НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т.Г.ШЕВЧЕНКА

# Слово і Час

№8 (620)
СЕРПЕНЬ
2012

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЖУРНАЛ
ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1957 р.
ВИХОДИТЬ ЩОМІСЯЦЯ
КИЇВ

## ЗМІСТ

### ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

*Астаф'єв Олександр.* Український текст Юліуша Словацького ..... 3

*Шалагінов Борис.* Амадей Гофман і Амадей Моцарт: іще раз про музичність романтичної прози ..... 15

*Дроздовський Дмитро.* Трансгресія у п'єсі "Трамвай Бажання" Т. Вільямза та у фільмі "Все про мою матір" П. Альмодовара: стратегії інтермедіальності ..... 21

### AD FONTES!

*Константиненко Ксенія.* Уявлення італійців про Русь і руські землі: від витоків до кінця XV століття ..... 28

### XX СТОЛІТТЯ

*Кіраль Сидір.* "І знову я про те, що Життя сильніше Смерті": спроба епістолярного автопортрета Івана Чендея (до 90-річчя від дня народження письменника) ..... 41

*Галета Олена.* "Розстріляне Відродження": від історії метафори до метафори історії ..... 58

*Саєнко Валентина.* Соловецька тема в науковій спадщині Наталії Кузякіної ..... 66

### НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

Листування Юрія Лавріненка з Юрієм Шерехом у 1945–1949 роках (*Вступне слово й коментарі Тетяни Шестопалової*) ..... 75

Літературний процес другої половини 50-х років XX ст. на Хмельниччині крізь призму листів Микити Годованця до Миколи Скорського (*Вступне слово й коментарі Віктора Прокопчука, Льва Баженова*) ..... 87

## ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

*Горболіс Лариса.* З Україною... без маски... (За романом С. Процюка "Маски опадають повільно") ..... 104

*Палинський Віктор.* Дивна поезія словникового мовчання ..... 111

## РЕЦЕНЗІЇ

*Голобородько Ярослав.* Інтелектуальний мультиверсум: концепти й інтенції (Роздуми над Macro-D Миколи Жулинського) [Жулинський М. Нація. Культура. Література] ..... 115

*Жлуктенко Наталія.* Історія літератури в часи пост-історії [Денисова Т. Історія американської літератури XX століття] ..... 120

*Хаварівський Богдан.* На маргінесі однієї зустрічі [Астаф'єв О. Орнаменти слова] ..... 123

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

*Рязанцева Тетяна.* Друге Безперервне читання роману Мігеля де Сервантеса "Дон Кіхот" ..... 14

*Гон Олександр.* Презентація "Історії американської літератури XX століття" Т. Денисової ..... 125

XII церемонія нагородження лауреатів "Коронація слова - 2012" ..... 125

16-й філологічний семінар ..... 126

## НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

*Припутень О. І.* Євген Павлович Гребінка і Гребінківщина: Літературно-краєзнавчі нариси; *Большакова Т.А., Любичанковский С.В.* Леонид Большаков: Автопортрет на фоне эпохи; *Козлов Р. А.* Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація: Монографія ..... 27, 40, 124

**АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ** ..... 127

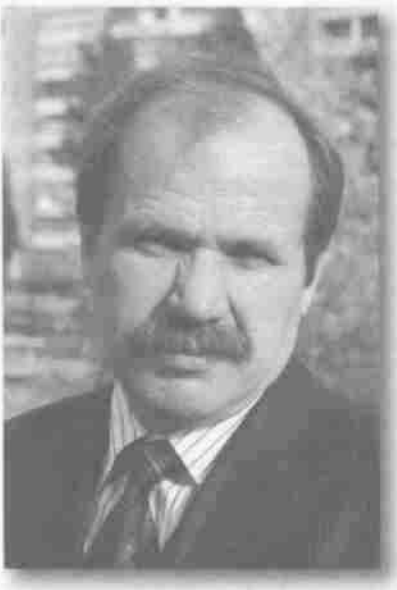
**CONTENTS** ..... 128

**ГАЛЕРЕЯ "СіЧ"і** ..... 3 сторінка обкладинки

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2012

# Зарубіжна література

## LX



*10 серпня ц. р. виповнюється 60 років від дня народження вихованця Інституту літератури ім.Т.Г. Шевченка НАН України й постійного автора журналу "Слово і Час" Олександра Григоровича Астаф'єва. Існує стереотип, що темперамент – не аргумент для літературознавця, бо вчений у своїх висновках має спиратися на засади логічного мислення, хоч, зрозуміло, протиставляти мислення логічне і художнє було б неправильно. У випадку з нашим ювіляром варто б уточнити: по-перше, саме темперамент впливає на його різноманітні й багатопланові ціннісні орієнтації. По-друге, окрім літературознавчих захоплень, О.Астаф'єв ще й поет і перекладач (у його доробку 10 збірок віршів і поем, книжки оповідань, повістей, перекладів, публіцистики); його твори ввійшли до вітчизняних та зарубіжних антологій, зокрема до "Антології ПЕН" (США, 2010, англ.). Він член Національної спілки письменників України та Міжнародного відділення Пен-клубу.*

*Отже, наш ювіляр шукає для себе ділянок "сродної праці", які найліпше підходять його уподобанням, і не дивно, що його життєва програма пов'язана з вищою школою. У 1980 р. закінчив Український поліграфічний інститут імені І.Федорова (нині Українська академія друкарства), навчався в аспірантурі (1982–1985) та докторантурі (1995–1998) Інституту літератури ім.Т.Г. Шевченка НАН України, де в 1990 р. захистив кандидатську дисертацію "Особливості типізації в лірриці", а в 1999 р. докторську – "Лірика української еміграції: еволюція стильових систем". Із 1986 до 2001 рр. працював у Ніжинському педагогічному інституті ім.М.Гоголя, де пройшов шлях від асистента до професора кафедри української літератури, із 2001 р. – професор кафедри теорії літератури і компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. У його доробку низка монографій і літературознавчих книжок, найголовніші серед них: "Лірика української еміграції: еволюція стильових систем" (1998), "Образ і знак" (2000), "Тема голодомору в українській літературі: спроба екзистенційного аналізу" (2004, нім.), "Поетичні системи українського зарубіжжя" (2005), "Паризькі лекції" (2006, франц.), "Ніжинська еміграція" (2006), "Компаративний аналіз художнього перекладу" (2008, у співавт.), "Орнаменти слова" (2011) та ін. Упорядник багатьох антологій, хрестоматій і наукових збірників. Читав окремі курси лекцій у Варшавському університеті, Полонійній академії в Ченстохові (Польща), Сорбонні та Паризькому інституті східних мов і цивілізацій (Франція), Грайсвальдському й Люнебурзькому (Німеччина), Будапештському (Угорщина) та інших університетах. Виховав цілу плеяду молодих науковців (5 докторів наук, 10 кандидатів).*

*Нагороджений знаком "Відмінник освіти України" (1999), Почесною грамотою Міністерства освіти і науки України (2000). Удостоєний медалі Всеукраїнського товариства "Просвіта" імені Тараса Шевченка "Будівничий України" (2001). Має звання "Кращий викладач року" Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

*(2009). За особливий внесок у розвиток українсько-польських культурних взаємин відзначений Золотою медаллю Полонійної академії в Ченстохові (2008). Удостоєний "Подяки Президента України" "за вагомий внесок у розвиток Української держави" (2009). Лауреат літературних премій імені Бориса Грінченка (1995), імені Михайла Коцюбинського (2001) та міжнародної, у галузі художнього перекладу – імені Остапа Грицая (2010).*

*Свій ювілей наш автор зустрічає в повноті сил, у жадобі реалізувати свої можливості. Він перебуває у світі сили волі й ціннісно-моральних настанов свідомості. Вірить, що ніщо не падає з неба, а вилонює з глибини особистості, болісного розвитку характеру й таланту. Редакція журналу "Слово і Час" бажає нашому ювілярові не втратити цієї віри й завжди жити в гармонії думки й дійсності, радуючи загал новими художніми й науковими творами.*

**Олександр Астаф'єв**

*УДК 821.16.091*

# УКРАЇНСЬКИЙ ТЕКСТ ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО

У статті зміщено акценти з проблеми українських мотивів у творах Юліуша Словацького на рухомість його українського тексту як процесу структурації. Описано множинність сенсів творів, їх принципову відкритість, незавершеність значень і зв'язки з багатовимірними структурами буття.

*Ключові слова:* текст, наратор, сюжет, гра структури, читання.

*Olexandr Astafyev. The Ukrainian text of Juliusz Slowacki*

In this article, the author shifts the accents from the Ukrainian motifs in works by Juliusz Slowacki to the flexibility of his Ukrainian text understood as a process of structuration. The paper outlines the plurality of meanings of Slowacki's texts, their crucial openness and their relations to the multidimensional structures of being.

*Key words:* text, narrator, plot, changing structure, reading.

Український текст Юліуша Словацького – це спосіб функціонування авторського висловлювання про Україну, її історію, культуру, людей. Науковці вказують на трансформацію образу України – "прекрасної Аркадії" у творчості Юліуша Словацького й Богдана Залеського [5, 14; 3, 160]. З одного боку, ці поети, як й інші польські романтики (Северин Гощинський, Міхал Грабовський, Міхал Чайковський) походять з України і для них ця територія асоціюється з краєм дитинства, із втраченою вітчизною. З другого – їхні уявлення підживлені доктриною історика Й. Лелевеля, який стверджував, що козаки, принижені шляхтою, не лише розпочали з нею кривавий бій, а й зумовили візуалізацію образу вільної козаччини та відродження легенди Вернигори, символу польсько-української дружби та надій на незалежність Польщі. Нарешті, існує ще й третя причина – втрата Польщею державності та романтична апологія вільної особистості, що сформували легенду про козацтво як утілення вільнолюбних степових традицій.

Вододіл у тематиці польських романтиків, зокрема Ю. Словацького та Б. Залеського, нібито пролягає через міфологеми "козак і степ – одна дика душа" й "гайдамаччина". Ілюстрацією першої міфологеми слугують твори Богдана Залеського, у яких, на думку Р. Радишевського, утілено "концепцію безконфліктної історії" [4, 130]. До них належать і його ранні доеміграційні твори ("Чайки", "Третій похід до Ставищ", "Хотинський похід", "Трахтемирівський монастир"), де експліковано дух свободи, метафору абстрактного польського геройства, а якщо тема боротьби і звучить, то це боротьба з татарами чи турками, що не ставить під сумнів польсько-українську єдність і увічнює польсько-козацькі перемоги над спільним ворогом. Часто він змальовує козацьких ватажків та гетьманів на тлі української природи, де їх військова звитяга переплітається з

ідилічними картинами щасливого родинного щастя ("Довнаровський у ясирі"). З-поміж його перших епічних полотен варто назвати "Князь Дмитро Вишневецький. Фрагмент української поеми", у якому використано популярний серед польських романтиків образ Вернигори, символ українсько-польської згоди і братерства, а також такі твори, як "Мар'ян Букат, український співець", "Княжна Ганка" (два останні – фрагменти незавершеної поеми "Золота дума", до якої також належить уривок "Збаразький випадок"). У всіх цих творах утілено міф козацької України, обійдено міжнаціональні конфлікти. Р. Радишевський наголошує: "Як у ліричних стилізаціях під українські народні пісні, так і в історичних лицарсько-козацьких думах Залеського присутнє переконання, що тільки в єдності людини з природою можна сподіватися на збереження світового ладу, який гарантуватиме щастя окремої особистості. Такою інтегральною частиною природи є історичні козаки – їхній зв'язок зі світовою гармонією, яку уособлює природа, виражається як в емоційній, так і в метафізичній сфері" [4, 127].

В українському тексті Ю. Словацького втілено міфологему гайдамаччини та коліївщини, окреслено межі етнічного поділу між польською та українською сферами, польсько-український конфлікт потрактовано як містичне переродження Польщі на шляху до свободи. У 1831 р. він написав поетичну повість "Змій" (розпочату у Варшаві, а завершену в Парижі), до якої подав підзаголовок "Поетичний романс із українських переказів у 6 піснях". Герой твору, гетьман Запорозької Січі, турок-ренегат мститься турецькому паші за смерть батька й відібрану коханку Зулему, водночас нечесно діє й у стосунках із козаками. Гетьмана прокляв піп через те, що той вкрав у нього доньку Ксеню, тому він і гине в поєдинку з пашею. Народно-козацька й казково-орієнтальна фабула сповнена таємниць і загадок, твір суб'єктивно-дигресійний, інколи розповідь стилізована під спів козацького барда. На думку Ю. Клейнера, візія України Ю. Словацького відрізняється від рококової візії України Б. Залеського, "дикої" візії С. Гощинського й меланхолійної А. Мальчевського [7, т. 3, 310]. Твір має виразні ознаки поетичної повісті, окремі риси автор запозичив із "Конрада Валленрода" А. Міцкевича і "Канівського замку" А. Мальчевського. Проте, безсумнівно, поет запропонував читачеві взірець дигресійної поеми, хоча критика цей твір сприйняла байдуже, а А. Міцкевич з приводу цього твору висловився про поезію молодшого брата як про "святиню, де немає Бога" [9, т. 14, 244].

У ранніх творах "Українська думка", "Пісня козацької дівчини" Ю. Словацький іде ще протореним шляхом, наслідуючи ранні балади А. Міцкевича та думи Б. Залеського. Він передає враження любові до подільського краю, його вірувань, звичаїв і пісень. Уже в "Українській думці" звучить мотив полону дівчини татарами (через що хлопець покінчив самогубством), який пізніше оживе у "Змії", але тут уже йдеться не про аркадійсько-козацький пейзаж і гарцювання степом польського рицаря, тут маємо той трагізм світовідчування, який притаманний "Марії" А. Мальчевського.

У поемі "Змій" Ю. Словацький прагне звільнитися від впливів і показати, як це було в українських історичних поемах, руйнацію Запорозької Січі як вияв фатальної колоніальної політики царизму щодо України.

Коли запорожці Дніпро залишали,
На Дон ідучи у вигнанні, тужні
Там чулись пісні;
У піснях тих лунали
Лукавій цариці прокляття й погрози.
О хвиле блакитна! В далекі ті дні
Ти чайки носила їх...
Ти бачила сльози.
(*Пер. В. Струтинського*)

Поет прославляє мужню вдачу українського народу, особливо в епізодах, присвячених описові сміливого походу козаків через море в Туреччину на

човнах-чайках. Д. Павличко в передмові до його книжки пише: "Якщо порівняти перший твір Словацького "Українська дума" з поемою "Змій", то можна легко переконатися, що наївне, майже дитяче захоплення Україною змінювалося в поета на свідоме, продумане, політично вмотивоване ставлення до неї. У першому творі козак Рунько – сентиментальний парубок, що йому призначено тільки ридати, зрештою, накладає на себе руки. А в поемі "Змій" вже постають інші козаки, войовники і месники, свідомі свого національного покликання" [6, 22].

У поясненнях до поеми автор свідчить: "На Україні і досі народ показує величезний вал, що зветься валом Змія; дехто вважає, що Змій був одним з перших і найдавніших вождів Запоріжжя; інший переказ говорить, що сатана в образі Змія ніс великий камінь, щоб завалити ним церкву, але зляканий співом півня, кинув валун у степу. Йдучи за першим із цих оповідань, я створив казкову постать героя моєї повісті і з нею зв'язав різні історичні випадки" [10, 298]. Україна для Словацького – країна степової героїки, рицарського минулого, кривавих національних змагань і соціальної боротьби, водночас це земля могил і курганів, де поховано козацьку славу. Р. Радишевський зазначає: "У творі козацький гетьман Змій, змальований у дусі українських народних переказів, має також риси байронічних героїв. Своєю жорстокістю він завдав немало лиха простим козакам, що стало причиною їх протесту. Поема історично достовірна, сповнена легенд, цікавих описів різних місцевостей України, зокрема Придніпров'я" [4, 312].

Знаменна "Пісня повернення" із четвертої пісні поеми:

Гей, човни! Он перед нами
Запорозька Січ вже скоро!
А далеко за човнами
Гаснуть сяєва, мов зорі,
В синім морі
Над нуртами
Щогла догоря соснова,
Спущені вітрила,
Як весна настане нова,
Затремтить ворожа сила,
Залунає спів янчарок;
Що там жде нас попереду?
Ми до меду!
Під дзвін чарок
Будем в нашій Україні
Мед-горілку пити.
(*Пер. В. Струтинського*)

Тут поет наголошує, що ворогам рук козацьких "не уникнуть", швидше "острови змете водою", ніж козак "зігне спину", бо "запорожець споконвіку не продасться до неволі". Ця пісня належить до кращих творів польської літератури, присвячених українському народові.

У поемі чимало чудових українських краєвидів, що нагадують пейзажі раннього Тараса Шевченка й перегукуються з народними піснями, образи Дніпра, степу, подорожі на чайках через бурхливе море. Поет здебільшого полюбляє вечірні та ранкові пейзажі, витримані у спокійних тонах.

Тихо! Вечірня заграва сумна
Золото ллє, аж жахтить далина;
Сонце аже низько, на небосхилі,
Хлюпають в берег запінені хвилі.
Тихо!.. Ось цвинтар. Сипучий покров –
Метені вітром кургани піщані –
Промені сонця золотять останні.
(*Пер. В. Струтинського*)

Описує українську природу Ю. Словацький і в "Думі про Вацлава Ржевуського", і в романі "Король Лядави" (Лядава – притока Дністра).

У листі до матері з Парижа від 30 липня 1832 р. він пише: "Втішений, що "Змія" всі сприймають найліпше, оскільки це мій останній твір, помітні поступ і

вправність" [10, т. 14, 355]. А ще в одному листі до матері з Парижа від 24 січня 1832 р. зауважує: "Скажу вам по секрету – я пишу роман французькою мовою про наших польських диваків. Подія відбувається в Україні. Головні герої – той шляхтич, що відзначав свято Церери (Ігнацій Сцибор Мархоцький – подільський поміщик. – *О. А.*), а другий (Вацлав Ржевуський, мандрівник країнами Сходу, відомий під іменем еміра Тадж-уль-Фехра. – *О. А.*), який здійснив подорож чи то до Турції, чи то до Аравії. Потім геометр Шантир (землемір при Віленському університеті. – *О. А.*), відомий вам своїм співом та іншими талантами. Роман пересипаний різними вигадками й довгими розмовами в дусі Вальтера Скотта, описуються трапези на смак того ж автора, і Нємцевича, і всіх поляків. Словом, це буде шедевр, і мені за нього повинні заплатити як за шедевр. Написав уже п'ять глав, не вистачає дрібнички – ще двадцяти п'яти. Ви тільки нікому не кажіть, бо, коли виводиш у романі людей не вигаданих, а справжніх, тоді небезпечно з ними коли-небудь зустрітися" [10, т. 14, 372].

У 1841 р. Ю. Словацький опублікував п'ять пісень поеми "Беньовський", свого роду програмного твору. М. Беньовський був реальною історичною особою, брав участь у Барській конфедерації, пережив чимало пригод. Проте автор не створив його поетичної біографії. Описуючи події конфедерації, він не ідеалізував її учасників, не приховував насильства, яке вчиняла шляхта над селянами. У поемі помітні риси навмисної деромантизації головного героя: він зробив його бідним шляхтичем, грубуватим і неосвіченим, примітивним і прозаїчним. Романтичне начало у творі втілене в персонажах народно-фольклорного походження (козацький отаман Сава, Свентина, Вернигора). Основну роль у творі відіграють, однак, не історичний сюжет і не головний герой. Словацький створив особливу форму оповіді, яка розвивається повільно, неквапно, у ній багато яскравих описів. Невимушено переходячи від однієї теми до другої, поет відмовляється від оповіді задля розмови з читачем [3, 160]. Тут учені помічають типологічну спільність із "Дон Жуаном" Дж. Байрона, бо сам твір збудований як форма вільної оповіді, що розкриває особистість автора, її оригінальність і національну приналежність.

У ліричних відступах автор блискуче викладає свої літературні й політичні погляди, прикрашені іронією та гнівними інвективами. Його патріотизм містить люту ненависть до гнобителів, народолюбність і заперечення всього старого ("народ люблю більше, ніж кістки померлих"). Письменник виступає проти консервативної еміграції, критикуючи емігрантських політиків. Найбільше Словацького допікав журнал "Молода Польща". Автор відповідає своїм опонентам, виступаючи проти клерикально-єзуїтської реакції. Апелюючи до вітчизни, він попереджає: "Твій папа – хрест, твоя загибель – Рим!" – і продовжує:

Там легіони хижого робацтва –
Чи ждатимеш, аж твій згризуть ланцюг?
Чи месницькі свої розпустиш братства,
Чекаючи на трону вірних слуг,
Які гендлюють долею бідацтва,
Торгують кров'ю, зневажають дух
І з тих сміються реготом злорадим,
Хто ще не труп – чи не зробився гадом?
(*Пер. М. Рильського*)

У поемі чимало зауважень із приводу сучасної польської літератури, як критичних і дошкульних на адресу клерикальних поетів, так і доброзичливих. Центральне місце в поемі посідає суперечка Словацького з Міцкевичем. Автор "Беньовського" віддає шану могутньому таланту свого сучасника, водночас адресує йому й низку докорів, не завжди справедливих (закид у правовірному клерикалізмі, у конформістському ставленні до царизму, слов'янофільстві тощо). Для нього найважливіше – утвердити своє право на рівні сперечатися з

великим суперником, наголосити на правильності свого шляху ("Ха-ха, поете! Ви ж куди йдете? / Де ваш маяк, де синява затону? / Чи сіті вам Слов'янщина сплете, / Чи на потрійну папину корону, / Як на вогонь, ви сліпо летите?"), і певно сказати: "О! Знаю путь я вашу беззаконну!" – запевнивши:

Ні! З вами йти – ніколи і ніде!
Народ за мною – чуєте? – піде!

Схарактеризував Ю. Словацький і свою поетичну манеру, основану на цілковитому володінні віршем і мовою, умінні передати будь-які відтінки й почуття, досягти повної відповідності між формою і змістом. "Беньовський" був чудовою реалізацією цих високих вимог: у польській поезії небагато творів, які вирізняються таким багатством тонів і барв, невимушеністю, легкістю, мелодійністю й виразністю вірша, майстерністю освоєння важкої віршової форми (октави). Р. Радишевський пише: "У поемі "Беньовський" Ю.Словацький проголосив тезу – "народ піде за мною" – і цим ще раз підтвердив свою місію поета-віщуна, який став проводирем мас і своїм словом прагнув розкріпачити людську "ангельську душу, спонукаючи її до дій" [4, 316].

Поема "Беньовський" не завершена, складена з 10 пісень, написаних октавами, і вільних фрагментів; створена в 1840–1846 рр., пісні 1-5 були видані в Ліпську 1841 р., пісні 6-10 та інші фрагменти, що стали відомі від 1852 р., уміщено у другому томі "Посмертних листів" (Львів, 1866), цілісний варіант твору реконструював Ю. Клейнер у краківському виданні 1921 р. Опубліковані фрагменти становили відкриту цілісність, вільна зміна тем, нараторських позицій, стилів тощо нагадують капризну епіку італійського поета Лудовіко Аріосто. Пісні 6-10, фрагменти з 1841 і 1842 рр. мають характер пригодницької епіки у стилі Торкватто Тассо, фрагменти з 1844 і 1846 рр. зв'язані з генезійською філософією історії.

Один із елементів, який зв'язує поему як український текст у цілісність, – титульний герой, він має характер історичного прототипа, шляхтича, хоча наратор відрізняється від нього і його французьких спогадів (вид. 1791 р.). Словацький змальовує його дещо сполонізованим, цей герой стає типом подільського шляхтича, який через участь у Барській конфедерації перетворюється з безтурботного підлітка на свідомого патріота, відкриває перед собою перспективи героїчної минувшини. Подібні постаті інших героїв (Анелі, ксьондза Марека, козака Сави, Свентини, Старости, Дзєдушицького, Кім Гірея), які беруть участь у подіях XVIII ст. на Поділлі й у Криму; їх автор відтворював, спираючись на реалії барської епохи й сучасної йому доби.

Головним героєм твору цей персонаж не виступає (бо фабулярний мотив не становить його основного елемента), тут на першому місці наратор-креатор, якого в цьому випадку можна ототожнити з авторським суб'єктом: відомий романтичний поет, котрий пише незвичний твір, водночас за рахунок іронії дистанційований від твору й від самого себе, слугує засобом маскування, він долає найрізноманітніші труднощі, що стоять перед ним, щоб полонити читача своєю майстерністю й необмеженими творчими можливостями. Мова автора – це потужна імпровізація, у якій він прагне виразити все, що хоче, як хоче й коли хоче, безперервно жонглює особами, темами, часом, цінностями, стилями. Таку сконструйовану розповідь годі схематично поділити на об'єктивізований фабулярний шар і суб'єктивну дигресію, усе тут суб'єктивне, залежне від чину чи капризу автора, усе однаково важливе і може бути одночасно основним мотивом і дигресією. Твір не вкладається в жанрові визначники

поеми, як, наприклад, "Дон Жуан" Дж. Байрона чи "Євгеній Онєгін" О. Пушкіна [див.: 3, 160].

