліотеці Науково-дослідного інституту книгознавства в Києві, Віра Троян досліджує питання "Українські вчені за кордоном: "відплив умів" чи збагачення?". До V Міжнародного конгресу українців друкується стаття Лариси Залеської-Онишкевич (США) "Про дискусії "Всесвіту" про V Конгрес МАУ". Дмитро Шупта рецензує "Українсько-японський словник" І. Бондаренка та Хіно Такао, Маргарита Жардинівська досліджує походження Христофора Колумба.

БЕРЕЗІЛЬ. – 2003. – №3-4.



У програмі:

ОЛЕКСАНДР СИЗОНЕНКО.
Втеди пізньої осені.
ГАЛИНА ТАРАСЮК.
Дві повісті.
ОКСАНА ЗАБУЖКО.
Дар маргінальності.
Есеї.
ІВАН БЕЛЕБЕХА.
Польовий нотатки.
КОСТЯНТИН МОСКАЛЕЦЬ.
Чи є поет у повітрі?
Стаття-роздум.
ВАСИЛЬ БОРОВИЙ.
Проєкт правоти.
Олексій Веретенченко.

Прозу представлено "Етюдами пізньої осені" Олександра Сизоненка, повістями "Гаспид і Маргарита" та "Покоївка" Галини Тарасюк, "Бувальщинами" Дмитра Панцира. У рубриці "Поезія" надруковано вірші Наталки Поклад та Олександра Ірванця. Оксана Забужко виступає з есе "Дар маргінальності", Костянтин Москалець рецензує нову книжку В.Герасим'юка "Поет у повітрі". Про нелегку долю Олексія Веретенченка розповідає Василь Боровий (публікує листи самого поета та його близьких).

КРИТИКА. – 2003. – Ч. 3.

Політична частина номера відкривається статтею М. Стріхи "Випробування Іраком", де автор розмірковує про причини й можливі наслідки збройного конфлікту. І.Погорелова критично аналізує президентські конституційні ініціативи. М.Богачевська, М.Мінаков обговорюють проблеми сучасних університетів – українських і зарубіжних. А.Портнов досліджує процес "совєтизації" університетів у соціалістичних країнах. В.Кравченко розповідає про перші роки існування Харківського університету. О.Кирилова розмірковує про сприйняття доробку Ж.Лакана в інтелектуальному середовищі та намагається дати кілька визначень "автентичного Лакана". К.Котинська досліджує образ Львова в есеїстичній Ю.Андруховича, І.Клеха та Ю.Віттліна. Ю.Андрухович друкує уривок з роману під назвою "Дванадцять ритуальних обручів".

КРИТИКА. – 2003. – Ч. 4.

Часопис передруковує статті М.Фора та І.Валерстайна, присвячені політичній ситуації, що складається внаслідок війни в Іраку. Я.Грицак розмірковує про європейські перспективи України на основі її історичного досвіду. З'ясуванню феномену Центральної та Східної Європи присвячені статті А.Капелера, І.Химки та О.Гнатюк. О.Гузар розповідає про сучасні правописні зміни в європейських мовах. В.Махно ділиться враженнями від подорожі Сербією і роздумами про сербський сюрреалізм. А.Бондар пропонує увазі читачів набір есеїстичних фрагментів, потрактованих як "медитативний катарсис східноєвропейського письменника". Темі мандрів до Москви присвятили свої спогади і роздуми С.Жадан, Т.Гаврилів і Ю.Прохасько.



Бібліографія

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО. БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК*

РІВНЕ

АКТУАЛЬНІ проблеми мистецької освіти і розвитку творчої особистості: (Зб. матеріалів) / Рівнен. держ. гуманітар. ун-ту; Редкол.: Шульжук К.Ф. та ін. — Рівне, 2001. — *Із змісту: Бандура Р.Р., Павленко Г.Ю.* Педагогічно-просвітницька діяльність Лесі Українки.— С.178–185. — Бібліогр.: С.185.

АКТУАЛЬНІ проблеми сучасної філології: Зб. наук. пр. /Рівнен. держ. гуманітар. ун-т.; Редкол.: Давидюк В.Ф. та ін. — Рівне, 2001.