Фабула пародіює стерті схеми епічних творів (зокрема "Пана Тадеуша"), на плин такої "імпровізації" накладено широку сферу різних тем. Така розповідь насамперед автотематична, вона акцентує на широких тематичних і жанрових можливостях твору, на необмеженому авторському праві до їх безперервних перетворень то у звичній шляхетській бесіді, то у філософській рефлексії. Далі розповідь набуває особистого характеру, завдяки чому головний герой поданий у психологічно-біографічному вимірі. Маємо, по суті, ускладнену емоційну сильветку польського романтика, який поневіряється на еміграції; твір репрезентує романтичний спосіб переживання світу й вираження почуттів. Розповідь не позбавлена полемічного забарвлення, скерована проти старосвітських читачів і агресивної літературної критики. Така гра структури свідчить про тяжіння автора до оригінальності, до новаторства, а водночас до полеміки про нову модель народного поета – рівноцінну моделі Міцкевича, але від неї відмінну (це показує, до речі, кінцева метафора 5 пісні: "два на сонцях своїх – Боги" – "dwa na słońcach swych – Bogi"). Поет-віщун у розумінні Словацького – як абстрактний наратор – стоїть поза суспільними, політичними й територіальними поділами. Завдяки необмеженим можливостям поетичного вміння він має право виразити "все, що надумала голова", написати твори нові й незвичні, як "Беньовський". Він критично налаштований стосовно еміграційної спільноти, критикує в ній усе старе й вульгарне, що загрожує народним інтересам, вимагаючи новаторства політичної та естетичної думки, нової літератури, нових критеріїв цінностей і виняткової міри в кожній ділянці життя. Він зорієнтований у напрямку майбутнього – висуває концепцію молодого, "реального" суспільства, абстрактно названого "люди", у якого шукає співрозуміння і схвалення, виражає його думки, почуття і прагнення, оголошує його ідейним і мистецьким провідником. Приховує свою окремішність, хоче виконувати важливу народну службу.

Із полемічно-програмним характером поеми суголосна розмовна мова – опертя цілого твору на розмовні ситуації між наратором і звичайним слу ачем-читачем, часом безпосереднім адресатом художньої розповіді, найчастіше німим свідком його полемік і визнань. У творі ідеальний слухач підпорядкований безпосереднім змінам разом зі змінами наратора, який –залежно від конкретного в цій ситуації адресата (окреслена спільнота, ідеологія, критик, поет та ін.) вагається між шляхетським середовищем і народним віщуном. Розповідь наратора стихійна, природна, але також демонструє блискучу техніку мовлення віршем-октавою. З композиційного погляду розповідь постає відкритою завдяки безмежним асоціаціям.

Закладена Словацьким ідея новаторства й винятковості реалізована в багатьох аспектах твору: у концепції головного героя, відкритій композиції, широкій часовій і просторовій перспективі, у вільному плині оповіді, незвично багатій образності, усебічній поетичній майстерності. Автор досягнув у "Беньовському" вершин своїх творчих можливостей і найповніше сформулював поетичне та ідейне кредо. Зачарував тодішніх критиків і читачів, їх поема шокувала і здивувала, завоював собі славу одного з найважливіших творів у розвитку польського романтизму й польської літератури загалом. 1-5 пісні українською мовою переклав М. Рильський.

Драма "Ян Казимир" (1839) також змальовує події XVII ст., беззаконня і свавілля польської шляхти. Козаки взяли в облогу Збараж, до оборонців фортеці дістається молодий сміливий козак, посланець гетьмана Хмельницького. Він пропонує оборонцям здатися в полон, гарантує всім життя. За винятком князя

Єремії Вишневецького, який за пролиту козацьку кров, насильства, тортури й муки має "відповісти головою". А коли Фірлей, незважаючи на правила недоторканності парламентаря, наказує зарядити його головою гармату, він гордо відповідає: "За одну мою голову Хмельницький висадить у повітря тисячі черепів вусатої шляхти" [2, 26].

Драму "Мазепа" (1839) з Україною об'єднує хіба що ім'я головного героя, козацького гетьмана, чия постать хвилювала багатьох письменників (Д. Дефо, Вольтер, Дж. Байрон, В. Гюго, Р. К. Готшаль, О. Пушкін, Д. Мордовець, В. Сосюра та ін.). Посприяли цьому мемуари польського письменника Я. Х. Пасека, який, заграючи з Москвою, вигадав легенду про розгнузданого коня з Мазепою. І. Борщак і Р. Мартель пишуть: "Легенда ця каже, що Мазепа мав любку – жінку визначного польського магната; коли ошуканий чоловік дізнався про це, казав своїй службі зловити винуватця, прив'язати його нагого до дикого коня і пустити степом, що аж із Польщі помчав із ним в Україну" [1, 19]. Міф про залицання Мазепи до жінки воєводи Анелі використовує у своєму творі і Ю. Словацький. Подія відбувається при королівському дворі. Поета цікавить трагедія польської родини й занепад польської державності за часів Яна Казимира, легковажного й безвладного короля, оточеного інтриганами. Юного Мазепу поет показує у стилі однойменної поеми Дж. Байрона – як ловеласа і кмітливого пажа. Завдяки своїм сценічним достоїнствам драма й сьогодні користується успіхом у глядачів.

В Україні, зокрема в улюбленому Кременці, відбувається дія незавершеної драми "Золота чашка" (1842) Ю. Словацького. Ідеться про події XVII ст., коли місто залила повінь. Твір складається з двох взаємозв'язаних мотивів – підготовка до антишведської конфедерації, якою займається стражник Золотий Череп, і нещаслива любов сміливого студента до його доньки, яку віддають за не любого їй багатія. Важливу роль у драмі відіграють дитячі спогади поета (коляда, пересувний театр, різдвяна домашня атмосфера). Художня репрезентація дитячих літ стилістично об'єднує цей твір із "Паном Тадеушем" А. Міцкевича. У драмі впізнається кременецька топографія, твір щедро пересипаний українізмами, парафразами колядок. Ю. Клейнер звертає увагу на те, що про нещасливу любов закоханих попереджає учасник хору (античний прийом парабаси), він ніби наочно переконує в залежності людської долі від метафізичних сил. У цьому містичному елементі вчений убачає вплив тов'янізму [7, т. 3, 292-307].

У 1844–1845 рр. постала друга драма Ю. Словацького "Фантазій", дія якої відбувається на Поділлі, у садибі колись багатого, а нині зубожілого графа Респекта. Цей твір – як фрагмент українського тексту – багатий на сенси й відкритий. Письменник показує, як влада грошей деформує духовну велич людини та руйнує людські стосунки. Він відмовляється від романтики високих ідей і патріотичної героїки, змальовуючи образ Яна, який у 1831 р. підняв селянський бунт. Устами графині Респект висміює аркадійську ідилію українського села, поширену серед поетів української школи, виступає проти "україномані":

Ти пастухові накажи, щоб він
На луг у парку перегнав отару, –
Хай невода закине в стан Антін,
Ще й посадіть над ставом діток пару,
Як то малює Тассо в пасторалі.
А ззаду тих женців поставте в ряд
І хай співають. Ганна трохи далі
Хай кіз пасе... Ах, це отой каскад, –
Його тоді пустити ви повинні,
Коли з-за столу встанемо... Затям:
В цю мить Дубина, схований в затінні,
Пісень Падури хай співає нам!
(*Пер. М. Бажана*)

У першій половині XIX ст. з'явилися значні твори про коліївщину (селянське повстання в Україні 1768 р.), зокрема "Канівський замок" С. Гощинського (1820), "Гайдамаки" Т. Шевченка (1841), "Сон срібний Саломеї" Ю. Словацького (1843). Драма "Сон срібний Саломеї" написана в Парижі (1843, опублік. 1844). У ній автор історіософськи інтерпретує коліївщину в контексті головних засад доктрини А. Тов'янського – ідеї терпіння, жертовності й любові, застосовує романтично-тов'яністичну інтерпретацію снів, знаків і кривавої помсти, яка має розкрити покликання людини. Головний герой твору Грущинський сповна не усвідомлює своєї місії і прив'язаний до домашнього щастя, він не брав участі в Барській конфедерації, а в пошуку спокути зробив неправильний вибір, бо потрапив під вплив Регіментара, який придушує коліївщину. Тому програє, бо селяни помстилися і його родині, і їхня кара виправдана: лише надлюдське терпіння допомогло йому самоусвідомити трагедію, зрозуміти сенс історії і власної долі. У творі перебіг подій отримав риси справжнього суспільно-народного конфлікту між польською шляхтою й селянською Україною (деякі постаті стилізовані під історичних осіб – Сава, Семенко, Регіментар); конфлікт автор звів до взаємного виміру кари й "жертви крові", він набуває прикметних рис історичного розвитку. Так революція у творі отримала містично-моральну підтримку.

Світ історичний за своєю природою, має ненастанно еволюціонувати, гинути й відроджуватися заново, бо так у ньому реалізується таємна воля Провидіння. Тому залишається нерозв'язаним конфлікт шляхетсько-селянський і польсько-український, який буде приводити до нових терпінь і нових надій. Автор розуміє історію як вияв антиномій і конфліктів, вона розвивається у творі через неузгоджену й незв'язану фабулярну і стилістичну тканину. У поетиці твору помітні барокові традиції контрасту, суперечності й дисонансу, трагічні мотиви змішані із селянськими й романсовими, що надає творові певної іронії і демаскує його цінність і стильову визначеність. Посилена трагічна напруга нарешті спадає, особливо в селянсько-романсовій сцені поєднання двох пар (Саломеї Грущинської та Леона, сина Ренгіментаря; князівни й Сави). Збудований на основі ідейних і мистецьких дисонансів "Сон срібний Саломеї" – перший польський трагігротескний твір, який випереджає твори авангардистів XX ст.

Драма "Ксьондз Марек" Ю. Словацького, написана 1843 р. в Парижі, постає поетичним викладом історіософії й особливим тов'яністичним взірцем. В основу твору покладено епізод Барської конфедерації – занепад Бару 20 червня 1768 р., а головний герой, винесений у назву твору, має реального прототипа – кармеліта Марка Яндоловича, який відіграв значну роль у першій фазі руху конфедератів, підсилюючи атмосферу релігійної й патріотичної екзальтації. Але автор не дотримується історичних подій (смерть ксьондза Марека в Барі), а символізує їх і гіперболізує.

Кривавий зрив конфедератів Словацький трактує як принциповий перелом у діях народу, момент смерті давньої Польщі – монархічно-магнатської, репрезентованої через маршалка (М.Красінського) і бунтівника Косаковського (у минулому гетьмана), і народження нової Польщі – республіканської, демократичної, що втілює ідеал правди, любові й жертви. Речник нової Польщі і її творець – то ксьондз Марек – свідомий надії на волю Бога, "Божий рицар", що спирається на "колону духів", пророк на взірець Мойсея і св. Івана Євангеліста, християнський рицар, що бореться мечем за віру, капелан, що репрезентує новий костьол і нову концепцію Бога. Він відроджує терпіння, вважає, що воно може очистити жертви в історії; це "первородний дух", без якого історія не може звершитися, харизматичний провідник і водночас жертва. Він постає ідеалом людини нової епохи, людини, яка діє за волею Провидіння й починає новий етап діянь людськості.

Переживання героїв драми піднесені до міри найвищих цінностей і потрактовані як показники їхнього духовного життя. З перспективи духу поет

інтерпретує також історичні події. Безнадійна ганебна оборона Бару (тут не допомогли розрахунки маршалка і його прибічників) – це свідчення терпіння і принесення жертв на вівтар нової Польщі, а через неї – і нової епохи. Такій інтерпретації сприяє образність, близька до старозавітних і апокаліптичних візій, романтичної бурхливості й барокового експресіонізму. Конденсація подій і максимальна простота образів переплітаються з партіями монологів. Драматизм твору виявляється насамперед у динамізмі візії, підсиленому 8-гласником зі змінним ритмом, близьким до форм побудки, маршу, пісні й танцю. "Пісня конфедератів" з І акту нагадує барську конфедератську поезію (напр., "Марш пана Сави Цалинського", "Пісня конфедератів 1769 року" та ін.).

"Король-дух", історіософська поема Словацького, що поєднує елементи ліризму зі структурою епосу, створена в 1845–1849 рр., частково видана під назвою "Король-дух. Рапсод I" у Парижі 1847 р. Над нею автор працював до останніх днів свого життя, але не завершив, твір залишився в багатьох рукописних версіях і фрагментарному чистопису; він є копією, яку підготував і спорядив коментарями З. Феліцький. Цю копію згодом доповнив А. Малецький і видав у другому томі "Посмертних листів" (Львів, 1866). Опублікований текст, поділений на рапсоди II-IV разом із рапсодом I утворив новий зміст, пізніше названий головним текстом. Наступні видавці, що опинилися перед проблемою, як видати поему, щоразу переглядали старі рукописи, намагаючись упорядкувати твір. Видання Б. Гибриновича ("Твори", 1909, т. 4) уже презентувало твір трикратно інший, ніж був раніше, в основу майбутніх видань лягло видання Ю. і М. Павліковських (Львів, 1924) – із прозорим укладом щедро використаних відмінностей, опертих на кількаступеневу нумерацію (286 тематичних одиниць та їх похідних), оснащених великим критичним апаратом і коментарем. Раннє видання коментарів тексту належить М. П'яткевичу (Перемишль, 1923), який змінив перелік рапсодів з п'яти до чотирьох. Популярно-наукове видання поеми підготував Ю. Кжижановський ("Твори", Вроцлав, 1949, т. 4), котрий урахував видання Павліковських, запропонувавши невеликі модифікації тексту. Видавці "Повного зібрання творів" (Ю. Клейнер, Ю. Кужняр, В. Флоріан) запропонували найобширніше видання внаслідок багаторазового поглибленого аналізу з орієнтацією на план Клейнера, переглянули відмінності й різні варіанти, прийнявши, за П'яткевичем, поділ цілісності твору на чотири рапсоди.

Попри відкритість, фрагментарність і відсутність остаточно авторського тексту, "Король-дух" належить до найважливіших поетичних творів Ю. Словацького, він підсумовує філософські й естетичні погляди автора в контексті містичної філософії, порушує питання про походження, природу і призначення людини, а також народу. У цьому творі найповніше реалізовано генезійсько-історіософічну візію поета, який посідає дуже важливе місце в контексті польського месіанізму.

У філософському сенсі "Король-дух" становить доповнення й розвиток спіритуалістично-пантеїстичної теорії народження й розвитку всесвіту, повніше викладеної в "Генезі із духу", де стверджується, що природа й людство розвиваються за одними й тими ж законами. Силою творчих дій є безсмертний дух (предвічне Слово в Євангелії св. Іоана), збагачений волею творення, який винаходить нові форми і збурює старі – через боротьбу (як із опором матерії, так і з власними лінощами) і через жертву, терпіння і смерть, котру трактовано як інкарнацію в новому, досконалішому вселенні. Так здійснюється поступ, який є конечністю еволюції і всесвіту, здійснюється через безперервне циклічне стирання протилежних сил: духу і матерії (тіла), динаміки і стагнації, життя і смерті, боротьби і жертви. Історію народу, його дорогу до світла, до апокаліптичного "сонячного Єрусалима" творить праця цілих "колон" духів на різних щаблях досконалості, до того ж головна місія випадає найвищим духам у тій ієрархії – духам-королям,

які мають бути провідниками, ними можуть бути вожді, що добре володіють мечем, і співці – творці слова. Ця теорія підносила значення моральної сили людини в суспільстві, освячувала порив революції й жертовність крові, творила перспективу для народу з трагічною долею, допомагала її представникам знайти власне місце в історії свого народу – виконати роль провідників – поета-віщуна, виразника вічних істин, пророка майбутнього.

Панорамне, багатобічне, фабулярне схоплення долі народної спільноти, поєднання історії та релігії, міфу й казкової фантастики – усе це Ю. Словацький підпорядкував ліричній автокреації авторського "я", яке ототожнене у творі з наратором і водночас із героєм – духовним провідником народу, безсмертного в нескінченних життях ("Терпіння моє і сердечні муки… висловлю" – "Cierpienia moje i męki serdeczne… powiem"). Ц. Норвід назвав таку структуру "моноепопеєю". Філософсько-формальна концепція "Короля-духа" постає виявом літературного романтичного індивідуалізму. Силою уяви створив поет для свого героя – нащадка багатьох культур, зокрема й української, – світ космічного простору, розп'ятий між безоднею підземелля мертвих і сонцем, оживив богів язичницьких і християнських, героїв міфів, казок і людських вірувань. І на тому тлі накреслив з великим розмахом динамічну візію прадавньої слов'янщини, вказав на виникнення народу в добі переселення народів і формування польської народності. Вільно черпаючи з української й польської культурної традицій, створив власний поетичний міф початку історії народу, в якому хотів також зафіксувати свій погляд на його історичний шлях та історичні завдання.

Зацікавлення польськими і слов'янськими джерелами виніс Ю. Словацький із передповстанчого періоду, коли наукові осередки Вільна й Варшави оживили свої історичні пошуки. У нарисах (часто утопічних) давньої демократичної праслов'янської спільноти шукано підстав для незалежного й вільного життя і спільної боротьби слов'янських народів із царатом. Можна віднайти в поемі історіософські тези Й.Лелевеля та інших учених – М. Балінського, Т. Чацького, І. Даніловича, відлуння дискусії про давньоруську хроніку Нестора чи "Повість минулих літ", щедро згадуваних М. Карамзіним (його "Історію російського народу" цитовано здебільшого у фрагментах, а цілісний переклад вийшов у 1824–1830 рр.). Із чотирьох рапсодів твору (із найновішого видання) три поет присвятив утіленню "короля-духа": I – Попелеві (якому в давньому варіанті був присвячений також рапсод II, зазвичай трактований як довершення I), III – Мечиславові, IV – Болеславові Смілому; рапсод II, який поет назвав в одному із варіантів "Книга легенд", завершує історію П'яста й Земовіта. Між двома останніми епізодами вплетено історію Болеслава Хороброго.

Попри інтерпретаційні труднощі, синтез найрізноманітніших культурних елементів і художніх джерел, поема "Король-дух" становить собою незвичайну сугестивну візію міфічно-казкової слов'янської дійсності зі зміною настроїв, миготливістю тонів, динамічною рухомістю космосу і природи, розмаїттям ритмів, застиглих у безрусі, як образ "приспаного королівства", що нагадує "затриманий кадр фільму" [8, 112]. Дитячі враження, змальовані в поемі, пізніше відгукнуться в багатьох творах, починаючи від "Старої байки" Ю.І. Крашевського й до літератури модернізму ("Королівська пісня" К. Глінського, філософські концепції Т. Міцінського, стилістичні аналогії й символи у творах С. Виспянського, "Вітер із моря" С. Жеромського до творів ближчих часів, наприклад, історичних повістей А. Голуб'єва та Т. Парніцького).

Отже, український текст Ю. Словацького, починаючи від ранніх творів "Українська думка", "Пісенька козацької дівчини", а далі поеми "Беньовський", "Золота дума", "Змій", "Король-дух", драми "Золота чашка", "Ян Казимир", "Мазепа", "Фантазій", "Сон срібний Саломеї", "Ксьондз Марек" – це зв'язний знаковий комплекс, у якому інформація тісно пов'язана з оцінкою та емоційністю.

Український текст письменника слід розглядати як сукупність текстів або складно влаштований текст, елемент процесу структурації. Він апелює до духовно-ініціативного сприймання образу України різними читачами, постає носієм стабільних, позаситуативно значущих ідей, умонастроїв, станів, таких як історія українського та польського народу, їх етногенез, мирне й незалежне співіснування, державність (у межах польської федерації), призначення людини й народу в контексті польського месіанізму. Український текст Юліуша Словацького багатий на безліч сенсів, він відкритий і незавершений, ніби наново постає в кожному акті сприймання, незалежно від волі автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Борщак І., Марсель Р.* Іван Мазепа. Життя й пориви великого гетьмана / Пер. із франц. – К., 1991.
2. *Вервес Г.* Україна в творчості Юліуша Словацького // *Юліуш* Словацький і Україна: Зб. наук. праць (відп. ред. Р. Радишевський). – К., 2000.
3. *Нахлік Є.* Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики. – Львів, 2010.
4. *Радишевський Р.* Аркадійсько-русалчана Україна Юзефа Богдана Залеського // *Радишевський Р.* Полоністичні та порівняльні студії. – К., 2009.
5. *Рихлик Є.* Українські мотиви в творчості Юлія Словацького. – Ніжин, 1928.
6. *Словацький Ю.* Срібний міф України. Поезії. Поеми. Драми / Упор. Р. Лубківський. – К., 2005.
7. *Klejner J.* Juliusz Słowacki. – Lwów, 1928.
8. *Makowski S.* Uliusz Słowacki. – Warszawa, 1980.
9. *Mickiewicz A.* Dzieła. – Warszawa, 1955.
10. *Słowacki J.* Dzieła. – Wrocław, 1959.
11. *Tatara M.* Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza. 1918-1968. – Wrocław, 1973.

*Отримано 9 травня 2012 р.*

*м. Київ*

## ДРУГЕ БЕЗПЕРЕРВНЕ ЧИТАННЯ РОМАНУ МІГЕЛЯ ДЕ СЕРВАНТЕСА "ДОН КІХОТ"

25–27 квітня 2012 р. з нагоди міжнародного дня книги в Національному музеї літератури України в Києві вже вдруге відбулося триденне Безперервне читання роману М. де Сервантеса "Дон Кіхот". Цей літературний марафон стартував в Україні у квітні минулого року.

Організатором культурно-мистецького заходу стало Посольство Іспанії в Україні. На відкритті читань виступили Надзвичайний і Повноважний Посол Іспанії в Україні п. *Хосе Родрігес Мойано* та інші представники дипломатичного корпусу. Учасників вітали генеральний директор Національного музею літератури України *Галина Сорока*, представник Міністерства культури України та відомий український перекладач *Сергій Борщевський*.

У літературному марафоні взяли участь близько 600 осіб, серед яких були дипломати, перекладачі, літературознавці, учителі, працівники культури, студенти і школярі. Кожен мав прочитати вголос невеликий уривок з роману. Читання проводилося українською та іспанською мовами, не зупиняючись, удень і вночі.

У Безперервному читанні "Дон Кіхота" двічі брали участь представники Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ. Зокрема, 2011 р. це була Тамара Гундорова, а 2012 р. до участі в читанні долучилася іспаніст Тетяна Рязанцева.

У межах заходу протягом трьох днів відбувалися й інші культурно-мистецькі події, покликані розширити знання української аудиторії про іспанську культуру: лекції (зокрема, виступ президента Асоціації українських іспаністів О. Пронкевича "Український "Дон Кіхот"), презентації, виставки, демонстрація художніх фільмів, концерти традиційної музики, майстер-класи з фламенко тощо.

*Тетяна Рязанцева*

*Отримано 16 травня 2012 р.*

*м. Київ*

Борис Шалагінов

УДК 821.112.2-2.09

# АМАДЕЙ ГОФМАН І АМАДЕЙ МОЦАРТ: ІЩЕ РАЗ ПРО МУЗИЧНІСТЬ РОМАНТИЧНОЇ ПРОЗИ

Досліджено тему музично-театральної основи жанровості та стилю Гофманової прози, зокрема вплив зінгшпілю Моцарта. Розглядаються контраст, різноманітність та різнохарактерність як принципи побудови дії та групування персонажів, маска та її емоційна моторика як спосіб розкриття психології героїв, "двосвітність" тощо як естетичні виміри, співзвучні з музично-сценічною естетикою передромантичної та романтичної опери.

*Ключові слова:* романтизм, проза, жанр, маска, музичність, опера, зінгшпіль.

*Borys Shalaginov. Amadeus Hoffmann and Amadeus Mozart: Once again on the issue of musicality in romantic prose*

The paper deals with the musical and theatrical basis of genre and style of E. T. A. Hoffmann's literary prose, with special accent on W. A. Mozart's influence. The author explores the principles of contrast, variety of action and diversity of masks which underlie the modeling of the plot and the alignment of characters. The issues of mask and its emotive dynamics as a means of revealing of the characters' consciousness, as well as the dual-world principle are treated here as aesthetic dimensions in tune with musical and theatrical aesthetics of pre-romantic and romantic opera.

*Key words:* Romanticism, literary prose, genre, mask, musicality, opera, Singspiel.

Дослідження мистецького жанру завжди неминуче виводить нас на питання індивідуальної уяви автора, його художньої креативності й естетичного кругозору. Думка дослідника йде тут у двох напрямках. По-перше, це може бути увага до традицій, успадкованих автором від його попередників. Тоді ми говоримо про таку собі "логіку розвитку" жанру. Зокрема, можемо стверджувати: особливості гофманської прози визначаються загальноєвропейськими рисами новелістичного жанру, котрі сягають розповідних принципів Ренесансу, бароко, Просвітництва тощо. Але водночас можемо констатувати: власні естетичні імпульси автор знаходить десь далеко пообіч магістрального розвитку свого жанру, наприклад, у музиці, образотворчому мистецтві тощо.

У пропонованій статті ми хочемо із цього погляду дослідити художню прозу Е. Т. А. Гофмана, а конкретно – показати залежність її жанрових рис від естетики передромантичної й романтичної *опери*, зокрема музичних принципів В. А. Моцарта – улюбленого композитора цього автора.

У неозорому морі наукових досліджень про музичність романтичної літератури, зокрема про зв'язок Гофмана з музикою, здавалося б, не залишилося жодної нерозкритої теми. Проте ще недостатньо осмислена сама *метажанрова* природа прози письменника. Незалежно від конкретного жанру повісті, новели, казки чи навіть роману вона багато в чому завдячує специфічним принципам його літературного мислення, витоки якого – у *музично-театральній* творчості, що їй митець присвятив так багато часу й сил як режисер, диригент, декоратор і композитор. Наявні на сьогодні дослідження історико-естетичного контексту тої доби дають нам змогу детальніше відповісти на порушене питання [див.: 1-3; 5; 6, 96-114; 7].

## Література і музичний театр

Література як феномен *читання* не зразу завоювала свої виняткові позиції в європейській культурі. Спочатку вона ніби всього лише супроводжувала основний вид мистецтва – театр. Читання ж пов'язували переважно з науковими заняттями, книжка була невід'ємною від пюпітра філософа й келії богослова. Тривалий час поети довіряли свої найкращі думки саме сцені. Ось чому ще у XVIII ст. пейзажні описи в романах, на які було так багате те століття,

нагадують нам театральні декорації з переднім, середнім та ближнім планами, зі специфічними ефектами театрального освітлення. Театр класицизму прищепив смак не лише до декламації, а й до пластики людського тіла й чистих ліній його руху, до ансамблю людських фігур, до символіки простору. Бароко залишило свій слід у вигляді пристрасті до пожвавленого руху, до різких акцентів і широких жестів, до карикатури та гротеску. Народний ляльковий театр – смак до дивовижних чи ризикованих перетворень, протиприродних ситуацій.