Вип.10. Спеціальний: Літературознавство: Український модернізм зі столітньої відстані: [Ст. учасників Всеукр. наук. конф., 26–27 квіт. 2001 р.]. — 267 с. — Бібліогр. в кінці ст. — *Зміст: Штонь Г.* Фольклор і модерн. Сумісність художніх кодів. — С.4–9; *Яструбецька Г.* Модернізм. Авангардизм. Експресіонізм. Кореляційний аспект. — С.9–18; *Серажим К.* Текст і дискурс модернізму. — С.19–23; *Білоус П.* Колаж у давній та модерній українській прозі. — С.23–33; *Бабич С.* Діалектика “порожнього місця”: рецепція культурної давнини в українському модернізмі. — С.33–47; *Чайківська В.* Явище мистецького синтезу як вияв модерністського дискурсу. — С.47–51; *Матчук А.* Підтекст у літературі ХХ століття. — С.51–56; *Поліщук Я.* Неспівмірність світів: Проблема чоловічого і жіночого у драматичній поемі Лесі Українки “Одержима”. — С.58–69; *Захарчук І.* Проекції та функції апокрифу в драмі Лесі Українки. — С.69–76; *Тхорук Р.* До питання інтертексту “Одержимої” Лесі Українки. — С.77–90; *Сулятицький М.* Особливості художнього мислення Лесі Українки — драматурга: (На матеріалі драми “Блакитна троянда”). — С.90–97; *Малютіна Н.* Філософія часу в екзистенційному просторі драматичного діалогу Лесі Українки “Три хвилини”. — С.97–104; *Діба А.* Особистісний і творчий феномен Лесі Українки: Окремі складові, проблеми, домінанти проявлень. — С.104–116; *Хмель В.* Морфологія “Осінньої казки” Лесі Українки. — С.116–122; *Шевчук А.* Англомовні переклади поезій Лесі Українки крізь призму модерністської практики. — С.122–128; *Шумило Н.* Модернізм і проблема національної іманентності: Українська проза кінця ХІХ — початку ХХ ст. — С.130–139; *Омельчук Л.* Мистецька філософія Євгена Маланюка: антимодернізм та нова модерність. — С.139–144; *Кононенко О.* Творчість Василя Пачовського і становлення українського символізму. — С.144–151; *Мушировська Н.* Національна історія як основа творчих пошуків Василя Пачовського: Містичний епос “Золоті Ворота”. — С.151–165; *Буркалець Н.* Григорій Косинка і Кнут Гамсун: інтертекстуальність в рамках літературної традиції. — С.165–171; *Бурченя В.* Романістика Романа Іваничука: інтерпретація минулого. — С.171–174; *Голомб Л.* Містичні виміри людського життя: У зб. поезій Федора Потушняка “Терези вічності”. — С.176–182; *Саяпіна Т.* Хронотоп дороги в контексті імпресіоністичної поетики Михайла Коцюбинського. — С.182–189; *Кир’янчук Б.* Новела Михайла Коцюбинського “Сон”: герменевтичний аспект. — С.190–198; *Барчан В.* Особливості поетики збірки “Скитські вогні” Тодося Осьмачки. — С.198–205; *Боярчук О.* “Неокласична” проза Віктора Домонтовича як різновид модернізму. — С.205–214; *Швець Г.* Поняття модернізму в есеїстиці Василя Барки. — С.214–220; *Поліщук Л.* Рецепція творчості Надії Кибальчич: До проблеми гетерогенності укр. л-ри кінця ХІХ — початку ХХ століття. — С.222–228; *Расюк І.* Тип “дизгармонійної” особистості у драмі Володимира Винниченка “Дизгармонія”. — С.228–234; *Горбань А.* Модернізм як право на суб’єктивність: На матеріалі малої прози Володимира Винниченка. — С.235–244; *Крупка М.* Неоромантичний дискурс у художньому освоєнні Ольги Кобилянської. — С.245–253; *Жижченко Л.* Ольга Кобилянська та її фемінізм. — С. 253–259.

* Початок див.: Слово і Час. — 2002. — №4. — С. 89–92; №7. — С. 91–94; №9. — С. 83–89; 2003. — №1. — С. 88–95.

БЕРЕТЕЦЬКА битва в історії, літературі та мистецтві: Наук. зб. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України та ін.; Редкол.: Шульжук К.Ф. та ін. — Рівне, 2001. — 219 с. — Бібліогр. в кінці ст. — 350-річчю Берестецької битви та 10-річчю Незалежності України присвячується. — *Із змісту: Шанюк В.* “Діаріуш” Афанасія Филиповича як духовний заповіт сучасникам. — С.162–168; *Лобас П.* Берестецькі сюжети й образи в українській драматургії XVIII — XX століть. — С.168–179; *Заворотній О.* П’єса “Берестецька січа” у студентському театрі “Світovid”. — С.179–186.

НАУКОВІ записки /Рівнен. держ. гуманітар. ун-т; Редкол.: Мітюров Б.Н. (гол. ред.) та ін. — Рівне, 2000.

Вип.12: Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти: [Матеріали наук.-практ. конф. “Нові педагогічні технології у формуванні системності знань школярів”, “Розвиток української педагогічної думки і її вплив на стан освіти” (30–31 травня 2000 року), присвяченої 90-річчю Б.М.Мітюрова], ч. 1: Історичні аспекти розвитку освіти і педагогічної думки в Україні. Зарубіжний досвід. — 100 с. — Бібліогр. в кінці ст. — *Із змісту: Скребок М. М.* Грушевський — будівничий всеукраїнського національного єднання. — С.10–12; *Замашка С.М.* Українські поети та письменники в англомовній еміграції. — С.66–70.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ и прикладные проблемы русской филологии: Науч.-метод. сб. / Славян. гос. пед. ин-т; Редкол.: Глуценко В.А. [відп. ред.], Маторина Н.А. (сост.) и др. — Славянск, 2001.

Вип.8. — 218 с. — Библиогр. в конце ст. — *Из содерж.: Гохберг О.С.* К проблеме разграничения аспектов изучения лингвистической стилистики и литературоведческой: [Розглядається співвідношення основних напрямків традиційної структури стилистики та класифікації В.Виноградова на матеріалі оповідання І.С.Тургенєва “Первая любовь”]. — С.83–94; *Радецкая М.М.* Рецепция образа Ярославны в русской литературе. — С.133–138; *Зиновченко Н.Л.* Где же все-таки находилась река Каяла и место последней битвы князя Игоря с половцами: (По материалам летописей и “Слова о полку Игореве”). — С.138–164; *Казаков И.Н., Казакова Л.Н.* “Соперник” Саути: (“Суд Божий над епископом” Р.Саути в переводе В.Жуковского). — С.165–174; *Рубан А.А.* Мифопоэтика и жанровое своеобразие новеллы Л.Андреева “Ослы”. — С.174–180; *Поляков И.* Человек и природа в романе Ефремова “Туманность Андромеды”. — С.180–185; *Сіробаба М.В.* Иван Франко і релігія. — С.185–188; *Сіробаба М.В.* Етична концепція поетичної збірки Т.Мельничука “Чага”. — С.188–194; *Севітов В.М., Сиротенко В.П.* Образ святогірського монастиря у творчості російських письменників. — С.194–199; *Щербатюк В.* Синоніми на означення стихійних явищ природи в поетичних творах Ліни Костенко. — С.199–205.

Вип. 9, ч. 1: К 80-летию профессора О.Е.Ольшанского. — 209 с. — Библиогр. в конце ст. — *Из содерж.: Пашко Л.В.* Суфіксальні авторські неологізми-прислівники, які співвідносяться з іменниками, у творах О.Т.Гончара. — С.76–78; *Матвеева Н.П.* Учет интралингвистических факторов при обнаружении глоссем в текстах художественной литературы. — С.78–82; *Калинкин В.М.* К вопросу об оппозициях в поэтономосфере художественного произведения. — С.93–98.

Вип. 9, ч. 2. — 222 с. — Библиогр. в конце ст. — *Из содерж.: Гохберг О.С.* Об исследовании стиля литературного произведения: [На матеріалі творів рос. л-ри]. — С.3–16; *Біличенко О.Л.* Читач як змістопологаючий суб’єкт безперервної актуалізації літературної спадщини. — С.16–20; *Жижченко Л.Б.* Повість як жанр: [На матеріалі повістей укр. та рос. літератур]. — С.21–32; *Карабьлова О.В.* Жіноча літературна творчість у дзеркалі феміністичної критики. — С.33–37; *Севітов В.М.* “Слово о полку Игореве” и древнерусское язычество. — С.45–50; *Зиновченко Н.Л.* О динамическом соотношении и подходах к анализу русских литературных направлений XVIII в.: барокко, классицизма, просветительского реализма и течения рококо. — С.51–90; *Полулях Н.С.* Мотив “двойничества” в “Бесах” Достоевского. — С.91–108; *Нестеренко А.А.* К вопросу об авторской позиции в повести Л.Н.Толстого “Отец Сергей”. — С.108–114; *Казаков И.Н.* Типология лесковского сказа. — С.115–124; *Лагунов А.И.* Эстетические концепции А.А.Фета и русский символизм. — С.124–131; *Чернышева Т.А.* О предсимволизме в русской поэзии. — С.132–138; *Рубан А.А.* Игровое начало в мифопоэтике романа Л.Н.Андреева “Дневник Сатаны”. — С.138–144; *Скляр А.В.* Мифопоэтика образов огня и воды в сборнике К.Д.Бальмонта “Будем как солнце”. — С.144–150; *Бабай П.Н.* О “поведенческом тексте” В.В.Розанова. — С.150–157; *Казакова Л.Н.* Когда параллельные миры пересекаются: (Приемы комического в новеллах А.Аверченко и О.Генри). — С.157–167; *Радецкая М.М.* Рецепция библейского образа в литературе XX века. — С.168–174; *Евстафьева Н.П.* Дискурсивная проза Б.Л.Пастернака: “Шопен”. — С.174–177; *Мережинская А.Ю.* Русская и украинская постмодернистская проза. Культурные константы и отношение к западным образцам. — С.177–185;

Поклонская Н.П. У истоков чувства природы: (По творчеству Н.Рыленкова). — С.185–190; *Романько В.И.* “Я пришел этот мир полюбить!”: литературный портрет Анатолия Кибирева. — С.190–193; *Клименко З.О.* З когорти шістдесятників: [Б.Мамайсур]. — С.194–198; *Сіробаба М.В.* Український сонет 60–70-х років ХХ століття. — С.198–206.