Невід'ємною від театру була музика. Вона не лише обслуговувала виставу, а й сама чимало успадкувала від принципів розгортання сценічної дії. Першою музичною формою, котра набула широкої популярності, була сюїта, яка вже не обслуговувала конкретно танок, але відображала чергування танцювальних темпів і настроїв і викликала асоціації з рухами тіла. Багато психологічних елементів танцювальних рухів пронизують музику віденських класиків Гайдна, Моцарта, раннього Бетховена, романтиків Вебера, Шуберта, Шумана. Вони активізують моторику нашого тіла й зорове чуття. Не минули вони безслідно і для літератури.

У XVIII ст. утворилося найгармонійніше співвідношення основних видів мистецтва того часу – літератури, театру й музики. Чималою мірою це стосується Німеччини. Практично всі німецькі письменники працювали також для сцени. У той час не було поділу театру на музичний і драматичний. Одні й ті самі актори не лише грали драматичні ролі, а й виконували вокальні партії. Ґете, як директор Веймарського придворного театру, мусив продумувати також музичний бік своїх спектаклів, він навіть писав тексти для опер. Усі ці обставини не могли не відбитися на характері літературної прози того часу.

Синтез поезії, театральності й музичності знаходимо, зокрема, у творах німецьких романтиків. Ідеться про органічний зв'язок цих трьох елементів як особливість романтичного мислення. З нашого погляду, період порубіжжя XVIII – XIX ст. був останнім спалахом такого синтезу. І хоча в літературі попереду був символізм, який, наче в новому світлі, віддзеркалив шукання романтиків, проте наступне письменство засвоїло багато їхніх відкриттів лише як суму *прийомів*, яскравих і ефектних, але вже відірваних від конкретних умов, котрі цей синтез породили.

Слід окремо згадати, що за всієї схильності ранніх романтиків до театрально-музичного мислення їм так і не вдалося суттєво оновити ні драматичний, ні оперний театр. Це стосується також Гофмана. Пізніше Ріхард Вагнер заявляв, що береться за створення нового виду драми як за цілком нове історичне завдання.

**Гофман як театрал і прозаїк**

З усіх ранніх романтиків Ернст Теодор Амадей Гофман (1776 – 1822) був обдарований живим естетичним почуттям, мабуть, найбільшою мірою. Його, очевидно, не до кінця реалізований талант театрально-музичного митця розкрився саме в художній прозі. Характерно, що прославився він усе ж не як автор опер і п'єс, а як прозаїк. Те, що не вповні вдалося йому як театралові, надало його прозі цілком оригінальних рис.

Вирішальну вагу для формування живого естетичного почуття Гофмана мала музика Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791), який був його улюбленим композитором. Одразу ж унесемо ясність: музичні обдарування великого композитора і великого прозаїка навіть не випадає порівнювати; фортепіанні твори Гофмана не заслуговують на публічне виконання; його оперну музику можна зарахувати до "масової" продукції того часу.

Не те бачимо в його прозі, котра якраз цілком оригінальна. Вона іронічна без натужної погоні за "дотепністю", притаманної Ф. Шлеґелю; у ній більше жвавості, пластичності й саме музичності порівняно з Л. Тіком; тут вабить до себе теплота і м'якість, якщо порівняти з прозою Клейста; вона відрізняється від строгої раціональності прози Новаліса мовною експресією та певною імпровізаційністю; її мова класично чиста й сучасна на відміну від архаїчної та подекуди темної мови раннього Шлейєрмахера. У ній завжди просвічується сам автор як закликальник, що з доброю усмішкою запрошує шановну публіку на небачену виставу, котра їй, безумовно, сподобається!

**Оперна схема літературного сюжету**

Подивімося, як Гофман робить свої сюжети. На нашу думку, багато що тут базується на оперних схемах. Мандрівні англійські трупи принесли в Німеччину прийоми єлизаветинського театру, які, поєднавшись із музикою в умовах народного бароко, сильно вплинули на німецьку оперу, зокрема на зінгшпіль; цей жанр "розчинився" у прозі Гофмана. Основні риси зінгшпілю – це поєднання в одному цілому героїчної, ліричної й комічної тематики, а також увага до побутового боку життя. Неабияка драматична колізія поєднується із гротескно-комічними сценами. "Рамковий" сюжет – це історія любовної одержимості, палкої пристрасті молодого героя. Але рідко коли згода між закоханими встановлюється із самого початку. На шляху юнака начебто нізвідки виникають складні перешкоди. Як своєрідне відлуння оперного "фатуму" з'являються представники "паралельного", містичного світу. Під їхню владу повністю потрапляє наш герой. Усе закінчується зазвичай апофеозом, оперним щастям закоханих. Такий "універсальний" сюжет притаманний різним творам, як-от "Опера злиднів" англійця Пепуша, "Чарівна флейта" Моцарта, "Вільний стрілець" Вебера і, наприклад, "Малюк Цахес" Гофмана.

Особливо цікаво порівняти "Чарівну флейту" і "Малюка Цахеса". Адже Гофман дає гротескно-іронічну трансформацію містеріального сюжету Моцарта (котрий, щоправда, і собі може бути розглянутий як пародійно забарвлена містерія): доля закоханих Бальтазара й Кандіди залежить від усемогутніх чарівників феї Рожі-Гожої й доктора Просперо Альпануса, і так само в Моцарта доля закоханих Таміно й Паміни залежить від суперечки чарівника Зорастро й Цариці Ночі!

Придивімося уважніше, у чому особливості Гофманової сюжетної схеми. На нашу думку, вона відповідає головним особливостям музичного театру – *контрасту* й *різноманітності*.

**Контраст як основа ансамблю персонажів**

В опері сюжет віддзеркалює одну важливу специфічну вимогу, що її можна назвати принципом *музично-драматургічного контрасту*. Зокрема, *тембровий* контраст голосів міг виражати суперництво між персонажами – як серед героїв, так і поміж героїнь. Сюжети створювали з урахуванням саме цієї особливості. У "Дон Жуані" Моцарта вокально контрастують ліричний тенор Дон Оттавіо і його підступний суперник баритон Дон Жуан; там же через контрастні голосові регістри розкривають себе пристрасна донна Ельвіра, що прагне утримати серце зрадливого Жуана, та ніжна донна Анна. У "Чарівній флейті" Цариці Ночі доручено агресивно високий голосовий регістр, а Паміні – тепле ліричне сопрано; в "Ідоменеї" м'якому сопрано Ілії протистоїть її суперниця Електра з вольовим низьким сопрано.

У Гофмана в його основних повістях не лише жіночі характери, а й сам принцип добору типів також пов'язаний із вимогами музично-театрального контрасту. Приміром, у "Блошиному королі" протиставлені вольова й демонічна

Дьортьє Ельвердінк і ніжна й щира Розочка, з якою врешті-решт одружується головний герой. У "Золотому горщику" це тендітна фея Серпентина і рішуче налаштована на сімейне щастя Вероніка.

Різні темброво контрастні голоси мають по-різному поєднуватися в різних ансамблевих групах. Для цього оперний лібретист мусить зіштовхувати на сцені всіх героїв одного з одним. У заключній сцені опери їм належить постати всім разом. Завершальний ансамбль – це зазвичай музично-драматична кульмінація всього твору. Характерний приклад – опера "Дон Жуан", де сюжет розвивається за принципом варіацій "головний герой і ще хто-небудь". Це дає змогу виявити всі вокальні грані головного героя, усі ансамблеві ефекти. Гадаємо, що в Гофмана переважає саме принцип "варіаційного" розвитку сюжету з метою поступового виявлення характерів. Слушний приклад – "Малюк Цахес", де події розвиваються як низка пригод головного героя Бальтазара. Неймовірний ланцюг пригод як у реальному, так і в паралельному, казковому, світі звалюється на голову Перегріна у "Блошиному королі".

Самі ж характери в Гофмана по-оперному зорієнтовані не так на психологічну глибину, як на психологічну *інтенсивність* виявлення.

**Емоційна моторика**

На сцені персонаж не може залишатися нерухомим і так само не може виявляти себе в одноманітних рухах. Вибудовується інтрига, покликана увиразнити в тілесній моториці героя багато різних почуттів. Тут виявляється одне з рудиментарних призначень музики – супроводжувати рухи тіла! До багатьох творів Гофмана може пасувати назва однієї з улюблених його опер Моцарта: "Шалений день, або Одруження...".

Як і в музиці Моцарта, у Гофмана постійно дається взнаки схвильованість, його герої перебувають у стані граничного емоційного напруження. Персонажі не говорять, а вигукують, не вітаються, а палко притискають одне одного до грудей, не просто не розуміють, але все в них перевертається у свідомості, вони ходять тільки стрімким кроком або бігають, виливають своє горе в гірких, тривалих і голосних скаргах, сильно жестикулюють, залишаючись у кімнаті самі, розмовляють із речами і звертаються з палкими наріканнями до самих себе...

З погляду медицини все це, очевидно, ознаки душевного розладу; але для естетики театру – це типова пафосність сцени, до того ж сцени *оперної*. Адже музична емоція виражає якраз гранично загострене, психологічно виразне переживання. Під цим кутом зору можна гіпотетично припустити, що знамениті офорти Ж. Калло, які надихали Гофмана як автора відомої збірки оповідань, могли би викликати захват і в Моцарта, бо за своєю стилістикою відповідають його музиці. Згадаймо юнацьку симфонію №25 соль мінор, авангардний пафос і гротескна викличність якої вгадують наперед емоційну моторику гофманських образів!

Але що таке гранично контрастні й украй загострені риси зовнішності, завжди незмінні й не залежні від ситуації? Це *маска*. Автор акцентує на рисах ляльковості – фактично маски в зовнішньому вигляді Дьортьє Ельвердінк; але зі психологічного боку решта персонажів у казці – це також маски. Інакше їх можна назвати (також по-театральному) ролі-амплуа. У самого Моцарта амплуа маски яскраво репрезентовані в операх "Так чинять усі жінки" й "Чарівна флейта"; у "Дон Жуані" він відходить від маски в образі головного героя, а також донни Анни, але зберігає її в таких персонажах, як Лепорелло, Мазетто, частково донна Ельвіра та Дон Оттавіо. Нарешті, у "Весіллі Фігаро" спостерігаємо сміливий розрив із традиціями оперних амплуа й перехід до психологічної опери-драми. Гофман і тут наслідує Моцарта; але спроба створити цілком психологічний характер йому так і не вдалася. З нашого погляду, він урвав свою роботу над

"Котом Муром", коли побачив, що образу капельмейстера Крейслера затісно у призначеній для нього масці сентиментально-психопатичного героя.

**Різнохарактерність сцен**

В оперній виставі неприпустима монотонність, тут постійно мають чергуватися різнохарактерні сцени. Ліричні арії змінюються ансамблями, пожвавлення приходить на зміну зосередженості, нарешті, обов'язковий для XVIII ст. комізм чергується із серйозними епізодами. Саме тоді, коли розпадається синтез літератури, музики й театру, з опери зникають шекспірівські традиції поєднання серйозного і комічного. Це сталося в XIX ст. в так званій "великій опері" Спонгіні й Мейєрбера, а потім у Вагнера й Верді. Характерний приклад: блазень Ріголетто з однойменної опери Верді на сюжет драми В. Гюґо "Король бавиться" в музичному втіленні вже нічим не нагадує блазнів Шекспіра, хоча Гюґо при створенні образу свого Трібуле орієнтувався саме на цього автора.

У художній прозі Гофмана ефект контрасту створюється за рахунок ритмічності подій, прискорення та вповільнення дії. За І. Кантом, ми не можемо сприймати простір як такий, якщо він не заповнений речами або тілами. Заповнення сцени в театрі відповідає у прозі масовим чи монологічним епізодам; вони активізують наше сприйняття простору. Так само активізується наше сприйняття часу. У Гофмана масові сцени часом перетворюються на комічне безладдя, таке собі буфонне "скерцо", тож ми маємо тут справу з узагальненим і прискореним рухом часу на відміну від розчленованого й уповільненого руху в монологічних епізодах. Отже, принципи сюжетобудови в Гофмана відповідають естетиці оперної вистави або великого симфонічного циклу.

**Двосвітність**

Загальновідомо, що Гофман утілює у своїй прозі "двосвітність", в основі якої – зустріч людини з паралельним, "містичним" світом. "Двосвітність" естетично полемізувала зі просвітницькою картиною світу, однoплановою, прозорою та загальнозрозумілою, і тому була прийнята німецькими романтиками беззастережно. "Двосвітність" також основана на музично-зоровому контрасті. Так уяву романтиків чарувала "двосвітність" у "Дон Жуані" або в "Чарівній флейті" Моцарта. У його інструментально-симфонічній музиці загадкові "демонічні" епізоди вриваються в ліричний чи гротескний рух. Укажемо тут на "демонічні" фігурації, що проходять крізь контрастні тональності, у розробках його фортепіанних концертів (зокрема в ре-мінорному концерті). О. Пушкін виразив цю особливість композитора в таких словах: "Я весел... Вдруг виденье гробовое, внезапный мрак <...>" ("Моцарт і Сальєрі"). Романтики вважали Моцарта "своїм", охоче зараховували до романтичного руху та навіть після двох десятиліть фактично повного забуття композитора оголосили його "класиком".

Певна річ, маємо погодитися з тим, що характер "демонічної" "двосвітності" в Моцарта й у Гофмана сягає різних мистецьких традицій. Письменник, належачи вже до зовсім іншої доби, ніколи не зміг би створити у своїй прозі щось на зразок "Реквієму" Моцарта. Так само месси Франца Шуберта або "Реквієм" Роберта Шумана трактують тему "двосвітності" радше артистично блискуче, ніж трагічно, як у Моцарта. Для Бетховена паралельний світ у його "Урочистій мессі" – це містично безмежний і безконечно різноманітний і радісний світ *великої природи*, що вміщує також світ реальної людини. Ближчими до Гофмана виявляються К. Гоцці з його "ф'ябами" і М. Віланд із його "фейними казками", де "двосвітність" трактується вже не трагічно, а гротескно й навіть граційно-грайливо.

Але спільні естетичні витоки "двосвітності" в Гофмана й Моцарта все ж існують, вони в тій-таки Англії, у Шекспіра; в Іспанії – у бароковій драмі й поезії; у Німеччині – у народних сюжетах про доктора Фауста. І в Моцарта, і в названих нами літературних джерелах ми відчуваємо холодне й моторошне дихання інфернального, яке час від часу вторгається в земну буденність і бентежить спокійну людську свідомість (докладніше див.: [4]).

Гофман усіляко намагається передати характеристику "містичного" світу у традиціях оперного музичного звучання і світло-барвного колориту. Зокрема, у "Золотому горщику" сцена ворожіння буремної дощової ночі нагадує сцену відливання куль в опері Вебера "Вільний стрілець". Згадаймо, що в операх того часу був дуже популярний вставний оркестровий епізод, що зображав дощ або бурю. Укажемо в "Малюку Цахесі" на появу мага Просперо Альпануса в чарівному візку. Його супроводжують ніжні звуки, що викликають у пам'яті оркестровку "Чарівної флейти" з її челестою і дзвіночками; а можливо, Гофмана надихнув у цьому епізоді концерт Моцарта для скляної гармоніки. Подібні ж тендітні звуки чуємо внутрішнім слухом, читаючи про фантастичне квіткове королівство Фамагусту у "Блошиному королі".

**Особливості жанрового новаторства**

Ми дійшли висновку, що прозовий жанр у Гофмана багато в чому відповідає закономірностям опери Моцарта. Оперний твір закінчується тоді, коли вичерпані всі можливості "ансамблевого" поєднання персонажів. Так само й у Гофмана. І навпаки, цим же принципом можна пояснити невдачу Гофмана у великому романному жанрі. Маємо на увазі "Життєву філософію Кота Мура". Роман охоплює ширшу соціальну панораму, а отже, потребує багатоплановості зовсім іншого штибу, ніж в опері чи в повісті. Тож на завершення висловимо парадоксальну думку: Гофман був геніальний там, де він був скоріше "музичний", ніж "літературний".

І тут доречно згадати про іншого композитора – Ріхарда Вагнера. Відомо, що критики звинувачували його музику й театр епохи "Кільця" якраз у "літературності", у "книжності", у "романічності"; про нього казали, що в його операх "мало музики"... Це було викликано тим, що Вагнер категорично відмовився від описаного нами принципу ансамблевості голосових типів і перейшов до принципів великої епічної форми, умовно кажучи – роману. Він випробував принципи гофманської музичності у своїй єдиній комічній опері "Нюрнберзькі мейстерзінгери", у якій не оминув досвіду гофманської повісті "Війна співців у Вартбурзі". Але "Мейстерзінгери" вже мало чим нагадують легкість моцартівських опер і гофманської казкової прози. Це інша епоха, інший стиль. І невипадково такі експериментатори з літературною формою, як Т. Манн, Б. Шоу, Р. Роллан уважали, що знайшли принципи своєї крупної форми в готовому вигляді у Р. Вагнера. Але – це тема вже для іншого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Иоффе И.* Мистерия и опера: Немецкое искусство XVI – XVIII вв. – Ленинград: ГосмузНИИ, 1937.
2. *Конен В.* Театр и симфония: Роль оперы в формировании симфонии. – М.: Музыка, 1968.
3. *Ливанова Т.* Западно-европейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977.
4. *Шалагінов Б.* Німецький романтизм і містичне // *Поетика* містичного: Колективна монографія / За ред. О. В. Червінської. – Чернівці: ЧНУ, 2011.
5. *Шалагінов Б.* Романтичний словник: До історії понять і термінів раннього німецького романтизму. – К.: Вид.-полігр. Центр НаУКМА, 2010.
6. *Шалагінов Б.* "Фауст" Й. В. Ґете: Містерія, міф, утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі XVIII – XIX ст. – К.: Вежа, 2002.
7. *Шестаков В.* История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. – М.: Музыка, 1985.

*Отримано 10 листопада 2011 р.* *м. Київ*

Дмитро Дроздовський

УДК 82-3/75

# ТРАНСГРЕСІЯ У П'ЄСІ "ТРАМВАЙ БАЖАННЯ" Т. ВІЛЬЯМЗА ТА У ФІЛЬМІ "ВСЕ ПРО МОЮ МАТІР" П. АЛЬМОДОВАРА: СТРАТЕГІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

У статті проаналізовано стратегії інтермедіальності на прикладі п'єси "Трамвай Бажання" Теннессі Вільямза та фільму "Все про мою матір" Педро Альмодовара. Визначено принципи інтертекстуальної взаємодії двох текстів у компаративістичній площині. Окреслено форми залучення п'єси Т. Вільямза в кінотекст за допомогою трансгресії як ідейно-тематичного та сюжетно-композиційного комплексу (трансформації, транссексуальності, трансплантації).

*Ключові слова:* Т. Вільямз, П. Альмодовар, інтермедіальність, трансгресія, гендер, сексуальність, трансформація.

*Dmytro Drozdovsky. Transgression in the play "A Streetcar Named Desire" by T. Williams and in the movie "Todo sobre mi madre" by P. Almodóvar: Strategies of intermediality*

In the paper, the author analyzes the strategies of intermediality in the play "A Streetcar Named Desire" by Tennessee Williams and in the movie "Todo sobre mi madre" by Pedro Almodóvar. The principles of intertextual interaction of the two texts have been discussed in comparative mode. The forms of integration of T. Williams's play into the movie text have been outlined and explained by transgression as a thematological and plot-compositional complex (with such subcategories as transformation, transsexuality and transplantation).

*Key words:* T. Williams, P. Almodóvar, intermediality, transgression, gender, sexuality, transformation.

2011 року відзначалося століття від дня народження фундатора нового американського театру Теннессі Вільямза (Tennessee Williams)[1] – одного з найоригінальніших американських драматургів, теоретиків драми XX ст. Відбулися численні міжнародні наукові конференції, присвячені Т. Вільямзу, на двох із них – у м. Нансі (Франція) та м. Касерес (Іспанія) – випала можливість побувати й авторові цих рядків. Обидві конференції, проведені в Європі до сторіччя Вільямза, розглядали питання інтермедіальності. Зрештою, у контексті творчості Т. Вільямза цей літературознавчо-компаративістичний напрям видається цілком природним, оскільки екранізації його п'єс ("Трамвай Бажання", "Кішка на розпеченому даху" та ін.) привернули до американського автора величезну увагу й забезпечили світове визнання нової американської драми. Вільямз став одним із новаторів модерного американського театру, який запропонував оригінальні теорії театральної постановки, нові принципи "театральності" [12, 55] й театральної гри. В основі сценічного перевтілення і трансформації літературного матеріалу, як писав сам Вільямз у "Мемуарах", "має бути втілено принцип трансформаційності, психологічних метаморфоз. Якщо відповідної трансформації не відбувається, вистава приречена на провал. Театральність побудована на трансформаційності, в основі яких – метаморфози психології, свідомості, чуттєвості, стилю тощо" [3, 36]. Не випадково "Мемуари" Т. Вільямза [див.: 3] стали своєрідним посібником для подальших поколінь американських режисерів та акторів, які намагалися наслідувати принципи художності та гри. Зрештою, мабуть, цим і зумовлено значний інтерес до сучасних досліджень Вільямза в контексті інтермедіальності, яка на практиці реалізує принципи трансформаційності – у площині взаємодії різних видів мистецтва.

[1] У написанні прізвища американського автора українською мовою покладено принципи транслітерації вітчизняного теоретика перекладу В. Радчука, який зазначає, що в англомовних прізвищах на кшталт Burns, Williams відбувається одзвінчення прикінцевого [s], а отже, українською потрібно передавати написання цих прізвищ як Бернз, Вільямз. У лютому 2012 р. в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка було захищено кандидатську дисертацію О. Радчук "Відображення поетичного світобачення Роберта Бернза в українських перекладах", де також обґрунтовано саме таку концепцію транслітерування англомовних назв, зокрема власного походження.

Уже класичними аспектами вільямзознавства стали компаративістичні студії, автори яких досліджують форми адаптації літературного матеріалу до театру та кіно, позаяк п'єси Вільямза були успішно сприйняті Голлівудом, який так перетворив героїв п'єс на масові суспільні ідеї, на елементи величезної індустрії розваг. Якоюсь мірою такі герої, як Бланш Дюбуа (Blanche DuBois) або Стенлі Ковальські, стали новими "традиційними образами" (А. Волков) у XX ст., поповнивши галерею найскладніших і найцікавіших світових жіночих (Офелія, Гедда Ґаблер) і чоловічих (Ґамлет, Лєнський) образів, до яких постійно звертається світова драматургія. П'єси Т. Вільямза стали своєрідним архітекстом у новітній драматургії, принаймні в американській традиції можна говорити про значну інтертекстуалізацію художнього простору Т. Вільямза.

Художній простір у творах Т. Вільямза досліджують як психологи, театрознавці, так і літературознавці, представники компаративістики й культуральних студій у Європі та США. У цій статті йтиметься про форми міжтекстової взаємодії і принципи інтертекстуальної трансформації у фільмі Педро Альмодовара (Pedro Almodóvar) "Все про мою матір" ("Todo sobre mi madre", 1999) стосовно п'єси "Трамвай Бажання" ("A Streetcar Named Desire", 1947; перша назва п'єси – "Ніч гри в покер"), яку вважають одним із найвизначніших шедеврів американського театру XX ст. Спробуймо конспективно окреслити вектори взаємодії двох текстів різних культурних традицій – європейської (іспанської) та американської, відстань між якими – майже півстоліття.

У концепції інтертекстуальності та інтермедіальності П. Альмодовара в центрі уваги постає принцип *трансгресії* в різних інваріантах і підкатегоріях. Трансгресія реалізується як на внутрішньому (ідейному), так і на зовнішньому (структурно-композиційному) рівнях. Трансгресія найкраще всотує в себе принцип трансформаційності, описаний Вільямзом у "Мемуарах" [1, 128]. Для іспанського режисера трансгресивність (як стильово-композиційна категорія) характеризується наявністю трьох підсистем або трьох стратегій, що реалізують принципи трансгресії на макрорівні: *трансформаційність*, *транссексуальність* (*трансгендерність*) і *трансплантаційність* (яка передбачає транссоматичність, транстілесність). Принципи трансгресії у фільмі П. Альмодовара відтворюють усю семантичну й семіотичну палітру цього поняття. Як відомо, трансгресія може вживатися в біблійному тлумаченні: це поняття трапляється в Біблії у зв'язку з недотриманням десяти Божих заповідей, а також як синонім до поняття "гріха" (Іоанн 3:4). Трансгресія також позначає долання меж, порушення норми, вихід за певні суспільно-моральні чи суспільно-правові усталені принципи [6, 74]. Існують специфічні тлумачення трансгресії в релігійному аспекті – як несвідоме порушення релігійних законів. Зрештою, трансгресія – термін, який використовується в геології, географії та меліорації на позначення розмивання берегової лінії тощо. У будь-якому разі, у первісному тлумаченні поняття, що має полісемантичну природу і значну семіотичну валентність, трактується як вихід поза межі (релігійні, морально-етичні, суспільно-правові).

Трансгресія в сучасних культурологічних і літературознавчих інтерпретаціях (П. Брукс, Ж. Батай, М. Фуко, М. Мерло-Понті, Ж. Дерріда) утілює принцип долання людиною соціальних конвенційних обмежень, це поняття позначає одвічну проблему співвіднесеності родового (універсального, суспільного) та індивідуального (особистісного, окремішнього) у людському житті. Якоюсь мірою трансгресія на сучасному етапі постає маркером античної проблематики, репрезентованої у трагедії "Антігона" [5, 217].