СИМФЕРОПОЛЬ

АННА АХМАТОВА: эпоха, судьба, творчество: Науч. сб. /Крым. Центр. гуманитар. исследований, Тавр. нац. ун-т им.В.И.Вернадского, Крым. об-во рус. культуры; Редкол.: Казарин В.П. (глав. ред.) и др. — Симф.: Крым. Арх., 2001. — 143 с. — Библиогр. в конце ст. — Сер. приложений к журналу “Вопросы русской литературы”. — *Содерж.*: *Черных В.А.* Родословная Анны Андреевны Ахматовой. — С.3–28; *Черных В.А.* Из опыта составления “Летописи жизни и творчества Анны Ахматовой”. — С.28–36; *А.Ахматова и Крым* /Публ. В.А.Черных. — С.36–42; *Катина В.К.* “Живу в Евпатории, в доме Пасхалиди”. — С.42–45; *Темненко Г.М.* Роман в стихах и роман-лирика: К вопросу о влиянии А.С.Пушкина на творчество А.Ахматовой. — С.46–53; *Курьянов С.О.* Поэма А.Ахматовой “У самого моря”. Роль и своеобразие подтекста. — С.53–59; *Сподарец Н.В.* Смысл ранней ахматовской лирики. — С.59–65; *Бунина С.Н.* “Механическая жизнь” в ранней лирике А.Ахматовой. — С.65–72; *Борисова Л.М.* «Метафизические балеты” Серебряного века и “Поэма без героя” А.Ахматовой. — С.73–79; *Кобзев Н.А.* Тайное и явное у А.Ахматовой и М.Волошина. Циклы “Шиповник цветет” и “Киммерийские сумерки”. — С.80–89; *Сазонова Е.Н.* “Тайны ремесла” в цикле А.Ахматовой “Шиповник цветет”. — С.89–96; *Горюнова Р.М.* Символика зеркала в поэзии Анны Ахматовой. — С.97–102; *Григорович И.П.* Христианское подсознание сознательного творчества А.Ахматовой. — С.103–105; *Ничик Н.Н.* Семантико-функциональное своеобразие прямых значений в поэтической речи А.А.Ахматовой. — С.108–111; *Темненко К.В.* Лингвостилистические особенности цикла стихотворений А.Ахматовой “Тайны ремесла”. — С.111–116; *Колтухова И.М.* Формирование навыков аналитического чтения в процессе изучения лирики А.Ахматовой: Из опыта работы с американской аудиторией. — С.116–122; *Пахарева Т.* Сказка о черном яйце: К вопросу о постмодернистической мифологизации образа Анны Ахматовой. — С.122–126; *Смолякова Г.Н.* Их имена достались столетям: Ахматова и Пушкин. — С.126–130; *Смолякова Г.Н.* Еще живет доступный дух: Анна Ахматова и Иосиф Бродский. — С.131–136; *Черных В.А.* Вклад краеведов в изучение биографии Анны Ахматовой. — С.136–142.

БОРИСОВА Л.М. Драматургія російського символізму і символістська теорія життєтворчості: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук (10.01.02) /Таврійський нац. ун-т ім.В.І.Вернадського. — Симф., 2001. — 34 с. — Бібліогр.: С.28–31.

ВОПРОСЫ русской литературы: Межвуз. науч. сб. / Таврический нац. ун-т им.В.И.Вернадского; Редкол.: Казарин В.П. (глав. ред.) и др. — Симф.: Крым. Арх., 2001.