Важливо зазначити, що в західній літературознавчій традиції трансгресія знаходить обґрунтування й у наратологічних проекціях, вона може поставати "мотивом у художньому творі або принципом сюжетотворення" [7, 46]. Концепт трансгресивності активно використовується в гендерних студіях, а також у постколоніальних дослідженнях, де в центрі уваги постають проблеми "кресових зон", що в сучасній постколоніальній теорії отримали назву "invisible places" (наприклад, прикордонні території в США та в Мексиці). Дозволимо собі припустити, що фактично всі семіотичні складники поняття "трансгресія" (або "трансгресивність") спостерігаються й у фільмі "Все про мою матір", що, своєю чергою, продиктовано наявністю цього принципу в п'єсі Т. Вільямза.

"Все про мою матір" – кінотекст, який не становить собою безпосередню адаптацію чи точну кіноінтерпретацію п'єси Т. Вільямза. П'єса постає своєрідним текстом другого плану у фільмі, який перетворює "Все про мою матір" на "текст у тексті". Залучення до цього фільму п'єси має як символічне, так і композиційне значення, допомагаючи у глибшому осягненні внутрішнього простору, у розкритті складних психологічних, соціальних, гендерних проблем, які стали наріжними для сучасної європейської культури.

Не маємо тут змоги звернутися до докладного аналізу кіноелементів оповіді, важливих для розкриття трансгресивності (скажімо, образи робота-трансформера на задньому плані під час розмови Мануели із сином Естебаном чи хірургічної операційної, в якому також утілено принципи як трансплантаційності, так і трансформаційності [1, 129]). Нагадаємо: після фізичної смерті Естебана його серце трансплантують іншому чоловікові з Ля-Коруньї, а Мануела працює у відділенні трансплантології, виконуючи функцію психологічного консультанта, що має переконати родичів загиблого підписати дозвіл на трансплантацію органів іншій людині, яка потребує такої операції.

Якоюсь мірою трансгресивність у фільмі відтворює античні уявлення про *метемпсихоз* (перевтілення душ і віру у вічне життя), що на сучасному цивілізаційному етапі досягається медичним шляхом: пересадка органів забезпечує, відповідно до концепції Альмодовара, і вічність душі. Розвиток фільму переконує, що Естебан після фізичної смерті знаходить своє життя в іншому вимірі, і трансплантація постає одним зі шляхів до такого переродження. Крім того, наративні стратегії фільму "Все про мою матір" сконструйовані так, аби передати багатошаровість цього кінотексту, що існує на перехресті кількох рівнів, між якими "мандрують" головні персонажі за допомогою суто кінематографічних прийомів (зміна ракурсу, монтаж, роль камери тощо). М. Ільницький і В. Будний зазначають, що інтермедіальні студії розглядають взаємопроникнення творів різних видів мистецтв на кількох рівнях: графічного оформлення, образотворення, сюжету й тематики, часопросторової організації тексту, стилю та перформації.

Отже, інтермедіальність на сучасному етапі компаративістики й теорії літератури трактується як "внутрішньотекстова взаємодія у літературному творі семіотичних кодів різних видів мистецтва; взаємодія семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури" [2, 297]. У нашому випадку можна говорити про другий варіант інтермедіальності. Щодо складників інтермедіальної взаємодії, то в контексті реляцій між фільмом і п'єсою Т. Вільямза йдеться про рівень перформації, стилю, сюжету й тематики, а також часопросторової організації кінотексту, в якому все підпорядковано принципам трансгресії, запозиченим із п'єси Вільямза.

Як зауважують дослідники твору "Трамвай Бажання", художній простір у тексті починається в лімінальному просторі [11, 66], відмежованому в Новому Орлеані

від "звичайного" світу річкою, трамвайними коліями. Саме ці маркери межовості на трамваї минає Бланш Дюбуа. Поїздка Бланш до сестри Стели (ім'я, похідне від слова "зірка") може бути прочитана в ритуально-міфологічному аспекті, що апріорно передбачає долання таких кордонів, як річка або цвинтар (Бланш має пересісти на трамвай із місцевою назвою "Цвинтар"), котрі у традиційних фольклорних текстах постають маркерами переходу живих у світ мертвих [12, 58]. Мотив подорожі актуалізує міфологему повернення до Едему (Раю) або ж перехід у простір мертвих.

*"Бланш* [у її жартівливому тоні помітна нервозність]: Радили: сядете спершу в один трамвай – як тут кажуть, "Бажання", далі пересядете в інший – "Цвинтар", проїдете шість кварталів – вийдете на Єлисейських полях!

*Юніс*. Ось ми вже й на місці.

*Бланш*. На Єлисейських полях?

*Юніс*. Саме так" (пер. наш. – *Д.Д.*) [13, 7].

У п'єсі згадано Єлисейські поля – міфологічний простір, куди після смерті потрапляли блаженні, видатні античні герої – улюбленці богів. Єлисейські поля – це Елізіум, що, до речі, спільнокореневий (семантична атракція) з англійським словом "Asylum", яке позначає божевільню, психлікарню. Саме туди у фіналі п'єси потрапляє Бланш.

*Лікар*: Пані Дюбуа!

Вона відвернулась і дивиться на нього в молитовному відчаї.

(Посміхнувся до наглядачки.) Ні, певно, сорочка нам не знадобиться.

*Бланш* (ледь-ледь). Накажіть їй відпустити мене.

*Лікар* (до наглядачки). Відпустіть її!

Наглядачка відпускає Бланш. Та, стоячи навколішки, простягує руки до лікаря. Він дбайливо допомагає їй підвестися з підлоги, бере під руки й, підтримуючи, виводить зі спальні.

*Бланш* (притулившись до нього). Немає значення, хто ви... я все життя залежала від доброї волі першого, хто зустрічався на моєму шляху" (пер. наш. – *Д.Д.*) [13, 138].

Т. Вільямз порушує в п'єсі теми, пов'язані із кризою гендеру, сексуальності, патріархального ладу, зрештою – із кризою "старої" американської аристократії, яка не може віднайти себе в нових історичних та асоціальних умовах. Як наслідок таких змін – стан психічного й соціального божевілля. Бланш Дюбуа – персонаж, що виламується з нової моделі американського суспільства, вона видається аристократично-манірною героїнею з минулого, якій немає місця в майбутньому, де пануватимуть стенлі ковальські.

У п'єсі Т. Вільямза чоловік Бланш виявився гомосексуалістом і покінчив життя самогубством, коли та дізналася про його таємницю. У цьому сучасні дослідники вбачають перший вихід на тему сексуальної перверсії, гомосексуальної/лесбійської проблематики у Вільямза.

"Стенлі – утілення тваринної сили, жорстокого життя, він не помічає й навіть свідомо зневажає всі людські цінності. Він – той маленький чоловік, через якого розбиваються всі спроби створити кращий і розумніший світ. Його інтелект створює ґрунт для фашизму, якщо розглядати це поняття не як політичний рух, а як стан буття" [10, 46]. В Альмодовара втілення цієї танатологічної сили – Лола, Чума, що існує на перетині світів, неначе тінь. Лола з'являється фізично лише в останній сцені, хоча її образ червоною ниткою проходить крізь увесь фільм. У концепції Альмодовара це не жінка, проте й не чоловік – це втілення тваринної сили, чуми, яка не знає цінностей, а тому існує у просторі *імморальності* [див.: 14, 374].

Центральна сцена, яка динамічно розвивається із плином фільму, – момент тотального нерозуміння між Стенлі та Стелою. А також фрагмент, у якому показано, що Бланш потрапляє в божевільню.

Тема Еросу й Танатосу наскрізна в п'єсі Т. Вільямза, позаяк шлях Бланш до сестри – це шлях на трамваї "Бажання" (тамтешня місцева назва) із пересадкою на трамвай "Цвинтар". І не варто забувати, що Бланш "вирушає на пошуки сестри з родинного маєтку "Мрія", який було продано" [8, 67]. Тобто ідилія (мрійливість) залишається позаду, у минулому, а в майбутньому – лише зіткнення із грубою тваринною силою середнього класу, що призведе до божевілля. Принаймні так цей момент інтерпретував сам Вільямз [14, 381].

Мануела може вийти за межі свого звичного існування (мотив екзистенційної трансгресії) лише шляхом переписування минулого й теперішнього, яке вона знаходить у минулому. Усе це потверджує думку про те, що історія людини для Альмодовара у XXI столітті остаточно текстуалізується, постає як наратив.

Бланш у п'єсі Вільямза оприявнює проблему кризи центрального для американської культури поняття "американської мрії". Аналогічний проблемно-тематичний вузол наявний і у фільмі П. Альмодовара, де в епіцентрі постають проблеми сексуальності, тілесності, гендеру (або й трансгендеру), але також і релігійності, автентичності людського світовідчуття. Усвідомлення власної транссексуальності для Альмодовара – це можливість збереження гуманізму, автентичності людської чуттєвості. Зрештою, іспанський режисер, відштовхуючись від ідей Вільямза (який також був гомосексуалістом), намагається вивести транссексуальність на метаісторичний соціально-універсальний рівень, ніби повторюючи, що гомосексуальність античного світу була формою збереження справжності шляхом гендерної трансформаційності. Із часом ця трансформаційність зникла, а разом із нею і природна чуттєвість, яка у XXI ст. остаточно опинилася під загрозою нівеляції.

Якщо для Т. Вільямза проблема релігії постає імпліцитною, то для П. Альмодовара пошуки нової релігії чи й навіть нового Бога надзвичайно актуальні. У центрі цього сюжетно-тематичного вузла перебуває трансформаційність як форма долання соціальної, історичної догматичності, як можливість виходу за рамки того, що вважається конвенційним у суспільстві і що не має свого продовження в майбутньому часі. Трансформаційність заторкує різні соціально-психологічні рівні: невипадково центральний сюжет у фільмі розгортається в Барселоні – місті, яке традиційно вважають одним із найрелігійніших в Іспанії через величезну кількість католицьких культових споруд. Проте для Альмодовара це каталонське місто втілює дві релігійності: стару, що не має майбутнього, і нову, що перебуває у стадії розвитку. Сучасна релігійна Барселона – це не лише історичні храми, а і простір гендерної перверзії, простір транссексуальності, яку більшість не готова прийняти. Про це свідчить один з останніх епізодів фільму, пов'язаний із "текстом у тексті": у Барселоні має відбуватися показ "Трамваю Бажання", але за збігом обставин головні дійові особи не можуть бути присутні на виставі. Тоді на сцену виходить *Agrado* (у перекладі – Радість, в імені закладено християнський біблійний та юдейський (талмудичний) концепт "радіння життю") – транссексуал, друг Мануели, який починає розповідати історію свого життя, аби глядачі, що придбали квиток, не йшли з вистави. Камера показує, як із перших рядів нестримно йдуть до виходу ті, хто не приймає такого повороту подій, отже, не здатні почути і прийняти *Іншого*. Натомість половина залу залишається і, зрештою, не жалкує, що отримала такий "Трамвай Бажання" замість оригінальної постановки.

"Трамвай Бажання" в кінотексті Альмодовара – це архітекст, котрий утілює концепт "повернення до себе"; простір цілковитої трансформації, в якому важливо не зберегти первісний текст в оригіналі, а надати йому нового життя відповідно до психологічних, соціокультурних змін. Увесь фільм на різних сюжетно-композиційних рівнях пов'язаний із п'єсою Т. Вільямза: так, головна героїня Мануела зустріла свого чоловіка, граючи у студентському театрі "Трамвай Бажання". Пізніше її чоловік став транссексуалом Лолою, а Мануелі залишився син від цього шлюбу, що на початку фільму гине під колесами автомобіля, в якому після вистави "Трамвай Бажання" їде Ума Рйоха (*Huma Rojo*) – акторка, котра грає Бланш (лесбійка). У самому сценічному імені закладено червоний колір – *rojo* (у рос. пер. – "Димка"), символічно пов'язаний із міфологемою вогню, що може й відродити зі смерті (мотив Фенікса), і знищити. У фільмі Альмодовара саме Ума Рйоха (лесбі за гендерною орієнтацією) грає трагічно-аристократичну Бланш. Нагадаємо: шлюбне прізвище Бланш – *Grey* (Сіра), що також асоціюється з попелом, який лишається після спалення. Отже, між літературним текстом і кінотекстом установлюється інтертекстуальний зв'язок на основі кольороназви.

Бланш програє змагання у своєму житті. Останній епізод у п'єсі, який постає центральним у фільмі Альмодовара, – Бланш забирають у психіатричну лікарню (із можливим застосуванням у подальшому лоботомії, що стало приводом для численних дискусій у вільямзознавстві) [14, 351]. Життя Бланш завершується ілюзією, попелом від колишньої гармонії та славетного аристократичного роду. За допомогою принципів трансформаційності Альмодовар позбувається такої фатальної екзистенційної приреченості. Зрештою, Мануела їде з Барселони з новою дитиною – немовлям, у якому також є частка від Лоли (у кінці фільму сам персонаж, що цілковито асоціюється з танатологічним простором смерті й "чуми", як зазначає Мануела, гине).

Наголосимо, що Естебан дивиться виставу "Трамвай Бажання" як подарунок на свій день народження – і гине (у метафізичному сенсі) від цієї п'єси саме в день свого народження. Отже, життя переходить у смерть, яка не позиціонується як завершення, а лише як перехід в інший стан, в інший лімінальний простір, іншу онтологічну модальність, пов'язану з "великим плином буття" [11, 173]. Саме так реалізується вже згадуваний принцип метемпсихозу, властивий, на думку Альмодовара, світогляду середземноморської культури.

Кінотекст П. Альмодовара працює з ідеєю пошуків нової трансцендентної даності, утвердженням нової релігії, де немає традиційного розподілу на душу і гріховне тіло, оскільки в цьому новому просторі все здатне до переродження. У фільмі чимало маркерів, які позначають ритуально-міфологічну орієнтованість. Ім'я головної героїні, що повертається в Барселону, у своє минуле, пов'язане із "Трамваєм Бажання", – "Мануела" – має біблійне походження. Гебрайською мовою це ім'я означає "Бог усередині нас". Крім того, іспанською та англійською воно вимовляється як *mahn-WAY-lah*, тобто в самому слові закладено концепт шляху ("way") як долання обмежень – соціальних, правових, тілесних, гендерних тощо.

У фільмі актуалізовано міфологічні сюжети про вигнання з Раю й повернення в Едем, про прихід нового Христа-Спасителя, гріхопадіння тощо. Пошуки втраченої американської мрії (а відповідно, і Втраченого Раю) наявні й у п'єсі "Трамвай Бажання", де "старий" світ репрезентований аристократією південноамериканських штатів. Так "Трамвай Бажання" постає архітекстом для "Все про мою матір", який перетворює фільм на складний у семіотичному і психологічному плані *текст у тексті*.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Альмодовар П.* "Все о моей матери" // *Киносценарии.* – М., 2000. – №6. – С. 85-129.
2. *Будний В., Ільницький М.* Порівняльне літературознавство: Підручник. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 430 с.
3. *Уильямс Т.* Мемуары / Пер. с англ. А. Чеботаря. – М.: Подкова: БСГПРЕСС, 2001. – 356 с.
4. *Уильямс Т.* Трамвай "Желание"; Кошка на раскаленной крыше; Ночь игуаны. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 375 с.
5. *Belsey C.* Desire. Love Stories in Western Culture. – Oxford: Blackwell, 1994. – 256 p.
6. *Brooks P.* Psychoanalysis and Storytelling. – London: Blackwell, 1994. – 122 p.
7. *Brooks P.* Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative. – Oxford: Clarendon, 1984. – 363 p.
8. *Ignatieff M.* The Needs of Strangers. – London: Hogarlh, 1990. – 156 p.
9. *Kristeva J.* Strangers to Ourselves/ Trans. Leon S. Roudiez. – New York: Columbia University Press, 1991. – 191 p.
10. *Mitchell W. J. T.* Iconology: Image, Text, Ideology. – Chicago: University of Chicago Press, 1986. – 236 p.
11. *Smith R. R.* Freudian Haunting in Literature and Art. – Edinburgh: Edinburgh UP, 2010. – 256 p.
12. *Staels H.* The Literary Text as Talking Cure: A Psychoanalytic Interpretation of Restlessness // *Mosaic.* – Vol. 44. – N 2 (June), 2011. – P. 53-66.
13. *Williams T.* A Streetcar Named Desire, with an introduction by the author. – New York: Signet, 1974. – 142 p.
14. *Williams T.* Conversations with Tennessee Williams / Ed. A. Devlin. – Jackson: University Press of Mississippi, 1986. – 369 p.

*Отримано 4 березня 2012 р.* *м. Київ*




**Припутень О. І. Євген Павлович Гребінка і Гребінківщина: Літературно-краєзнавчі нариси. – Полтава: ТОВ "АСМІ", 2011. – 384 с.**

Книжка присвячена 200-річчю від дня народження відомого письменника Євгена Гребінки. Автор прагнув висвітлити маловідомі сторінки з його біографії. У І частині в розділі "Письменник Є. П. Гребінка та його родовід" мовиться про його походження, родичів та їхніх нащадків, про дитячі роки, навчання в Ніжинській гімназії вищих наук, коротку службу в резервному ескадроні 3-го полку легкої кавалерії, з якої зрозумів, що це не для нього, і поїхав до Петербурга. У місті письменник зосередився на написанні творів, які він називав байками і які принесли йому славу талановитого байкаря. У Петербурзі Є. Гребінка працює канцеляристом у комісії духовних училищ, старшим учителем російської мови і словесності в кадетському корпусі та в інституті корпусу гірничих інженерів, пізніше ще й в офіцерських класах морського кадетського корпусу; викладає російську мову у Дворянському полку. Він завжди вважав себе козаком і дуже цим пишався, зі спогадів сучасників, був розумний, веселий і надзвичайно привітний. Письменник багато працював, щоб вивести в люди своїх братів і сестру. У Петербурзі він познайомився з Т. Шевченком і допоміг поетові із виданням "Кобзаря" 1840 р. Там Гребінка пише оповідання, повісті, романи, переважно присвячені Україні, її побуту, історії, легендам, повір'ям. Твори написані російською, тому що публіка була винятково російськомовною.

До І частини ввійшли також матеріали про увічнення пам'яті Є. П. Гребінки, про його портрети та "Додаток".

ІІ частина вмістила матеріали з історії міста Гребінки та сіл Гребінківського району.

*С. С.*

Наші презентації

Ксенія Константиненко

УДК 821.161

# УЯВЛЕННЯ ІТАЛІЙЦІВ ПРО РУСЬ І РУСЬКІ ЗЕМЛІ: ВІД ВИТОКІВ ДО КІНЦЯ XV СТОЛІТТЯ

У статті аналізується походження деяких типових складових гетерообразу України та її мешканців у європейській, зокрема італійській, літературі.

*Ключові слова:* імагологія, гетерообраз, стереотип, інтертекст, топос, "література факту", "література подорожей".

*Xeniya Konstantinenko. Italians' notion of Rus and the Rus Lands from the beginnings to the end of the 15th century*

The article analyzes the origin of some common components of the heteroimage of Ukraine and its inhabitants in European, especially Italian, literature.

*Key words:* imagology, heteroimage, stereotype, intertext, topos, literature of fact, travel literature.

Предметом вивчення літературної імагології слугують етнічні образи – літературні осмислення однією культурою інших національних культур і країн, так звані "гетерообрази". Україністи в дослідженнях неодноразово зверталися до розгалуженої проблематики зв'язків українських територій із Західною Європою, зокрема з Італією. Цікавим аспектом цих зв'язків постає еволюція гетерообразу України в західноєвропейських культурах, а відтак і в італійській.

Спробуймо простежити, як у європейській естетиці від часів середньовіччя формувався той інтертекст, зокрема ціла низка тематично-фабульних топосів, що "живитиме" різних італійських авторів, які звертатимуться у XV–XVII ст. до "української" тематики, як-то Ю. Помпоній Лет, А. Гваньїні, П. делла Валле, А. Віміна та ін. З огляду на їхній особливий інтерес до неосяжних просторів "Русії" і до теми величезних дрімучих лісів, багатих звіриною, часто невідомою в Європі, доцільно пригадати численні дослідження істориків-антропологів і фольклористів, що торкаються символіки цих образів. Так, визнаний медієваліст Ж. ле Гофф говорить про те, що образ "пустелі", яка у великих євразійських релігіях звичайно репрезентувала цінності, прямо протилежні "міським", у середньовічному європейському християнстві фактично трансформувався в образ лісу [17, 27]. Культурні моделі Заходу багато в чому залежать від біблійних мотивів; як відомо, саме Каїн збудував перше місто, тож образ міста пізніше набуває двоякого характеру: це, з одного боку, острів культури серед хаосу ворожого світу (наявність міст править за одну з ознак "європейськості", як це можна зрозуміти, наприклад, за "образом Європи" у П. Ф. Джамбулларі). З другого боку, "міська" людина відчуває потяг до пізнання "пустелі" й "лісу" – як в аспекті повернення до природного стану, що може повернути цивілізованій західній людині втрачене єство, так і в аспекті випробування. Ліс для людини завжди був частиною необхідного їй простору й помешканням усіх легендарних страхів (і страхіть). Ліс "матеріальний" у середні віки був кордоном, прихистком для поганських вірувань, для схимників, що там шукали

пустелі, для переможених та вигнанців і загалом осіб маргінальних – утікачів, розбійників. Водночас ліс – це корисне й цінне джерело: дичина, ягоди та горіхи, мед, що з нього готувався найпоширеніший у Європі напій (мотив, досить помітно акцентований у пізніших описах України), віск, деревина, сировина для скляних ґут і металургії, пасовисько...

Фореста-ліс відштовхувала і притягувала водночас [17, 34]. Ле Гофф наводить цікаві документі XI–XII ст., зокрема агіографічний текст поч. XII ст. із життя св. Бернарда з Тирона, написаного Гоффредом Гроссусом, який описує "обширні відлюддя" на кордонах Мейну і Британії як "другий Єгипет"; тут живуть численні відлюдники, як-то Петро, що харчується молодими паростями рослин. Коли Бернард із товариством навідуються до нього, Петро швидко збирає з найближчих кущів плоди й горіхи, з дупла дерева дістає мед і віск у такій кількості, "нібито з рогу достатку". Тут відчувається відлуння найдревнішого сприйняття пустелі-лісу як раю [17, 36], згадки про "золотий вік". Постійні характеристики лісу – "широкий" і "безлюдний". У системі цінностей людини середньовічного Заходу ліс-пустеля протиставляється "світові" організованому. Так, у *Summa*, написаній у другій чверті XIII ст., Гійом з Оверна, єпископ Парижа, говорячи про ідеальне місто, указує, що порівняно з ним решта людства виглядала би, як дикий ліс, і всі інші люди – мов дика деревина [17, 43-44]. Тема символіки лісу й широких просторів як чогось протилежного повсякденному, екстримального, пограничного й водночас джерела казкового, райського багатства, як бачимо, досить складна й невід'ємна від історії західноєвропейської філософії, естетики, а відтак і літератури. Тож наголошення цих моментів у пізніших літературних описах українських земель – не проста констатація баченого, почутого чи прочитаного в попередників, а інтертекстуальний елемент, знайомий топос, посилений магією "далекої землі".

Ми неодноразово переконуємося, наскільки образ України невіддільний від інтересу до "дивовижного", екзотичного, притаманного культурі ренесансній і бароковій не менше, ніж середньовічній. Ж. ле Гофф, розглядаючи концепцію "дивовижного" в європейській культурі Середньовіччя, говорить насамперед про його функцію "компенсації повсякденного". Так, на Заході "дивовижі" сформували дещо на зразок "всесвіту навпаки", їх основні теми – достаток їстівного, ,сексуальна свобода, сибаритське неробство (як відсутність необхідності працювати).

Одне з рідкісних творінь середньовічного Заходу – тема Країни Достатку, "Paese della Cuccagna", що з'являється у XIII ст. Вочевидь, існують віддалені витоки цієї теми, але Країна Достатку як така – творіння Середньовіччя. Саме в цей період Книга Буття, що в ній саме на дохристиянських елементах акцентовано більше, ніж на християнських, справляє магічний вплив на людину Середньовіччя, особливо ідеї земного раю й "золотого віку", що існували в минулому й шукаються в утопіях [17, 12]. Як ми побачимо далі, багато авторів, завдячуючи, зокрема, небаченій популярності "Трактату про Дві Сарматії" Матвія Мєховського, залюбки описуватимуть українські землі в подібних фарбах.

Потяг до дивовижного, уважає ле Гофф, виявляється і в легендах про міфічні витоки знатних дворянських родин, навіть про їх походження від міфо-магічних істот (напр., славнозвісна легенда про потомків Мелюзини) [17, 14] – знов-таки забігаючи наперед, можна сказати, що "сарматський міф" та амазонки як предки населення польсько-українських земель цілком співзвучні цим традиціям використання дивовижного як інструмента міфотворчості з метою політичного впливу. Звичайно, інтерес до дивовиж і, власне, "подорожі

в дивовижне і просто дивне", зокрема в далекі невідомі чи маловідомі краї, були засобом пізнання універсальної реальності. Але образи "невідомого чи маловідомого", що внаслідок цього інтересу створювалися у красному письменстві чи образотворчому мистецтві, не могли не відбивати філософсько-естетичного універсуму спостерігача. (Невідоме, хоч як це парадоксально, є передбачуваним). Отже, в аналізі текстів, де йдеться про українські землі, варто враховувати свідомі чи підсвідомі асоціації автора із традиційним символічним наповненням певних топосів і залежність від них тих чи тих авторських акцентів у зображенні "українських" реалій.

Не менш важливим в інтерпретації "*imago*" України в італійській літературі постає розвиток у західній культурі ідеї Європи, оскільки уявлення про Європу й відповідні стереотипи пояснюють місце в ній України та пов'язані з нею "постійні мотиви". На думку С. Ґрачіотті, існують три характерні риси ренесансної Європи: множинність політичних суб'єктів усередині держав і в об'єднаннях держав на противагу тиранічній Азії, себто республіканська ідея; християнство, що втрачає суто конфесійний характер і стає синонімом Європи, переживаючи середньовічну кризу. Так, Е.С. Пікколоміні зараховував до християнської Європи греко-православну церкву, гуситську Богемію, землі Скіфії й Сарматії (між Московією й Татарами) аж до Дону; нарешті, роль "*humane litterae*", не менша за роль університетів [14, 147].