Вып.7. — 151 с. — Библиогр. в конце ст. — *Содерж.*: *Борисова Л.М.* “Метафизические балеты” Серебряного века и “Поэма без героя” А.Ахматовой. — С.4–10; *Гуменюк В.И.* Между небом и бездной: О пьесе В.Винниченко, сохранившейся в русском варианте. — С.11–21; *Губская Н.А.* В.М.Гаршин и русская журналистика 1870–1880-х годов. — С.22–33; *Зябрева Г.А.* Эпоха трех революций в свете проблемы национального характера: Бунин, Горький и ... Достоевский. — С.34–49; *Казарин В.П.* Центр и русская провинция: Полемические размышления над трагическими судьбами Родины последних лет. — С.50–60; *Коньков П.В.* Усадебный парк как системообразующий мотив дифференциации образов дворян в повести А.С.Пушкина “Дубровский”. — С.61–70; *Лавров В.В.* Утренняя тишина: Аксинья и Степан Астаховы в романе М.Шолохова “Тихий Дон”: (Ст. 5). — С.71–76; *Силин В.В.* Катализация повествования в алжирском франкоязычном романе. — С.77–88; *Синица Д.А.* Полемика в русском зарубежье вокруг концепции “сопротивления злу силою” Ивана Ильина. — С.89–101; *Чугунова Е.Е.* Претворение ницшеанско-вагнеровской идеи amor fati в “панстихийной” блоковской поэтике. — С.102–109; *Богоявленская И.М.* “Уж не пародия ли” чеховская Душечка? — С.110–120; *Ищенко Н.А.* К вопросу об особенностях викторианской прозы путешественников времен Крымской войны. — С.121–128; *Курьянов С.О.* “Над пустынной мертвой Корсунью...”: к вопросу об идейном решении поэмы А.А. Ахматовой “У самого моря”. — С.129–140.

КРЫМСКИЙ Набоковский научный сборник /Крым. центр. гуманитар. исследований, Таврический нац. ун-т им.В.И.Вернадского, Крым. об-во рус. культуры; Редкол.: Казарин В.П. и др. — Симф.: Крым. Арх., 2001.

Вып.1/2. — 210 с. — Библиогр. в конце ст. — *Из содерж.*: *Поборчая И.П.* Евангельские мотивы в поэзии Владимира Набокова. — С.3–14; *Шведов Е.В.* Шахматные сонеты Набокова:

К 100-летию со дня рождения писателя. — С.14–17; *Смолякова Г.Н.* “Воздух твой, вошедший в грудь мою, я тебе стихами отдаю...”: В.Набоков и А.Ахматова. — С.17–22; *Стеблев А.В.* Анна Ахматова как прототип образа поэтессы Аллы Черносвитовой в романе В.Набокова “Подвиг”. — С.22–28; *Ефетов К.А.* Крым в творчестве В.В.Набокова — ученого-лепидоптеролога. — С.28–37; *Вачуку Л.И.* Иные миры Владимира Набокова. — С.37–42; *Попова Е.А.* Эпизод с лорнетом. — С.43–46; *Эмирова А.М.* Образный мир В.Набокова. — С.46–55; *Поздняков Н.Н.* Набоков: вчера, сегодня, завтра. — С.55–62; *Галиченко А.А.* В.В.Набоков в именовании Голицына-Паниной “Гаспра”. — С.62–79; *Богоявленская И.М.* Набоков и постмодернизм. — С.79–85; *Новикова М.А.* Родина души: Владимир Набоков и митрополит Антоний Сурожский. — С.96–100; *Бойд Б.* Набоков, бабочки, беллетристика. — С.101–115; *Воронина О.Ю.* “Знакомая черно-белая красавица”: О мотиве бабочки в творчестве В.Набокова. — С.115–129; *Грачев А.* “Откровения на американской веранде”: Интертексты В.Набокова. — С.129–140; *Погребная Я.В.* “Так впечатление было во льду гармонии живет...”: “Стихи” Ф.К.Годунова-Чердынцева (роман “Дар”) в аспекте онтологических и эстетических принципов В.В.Набокова. — С.140–173; *Тухарели Н.Л.* Память детства В.Набокова. — С.173–179; *Симонова Т.Г.* Время и пространство в мемуарной книге В.Набокова “Другие берега”. — С.179–186; *Поборчая И.П.* Портретное мастерство В.Набокова в романе “Дар”. — С.186–196; *Дорофеева Е.Е.* Набоков в роли режиссера сна. — С.196–203; *Поздняков Н.Н.* Особенности новеллистики Набокова. — С.203–208.

МАТЕРИАЛЫ по археологии, истории и этнографии Таврии: Сб. /НАН Украины. Крым. отделение Ин-та востоковедения им.А.Е.Крымского и др.; Редкол.: Айбабин А.И. (глав. ред., сост.), Зинько В.Н. (сост.) и др. — Симферополь, 2001. — Вып.8. — Из содерж.: *Якбай Я.С.* Тюркская литература крымчаков: [Доп., прочитана на XXXVI Міжнар. конг. з дослідж. Азії і Північної Африки, м.Монреаль, 1 верес. 2000 р.]; *Ачкинази И.В.* К проблеме исследования языка и литературы крымчаков. — С.502–512. — Библиогр. С.508; С.512.

ПРУСОВА М.О. Проблема смерти в російській поезії першої половини ХІХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.01) /Таврійський нац. ун-т ім.В.І.Вернадського.— Сімф., 2001. — 20 с. — Бібліогр.: С.17.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ студии: Укр. межвуз. филол. журн. / Редкол.: Казарин В. (глав. ред.) и др. — Симф., 2001.

№2. — 195 с.— Из содерж.: *Казарин В.П.* Крым и формирование религиозного сознания А.С.Пушкина. — С.3–5; *Ищенко Н.А.* Диккенсовская Англия и Крымская война 1854–1856 гг. — С.52–53; *Лавров В.В.* “Измучилась я одна...”: (Аксинья и Степан Астаховы в романе М.Шолохова “Тихий Дон”): Ст. вторая. — С.89–93; *Ищенко Т.А.* Об одном из аспектов филологического анализа художественного текста: (На материале “Крымских сонетов” А.Мицкевича). — С.187–190.

№3. — 191 с. — Библиогр. в конце ст. — Из содерж.: *Борисова Л.М.* “Метафизические балеты” Серебряного века и “Поэма без героя” А.Ахматовой. — С.23–26; *Гаврилюк В.Л.* “Зоомир” в поэзии Ильи Сельвинского. — С.27–32; *Гладкова Л.В.* Особенности художественного світовідчуття Григора Тютюнника. — С.33–37; *Горюнова Р.М.* Древнеэпическая образность и эпическое сознание: [На матеріалі рос. л-ри]. — С.38–41; *Гуменюк В.І.* Драматизм ранньої прози В.Винниченка: (Оповідання “Антрепренор Гаркун-Задунайський”). — С.48–53; *Егорова Л.Г.* Символика цвета в лингвокультурологическом мире Е.Замятина. — С.54–57; *Ищенко Н.А.* Викторианская Англия в очерках путешествия И.А.Гончарова “Фрегат Паллада” и в быте оккупированной Балаклавы времен Крымской войны. — С.75–82; *Казарин В.П., Коньков П.В.* Об истории увековечения памяти А.С.Пушкина в Крыму. — С.83–89; *Князьков С.Г.* Эволюция творчества Клиффорда Саймака в восприятии русскоязычного читателя. — С.90–94; *Лавров В.В.* Одинокий цветок: (Аксинья и Степан Астаховы в романе М.Шолохова “Тихий Дон”): Ст.4. — С.104–108; *Регушевський Є.С., Курабцева І.К., Масликова О.С.* Місце журналу “Основа” в історії формування української літературознавчої термінології. — С.130–133; *Романов Ю.А.* “Подпольный” герой Ф.М.Достоевского и У.Фолкнера: (“Записки из подполья”, “Сарторис”). — С.134–137; *Смирнов Е.В.* Философские основы и особенности методологии феноменологического литературоведения. — С.145–150; *Шаталіна О.Ф.* Літературознавча термінологія в давньоукраїнській (староукраїнській) літературній мові 14–15 століття. — С.157–162; *Шевченко Т.Л.* “Несвоевременные мысли” в романе Л.М.Леонова “Дорога на океан”. — С.163–166; *Шилина А.Г.* Формирование устойчивых словосочетаний с компонентом “гендер” /“гендерный” в научных текстах. — С.167–171; *Ягутова Л.В.* До питання жанровості п’єси “Бондарівна” І.К.Карпенка-Карого (Тобілевича). — С.177–179; *Богоявленская И.М.* Тема смерти и воскресения в эпосе

И.Шмелева “Солнце мертвых”. — С.180–183; *Губская Н.А.* Природа и художник: Гаршин в Крыму и крымские “этюды” писателя. — С.184–188.

СЛОВ'ЯНСЬК

ГУМАНІЗАЦІЯ навчально-виховного процесу: Наук.-метод. зб. /Слов'ян. держ. пед. ін-т; Редкол.: Льогенький Г.І. (відп. ред.) та ін. — Слов'янськ, 2001.

Вип.11 /Відп. за вип. Глуценко В.А. — 328 с. — *Із змісту: Надім'янова Т.* Просвітницька діяльність письменників — будителів Закарпаття у другій половині XIX ст. — С.132–140. — Бібліогр.: С.140.

Вип.12 /Відп. за вип. Глуценко В.А. — 178 с. — *Із змісту: Сіробаба М.В.* Вивчення біографії письменника студентами-філологами педагогічного інституту на заняттях з історії української літератури. — С.73–77. — Бібліогр.: С.76–77; *Куцак Г.М.* Гуманістична спрямованість творів В.Винниченка: (На прикл. оповідання “Федько-халамидник”). — С.108–110.