Не викликає сумнівів великий вплив Європи й Італії на розвиток культури Польського королівства епохи Сигізмундів, матеріальні контакти, виражені в численних особистих подорожах італійських учених мужів до Польщі й польських – та рутенських – до Італії. Важливим у розумінні рецепції в Італії польських – і, додамо, українських – територій видається літературний мотив "подорожніх муз" – музи античності в Польщі чи в "Роксоланії" Кленовича. Цей мотив наявний у Ст. Оріховського в "Похоронній промові на смерть Сиґізмунда Старого", у Рудольфа Аґріколи в епіталамі королеві Боні та ін. С. Ґрачіотті вважає перебільшеними й "реверансними" твердження на зразок висловлювання Еразма Роттердамського, ніби колись варварська Польща нині цілком рівна освіченим суспільствам, але виступає релевантним сам факт подібного твердження. Це концепція європейської культурної спільноти, в якій Польща відіграє власну роль [14, 156]. Щодо питання рецепції власне українських територій, додамо принагідно, що їх образ наближається до польського-"сарматського" (рідше "скіфського", зі Скіфією в більшості джерел асоціюються татари й тиранічна Московія). У літературі ж про часи польсько-козацьких війн зміщення акценту залежить від авторської позиції, загалом козаки виступають як вияв більш варварсько-анархічного начала на противагу Польському королівству з його "республіканською" структурою (наприклад, у М. Бізаччіоні). Так чи так, територія України в концепції "Європи" сприймається як належна до європейського універсуму на помежів'ї з азіатським.

Як, власне, розвивалася ідея Європи? Географи епохи Відродження загалом розуміли під Європою континент, тимчасом як для інтелектуалів "Європа" асоціювалася з Європою Священної Римської Імперії, із Заходом [див.: 8]. Єдиної концепції в понятті "Європа" довгий час не існувало: воно походить з давньогрецьких часів. У гімні VII–VI ст. до н. е. до Аполлона "Європа" – це континентальна Греція на противагу Пелопоннесу й острівній Греції; в Ератосфена (III ст. до н. е.) світ складається з Європи, Африки й Азії, що омиваються довкола Океаном [8, 35-36]. Вважається, що традиція антропологічного протиставлення Європи і Азії походить від часів греко-перських війн, тобто відтоді поняття "Європа" набуло не просто географічного,

а й ідеологічного характеру, воно втілює ідею світу цивілізованого, протиставленого світу варварському самим стилем життя [8, 36-37]. Таким чином, назва "Європа" з територій суто грецьких поширюється на території, що греків приймали. Уже за римських часів з'являються докладніші знання про Європу південну й центральну (Пліній). Дві концепції, територіальна і європоцентрична, пережили Римську імперію й сягнули XVII ст. Якщо територіальні кордони Європи могли варіюватися, особливо на півночі, то ідея переваги європейської культури над варварством усіх позаєвропейських народів лишалася незмінною разом з ідеєю цивілізації як християнізації. Європа асоціювалася з християнським світом, ідолопоклонство – з "некультурою", "не-цивілізацією". Цікаво, що у XII ст. для означення Європи як регіону застововували вислови *Cristianitas, Christiana Comunitas* чи *Christiana Societas* ("християнська спільнота"). Повернення ж у XIV ст. до класичного терміна відбулося паралельно із кризою християнської імперії. Е.С. Пікколоміні вперше застосовує показовий етнічний термін *Europaeus* ("європейський").

Необхідно наголосити, що, незважаючи на поступовий занепад терміна "християнська спільнота", у XVI ст. він цілком співіснує з поняттям "Європа" [8, 38], тобто східні слов'яни – а відтак і українці – це європейці, бо вони християни. Відокремленою землею в деяких авторів, однак, сприймається Московія: вона розташована "якщо не в Азії, то й не на краю Європи, але в тій частині, де Європа торкається Азії кордонами" (Герберштейн). Це територія, відторгнена культурно, у той час як українські території у складі Польського королівства описано як екзотичні, але європейські. Проте погляд на Московію, як, власне, і на інші держави чи етноси, може дещо змінюватися залежно від контексту створення відповідної літератури: якщо, наприклад, у ній убачають об'єкт потенційного покатоличення, то створюється явно ідеалізована картина християнського благочестя московитів.

Показова у плані усвідомлення європейцями Європи, її історії і складу неповна "Історія Європи" П.Ф. Джамбулларі [див.: 13], уперше видана якраз у Венеції 1566 р. [див.: 22]. Зміст "Історії Європи" майже не торкається власне українських територій, але слугує досить красномовним "теоретичним підґрунтям" ідеї Європи, яка відобразиться напряму в образах України, створених різними авторами. "Історія" Джамбулларі становить собою компіляцію з багатьох авторів, зокрема М. Мєховського. Її високо цінували ерудити XVI–XVII ст. з погляду стилістичної досконалості. Праця Джамбулларі відбила чимало історико-географічних міфів, у які залюблені були інтелектуали його часу і його формації. Скажімо, у Флоренції часів Козімо I створювалися історичні фальшивки, спрямовані на доказ походження Тоскани від міфічного Ноя й визволення її від тиранії самим Гераклом. Біблійне походження Флоренції мало довести її "першородство" щодо Риму. Як бачимо, міфологізація в різних народів відбувалася паралельними шляхами: у слов'ян, зокрема в поляків та русинів-українців, побутував сарматський міф, розповідь про походження від Яфета, сина Ноя. У всякому разі, Джамбулларі описує Європу як географічну, політичну й культурну єдність, окреслює кордони й особливість астрономічного положення (ідея астрального впливу на історію, навіяна ідеями часу, філософією неоплатонізму і, зокрема, Марсіліо Фічіно) [22, 81]. Для нас особливий інтерес становить узагальнений опис Європи. Вона подається досить "гомогенною" і привілейованою щодо природно-погодних умов: помірний клімат, відсутність сильного холоду чи спеки, повітря "дуже погідне, сприятливе", тож Європа "дуже багата злаками, вином, фруктами, м'ясом" [13, 7]. Багата вона і "вправними у збройному мистецтві" людьми, і селянами, має багато шахт, де добувають метали, її гордість – "ошатні міста",

численні ріки, озера, ліси, поля, гори. Європа має все, що потрібно, і ввозить з Азії та з Африки лише спеції та коштовне каміння.

За бажання неважко знайти явні невідповідності (якщо до Європи, за Джамбулларі, входять і Польща, і Московія, і "додатково" Сарматія, тобто території поза Русією та Польщею, а також на схід від Дону аж до Каспію, то про який помірний клімат без холодів може йтися?). Але не варто забувати, що історіографія розглядуваного періоду має відверто інтертекстуальний характер і не виступає об'єктивним носієм реальної інформації. Указані Джамбулларі характеристики творять ідеальний образ землі, самою історією призначеної бути "вищою" від варварського світу, позбавленого наведених характеристик. Природні багатства, естетично привабливі численні й організовані міста – стереотипна ознака вищої цивілізації. Натомість в описах "іншого, чужого" світу, як-от Османської імперії [10; 21], наголошено на відсутності гарних міст, пустельності, несприятливому кліматі, тобто свідомо чи підсвідомо твориться імідж прямо протилежний. Сучасна Джамбулларі Європа стає плодом і результатом історії різних народів, наявна проекція в їхнє "варварське" минуле. Досить важливий для нас той факт, що автор говорить про міфічне спільне минуле "Греків, Римлян і Варварів" [22, 86], відтак не викликає здивування наполегливе відшукування щонайменших паралелей з міфом про античний світ і в описах територій сучасної України. Топос "надзвичайно плодючої землі з лісами, ріками, злаками і т. п." в описі Європи повторюється майже без модифікацій в описах українських (і польських) земель як "нової землі Ханаанської", що закріпилися в уяві європейця, зокрема, завдяки популярності "Хроніки про дві Сарматії" М. Мєховського, де у словах про "руські" землі акцентовано саме на таких моментах. Водночас топос "численних міст" явно не відповідає образу України, створеному в італійській історіографії. Але перелік більш-менш помітних міст, часто з їх короткою характеристикою, становить невід'ємний елемент більшості описів України, тобто наявність-відсутність-якість міст виступає в уяві автора-італійця досить серйозним критерієм. Створюється враження майже "математичного" поділу "європейських" і "неєвропейських" ознак в описі земель, які до Європи належать, але перебувають на межі "іншого" світу й тому зберігають постійний набір промовисто варварських ознак (земля екзотично багата, народ войовничий і незвичайно витривалий, мало міст, немає виробництва вина тощо). Польське королівство в цілому в описі Джамбулларі змішується з європейською Сарматією, але виступає як центр амальгами традицій, цивілізацій і народів [22, 88]. Цікавою видається топоніміка Джамбулларі на тлі численних розходжень у тогочасному використанні термінів "Росія" чи "Русія" (Rossia, Russia). Він виокремлює три "Росії": Білу (тобто Московію), Низьку (ближчу до Литви й Польщі) і Високу (наближену до Сарматських гір (Карпати) та Дністра). Крім того, "Русії", столицею яких визначено Львів.

Загалом у творі Джамбулларі, який нам видається квінтесенцією уявлень європейця його епохи про світобудову й місце в ній Європи, наявне усвідомлення, що Європа через давнє спільне походження її народів, або ж через провіденційну імперську спадщину, або через географічну єдність чи астрологічні "передумови" становить особливий, відмінний "світ". І, як бачимо, українські території постають його часткою, хоч і "пограничною".

Незважаючи на те, що "Історію Європи" Джамбулларі було створено в середині XVI ст., вона акумулює вже усталені уявлення. Хронологію відображення територій України в італійських писемних джерелах варто починати ще з періоду Київської Русі, хоча подібну періодизацію теж варто вважати відносною. Беззаперечний той факт, що українські землі в авторів "літератури факту"

пізнішого часу, власне Ренесансу – бароко, асоціюватимуться з античною ойкуменою, із землями, описаними авторитетними античними істориками та поетами, насамперед Геродотом та Овідієм. "Скіфсько-сарматський" мотив стане для італійського історика-письменника в багатьох випадках домінантним над подіями набагато менш віддаленої в часі, але менш доступної у плані письмових джерел історії давньоруської. В італійських джерелах XI–XIII ст. практично відсутня варта уваги інформація про Русь, попри засвідчені комерційні контакти. Можна говорити про окремі згадки про Русь у середньовічному західноєвропейському фольклорі та "шансон де жест" у цілому. Д. Наливайко, спираючись на дослідження Е. Ланглуа, зазначає, що Русь згадується у 28 "шансон де жест" близько 70 разів, і мотивує сплеск зацікавленості нею, зокрема, шлюбом Анни Ярославни з королем Франції Генріхом. Показові, однак, на нашу думку, епітети "широка" й "велика", якими тут наділено Русь, прославлення надзвичайної військової сили й часто велетенського зросту руських воїнів, категорії товарів, що походять з Русі, – військові обладунки, руське золото. Цей літературний матеріал можна розглядати у двох аспектах. З одного боку, усі наведені відомості реальні. Це дає привід Д. Наливайкові наголошувати, що "в цілому Русь сприймалася західними ерудитами й поетами не як туманно-фантастичний край чудес на зразок "Індії" середньовічних романів, а на реалістичний кшталт, як добре знана географічна реальність, як сильна держава з безпосереднім впливом на політичне життя Європи". І, ніби спохоплюючись, дослідник одразу зауважує наявність "виразного фантастичного елемента" в описах Русі в тогочасних західних поемах, природного у змалюванні віддаленої країни [4, 54]. Нам теж видаються перебільшеними тези про "реалізм" у згадках про Русь. Що саме обрано поетами з розмаїття нехай і "реалістичних" відомостей про Русь, які могли потрапляти до Західної Європи через воїнів, купців, пілігримів, місіонерів? Підкреслення аж до гіперболізації військової сили та велетенського зросту людей з далекої, а відтак екзотичної вже за рахунок своєї віддаленості країни. Шир і великі розміри країни – власне, порівняно з простором держав європейських. Золото як квінтесенція дорогих, дивовижних, рідкісних речей, незвичайних природних багатств. Так, це, на перший погляд, не "туманна Індія", але, на нашу думку, вже в цих скупих згадках починає вимальовуватися *imago*, зіставлюваний з "Індією", просто наділений іншими характеристиками, які в цілому будуть збережені навіть у розлогих, збагачених великою кількістю конкретних деталей творах, де йтиметься про "козацьку країну" часів Хмельниччини.

Із середини XIII ст. беззаперечною стає особлива, і не тільки гальмівна, роль у поширенні інформації про Русь татаро-монгольської навали, яка не лише створила штучну перепону в розвитку Русі (ясна річ, не в усіх її регіонах однаковою мірою) і змінила його напрямки, а й збудувала уявну "стіну" між Заходом і Руссю. Вона й на самій Русі, і на Заході сприймалася як катастрофа, як "вторгнення потойбічних сил" [див.: 3]. Християнський Захід проймається апокаліптичними настроями, татаро-монголи уявляються початком кінця світу. У подібному контексті з'являється образ Русі – "Русії", "Росії", сплюндрованої монголами, однак живої, у "подорожі до Татарії" Джованні Піан ді Карпіне [1; 2; 11]. Дж. Піан ді Карпіне, монах-францисканець, був відправлений у складі посольства – місії папи Інокентія III – до Великого Хана у 1247 р. Водночас за дорученням папи він мав провести переговори з галицько-волинськими князями Данилом і Васильком з метою навернення їх до "Святої матері церкви" – Римської. Таким чином, прямий контекст творення першоджерела і сприйняття бачених під час подорожі територій – релігійно-місіонерський,

мета – спроба ввійти в контакт із "чужим", приєднати "чуже" до "свого". Попри загальну емоційну нейтральність тексту, наявні деякі елементи, що в майбутньому стануть топосами-компонентами *imago* українських земель: вони – безпосередній кордон із Татарією, світом цілком чужим, джерелом великої небезпеки для світу християнського, до якого "Росія" таки належить, хоч вона й не католицька. Виразно суворий клімат, холод, відчуття небезпеки – з боку не тільки татар, а й литовців, що здійснюють набіги на "Росію" [11, 238]. Безумовне враження на сучасників мав би справити опис руйнування і вбивств, скоєних на Русі Батиєм: монголи "вчинили жахливі вбивства в землі Русії, зруйнували міста та фортеці і повбивали людей, обложили Київ, який був столицею Русії <...> коли ми їхали через цю землю, ми бачили незліченні голови й кістки мертвих людей, що лежали в полі; це місто було великим і дуже багатолюдним, а тепер воно зведене майже нанівець..." [1, 47]. У подібних картинах емотивний потенціал тексту явно зростає, напрошуються асоціації апокаліптичні, проглядає поширений топос минулої сили і слави, сплюндрованої і знищеної катастрофічними силами, тут утіленими в татаро-монголах. Руська сторона, власне люди, описуються автором у цілому позитивно, вони живуть у постійній бойовій готовності, оточені звідусіль "чужими" ворожими силами.

Наступним у часі помітним літературним матеріалом італійського кола про Русь можна вважати епізодичні згадки у "Книзі чудес світу" Марко Поло. Показово, що це твір саме венеційця, представника народу, для якого подорожі й постійний рух були нормою існування в силу історичних та геополітичних обставин [див.: 20]. У 1271–1295 рр. Марко Поло перебував у Китаї при дворі Кублай-хана, тогочасного правителя Китаю й Монголії. Постаті і твору Марко Поло були й будуть присвячені сотні досліджень, на яких нам, звичайно, немає сенсу спинятися. Зазначимо тільки, що, незважаючи на явний об'єктивний досвід автора-очевидця – "практика-мандрівника, купця, дипломата, чиновника великого хана" [4, 64] – і значну кількість справді фактичного матеріалу, твір не позбавлений фантастичних домислів і, на перший погляд, непомітного зміщення акцентів у традиціях середньовічної естетики: досвід співавтора пізанця Рустікелло як інтерпретатора сповнених казкових елементів лицарських романів теж відіграв не останню роль. Марко Поло, наскільки відомо, ніколи не бував на Русі, тобто створена ним картина заснована на опосередкованій інформації. "Русія – дуже велика північна країна, – читаємо у "Книзі чудес", – її жителі християни й дотримуються грецького обряду. Вони мають кількох королів і власну мову. Нікому данини вони не платять, тільки частина їх складає данину правителю Заходу, з яким вони мають зі Сходу спільний кордон; він є татарином (і зветься Токтай). Йому і сплачують данину, але невелику. При вході до країни є багато укріплень. То не є край торгівлі. Треба знати, скільки вони мають дорогого хутра великої вартості ("дуже багато там соболів, і горностаїв, і білок, і ласок, і лисиць там достатньо. Дуже багато також воску" – додаємо за французькою версією. – *К. К.*). Це люди дуже вродливі, як чоловіки, так і жінки, ставні й високі, з волоссям білявим і довгим, і люди вони прості, неосвічені. І ще скажу, що є там численні срібні копальні, звідки видобувають багато срібла..." [19, 234-235] Поло повідомляє і про жорстокі зимові морози в "Русії" [19, 235]. Д. Наливайко слушно зауважує той факт, що інформація зібрана явно зі східного боку: хан Золотої Орди називається "правителем Заходу", ідеться про укріплення – очевидно, оборонні споруди з боку степу [4, 64-65]. Реальний характер має інформація про "власну мову" та роздробленість Русі на різні князівства ("кілька королів"). Попри всі ці об'єктивно-реальні відомості, загальна картина Русі містить ті самі інтертекстуальні елементи, які ми вже зустрічали у скупих згадках про Русь у "шансон де жест" і в Піан ді Карпіне:

це акцентований мотив безмежних просторів краю, сильних холодів, високих мешканців, довге й біляве волосся яких виступає екзотичним протилежним полюсом типу "свого" – азіата (місце перебування Марко Поло), і насамперед європейця, італійця. Мотив укріплень увиразнює тему пограниччя. Поло починає розповідь про Русь із того, що її жителі – християни, тобто "свої", але їхнє існування позначене безпосередньою межею з цілком "іншим" світом. Знову повторюється й акцентується мотив надзвичайних природних багатств: дорогі хутра, срібло. Цікавим компонентом виступає зауваження про те, що русичі "неосвічені". Марко Поло радше мав на увазі докорінну відмінність на той час стилю життя й виховання русича і європейця-італійця-венеційця: останній, тобто "свій", звичайно, слугує критерієм оцінки й порівняння. Але тут варто звернути увагу й на протиставлення "природних" і "міських" людей, яке в середньовічній культурі набувало символічного значення. Вимальовується антитеза "європеєць" – "варвар". Цей мотив у різних інтерпретаціях теж мандруватиме "літературою факту" наступних століть.

XV–XVI ст., період, який традиційно вважається добою Відродження в його поступовому розвитку, характеризується посиленням інтересу західної Європи до східнослов'янського світу. Три найпотужніших фактори сприяли зростанню цього інтересу в Італії і у Венеції зокрема. В аспекті прагматичному – торговельна діяльність купців та дипломатичні місії, в аспекті інтелектуальному – рух гуманістичної думки до відкриття нових територій і "перевідкриття" земель, освячених авторитетом античних письменників; нарешті, в аспекті політичному – особливе місце, яке могли би посісти території Польщі та її "руських" провінцій в омріяній венеційцями антитурецькій лізі.

Не можна сказати, що цілком "відходить в минуле наївний середньовічний європоцентризм з його нестримним фантазуванням про "заморські землі" [4, 93]. Ці фантазії знаходять нове річище: формується етнографія, концепції щодо розмаїття людської природи й водночас "єдності роду людського", значний інтерес до звичаїв та вірувань різних народів. Але пам'ятки літератури Ренесансу демонструють свідоме чи підсвідоме поєднання підходу науково-емпіричного з тенденціями, далекими від науково-дослідницьких. "Помилки та перекручення", як і наголошення на одних деталях і замовчування інших, пояснюються свідомою чи підсвідомою установкою культурного, естетичного, ідеологічного характеру. Це, з одного боку, наголошення на найекзотичніших моментах в описах далеких країн аж до втиснення реальності в межі традиційних фантазій і стереотипів. З другого – усвідомлення того, що південь Східної Європи і, зокрема, українські території були частиною античної ойкумени. А відтак навіть осягнута власним досвідом мандрівника реальність зіставлялася з текстами класиків і трансформувалася так, щоб не вступати в дисонанс з авторитетними свідченнями Геродота чи Птолемея. Маємо, отже, твори, які можна трактувати частково чи повністю як літературні містифікації. Так, звертаючись до історії "літератури подорожей" і її традицій, італійський науковець П. Фазано на прикладі історії Одіссея вказує на важливість красномовства автора у сприйнятті "подорожі" як вірогідної слухачами-читачами (розповідь Одіссея Алкіноєві) [12, 19-20], тобто на роль власне "літературного" моменту у викладі інформації, отриманої на певній дистанції від читача. Очевидно, "розповідь про нечуване, про дива нового світу не невинна: вона призводить і водночас виправдовує омологацію інакшого, перетворення відкриття на завоювання" [12, 35]. Так, Д. Перокко уточнює, що власне "література екзотизму" розвинеться в Європі не раніше кінця XVII – початку XVIII ст., тому письменники-попередники, що писали про далекі землі, відчували необхідність надати оповіді вірогідного вигляду; таким

чином, автор усіляко наголошує на тому, що пише тільки правду [18, 8-9]. Щодо перших венеційських мандрівників-літераторів, зокрема Джозафата Барбаро й А. Контаріні, дослідниця слушно зауважує, що було б історично неправильно вважати їх лише послами, лише купцями чи лише гуманістами, адже їхні твори сповнені античними ремінісценціями; вони виступають поєднанням усіх трьох компонентів у повній гармонії між собою, хоча торгівля й виглядає домінантою, найбільше впливаючи на призму, крізь яку сприймають і відображають дійсність венеційські письменники-мандрівники. Вони навіть пишуть венеційською "купецькою" мовою, що її "тосканізує" видавець Паоло Рамузіо [18, 9-11]. Індивідуальність Дж. Барбаро, володара рибних промислів у Тані (Азові), дипломата і практика, вихідця з одного із найвідоміших сімейств венеційського патриціату (багато представників роду Барбаро уславилися ерудицією, схильністю до гуманітарних студій, філософськими та літературними талантами), типова для венеційської еліти часів розквіту "Найяснішої республіки". Він подорожує в 1436–1451 та в 1474–1478 рр. до Тани, де зупиняється на 16 років, здійснює посольство до Персії [9, 113]. Під час першого перебування в Тані він вирушає до регіонів нинішніх Росії та України – південного басейну Дону, узбережжя Чорного моря, піднімається Волгою, доходить до Польщі. У невеликій нотатці про Московію (у Барбаро, до речі, названою Росією) він згадує про поширення там ідолопоклонства, пияцтва. Більше уваги приділяє автор опису життя італійської колонії в Тані, що безпосередньо межувала з "чужим" і неспокійним татарським світом [див.: 15]. Не даючи нам практично жодної інформації про "Русію" в цілому, твір Барбаро цінний для нас тим, що виявляє чимало знакових рис сприйняття європейцем "іншого" світу, зокрема татарського степу (паралельні мотиви будуть наявні в пізніших описах українських земель як "сарматських", "козацьких"). Так, він намагається порівняти татарські стани з природними для нього європейськими містами-фортецями, тільки у них, як нотує Барбаро, немає фортечних стін. Показовим видається й опис спостереження жителями Тани з міських стін за рухом татарської орди повз місто [див.: 15], де наголошується на безмежності, безконечності, мобільності татар, яка для європейця була явним знаком "іншості" порівняно з обмеженими – у розумінні прямому (міста, міські стіни) і переносному (осідлість) – просторами існування його самого.

Зупинімося на емблематичному для часів написання "Подорожі" (1490-ті рр.) вступі, адже він містить практично всі лейтмотиви й топоси історіографії Ренесансу, а відтак і пізніших часів. Маємо філософські роздуми про те, наскільки мала земля порівняно з небесним склепінням і людина – порівняно із землею. Хоч невелику її частку здатні побачити купці та мореплавці, серед яких чільне місце належить "отцям і синьорам" Барбаро – венеційцям. Сам він "майже всю свою молодість і добру долю старості провів у дальніх землях, *між варварських народів, серед людей, яким цілковито чужі цивілізація і наші звичаї, і бачив багато неймовірних речей, що могли б здатися брехнею...*" (курсив мій. – *К. К.*). Дійшовши висновку, що набагато більше неймовірних речей описали "Пліній, Солін, Помпоній Мела, Страбон, Геродот, Діодор, Діонісій Галікарнаський та інші, новітні, як Марко Поло <...> та інші, найновіші, як П'єро Кверіні, Альвізе да Мосто та Амброджо Контаріні" [15, 67], Барбаро не міг не зробити власного внеску в низку описів "дальніх країв та варварських народів", що бере початок в античності і, як бачимо, логічно і природно (за усвідомленням Барбаро) продовжується в "новий" час. Цитовані судження Дж. Барбаро можуть уважатися програмно-орієнтовними в підході до аналізу "подорожньої літератури", вони вимальовують ментальну лінію мандрівника й літератора: якщо світ – безмежний, а людина – "мікроскопічна", то тим більша її

заслуга в осягненні великих просторів і баченні далеких земель і варварських, тобто "неєвропейських", а отже, нецивілізованих, народів.

Текст Дж. Барбаро, як бачимо, повертає нас до питання, що його ми вже торкалися, наводячи уривки з досліджень ле Гоффа про концепцію "дивовижного" та наповнення традиційних образів-символів у середньовічній європейській культурі: ідеться про наявність чи відсутність різкої відмінності між хроніками середніх віків та "новою", себто ренесансною, "літературою факту", яка нібито виглядає "суворою науковою прозою" порівняно із середньовічною поезією фантазійного [9, 110].