СТАРОКОСТЯНТИНІВ

ОСТРОГІАНА в Україні і Європі: Матеріали Міжнар. наук. симпозиуму, 29–30 черв. 2001 р., м.Старокостянтиніві Хмельницької обл. /Т-во дослідників Волині та ін.; Редкол.: Журко О.І. (наук. ред.) та ін. — Старокостянтинів, 2001. — 367 с. — Бібліогр. в кінці ст. — *Із змісту: Дзюба О.* “Трени” на смерть князя Адама Костянтина Острозького. — С.61–65; *Мацько В.* Костянтин Острозький в наукових дослідженнях Івана Огієнка. — С.149–154; *Прокопчук В.* Про деякі аспекти біографії Смотрицьких. — С.154–159; *Пащук І., Сердуніч Л.* Острозька давнина у творах українських письменників. — С.164–167.

ТЕРНОПІЛЬ

БУБНЯК Р.А. Літературно-критичний дискурс: сутність, структура, засоби вираження: [На матеріалі роману Е.Золя “Жерміналь”]: Автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.06) /Тернопіль. держ. пед. ун-т ім.В.Гнатюка. — Т., 2001. — 20 с. — Бібліогр.: С.17–18.

НАУКОВІ записки /Тернопіль. пед. ун-т ім.В.Гнатюка. — Т., 2001.

№1: Сер. Мовознавство. / Редкол.: Бучко Д. (гол. ред.) та ін. — 116 с. — Бібліогр. в кінці ст. — *Із змісту: Дячук Н.* Семантико-синтаксичні особливості афористичних висловлювань як виду універсальних висловлювань: [На матеріалі творів О.Уальда]. — С.97–104; *Михасів Т.* Семантичне поле “час” в поезії У. Уйтмена. — С.104–111.

№2: Сер. Мовознавство / Редкол.: Бучко Д. (відп. ред.) та ін. — 131 с. — Бібліогр. в кінці ст. — *Із змісту: Хомечко Г.* Мовні та смислові жанротвірні компоненти англійської казки. — С.107–112; *Штонь О.* Асоціативна іронія і засоби її актуалізації: (На матеріалі англ. письменників). — С.112–118; *Бубняк Р.* Реструктураційні зміщення і перетворення в текстах перекладних версій роману Е. Золя “Жерміналь”. — С.119–121; *Марчишин Н.* “Лукашів мовний світ був невичерпний...” — С.121–123; *Старовойт Ю.* Євангеліє від Іоана як проблема перекладу. — С.123–127.

Вип.5. Сер. Мовознавство / Редкол.: Бучко Д. (відп. ред.) та ін. — 149 с. — Бібліогр. в кінці ст. — *Із змісту: Бучко Г., Бучко Д.* Невідомий нарис про життєвий і творчий шлях Олени Кисілевської. — С.5–22; *Яковлєва І.* Стилістичне функціонування метафори у романах Дж.Конрада. — С.102–113; *Яковлєва І.* Стилістичне функціонування порівнянь у романах Дж.Конрада. — С.114–122; *Бабій І.* Структурно-стилістичні особливості порівнянь у малій прозі М.Коцюбинського. — С.132–137.

Вип.10. Сер. Літературознавство: До 130-річчя народження В.Гнатюка. / Редкол.: Гром'як Р. (відп. ред.) та ін. — 513 с. — Бібліогр. в кінці ст. — *Із змісту: Куца О.* Володимир Гнатюк і творення новочасного українства. — С.5–13; *Гром'як Р.* Деякі проблеми компаративістики в світлі наукового дослідження академіка Володимира Гнатюка. — С. 13–19; *Голомб Л.* Міфологема змія в закарпатоукраїнському письменстві 20–30-х років XX сторіччя. — С.19–27; *Ткачук М.* Жанрова матриця фольклорної балади та її модернізація поетом-романтиком Левком Боровиковським. — С.27–38; *Яцина М.* Коропецька земля й академік В.Гнатюк. — С.46–50; *Іванюта І.* Володимир Гнатюк — дійсний член Наукового товариства ім. Шевченка. — С.51–55; *Дербаль О.* В.Гнатюк — збирач і дослідник пам'яток Закарпаття XVII–XVIII століття. — С.55–64; *Вашиків Л.* “Свідчу Вам, дорогий добродію, свою повну симпатію...”: (Володимир Гнатюк — адресат Михайла Коцюбинського). — С.64–70; *Горболіс Л.* Погляди Володимира Гнатюка на релігійну культуру народу у контексті літературознавчих пошуків українських письменників кінця XIX — початку XX ст. — С.70–76; *Циганюк О.* Відображення світоглядних уявлень українців у дослі-