Опис подорожі Амброджо Контаріні, що публікувався й публікується практично завжди в парі з "Подорожжю до Тани" Дж. Барбаро з огляду на близькість у часі і спільність маршрутів та місій, з'явився 1477 р., вийшов окремим виданням 1487 р. і надалі перевидавався багато разів – у венеційському збірнику Альдо Мануціо 1543 р., у вже згадуваних "Плаваннях та Подорожах" Дж. Б. Рамузіо. Тобто так само, як і текст Барбаро, твір Контаріні був доступним для сучасників і послідовників. Він був опублікований раніше від опису Барбаро, і останній навіть посилається на Контаріні в "Подорожі до Тани". Подорож Контаріні відбулася 1473 р., тобто за часом пізніше, ніж подорож Барбаро. Контаріні, як і Барбаро, належав до патриціанської еліти Венеції. А. Контаріні подорожує як венеційський дипломат з місією до перського шаха Усун-Гассана. На перший погляд, стиль Контаріні набагато сухіший, діловитіший, ніж у Барбаро, але текст було написано з іншою, ніж у Барбаро, метою: за жанровими ознаками це типовий у венеційській "літературі факту" звіт дипломата, *relatione*, реляція.

У Венеції завдяки розвитку обміну товарами й інформацією з багатьма державами й постійному зростанню його інтенсивності, а також становленню національних держав усередині давньої імперії виникає фігура "постійного посла". Венеція виробила до найдрібніших деталей систему організації посольської роботи й чітке визначення особи посла та його функцій. Уже за законом від 24 липня 1296 р. Велика Рада Венеції наказує як звичайним, так і надзвичайним послам писати реляцію [5, 11-13]. Реляції фактично становили собою картини цілого життя держав, окреслені особами, які за темпераментом, освітою, традиціями й політичними звичаями звикли до реалістичної, як уважає Ф. Антонібон, рецепції осіб і речей. Однак серед офіційних вимог до посла була й необхідність занотувати в реляції "дивні природні явища" певної країни. У цілому реляція лишала поле для літературного хисту автора.

Повернімося до подорожі А. Контаріні. Його шлях пролягав через Німеччину, Польщу й, відповідно, її руські провінції, Крим, Грузію. Серед вартих уваги реалій, що стосуються територій нинішньої України, зафіксованих Контаріні, вирізняється розмежування ним територій власне польських і руських: "Дня 20 (березня. – *К. К.*) ми виїхали з Польщі і в'їхали до "Нижньої Росії" (Rossia bassa), яка належить тому ж королеві..." [16, 113a]. Крім того, Контаріні намагається вживати в ономастиці замість традиційної античної термінології слов'янські, зокрема руські, назви, іноді наводячи поруч відповідники з класичної літератури: у Києві "є ріка, що їх мовою зветься Данамбре (Danambre), а нашою – Лересс (Leresse)..." [16, 113b]. Контаріні минає, описуючи їх, Луцьк, Житомир, Білгород і 1 травня 1474 р. в'їжджає до Києва (Chio), який описує досить докладно. Його як посла з королівськими рекомендаціями приймає "пан Мартин, поляк-католик", який керує Києвом. "Ця земля знаходиться на кордоні з Татарією, сюди потрапляють навіть купці, що везуть хутра з "Високої Росії" (Rossia alta – Московії. – *К. К.*) і караванами прямують до Кафи, але часто потрапляють у полон до татар. Ця земля багата хлібом і м'ясом. За звичаєм жителі міста працюють з ранку до третьої години, а потім ідуть до шинків і

лишаються там до ночі, часто влаштовуючи п'яні бійки". Контаріні з вдячністю описує ставлення до нього пана Мартина, його турботу, почесті, багатий банкет, на який Контаріні було запрошено [16, 113b]. Пан Мартин відсилає його безпечно через татарські землі до Кафи разом з литовським послом до татар, котрого супроводжуватимуть 200 татарських вершників. Далі автор розказує про подорож у супроводі татар, їхнє бажання представити Контаріні своєму "Імператорові", його страх. Загальний тон оповіді – постійний страх і непевність у присутності татар. Узагалі в Контаріні характерно переплітається опис перебігу справжніх подій, реальних вражень і водночас – наголошуємо, у тексті, на перший погляд, нейтральному, "технічному" – очевидний авторський наголос на моментах особливо екзотичних, незвичних, явні й неявні вже знайомі нам протиставлення "свого" – "чужого". Так, із загального плетива подорожі по "нижній Росії" Контаріні одразу виокремлює той факт, що мандрівка кілька днів підряд тривала лісами, передаючи читачеві уявлення про обшир лісистої території. Образ безмежного лісу надалі становитиме майже постійну складову образу України в цілому не тільки в італійській "літературі факту" – можна навести вже хрестоматійний приклад латиномовної поеми "Роксоланія" С. Кленовича. Ми вже зверталися до теми багатогранної символіки лісу в середньовічній літературі. Навіть у снах "темний ліс" означає особливу фазу еволюції особистості, що характеризується втратою чіткої орієнтації, розгубленістю [6, 199]. Цей момент досить показово відобразився в літературі – достатньо згадати класичний приклад із "Божественною комедією" Данте. Відповідно, ліси сповнюються в масовій уяві небезпечними мешканцями, як фантазійними, так і реальними (розбійники). Дорогою із Житомира до Білгорода, як зазначає Контаріні, вони декілька днів "їхали верхи лісами дуже небезпечними, сповненими розбійників найрізноманітнішого походження, і, не знаходячи даху для ночівлі надвечір, спали в тих самих лісах, не маючи ніякої їжі: і мені цілу ніч доводилося бути на сторожі..." [16, 113b]. Надалі Контаріні охоче спинятиметься на моментах міської фортифікації: так, він дає високу оцінку Луцькій фортеці, хоча й зазначає, що вона дерев'яна, тобто відмінна від мурованих фортець європейських міст. Інший показовий момент: автор неодноразово наголошує на пияцтві місцевих жителів. Так, у Луцьку Контаріні і його супутники перебували "не зовсім у безпеці через святкування весілля, тому що майже всі були п'яні й дуже небезпечні: у них немає вина, але вони готують з яблук (можливо, не з яблук, а з меду: італійські слова *miele* – мед, та *mele* – яблука схожі між собою. – *К. К.*) напій, що від нього п'яніють набагато більше, ніж від вина" [16, 113a]. Свідчення про п'яні бійки в київських шинках уже було наведено. Сам факт знов-таки не вигаданий автором. Але така риса, як рознуздане, дике пияцтво стане одним із компонентів образу "варвара", що населяє землі давньої "Скіфії", частіше "Сарматії", співіснуючи з характеристиками більш "позитивними". Однак не можна, на нашу думку, вважати, що Контаріні виводить цю характеристику як продумано негативну. Це ознака не негативності, а "іншості", "відмінності" від європейської – італійської – венеційської моделі. Показове й наголошення Контаріні на тому факті, що руські не мають вина, а п'ють напій із яблук (чи меду), від якого п'яніють більше, ніж від вина – тобто це напій дикий, варварський. У європейській літературі наявність чи відсутність культури вина традиційно була маркером "свого" – "чужого", "європейського" – "неєвропейського" [див.: 7].

Крім усього вже зазначного, в описі територій нинішньої України, зокрема Києва, Контаріні, як і його попередники та сучасники, вирізняє тему пограниччя. З погляду А. Кроніа, який ми цілком поділяємо, А. Контаріні – "ренесансна людина, що дивиться на них очима естета, ще прив'язаного до моральних

норм. Це європеєць, який відчуває, що знаходиться в Азії і зустрічається з татарською *"barbaries"*. Справді, саме татари справляють найбільше враження на італійських мандрівників, що рухаються на Схід. І Контаріні, перебуваючи в Києві, відчуває, що дістався останньої межі Європи... Саме це, попри всі політичні концепції, сформовані зарання, попри улесливі офіційні оцінки чи особисті симпатії та переконання, є загальною орієнтацією ренесансної географії, яка залишається класичною в основі" [9, 116-117].

Узагальнюючи результати досліджень найраніших творів української чи близької до неї тематики, що побутували в Італії – Венеції до кінця XV ст., можна стверджувати, що основні риси образу українських земель та етносу, які виокремлюються в текстах цих творів, виявляють пряму чи опосередковану залежність від того, висловлюючись образно, "текстуального океану", в якому плив корабель тогочасної європейської спільноти, насамперед гуманістичної еліти. Основними "островами" в цьому "океані" виявляються: 1) тексти класиків античності (насамперед Геродот, Птолемей, Овідій, Вергілій) та античні міфи; 2) символіка античного та середньовічного походження, пов'язана з поняттям "дивовижного", передовсім символічне наповнення деяких образів гео-етнографічного характеру (ліс, пустеля, "казковий Схід", "країна достатку" тощо); 3) уявлення про Європу і не-Європу в європейців розглядуваної нами епохи, а відтак – сприйняття "чужого" крізь призму "свого-європейського"; 4) тексти сучасників – дипломатів, купців, мандрівників різного характеру чи просто компіляторів, які постійно "вливаються в океан".

Наведені чинники, що впливали на творення образу України, можуть здатися поняттями різних рівнів і різного порядку, але зрозуміти неймовірне на перший погляд переплетіння в уявленнях про українські землі реалій і "антикізувальної містифікації" можна, лише комплексно врахувавши ці та інші, менш значущі фактори.

ЛІТЕРАТУРА


1. *Карпини Джованни дель Плано.* История монголов. – М.: Государственное издательство географической литературы, 1957. – 225 с.
2. *Карпини П.* История монголов; *Рубрук В.* Путешествие в восточные страны. – СПб.: Издание П.А. Суворина, 1911. – 232 с.
3. *Лихачев Д.* Национальное самосознание древней Руси. – М., 1945.
4. *Наливайко Д.* Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. – К.: Основи, 1998. – 578 с.
5. *Antonibon F.* Le relazioni a stampa di ambasciatori veneti. – Padova: Tipografia del seminario, 1939. – 151 p.
6. *Biedermann H.* Enciclopedia dei simboli. – Milano: Garzanti, 2007. – 656 p.
7. *Cherubini G.* Le novelle // *Materiali* del XII Seminario della Fondazione Centro Studi sulla civiltà del Tardo Medioevo di San Miniato (у друці).
8. *Cortellazzo M.* Semantica e sinonimia di "Europa" nell'Europa medievale e moderna // *La nascita* dell'Europa – Per una storia delle idee fra Italia e Polonia. – Firenze, 1995. – P. 35-41.
9. *Cronia A.* La conoscenza del mondo slavo in Italia. – Padova, 1958. – 473 p.
10. *Danti A.* L'aspetto "utopico" della letteratura antiturca in Italia e in Polonia alla metà del XVI sec. // *Italia* Venezia e Polonia tra il Medioevo e l'Età moderna. – Firenze, 1980. – 551 p.
11. *Del viaggio* del frate Giovanne Minore fin alla prima custodia de'Tartari // *Due viaggi* in Tartaria, per alcuni frati dell'ordine minore, e di san Dominico, mandati da Papa Innocentio III nella detta provincia per Ambasciatori l'anno 1247: secondo Volume delle navigationi et viaggi raccolto gia da m. Gio. Battista Ramusio... – Venetia: Appresso i Giunti, 1583. – 256 p., 90 c., ill. – P. 233-263.
12. *Fasano P.* Letteratura e viaggio. – Roma: GLF editori Laterza, 1999. – 81 p.
13. *Giambullari P.* La storia d'Europa, con introduzione e commento di G. Marangoni. – Milano: F. Vallardi, 1910. – 457 p.
14. *Graciotti S.* La Polonia umanistica e l'europea "Repubblica Litterarum" // *La nascita* dell'Europa – Per una storia delle idee fra Italia e Polonia. – Firenze: Olschki, 1995. – 428 p. – P. 147-161.
15. *I viaggi* in Persia degli Ambasciatori veneti Barbaro e Contarini / A cura di L. Lockhart, R. Morozzo della Rocca e M.F. Tiepolo // "*Il nuovo Ramusio*", raccolta di viaggi, testi e documenti relativi ai rapporti fra l'Europa e l'Oriente a cura dell'Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente. – Vol. VII. – Roma: Istituto Poigrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1973, XIII. – 415 p.
16. *Il viaggio* del magnifico Messer Ambrogio Contarini Ambasciadore della Illustrissima Signoria di Venetia al

gran Signore Ussuncassan Re di Persia nell'anno MCCCCLXXIII // *Secondo* Volume delle navigationi et viaggi raccolto gia da m. Gio. Battista Ramusio... – Venetia: Appresso i Giunti, 1583. – 256 p., 90 c., ill. – P. 113.
17. *Le Goff J.* Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale. – Roma-Bari: Editori Laterza, 2007. – 260 p.
18. *Perocco D.* Viaggiare e raccontare. Narrazioni di viaggio ed esperienze di racconto tra cinque e seicento. – Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1997. – 160 p.
19. *Polo M.* Il libro di Marco Polo detto il Milione nella versione trecentesca dell'"ottimo" / A cura di D. Ponchiroli, introduzione di S. Solmi. – Torino: Einaudi, 1974, XXV. – 267 p.
20. *Romanin S.* Storia documentata di Venezia. – Venezia: Pietro Naratovich, 1853-55. – VV. 1-3.
21. *Tamborra A.* Problema turco e avamposto polacco fra Quattrocento e Cinquecento // *Italia.* Venezia e Polonia tra Medio Evo e età moderna. – Firenze, 1980. – 551 p. – P. 531-551.
22. *Vasolo C.* L'Europa del Giambuilari // *La nascita* dell'Europa – Per una storia delle idee fra Italia e Polonia. – Firenze, 1995. – P. 71-89.

*Отримано 10 лютого 2012 р.*

*Кампанья-Лупія, Італія*




**Большакова Т.Л., Любичанковский С.В. Леонид Большаков: Автопортрет на фоне эпохи. – Оренбург: Издательство ОГПУ, 2012. – 460 с.**

У виданні запропоновано портрет відомого письменника, дослідника російської та української літератур, краєзнавця, журналіста Леоніда Большакова (1924–2004). Для українського читача особливо цінні його архівні розшуки в царині шевченкознавства, оприлюднені в низці книжок, зокрема "Літа невольничі" (1971) та "Їхав поет із заслання..." (1977). Не цурався Л. Большаков і жанру науково-популярного нарису: "Іду до джерела" (1979), "Добро найкращеє на світі" (1981), "Шляхами великої долі" (1984) та ін. Загалом його шевченкіана налічує понад 20 окремих видань, що побачили світ українською, російською, польською, румунською, вірменською, пушту й дарі мовами. Підсумковою стала монументальна тритомна "Быль о Тарасе" (1993), удостоєна Державної премії ім. Т.Г. Шевченка (1994). Тут скрупульозно вивчено життя Шевченка на засланні у 1847–1850 рр.

Авторка книжки, донька письменника Тетяна Большакова звернулася до щоденників батька, які він систематично вів двадцять років – з 1984 р. Розлого цитовані, вони дають змогу зазирнути у творчу лабораторію дослідника, умовно відтворити історію появи праць про Шевченка, непрості багаторічні пошуки автора в численних архівах Петербурга, Москви, Оренбурга, Києва. Саме Л. Большакову належить ідея заснування Інституту Тараса Шевченка в Оренбурзі 1993 р. Крім того, він уклав унікальний довідник "Оренбургская шевченковская энциклопедия: Тюрьма. Солдатчина. Ссылка" (1997), у якому вміщено понад півтори тисячі статей (нині доступний в інтернеті). 2001 р. вийшов коментар Л. Большакова до Щоденника Шевченка, щоправда, мізерним тиражем у 100 примірників. Загалом публікації науковця помітно збагатили біографічне шевченкознавство, стали незамінними в умовах важкодоступності використаних ним свого часу джерел.

Доповнюють видання про Л. Большакова коментарі, довідник персоналій та додатки, підготовлені С. Любичанковським.

*О.Боронь*

Наші презентації

Сидір Кіраль

УДК 821. 161. 2 Чендей І.

# "ІЗНОВУ Я ПРО ТЕ, ЩО ЖИТТЯ СИЛЬНІШЕ СМЕРТІ": СПРОБА ЕПІСТОЛЯРНОГО АВТОПОРТРЕТА ІВАНА ЧЕНДЕЯ (ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПИСЬМЕННИКА)

У статті на матеріалі неопублікованого листування І. Чендея з професором І. Денисюком та іншими адресатами охарактеризовано процес становлення письменника, здійснено спробу розкрити витоки його таланту, особливості творчої індивідуальності митця.

*Ключові слова:* епістолярій, творча індивідуальність, щоденники, мемуари, літературна критика, біографія, рукописи.

*Sydir Kiral. "Once more I speak about Life more powerful than Death": Sketches of Ivan Chendey's epistolary self-portrait (dedicated to the writer's 90th anniversary)*

Dwelling on the unpublished I. Chendey's correspondence with Prof. I. Denysiuk and other addressees, the paper sketches out the development of the writer and traces back the sources of his talent as well as of his creative individuality.

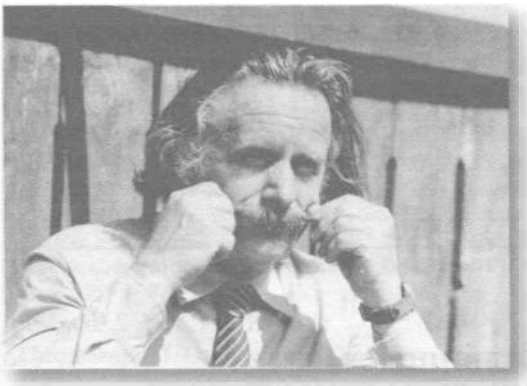
*Key words:* epistolary heritage, creative individuality, diaries, memoirs, literary criticism, biography, manuscript.



Листи відомого письменника, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Івана Чендея (1922 – 2005) надзвичайно цікаві, адже адресатами митця були видатні критики, учені-літературознавці, мовознавці, письменники, художники, видавці. Перші спроби залучити епістолярні тексти І. Чендея до літературознавчого дискурсу зробили М. Жулинський [6; 7], В. Марко [13], Г. Шевченко [35], О. Козій (використано в дисертації листи І. Чендея до літературознавця В. Марка) [8]. А. Галас [3] та М. Носа [14] опублікували у своїх розвідках листи письменника (відповідно один лист І.Чендея до відомого мовознавця К. Галаса та три листи до М. Носи)[1].

В. Марко небезпідставно стверджує, що творчість співця зеленої Верховини – це "материк, остаточно окреслений часом, але до кінця ще не досліджений"; щоб "адекватніше відтворити рельєф художнього світу прозаїка", наголошує він, варто дослідити архів письменника (незавершені твори, щоденники, листи, окремі записи) [13, 130]. Слушно зауважує М. Коцюбинська, що серед інших літературних джерел листи посідають особливе місце для розуміння "складної, "закритої" для стороннього ока" особистості митця, бо саме епістолярні тексти, немовби "машина часу, переносять тебе до живих

[1] Два листи І. Чендея за 1987 р. до П. Федиковича опубліковано у 21 випуску наукового вісника Ужгородського університету за 2009 р.



людей, у вир минулих подій і почуттів. Перед очима постає своєрідний автопортрет або портрет автора, що його ми малюємо самі на основі реального не запрограмованого заздалегідь матеріалу, бачачи перед собою живе обличчя. Тут немає фальшу, лестощів, прикрашання – людина постає своїм єством, своєю "справжньою особистістю" [11, 19]. Це цілковито стосується епістолярію І. Чендея – людини неординарної, яка творила себе як митець у непростих культурно-історичних умовах не лише Закарпаття, а й доби XX ст.

І справді, епістолярна "машина часу" І. Чендея дає можливість читачеві бути свідком не лише вже минулого XX ст., не лише вдумливо переосмислити окремі факти творчої біографії митця, збагнути джерела формування його світогляду, індивідуального стилю тощо, а й наживо зануритися в літературно-культурний процес України зламу століть. Листи І. Чендея наповнені "живими цюхвилинними деталями і переживаннями" (М. Коцюбинська), інкрустовані "крихтами з інтелектуального столу" (Ю. Шерех) митця – а тут їх багато, цих "цюхвилинних деталей і переживань", бо "інтелектуальний стіл" письменника виявився щедрим на гірку правду, болючі роздуми про людей і літературу, про Україну та її мову, на філософські розмисли про призначення митця, зокрема в долі народу, про виховання майбутньої творчої еліти, на спогади про дитинство і юність; зрештою, його листи причиняють двері творчої лабораторії митця з її непростими пошуками, сумнівами, стражданнями й розчаруваннями, але – і це головне – не зневірою в добро, справедливість, будучність свого народу, у людину (попри притаманні їй вади).

Зрозуміло, що для відтворення повноцінного автопортрета письменника одинадцяти листів Івана Чендея до Івана Денисюка замало. Однак за щасливим збігом обставин пошуки листів І. Денисюка до відомої української дослідниці Н. Калениченко вивели на "схованку" інших листів І. Чендея: за посередництвом В. Дончика, який активно листувався з письменником, я познайомився з Оксаною Коваленко, дочкою Н. Калениченко та Л. Коваленка. Вона розповіла, що її покійний батько товаришував з І.Чендеєм, бував у нього в Ужгороді на Високій. У домашньому архіві відомої родини літературознавців зберігається безцінний скарб – 57 листів і листівок І. Денисюка до Н. Калениченко, а листи І. Чендея до Л. Коваленка, як з'ясувалось, передано до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. У цьому ж архіві знаходяться також листи І. Чендея до М. Бажана, К. Бандрівського, Д. Бедзика, К. Галаса, В. Дончика, М. Жулинського, Л. Забашти, Р. Іванченко, П. Лінтура, А. Малишка, М. Малиновської, Р. Федорів та інших адресатів – усього 57 листів і листівок. Саме на матеріалі текстів цих листів, головно листів до І. Денисюка[1], зроблено спробу відтворити певні штрихи епістолярного автопортрета І. Чендея.

Беручи на озброєння пораду М. Коцюбинської, що "істинний автопортрет на епістолярному ґрунті вимальовується лише за умови вдумливого уважного читання – без абсолютизації кожного слова і кожної цюхвилинної реакції, зумовленої побутовою і психологічною конкретикою", і те, що слід враховувати

[1] Висловлюю щиру вдячність Ганні Казимирівні, удові професора І. Денисюка, за надану можливість використати матеріали родинного архіву для підготовки статті та їх публікації.

також об'єктивні біографічні відомості про автора, історичну обстановку, реальний психологічний клімат, тобто увесь комплекс творчого життя митця [11, 25], ми залучали до аналізу опубліковані уривки щоденникових записів І. Чендея [33, 5-10], його інтерв'ю, літературно-критичні статті митця, спогади



сучасників, деякі документи (копії протоколу партійних зборів про виключення письменника з лав КПРС), поточну критику на його твори, а також опиралися на літературознавчі й мовознавчі праці про його творчість.

З І. Денисюком І. Чендей познайомився у травні 1966 р. в Ужгороді під час проведення університетської міжвузівської конференції з питань розвитку української радянської новели. Відомо, що новелістика у творчому доробку митця посідає чільне місце, і, зрозуміло, виступи В. Фащенка, К. Волинського, Ф. Неборячка, талановитих дослідників цього жанру, І.Чендей слухав із неабиякою увагою. Особливо запав у пам'ять полемічний виступ доцента Львівського університету ім. І. Франка І. Денисюка[1]. Невдовзі І .Чендей напише, що це був виступ не лише "науковця вельми цікавого", а й справжнього мислителя і дослідника, людини логіки" [20, лист від 28 червня 1966 р.], отож і виникло непереборне бажання поспілкуватися з доповідачем. Відбулося спілкування вже в гостинній оселі письменника на Високій, де побували й інші учасники ,конференції. Вражений щирим і сердечним частуванням закарпатського ґазди, особливо "п'янким чендеївським вином"[2], І. Денисюк 19 червня 1966 р. напише листа, який остаточно переконав І. Чендея в тому, що його автор "належить не тільки науці, літературознавству", а "є митцем, людиною емоційною і гарною до кінця на слові" [20, там само].

Ужгородська зустріч митця І. Чендея з літературознавцем із душею митця І. Денисюком була випадковою, однак у сенсі духовному – очевидною закономірністю, адже фактично стався цілком природний контакт "споріднених душ", відбулося обопільне "*приглядання*" творців майбутнього епістолярного діалогу. Бо саме тут, в Ужгороді, вони відчинили один одному свої "вікна у світ", саме звідси до Львова й назад летіли епістолярні "Іванові журавлі", яких любовно творили і з нетерпінням чекали. 10 березня 1982 р., майже 16 літ

[1] Перебіг конференції, основні думки доповідачів було викладено в журналі "Радянське літературознавство" [17, 3-22].

[2] Про свою першу зустріч із письменником в Ужгороді цікаво оповідає й поет Д. Кремінь: "Тоді стояла весна 1972 року. До опального письменника прийшла група студентів – молодих поетів. Іван Михайлович почастував нас *прекрасним вином із своїх винних запасів*: виноробом він був знакомитим (*а ворогом смертного – завжди*) (курсив наш. – *С.К.*). <...> Мало хто й здогадувався, що цими днями лагідний письменник виявив характер опришка: передав за кордон рукопис праці Івана Дзюби "Інтернаціоналізм чи русифікація?" [12, 31].

потому, Чендей зізнається: "Господи! Як давно було, коли я од Вас отримував листи!... До листів од Вас свого часу так звикнув, що й досі смуга без листів од Вас видиться мені якимсь довгим-довгим неврожайним літом з посухою, пекучими вітрами..." [20]. Таке твердження І. Чендея – це не вияв епістолярного етикету, вихованості та ввічливості. Свого часу М. Коцюбинська теж зі щирим захватом писала про І. Денисюка як про автора неповторних епістолярних текстів: "Дорогий Іване! Спасибі тобі велике за збірку, а ще більше – за листа. Війнуло мені давнім забутим духом Твоїх листів, які я завжди дуже любила. Ти правдивий майстер у тому жанрі (я б поставила Твої листи десь в одному ряду з Василевими (Стуса. – *С.К.*) – за духовною наснагою, а це, мабуть-таки, неабияке визнання!" [10, лист від 21 березня 1991 р.].

Варто наголосити й на тому, що епістолярний діалог між письменником і вченим народився не в кабінетній тиші, а виринув із хвиль Чорного моря, куди І. Денисюк у червні 1966 р. прибув із родиною на відпочинок. Натхнений красою Гурзуфа, "одною з найкращих закутин Криму", оспіваного, як відомо, багатьма поетами, учений, зачарований морськими пейзажами, згадав "дуже милу й дуже симпатичну" родину І.Чендея й вирішив написати листа:

"Дорогий Іване Михайловичу!

Коли лежиш отак над морем і прислухаєшся лише до його дихання (море дише, як кохані груди[1]), коли сп'янілий, як од чендеївського вина, від духу кипарисів і йоду, тоді все пережите й переболіле здається згладженим, як оті камінчики, що їх вицілувала одвічна хвиля... Над Чорним морем хочеться марити лише про хороше, перемріювати гарних людей і радісні моменти. Море – то кольорова музика, блакитні, рожеві, зелені півтони... Якісь сонячні сни... На тому тлі я згадав Вас" [4].

Зрозуміло, що таке захоплено поетичне "цюхвилинне" враження про море зворушило й зачарувало І. Чендея, який давно виношував мрію відпочити на теплому морі: "Радий я, що Ви відпочиваєте в Гурзуфі, купаєтеся в морі і п'янієте од музики моря. Сам я в Чорному морі ніколи не купався, ніколи на морі не відпочивав. Життя складалося так, що всі літа (маю на увазі пору року) були зайняті працею – готував рукописи, писав, помагав дома батькам... Порався на садибі – будував, перебудовував... Якось я весь час відкладаю на потім відпочинок на теплому морі" [20, лист від 28 червня 1966 р.]. У цьому листі-відповіді І.Чендей "списав", а точніше "настукав" аж 4,5 сторінки машинописного тексту через один інтервал друку, що за підрахунками сучасного комп'ютера налічує 11 тисяч 982 друкарські знаки (із відступами). До такого "бюрократичного засобу", тобто машинопису, І.Чендей удався свідомо, самокритично визнаючи: має почерк направду "знервований, неспокійний і важкий для ока", а тому хотів "приберегти добрі й проникливі очі" адресата, аби їх не "мучити своїм письмом" [20, там само].

Такий обсяг першого листа І. Чендея в контексті епістолярного діалогу з І. Денисюком, на перший погляд, може видатися завеликим. Це усвідомлював і сам його автор: "...Бачите, як багато я Вам понаписував. По цьому вже одному не важко переконатися, що маєте до діла з балакучим кореспондентом" [20, там само]. Зрозуміло, що І. Чендей не ставив за мету читанням своїх епістол "бавити" чи заповнювати відпочинкове "байдикування" адресата; та й не "кореспондентська балакучість" породила обширний текст листа: письменник, як завжди, часу мав обмаль, багато працював, про що йдеться і в цьому листі. Та "побоювання" І. Чендея виявилися перебільшеними, адже І. Денисюк "забіг на пошту й відібрав листа", збираючись подорожувати катером

[1] "Кохана істота" виправлено на "кохані груди".

на скелю Карасан у пошуках араукарії, рідкісної кімнатної смереки, за якою, як любитель екзотики, уже давно полював: "Та що там усі на світі араукарії, коли в руках лист од Вас! Я по-дитячому тішився. Довго милувався його товщиною, а потім з острахом подумав, що в середині є... мій нечитаний лист. Звичайно, то дурна думка, але вона мені стрілила. Я навіть роздер ріжок, аби переконатися, що це не так... Листа вирішив читати вже на морі. Море і небо і гори були витримані того дня в прегарних пастелевих тонах, м'яких і мрійних. Так тихо і мрійно хлюпала хвиля, а повітря мало смак коктейлю. За катером летіла біла зграйка чайок. Хтось кидав їм крихти хліба, але я мало вірив у те, що й чайки живуть "не хлебом единым", а й всіляко хочуть прочитати зо мною листа від Чендея Івана, і то для них виразно його настукано на машинці. Ми читали Вашого листа з чайками, навіть Медвідь-гора, яку ми обпливали, висовувала вічно занурену свою морду в солону хвилю й прислухалась, як чайки читають листи. Ваш лист, море, чайки і гори – усе творило якийсь великодний настрій" [4].



Причина такої "балакучості" зовсім інша й не менш важлива, а то й визначальна: у житті письменника настали далеко не радісні дні, адже вихід у світ 1965 р. роману "Птахи полишають гнізда" був початком його закарпатської Голгофи, коли 20 березня 1966 р. на сторінках російськомовного випуску газети "Закарпатская правда" з'явиться стаття Ю. Балеги "Ступки, мялки и духовный мир Пригар" [див.: 2]. Недруги били якнайболючіше, адже в цій газеті письменник працював із березня 1945 р. до 1955 р., тут він відточував своє слово як письменник, публіцист, зростав як журналіст, опублікував на її сторінках чимало нарисів, статей і художніх творів; та й невипадково вони обрали саме недільний номер (для закарпатців це святочний день). Як справедливо зазначив М. Жулинський, у цій статті "убогий, непрофесійний аналіз твору переплівся з іронічним глузуванням над величним світом звичаїв і традицій рідного люду" [7, 2].

Безпідставні "локальні інтриги довкола роману", "непотрібні ані Богу, ані чорту бесіди серед примітивних окололітературних групок про якусь "антирадянськість", "націоналістичність" роману тощо", зізнавався письменник у листі до І. Денисюка, завдавали болю, а тому праглося хоч "трішки забути про чарівний у красі і гидкий у дрібнотах провінціальний Ужгород" [20, лист від 28 червня 1966 р.]. Порятунок бачив у поїздці до Львова, у якому хотів "відвести душу" у спілкуванні з друзями, зосібна й І. Денисюком, "походити львівськими вулицями, побувати в музеях!", бо завжди щиро "радів кожному доброму слову людей, кожній добрій зустрічі!". Прикро було визнавати й те, що він "чомусь... завжди більше прихильності і уваги чув до себе у Львові, в Києві та Москві, аніж дома, на Закарпатті" [20, там само]. У Львові 1960-х рр. панувала особлива творча атмосфера, духовні обрії були високими і світлими, про що писала й М. Коцюбинська в листі до З. Геник-Березовської від 20 листопада 1964 р.: "Я нещодавно повернулася зі Львова. На цей раз він мені якось особливо запав у душу. Стояла осінь, але ще тепла і запашна. <...> Весь Львів



цвів хризантемами. І люди для душі були там... Я приїхала звідти якась світліша" [11, 197]. Певна річ, "злива тих добрих і щирих слів, що їх вичитав з листа", написаного із "прихильністю і великою повагою", були вкрай потрібні, адже в душу письменника закрадалися сумніви щодо потреби писати взагалі: "Ваш лист був для мене великою несподіванкою. Він приніс мені радість і ще й ще раз переконав у тім, що жити варто, що варто працювати, що праця є потрібною людям. Що, врешті, я сам теж потрібний людям" [20, лист від 28 червня 1966 р.]. Тому твердження письменника, що цей лист був для нього "великою несподіванкою", не лише "цюхвилинне", а й глибоко правдиве і щире.

І. Денисюк належав до тих людей, хто вмів жартома, добродушною іронією, несподіваним поворотом думки викликати у співрозмовника довіру, розворушити душу, невимушено втягнути у своє силове поле щирості й відвертості: "Я пригадую Ваше перебування на Закарпатті, – писав І. Чендей, – як щось справді радісне, пам'ятне. Листи від Вас були для мене справжнім дарунком, словом серця і мудрості, прихильності, якої сам не заслужив, котру мушу відробляти" [20, лист від 24 серпня 1966 р.].

Постає питання, що найбільше зворушило І. Чендея, окрім "зливи добрих і щирих слів", "прихильності та поваги" І. Денисюка, що спонукало його на відверту сповідь перед людиною фактично малознаною. Найперше, і це особливо цінував І. Чендей як письменник і людина, що в особі свого адресата побачив гідного інтелектуального співрозмовника, небайдужого не лише до краси слова, а й до краси у природі, житті та мистецтві, до гармонії краси людської душі. Ця симпатія була взаємною. Зустріч і спілкування в Ужгороді з І. Чендеєм залишили глибокий слід і в пам'яті І. Денисюка: "Було б надто банальним запевняти, що зустріч з Вами для мене – то безмірно милий подарунок долі. Ви те все давно мусили провидіти своїм рентгенівським зором письменника, очима людини, про яку хочеться сказати Винниченковим: "Є щось більше за нас"... [4, лист від 19 червня 1966 р.].

Зрозуміло, що творчість Чендея Денисюк як викладач-філолог знав, але не так докладно, про що свідчить той факт, що, "покидаючи знервований Львів, <...> хотів вивезти сюди (тобто в Гурзуф. – *С.К.*) Ваші твори і разом з хвилею прочитати Вас durch und durch – до дна. Для мене, на жаль, для Вас на славу, я не знайшов ніде жодної Вашої речі. Та й тут, у Гурзуфі, продаються й деякі українські книжки, але на запитання, чи нема Чендея, продавець зробив великі очі: "Чен – дей?" І я вичитав у його очах: "Ні, китайських авторів не тримаємо!" [4, там само]. Для Денисюка було важливо дізнатися більше про І. Чендея не лише як письменника, а й людину, до якої пройнявся щирою симпатією та повагою після знайомства в Ужгороді. Наслідки свого "соціологічного опитування" – спілкувався з тими, хто знав письменника "здалека чи зблизька", цікавився їх думкою про митця – Денисюк оповів Чендеєві, незважаючи на те, що "...людська "молва"... була суперечливою, як і про кожну оригінальну людину" [4, там само]. І далі у притаманному йому стилі, із легкою іронією та гумором

І.Денисюк намагається витлумачити причини таких "суперечливих" думок про митця: "Жіноцтво до Вас здебільшого неприхильне, бо Ви не завели у себе гарему (от уже кримський вплив на спосіб мого думання), "чоловіцтво" деяке не мало слів для виразу подиву для Вас як гарної людини; дехто згадав якусь там чорну пляму, яка в моїх очах зовсім не є чорною плямою, скоріше світлою" [4, там само]. У контексті такого жартівливого тону І. Денисюк називає головну "ваду", яку "далекі і близькі" "компатріоти й собрати по перу" не сприймали в поведінці І.Чендея: "не рахується з їхньою думкою". До речі, цей "тяжкий гріх" І. Чендея звучав як основне звинувачення у виступах Ю. Балеги, В. Вовчка, В. Древницького, М. Климпотюка, В. Ладижця, В. Поліщука, П. Угляренка під час закритих партійних зборів організації Закарпатського відділення Спілки письменників України від 19 квітня 1967 р. Ознайомлення з цим документом породжує почуття огиди від "дрібноти" і примітивності, ницості виступів учасників т. зв. "закритих" зборів, а водночас і глибоку повагу до розіп'ятого "компатріотами" І. Чендея, який мав мужність визнати окремі помилки та прикрі факти особистого життя, залишаючись несхитним щодо оцінок творчості деяких своїх "собратів по перу". Та від життя "закритися" неможливо, бо саме воно дає оцінку тому чи тому письменникові, його творчому доробкові. Здебільшого у своїх оцінках І.Чендей не помилявся, та й на "закритих партійних зборах", розуміючи доленосність їх ухвали у подальшому житті – мав сміливість відверто заявити: "Ви т. Древницький – не письменник" [16, арк. 3]. Отож чесність І.Чендея, яку він сповідував упродовж життя, учасники "закритих" зборів оцінили своєрідно – згодом письменника виключать із лав компартії.

І. Денисюк, не минаючи "людського фактора", став на бік І. Чендея, а скаржникам наводив аргумент, на наше переконання, слушний і неспростовний: "...Тим я відповідав, що чому ж Ви мусите рахуватись з тою думкою, коли ж вона може бути й убогішою, вузьколобішою за Вашу, адже Ви як художник переросли їх. Проти цього аргументу ніхто не міг нічого сказати, бо всі, як би там не говорили й "розчаровувались", визнають, що Ви таки на закарпатській землі найкращий талант. Мені б хотілося про Вас написати книжку (на жаль, задум не був зреалізований. – *С.К.*)" [4, лист від 19 червня 1966 р.].

Листи Чендея до Денисюка та інших адресатів фіксують його непростий шлях у літературу, розкривають джерела творчості, показують роль родини у формуванні духовного світу митця: "Ріс я в родині дуже цікавій – бідній матеріально, зате дуже багатій духовно" [20, лист від 28 червня 1966 р.]. Власне, ота глибинно-генетична і справжня духовність, закладена у простій селянській багатодітній родині, давала наснагу й сили вистояти письменникові, коли заздрісники й недруги "за щедрість і прямоту у всьому, за безкомпромісність і так потрібну неподатливість там, де йдеться про принцип, здоровий глузд й інтереси мистецтва, платили чорною інтригою, ненавистю і підлістю дводушшя, дрібненькою "правдицею" і великою брехнею" [20, там само].

Про своїх батьків І. Чендей завжди говорив з особливим пієтетом і гордістю. В особі батька, який прожив понад 90 років, "натури міцної і крицевої", "емоційної", бачив "чоловіка з виключними природними здібностями", який "міг стати і великим оперним співаком, і знаменитим диригентом, і прекрасним письменником", але увесь його талант у тогочасних умовах зводився до того, аби "прогодувати велику сім'ю – нас дома дев'ять сестер і братів" [20, там само]. Сказане про батьків – це не лише слова вдячного сина, який свято беріг традиції української родини, особливо на Закарпатті, де до батьків зверталися на Ви, а батька любляче називали "няньо"[1]: у цих словах і гіркота від усвідомлення

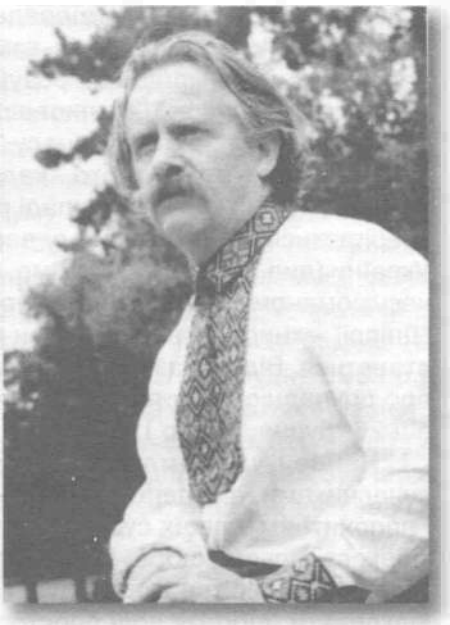
[1] До речі, слово "няньо" в російських перекладах творів І.Чендея залишали без змін із відповідним коментарем.

неможливості реалізації таланту, даного Богом. Образи своїх батьків, гідних і чесних людей, І. Чендей берегтиме у своїй душі до скону літ. Варто наголосити на такому показовому факті: розповідь про батьків у листі від 28 червня 1966 р. до І. Денисюка він майже дослівно повторить в автобіографічній повісті "Луна блакитного овиду" (1968), а також 1990 р. в інтерв'ю "Конче скасувати цензуру" в газеті "Літературна Україна" як кандидат у народні депутати України [31]; а в листі до Л. Коваленка від 21 травня 1974 р., згадуючи свій день народження, слово "Мама" І. Чендей свідомо напише з великої літери, тим самим виявляючи велику любов і глибоку пошану до найдорожчої людини [23]. І. Чендей, як правило, завжди влітку прибував до батьків у Дубове на кілька днів, аби допомогти їм у сінокосах, однак 1966 р. не зміг приїхати через термінову роботу над кіносценарієм про архітектуру Закарпаття, від якої "внутрішньо згоряв, зношувався". Мама, зрозуміло, сердилася: "Але ж коли б моя мама знала, що я волів косити на страшенній спеці тупою косою біловус, псянку, що мені це легше було б і дешевше обходилось би, аніж просиджування за столом, вона на мене не сердилась би, не ремствувала б" [20, лист від 24 серпня 1966 р.].

Від батьків І. Чендей узяв у дорогу життя й науку про те, що лише чесна й віддана праця може дати необхідні результати і принести душевну насолоду: "Усе, усе, що до мене прийшло нині... результат того, що я завжди пам'ятав одне: праця, праця, праця! ". Він ніколи не "легкарював", як кажуть на Закарпатті (навчання в Хустській гімназії, заочно закінчив Ужгородський університет, навчання на курсах газетних працівників у Харкові й Вищих дворічних літературних курсах при Літературному інституті ім. О.М. Горького), а як письменник був постійно у праці: міг "сидіти за столом, як клятий, од раннього ранку до пізнього вечора". Любов до праці надавала І.Чендеєві сили вистояти проти "гніту дрібноти компатріотів", до яких ставився зі співчуттям, бо визнавав, що й серед них були здібні люди, але їх "здібність подрібнювалася і кришилася на заздрості, на всьому, що іде од лукавого і рогатого чорта, а не од інтересів в ім'я мистецтва, в ім'я духовної скарбниці народу". Він мудро твердив, що у цій праці "місця достатньо усім", "тут кожен потрібен" [20, лист від 28 червня 1966 р.]. Як актуально ця думка письменника звучить сьогодні!

Любов до України в І. Чендея була сутністю його життя, для цього не шкодував "ані років навчання, ані сил, ані коштів, ані здоров'я, нервів зокрема", адже "був завжди багатий мрією і високим почуванням... зробити щось корисне для свого рідного народу" [20, там само]. Ці слова письменника аж ніяк не пафосні, бо, наприклад, у листі-привітанні до А. Малишка з нагоди дня його народження від 14 листопада 1962 р. він зізнається: "Коли я працював уже в "Закарпатській правді", до мене потрапила хрестоматія з української літератури для X класу, видана в 1944 р. В тій хрестоматії був надрукований Ваш вірш "Україно моя". Не знаю, як хто з учнів, але сам бережу ту книжку нині, як дорогу пам'ятку. Вашого вірша я читав, перечитував, вчив напам'ять, хоча уже не був школярем. Ваш вірш хвилював мене мукою України, біллю її, зараженим, повним віри в народ, в його силу, серцем поета. Я тоді вельми, вельми хотів бодай побачити того поета, який так хвилююче гаряче пише, який зветься Андрієм Малишком. Про того поета я думав з глибокою повагою і ніжністю..." [24]. І коли Чендея виключать із лав компартії і майже дев'ять років заборонятимуть друкуватися – навіть у ті страшні часи цькування й переслідування він писав, бо розумів, що якби "не міг жити і працювати для свого рідного народу", то був би "найнещасливішою людиною в цілому білому світі" [20, лист від 28 червня 1966 р.]. Слід наголосити, що відданим другом у ці страшні часи була дружина письменника Марія Іванівна, яка не лише забезпечувала родину матеріально (працювала у школі у дві зміни), а й підтримувала свого "буржуазного

націоналіста" морально: почала читати заборонену літературу й дійшла висновку, що "націоналісти – це великі патріоти", вірила, що колись "Чендея вивчатимуть у школі", а тому у хвилини розпачу і зневіри – а це визнавав і сам письменник – твердила: "Сідай за стіл і пиши! Колись надрукують. Час усьому суддя!" [32].



В одному зі своїх інтерв'ю І. Чендей сказав: "У письменника повинні бути три таланти: Перший – талант творця і живописця. Другий – талант мислителя. Третій – талант критика. Справжній письменник той, який здатен і намалювати, і оцінити, і щоб думка була" [32]. Ці три іпостасі І.Чендея, справжнього письменника, знаходять своє розкриття і в його епістолярії.

У листах І.Чендея читача вражає "хронометраж" творчої роботи митця, яка тривала щоденно: так, протягом липня-серпня 1966 р. готує до друку рукопис книжки "Терен цвіте" (побачила світ у видавництві "Дніпро" 1967 р.), пише сценарій про дерев'яну архітектуру Закарпаття для студії науково-популярних фільмів, сповіщає, що невдовзі після згадуваної конференції написав дві статті загальним обсягом 35 сторінок для журналів "Радянське літературознавство" [див.: 26] і "Народна творчість та етнографія" [див.: 27], закінчив повість-новелу "Іван" обсягом 59 сторінок машинописного тексту, яка "видалася цікавою і по формі, і по змісту, от тільки не знаю, що за доля у неї буде? " [20, лист від 28 червня 1966 р.]. Передчуття письменника про нерадісну долю цього твору, на жаль, справдилися. Після виходу збірки повістей та оповідань "Березневий сніг" у 1968 р., куди ввійшла й повість "Іван", автора було піддано остракізмові, виключено з партії, що фактично означало заборону друку творів аж до 1975 р. Справа в тому, що "заборонителі" в героях творів І. Чендея впізнавали себе – бездуховних кар'єристів, жадібних до грошей, ницих, бездарних і некомпетентних, які в гонитві за високими званнями, посадами, чинами готові зректися рідної мови, знищити архітектурні пам'ятки, звести шкідливі заводи, вирубати правічні карпатські ліси. Байдужість до простої людини, до природи боліла І.Чендею, він намагався застерегти від тотального руйнування віковічних морально-етичних ідеалів і традицій, яке ми спостерігаємо в наш час. Найбільша трагедія – це розумів і бачив І.Чендей уже в роки незалежності України – полягала в тому, що ті, хто переступив оті ідеали в часи соціалізму, морально деградував, знову опинилися на вершині державного Олімпу, стали не лише депутатами різних рівнів, а й очільниками найвищих державних структур.

Листи відкривають завісу творчої робітні письменника, зокрема над художнім словом. Відомо, що І. Чендей – неперевершений майстер слова. На "колоритність мови" його творів звернув увагу свого часу ще Петро Панч як автор невеличкого переднього слова "В добру путь" до збірки "Вітер з полонини" (К., 1958) [див.: 17]. До слова ставився по-особливому, був глибоко переконаний у тому, що "*легко пишеться – тяжко читається. Тяжко пишеться – легко читається*" [курсив наш. – *С.К.*; 34, 80]. Готуючи до друку рукопис збірки "Терен цвіте" обсягом понад 200 сторінок машинопису, Чендей не скористався практикою "розклеювати сторінки уже написаного і виданого",

а уважно і прискіпливо "відредаговував себе ще і ще раз", бо розумів, що "написане вісім, п'ять років тому <...> потрібувало доробки, шліфування і чепурення у найкращому розумінні слова. Робота видалася для мене не легкою, виморливою" [20, лист від 24 серпня 1966 р.]. Побачити наяву й реально відчути "виморливість" процесу "саморедагування, шліфування й чепурення" Чендея, який дуже часто "*карнав, гранував*" свої твори, аби вони були "*доладніші*", можна на прикладі рукопису повісті "Іван" із правками автора, що зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України [див.: 25]. Або, скажімо, як описує роботу над розкритикованим свого часу романом: "Сиджу і шліфую роман "Птахи полишають гнізда" для видання в "Дніпрі" – книга є в плані, – коли раптом чорт не оженіться й з книгою щось не станеться. Відкриваю для себе ціле море цікавого в роботі там, де йде слово про докладність порядку стилістичного, щодо дзвінкості мови і т. д." [20, лист від 25 грудня 1969 р.].

І. Чендей усвідомлював велику відповідальність митця не лише перед сучасниками, а й перед майбутніми поколіннями, розуміючи, що "жорстоким і непохитним у своїх судженнях буде час. Той Час, що відбиратиме з великої кількості всього щось" [20, лист від 25 вересня 1967 р.], адже предметом "дослідження літератора є душа людини", а "проникнення у душу людини" має відкривати "щоразу нові простори" [20, лист від 6 травня 1967 р.]. Тому й не сприймав самозакоханості й самовпевненості, дріб'язковості, а його судження про твори колег-письменників були відвертими і критичними, що і сприймалося як "зверхність". Це боліло митцю, а тому нерадісно зізнавався, що нерідко почувався "самотнім в Ужгороді і на Закарпатті" [20, лист від 28 червня 1966 р.]. Його побратим П. Скунць згадував: "Доводилось чути, що Іван Чендей – жорстокий до людей чоловік, тому й нажив собі ворогів. Я знаю його більше сорока років, але єдине, що приносив із його домівки, – це вболівання за літературу, за справжні таланти. Ага, ще саджанці з його прекрасного саду..." [18, 116]. Бо і справді, чи могла бути жорстокою, злою, недоброю людина, яка в листі до І. Денисюка стверджувала: "Все-таки сонце – то прекрасно! У всьому! В природі, в людях, у їх ділах! Вам бажаю у всьому до міри дощу і без міри ласкавого, життєдайного сонця!" [20, лист від 28 червня 1966 р.].