дженнях Володимира Гнатюка. — С.77–81; *Ракович Б.* Володимир Гнатюк та його спадщина в контексті національно-культурного відродження. — С.81–85; *Новак С.* Листи Володимира Бірчака до Володимира Гнатюка. — С.86–102; *Данилевич М.* Деякі міркування стосовно “бачванських новел”, зібраних В.Гнатюком. — С.168–172; *Мельник Я.* “На неходженім у нас полі”: апокрифічна тема в науковій спадщині В.Гнатюка. — С.172–178; *Саяпіна Т.* Міфопоетика художнього твору. До теорії питання. — С.196–201; *Лановик М.* Міфопоетичний переклад: До проблеми відтворення національних моделей світу. — С.202–206; *Бондарєва О.* Маріонетка як міфологема драми. — С.207–217; *Бондарєва О.* Катартичні елементи драми і міфу. — С.218–227; *Синиця О.* Християнська символіка у проповідях Димитрія Ростовського. — С.233–240; *Кебало М.* Художня специфіка нарративної стратегії в натуралістичному творі останньої третини 19 ст. — С.241–247; *Лановик В.* Поема Т.С.Еліота “The waste land” та її україномовні версії: (До пробл. збереження міфопоетичної структури тексту в худ. пер.). — С.247–256; *Авраменко Н.* Експлікація міфопоетичних мотивів у творчості українських та англійських поетів-символістів початку ХХ століття. — С.257–265; *Гижий В.* Структуротворча роль ритуалу ініціацій в українській неоромантичній прозі: (На матеріалі творів Г.Хоткевича та О.Кобилянської). — С.265–287; *Ткачук О.* Міфологічний код у новелах М.Яцківа. — С.287–293; *Короткова Л.* Міфологічний світ у постмодерністській англійській художній прозі: (На матеріалі Д.Барта “Glossolalia”). — С.293–296; *Безхутрий Ю.* Оповідання “Пудель” Миколи Хвильового: До проблеми рецепції героя: (Аналізується також оповідання М.Коцюбинського “В дорозі”). — С.296–310; *Чорній Р.* Літературні погляди Моема — критика. — С.310–320; *Козачок Я.* Фольклор у світоглядно-естетичній генезі творчості Миколи Костомарова. — С.320–329; *Сеньків В.* Особливості симфонічного мислення автора в “немузичних” поемах Івана Драча. — С.329–337; *Семашук Н.* “Лісова пісня” Лесі Українки. Спроба гендерного аналізу. — С.337–340; *Козакова Л.* Гомодієгетичний нарратив у малій прозі Олеса Гончара. — С.341–348; *Поплавська Н.* Поетика фольклорних сюжетів у нарративній структурі поемічної прози кінця ХVI — початку ХVIII ст. — С.348–353; *Улюра А.* Фольклорно-літературні зв'язи в російській літературі кінця ХVIII століття. — С.353–356; *Борзенко О.* Становлення нової української літератури і рецепція народного слова. — С.356–362; *Арендаренко І.* На межі фольклору і літератури: преромантичні збірники Томаса Персі та Миколи Цертелєва у порівняльно-типологічному розрізі. — С.363–369; *Кучма Н.* Українські письменники в оцінці В.Гнатюка. — С.369–373; *Добрянська І.* Народознавчий аспект повісті Івана Нечуй-Левицького “Кайдашева сім'я”. — С.373–376; *Матвеева Т.* Оптимізм чи ілюзія оптимізму? До проблеми “хрестоматійності” прочитання “Лісової пісні” Лесі Українки. — С.376–391; *Луцик Г.* Жанрова своєрідність новел ранньої збірки “Новелі” Дениса Лукіяновича. — С.392–399; *Букачик В.* Аукторіальний дискурс повісті Б.Лепкого “Вадим”. — С.399–404; *Дзюрман С.* Людина в історичній прозі Юліана Опільського. — С.405–412; *Руденко М.* Імпресіоністичний дискурс М.Хвильового: текст та інтертекст. — С.413–423; *Буда В.* Пісня як ретроспекційний прийом у сучасному історичному романі про добу козацтва. — С.424–428; *Конончук Т.* Типологія мотивів у народному оповіданні та романі В.Барки “Жовтий князь”. — С.428–440; *Ятищук О.* Парадигма українського народного костюма: (На прикл. творів Г.Ф.Квітки-Основ'яненка). — С.441–450; *Герц М.* Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка як історико-літературна і педагогічна скарбниця. — С.476–479.

ЦАРИК Л.І. Дуальність художнього світу поета та його жанрова система: (На прикл. творчості В.Сосюри 20-х років): Автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.06) /Тернопіл. держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. — Т., 2001. — 20 с. — Бібліогр.: С.17–18.

ШАЛАТА О.М. Рецепція творчості Данієла Дефо і Джонатана Свіфта в Україні: Автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.05) /Тернопіл. держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. — Т., 2001. — 20 с. — Бібліогр.: С.16–17.

Подав *Олег Козак*