У цьому контексті важливо наголосити, як І.Чендей розумів критику, важливу складову літературного процесу загалом, і як ставився до критики своїх творів. І. Денисюк, прочитавши збірку "Терен цвіте", висловив низку зауважень і міркувань, піддав "критиці, досить гострій" оповідання "Син", яке автор уважав "основним" у цій збірці "за масштабом, за наміром проникнення, за мазками в слові та образі" [20, лист від 25 вересня 1967 р.]. Оцінка І. Денисюка не збігалася з думкою інших критиків, наприклад Г. Аврахова, автора передмови до цієї збірки, котрий справедливо вважав це оповідання "у творчому доробку письменника і загалом в українській малій прозі останніх літ <...> найкращим" щодо потрактування "вічної" теми батьків і дітей, яку митець показав "нежданим боком", повернув "до сучасних проблем", адже йдеться тут "про людяне в людині, про синівську гідність у широкому розумінні цього слова" [1, 12]. Цей твір до виходу збірки "Терен цвіте" з'являвся у пресі вже не раз, однак І.Чендей таки визнав, що "жоден з редакторів не робив тих, в першу чергу, редакторських зауважень", що їх "вельми доречно" зробив І.Денисюк. Та й більшість зауважень адресата щодо улюбленого "Сина" визнавав слушними, до того ж "добре розумів", що якісь "виправдання чи викручування" були б виявом "наївності, самозакоханості, самовпевненості". Чендеєві як справжньому письменникові в цьому випадку імпонувала насамперед Денисюкова "турбота про рівень літератури", його вимогливість, без якої "не є можливою велика

література", адже не кожному літераторові – письменник це знав з власного досвіду – таланило на "професійного, обізнаного, глибокого й тонкого" знавця літератури, яким уважав І. Денисюка [20, лист від 25 вересня 1967 р.]. Підтвердженням тому слугує відгук-оцінка І. Чендея на його статтю "Поетика новели", яка побачила світ у журналі "Жовтень" [див.: 5]. Вона "вразила глибиною знання", письменник прочитав її "з великим інтересом", "з олівцем в руці, мав що підкреслювати, брати до роздуму та уваги собі. А значить це, що собі я відкрив через Вас чимало такого, що для мене було невідомим, і таким, яке десь жило підсвідомо, давало про себе знати, можливо, через працю перш за все більше, як порядком роздумів, узагальнень, теоретичних розмірковувань", бо в ній "інтелект високо інтелігентний, збагачений, маючий справді чим поділитися і що повісти людям" [20, лист від 25 грудня 1969 р.]. Тому і просив І. Денисюка прочитати повісті "Терен цвіте", "Птахи полишають гнізда", не так бажаючи почути думки "приємні", як "довідатися, в першу чергу, що в творі не вдалося", бо, звісно, шанував відвертість (адже це теж був один із життєвих принципів й самого І. Чендея), не ображався, а "щиро дякував за зауваження" [20, лист від 25 вересня 1967 р.].

І кардинально протилежне неприйняття рецензії Л. Бойка на рукопис книжки "Кринична вода" (Ужгород, 1980), яка мала теж непросту долю. Видавничу рецензію, зрозуміло, негативну, підготував Ю. Балега, котрий, як писав письменник у листі до Л. Коваленка від 16 грудня 1980 р., "був завжди напохваті при виконанні брудненьких доручень дрібних спекулянтів від партійної справи" [23]. Каменем спотикання стало оповідання "Опікунські турботи", на вилученні якого зі згаданої збірки наполягали рецензенти та компатріоти. Не погодившись із таким твердженням, І.Чендей домігся, аби рукопис надіслали на рецензування з метою отримати "кваліфіковану, серйозну рецензію з найповажнішого закладу літератури – Інституту АН УРСР. Зі мною, бач, погодилися. Рецензенти з Держкомвидаву мною виключалися" [23, лист від 29 травня 1980 р.]. Однак ця "згода", як писав у листі до Л. Коваленка, виявилася фальшивою, оскільки ужгородські "видавці пошукали собі рецензента поза найавторитетнішою літературознавчою установою... На третю рецензію рукопис потрапив до якогось Бойка, що працює в Інституті культури під опікою і "зичливою" лапищею перевертня Килимника. Килимник не погребував накласти "височайшу" свою резолюцію: мовляв, на кафедрі рецензія "схвалена". Бойко ж написав, як тільки можуть писати примітиви і невігласи, до того догматичного і заскорузлого ряду. Їй Богу, такої примітивщини з приводу творів, на яку Бойко спромігся, я давно не читав" [23, лист від 31 серпня 1980 р.]. Тепер можна зрозуміти, чому головним гаслом згадуваного вже передвиборчого інтерв'ю газеті "Літературна Україна" І. Чендея, кандидата в народні депутати Верховної Ради України, стало гасло "Конче скасувати цензуру" [див.: 31]. Такі "емоційні характеристики" рецензентів його творів породжені не браком культури І.Чендея, не особливістю чендеївського темпераменту, не зневагою думки критиків, а перш за все саме тими обставинами, які спонукали критиків до таких учинків, розумінням їхнього "дводушшя", слабодухості, лицемірства, чого категорично не сприймав письменник. Та з плином літ він, як справжній мудрець, їх прощав. Цікава в цьому контексті розповідь І. Чендея в листі до Л. Коваленка від 2 червня 1977 р. про передвиборчу агітацію, пов'язану з його обранням до Ужгородської міської ради: "Саме вчора з Петром Скунцем (довірена особа. – *С.К.*) побували ми на виборчій дільниці... Сидів не просто вколисаний п'янким чуттям од того, що мають обирати (надто багато літ прожито, щоб подібне вже нині могло вчаровувати і кидати в стан сп'яніння!!!),

а думав над химерностями і, як росіяни кажуть, "превратностями" долі. Я слухав тут "представника" відповідних партійних і радянських органів, коли "воскурял ладан" і говорив про цноти, а мимоволі настирливо напливали моменти з екзекуції, коли здавалося мені, що вже тільки диби не вистачає...

Цікаво, що мої деякі побратими у вигляді Угляренка, Поліщука, Ладижця ет цетера трапили просто в незрозумілий розпач, подив, ба навіть "праведне обурення"...

Грець з ним! До чого я розмінявся на дрібниці!" [23].

Загалом "брак вимогливої професійної літературної критики", на думку письменника, "заважав нормальному розвитку літературного процесу", зумовлював появу "слабких, іноді навіть явно недопрацьованих, невправних, навіть халтурних" творів, а також необ'єктивних "закритих рецензій", негативно позначався на роботі літературних редакторів, які "часто-густо більше турбуються грамотністю рукопису (це входить в елементарні обов'язки самого автора!), стежать, як би там не проскочило чогось такого, що потім призводило б до звинувачень політичного характеру, менше ж думають про композицію твору, про логіку у розвитку подій, про *логіку* характеру тощо". Відсутність вимогливої та об'єктивної критики на руку "вертким і спритним авторам", які надто плодючі, "мають досить великі тиражі", пишуть "невимогливо, слабо", зате почуваються "краще тих, хто працює на совість в міру своїх сил", до того ж "надто повільно зростає у нас коло критиків, повільніше, як коло поетів, прозаїків", – так міркував І.Чендей у листі до І. Денисюка від 25 вересня 1967 р. [20]. Це була проблема, слушно зауважував він, не лише українська, а загалом "літературно-критичного цеху" тогочасного Союзу. Від професійного рівня того цеху, небезпідставно вважав І. Чендей, залежить подальший розвиток літератури, про що йшлося і в листі до І. Денисюка від 20 жовтня 1967 р. [20].

На запитання Л. Коваленка (минав уже 1980 р.), коли ж нарешті між критиками й літераторами зникне *"вічне зло"*, І. Чендей відповів, що мир між ними настане лише тоді, коли "чим вище буде ставати професійний рівень літератури і критики, як частини літератури, тим тісніші, мудріші, професійніші взаємини між ними й будуть. Чим більшою і авторитетнішою буде ставати когорта літературних критиків з інтересом єдино літературним, без догідництва та пристосовництва, кон'юнктури і дешевого розрахунку, тим справи підуть краще" [21, лист від 16 грудня 1980 р.]. І. Чендей уважав, що література й культура має збагачуватися всіма, "хто тільки здатний щось робити корисне для них". На жаль, у реальності було далеко не так, а тому шкодував, що кануло в лету "чимало змарнованих днів" [20, лист від 28 червня 1966 р.].

І Чендея, і Денисюка єднало також те, що обидва високо поціновували народну творчість, шанували народні звичаї та обряди. Чендей із гордістю писав, що підготував кілька видань фольклору, зокрема збірку народної сатири й гумору Закарпаття "Як чоловік підкупив відьму, а кішку вчив працювати" (Ужгород, 1966): "...Ними горджуся, цю роботу рахую не менше поважною і почесною за оригінальну творчість" [20, там само].

У сучасній українській літературі І. Чендей належить до непересічних новелістів, бо й сам письменник зізнавався, що робота над новелою приносила йому особливу насолоду, була сутністю його творчого життя: "З нетерпінням чекаю дня, коли знову сяду за новели, так багато задумів, заготовок. Про них міг би повідати довго, дуже довго" [20, там само]. Недарма літературознавець Г. Аврахов назвав свою передмову до збірки "Терен цвіте" саме так – "Майстер новели" [див.: 1]. Новела, розмірковує І. Чендей, жанр "економічно невигідний" щодо оплати, тобто гонорару (колись таки платили!), до того ж потребує неабияких емоційних і "часових" витрат, бо якщо романіст

чи повістяр лише свій твір, "аж поки не доведе діло до кінця", то новеліст "завжди ризикує мати якісь паузи між новелами – не пишуться вони одна по одній" [20, лист від 10 березня 1982 р.]. Талановитий прозаїк "повинен писати і новели. Короткий жанр привчає до стислості взагалі, до певної міри тримає "у формі" літератора, дисциплінує" [20, там само]. Отож виступ І. Чендея на Всеукраїнській міжвузівській конференції в Ужгороді у травні 1966 р. (були присутні й науковці з ЧССР Ю. Бача та М. Роман) із проблеми розвитку новели був цілком закономірним, та й місто для проведення цієї конференції обране не випадково: на Закарпатті плідно працював "помітний загін новелістів", тут була новелістична школа (О. Маркуш, Ф. Потушняк, М.Томчаній, Ю. Керекеш та ін.). І. Чендей зазначив, що "цей прекрасний, ваговитий і пружний жанр" починає занепадати через "зниження вимог до жанру". Загалом високо оцінивши виступи вчених-літературознавців провідних вишів України та Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка АН України, особливо їх теоретичні міркування про жанрові особливості оповідання й новели, відмінності між ними, письменник зізнався, що у процесі цієї дискусії "чимало передумав, що таке новела, що таке оповідання", дійшовши висновку (тут він поділяв теоретичні розмисли І. Денисюка), що різниця між цими жанрами існує, і водночас, опираючись на власний досвід письменника, стверджував: на відміну від новели оповідання "може народжуватися в процесі роботи за столом", творча "його температура нижча. Воно спокійніше". "Новела – твір напружений перш за все психологічно, він увесь мовби зі спалахів складений і сам є спалахом. <...> Новела довго виношується, вистигає од моменту імпульсу, запліднення до появи на світ, зате порівняно дуже швидко пишеться – народжується". На підтвердження сказаного письменник оповідає історію написання найкоротшої новели "Чайки летять на Схід" – усього 15 хвилин, хоча "виношував же її півтора року. Але тоді, коли я сідав писати, у мене все було готове. Я знав, відчував навіть розділові знаки <...> новела завжди глибока в переживаннях і хвилюваннях героїв, що вона майже завжди дає великий простір для творчості читача, який мусить бути співучасником новеліста..." [34, 16-17]. Мудрі міркування письменника можуть слугувати актуальною настановою сучасним прозаїкам, що активно працюють у жанрі т. зв. малої прози.

І справді, новела "Чайки летять на Схід", за влучним висловом П. Скунця, – це "класика, яка не належить ні до соціалізму, ні до капіталізму. Там – крик душі. Там – правда душі. Там – перемога душі над брутальністю навколишнього світу" [19, 140]. У творі драматична розповідь про те, як жандарми до схід сонця ведуть на розстріл батька й малолітнього сина. Люблячий батько, розуміючи неминучість трагедії, уперше в житті свідомо обманює свого сина, аби полегшити його страждання. І мені як читачеві, "співучасникові новеліста" хочеться звернути увагу на те, що письменник, пишучи цей твір 1953 р., не міг передбачити, що й він не порятує свого сина від трагічної смерті, яка сталася 10 січня 1968 р. Чендей вірив, що "кожному чоловіку у книзі життя записується тоді, коли він тільки приходить на світ, а що він має у житті чинити, яке має мати рукомесло, що повинен стріти, яку, нарешті, повинен мати і смерть... Тому все приймаю, як присуд долі, як мусай" [20, лист від 24 серпня 1966 р.].

Він визнавав, що "життя, поза всілякими сумнівами, сильніше втрат" [21, лист від 13 січня 1982 р.], але не міг змиритися з тими чорними рядками своєї книги життя і прийняти жорстокий присуд долі – смерть сина Мирослава. Як митець, філософ, людина І.Чендей сприймав смерть як закономірне біологічне явище, яке, "зрозуміло, потрясає", "пробуджує переживання, яких людина ніяк не може звідати в ситуаціях, що зі смертю не пов'язані" [21, там само], однак передчасна смерть сина була явищем неприродним і закарбувала на

серці І.Чендея такі враження, "котрі кожного року знову і знову предметно спричинюються до переживань, пов'язаних зі смертю": "Вчора було 12 січня. Вчора минуло 14 років, як в пообідню *сонячну засніжену пору* (курсив наш. – *С. К.*) ми з нашої хати винесли домовину з сином Мирославом, аби похоронити його на ужгородському цвинтарі…

Все-все пам'ятається до малих дрібниць; все-все знову переживається і перебідовується зі сльозами, з невгасаючою гостротою, хоч і літ спливло відтоді чимало вже, і життя нагортало випробування нові, дарувало, звісно, і радості…

І знову я про те, що Життя сильніше Смерті", – так писав І.Чендей 13 січня 1982 р. в листі до М. Жулинського [21].

Ці рядки вражають не лише великою силою духу І.Чендея, а й тим, що, і справді (лист до Л. Коваленка від 21 травня 1974 р), йому, "маєвому, Доля ласкаво прописала щедро "помаятися" [23], тим самим гартуючи не лише його сильний характер, а й фізично. У наведеному уривку з листа до М. Жулинського ми свідомо підкреслили слова "*сонячна засніжена пора*", у яких дивовижно відбито всю глибину непоправної трагедії І.Чендея як людини, митця, філософа. Невимірна трагедійність посилюється й тим, що письменник дуже любив *Сонце* не лише як джерело життєдайного світла, радості, тепла у природі, а і як символ чистоти і світла у людських стосунках, про що вже згадувалось. Це засвідчують також афоризми І. Чендея, любовно впорядковані його дочкою Марією Трещак (висловлюємо їй вдячність за надані світлини. – *С.К.*) й ошатно видані ужгородським видавництвом "Ліра" [34]. До того ж *Зима* як явище природи була улюбленою порою року І. Чендея й виринала у спогадах як *Зима-Царівна*: "Здається, таки настає Зима. Зима-Царівна, біла і чиста для думи справді очищеної від дріботи в буденні… Я зиму люблю якось по-особливому, радію їй по-дитячому, вона ж бо переносить мене мимовільно в моє дитинство оте, коли я сидів на печі нашої верховинської хати хлопчиком й дивився, як лапато і рясно лягає на землю сніг після кружляння в повітрі величавого і спокійного-спокійного…" [23, лист від 15 грудня 1977 р.]. І якраз у таку "*сонячну засніжену пору*" – у пам'яті Чендея-письменника навіки закарбувалася саме така пейзажна картина – з його "хати винесли домовину з сином Мирославом", яка спокійно й тихо лягла у світло-сонячну засніжену землю. Міркуючи над цими вічними філософськими категоріями – Життя і Смерть, він заявить: "Є одне, що мене переконало, утвердило в думці: великі потрясіння душевного, сердечного характеру поглиблюють розуміння життя, смислу існування, взаємин з людьми з натур чутливих, емоційних, здатних оцінювати і пройматися. Мені здається, що чутливі і вразливі після потрясінь стають якісно іншими – ще більш вразливими і чутливими. Відбувається певне оголення нервів для сприймання. Подібне болить…" [21, лист від 2 квітня 1982 р.].

І. Чендей, незважаючи на свою вольову вдачу, страждав і сумнівався, критично споглядав свою творчість, не завжди був задоволений зробленим, інколи ремствував, звісно, потребував теплого слова й підтримки, особливо тоді, коли критика несправедливо оцінювала його твори. Він особливо дорожив людською щирістю. І коли "доморощені критики" очорнювали його твір "Птахи полишають гнізда", то стаття московського критика Г. Корабельникова "Король Лир Верховины" в журналі "Дружба народов" [див.: 9] подарувала особливу радість, якою сонячно ділився з І. Денисюком, прохаючи його прочитати цю статтю. Розрада І. Денисюка була на часі: його листи "розвіяли якісь сумніви і негоди, прогнали мряки, і в мене на серці стало веселіше, краще, легше. А так уже якось дивно людина створена на цей світ: нерідко усе їй здається не тим і не таким, не знає, на кого сердитися, ремствувати, де шукати розради. Та тільки крихтою тепла війне на неї, трішки промінця блисне, як уже все гаразд.

усе добре. І вона мовби на крилах, повна нової снаги, радості" [20, лист від 9 листопада 1966 р.]. І. Денисюк високо оцінив також твір І. Чендея "Чарівне видноколо" й надіслав автору "прекрасного листа... Той лист був для мене цілющим бальзамом, добрим помічником і такою сердечною підтримкою! Як Ви вмієте писати листи, яка у Вас добра і щедра рука! Та коли я ще знаю Вас, як людину з витонченим смаком, з високими вимогами і великим знанням літературної справи взагалі, то похвала од Вас мене піднімає на сьоме небо! Як це багато, який це високий горизонт!

От тільки б не заважали нам працювати!" [20, лист від 6 травня 1967 р.].

Чендей сповна, усім серцем любив рідне Закарпаття, йому боліло те, що воно "мало багатьох талановитих, мудрих" людей, але через важке історичне минуле краю ті обдаровані люди не змогли себе сповна реалізувати, про що писав у листі до М. Жулинського від 23 грудня 1981 р. [21]. А коли на ниві літератури, мистецтва з'являлися вартісні твори, письменник щиро радів. Наприклад, у листі до Л. Забашти від 2 червня 1981 р. не без гордості писав: "Найпримітніше у нас – поезія Скунця, сам Скунць-поет. Талант ласки Божої, добра пригорща мудрості і дотепності, серце чисте і пряме. Закарпаття віки чекало, аби мати собі такого поета. Нарешті дочекалося. Поета я цього люблю і глибоко шаную" [22]. У тому ж листі він з болем напише, що "Закарпаття сильно посіріло, зниділо, зблякло", бо "по колишній школі закарпатської новели (Маркуш, Лука Дем'ян, Потушняк, Томчаній, Фенич, Сливка, Ворон) ледве що залишилося", адже в літературу "пішов молодий літератор з амбіціями, гонором, самовпевненістю, метушливістю" [22]. Правда, і на цьому тлі І.Чендей зумів виокремити поетичні таланти в особі П. Мідянки і Д. Креміня, нині лауреатів Національної премії імені Тараса Шевченка, власне, небезпідставно пророкував їм щасливу літературну долю, яку "провидів своїм рентгенівським зором письменника" (І. Денисюк).

Загалом І.Чендей усіляко підтримував появу справжніх талантів не лише в Закарпатті. Так, він помітив "дужий талант" Р. Андріяшика, чернівецького прозаїка, високо оцінивши його роман "Люди зі страху", який свого часу теж був підданий несправедливій критиці [20, лист від 5 вересня 1967 р.].

Не без гумору, а водночас із болем І. Чендей описує в листі до Л. Коваленка від 15 грудня 1977 р. організаційні моменти щодо підготовки творчого звіту закарпатських письменників у Москві: "З чим мені, врешті, їхати? За ледве не цілих 10 років життя одна-єдина книжка "Свалявські зустрічі". Це так мало! Так нікчемно мало! <...> Найгірше те, що всі ми – 13 представників організації – їдемо майже-майже з порожніми руками". Однак напередодні поїздки в Москву на зборах ішлося не про те, чим мають звітуватися закарпатські письменники, а про те, "як би добути картину від одного живописця для гостинця СП СРСР", та ще обмірковувалося довго питання "карафок" (так називали тут сулії з вином). <...> Партайгеноссе Поліщук вже "відрапортував", що дві карафки для СП презентував Ужгородський садорадгосп. <...> Справді забавна історія... Ішли ми потім з одним літератором додому й скаламбурили: "Поїдемо до Москви не з книжками, а з корчажками (корчажкою у нас звуть обплетену містку пляшку-бутлю)" [23].

Двох Іванів, Чендея й Денисюка, єднала любов до рідної землі, до малої батьківщини. В одному з листів І.Денисюк, родом поліщук, з особливою любов'ю й теплотою описує свої мандри місцями Лесі Українки на Волині, куди мріяв поїхати й І. Чендей, аби "дихнути повітрям її зелених просторів, озер синіх, почути шепіт гаїв. Знаю, що відчую землю особливо, що подарує вона мені багато для серця, почуттів. І чекаю зустрічі з Волинню, як чогось радісного і світлого" [20, лист від 9 листопада 1966 р.]. З таким же особливим трепетом

душі завжди очікував зустрічі з Карпатами й І. Денисюк. У його листах до М. Коцюбинської, В. Чабаненка, Платониди Хоткевич мистецьки-зачаровано описано враження про гори-Карпати, які перегукуються з тими враженнями, що їх породила подорож І. Чендея в чеські Татри: "Був у Татрах і виніс звідти досить цікаве враження. Татри – гори, що вражають величчю, впливають перш за все на розум, понукають до думання. Карпати мають в собі велику силу, що понукає до почуттів, хилить до лірики. І коли я був би молодим, мав податися у весільну подорож, я вибрав би для цього тільки Карпати – ніжні і ліричні, гори – не гори, а пісня. От шкода тільки, що на них було напущено за останні двадцять літ таку силу силенну лих і бід, починаючи од перевиконання планів, бензолил і тракторів, до буреломів і сніголомів" [20, лист від 5 вересня 1967 р.]. Про злочинну недбалість у ставленні до природи Карпат, про свідоме нищення унікальних пам'яток культури Закарпаття І. Чендей з болем говоритиме на V з'їзді письменників України в листопаді 1966 р. [див.: 35]. Наприклад, старовинну церкву було порубано на дрова – це вразило Самуеля Родрігеса Фейхоо, директора кубинського інституту етнографії й фольклору, поета, перекладача Т. Шевченка, котрого І. Чендей супроводжував у поїздці Закарпаттям 1966 р. Відомо, що згодом за цей відважний і мужній виступ, який учасники з'їзду зустріли бурхливими оплесками, компатріоти піддадуть письменника гонінням і приниженням, виключать з партії.

Свого часу всіляких принижень і цькувань з боку компартійної влади та "вірних ленінців", посадовців філологічного факультету Львівського університету ім. І. Франка за підозру у т. зв. буржуазному націоналізмі зазнав і Денисюк, інвалід Другої світової війни (майже двадцять років його не допускали до захисту докторської дисертації з проблем розвитку української малої прози), його дружина Ганна Казимирівна Ластовецька, блискучий викладач і знавець кількох слов'янських мов (звільнена безпідставно з роботи 1972 р. після чергової "зачистки" української інтелігенції). Отож невипадково дороги життя двох Іванів, Письменника і Вченого, перетнулися в Ужгороді, дороги, якими йшли чесно, не спіткнувшись на зраді, брехні й неправді. Бо це дороги справжніх талантів, які несли у своїй душі Сонце любові до людей і України.

Ми дослідили лише незначну частину епістолярної спадщини І.Чендея, яка, без сумніву, цікава не лише як важливе джерело пізнання світу митця, а й становить неабиякий інтерес як мистецький витвір. М. Коцюбинська в листі до І. Денисюка від 14 серпня 2000 р. писала, що, працюючи над книжкою "Зафіксоване і нетлінне". Роздуми про епістолярну творчість", розмірковує над тим, аби укласти спеціальну "Антологію епістолярних шедеврів" саме на українському матеріалі, яких, за її переконанням, чимало. Серед цих українських текстів окреме місце дослідниця відводила епістолярним шедеврам І. Денисюка, оскільки їм "сам Бог велів потрапити до такої антології" [10, лист від 14 серпня 2000 р.]. Я глибоко переконаний, що якби М. Коцюбинська за свого життя змогла б реалізувати цю цікаву й оригінальну ідею – укласти "Антологію епістолярних шедеврів", то листи І. Чендея посіли б там чільне місце поруч із листами Т. Шевченка, В. Стефаника, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Лесі Українки, О. Довженка, В. Стуса, І. Світличного, Є. Сверстюка, Н. Суровцевої, Б. Антоненка-Давидовича, І. Денисюка та листами інших видатних українських діячів літератури та культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аврахов Г.* Майстер новели // *Чендей І.* Терен цвіте: Новели, повість. – К.: Дніпро, 1967. – С. 5-13.
2. *Балега Ю.* Ступки, мялки и духовный мир Пригар // *Закарпатская* правда. – 1966. – 20 март. – С. 4.
3. *Галас А.* Іван Чендей і Кирило Галас: до історії письменницьких взаємин // *Сучасні* проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 11: Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті

Матеріали Всеукр. наук. конф. (Ужгород, 14–16 трав. 2007 р.). – Ужгород: Вид-во УжНУ "Говерла", 2007. – С. 74-77.
4. *Денисюк І.* Листи до І.Чендея // Родинний архів професора І. Денисюка.
5. *Денисюк І.* Поетика новели // *Жовтень*. – 1969. – № 10. – С. 127-134.
6. *Жулинський М.* Історія його краю – в його творах // *Чендей І.* Вибрані твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1982. – Т. 1. – С. 5-18.
7. *Жулинський М.* Сходження на Ясенову: [І.Чендею – 70] // *Літ.* Україна. – 1992. – 11 черв. – С. 5.
8. *Козій О.* Повісті і романи І.Чендея: неореалістичний дискурс: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Кіровоград, 2007. – 20 с.
9. *Корабельников Г.* Король Лир Верховины // *Дружба* народов. – 1966. – №6. – С. 247-257.
10. *Коцюбинська М.* Листи до Івана Денисюка за 1964 – 2003 рр.: Всього 12 листів і листівок // Домашній архів професора І.Денисюка.
11. *Коцюбинська М.* "Зафіксоване і нетлінне": Роздуми про епістолярну творчість. – К.: Дух і Літера, 2001. – 300 с.
12. *Кремінь Д.* Відлуння срібної землі: Іванові Чендею – 80 // *Українська* культура. – 2002. – № 4–5. – С. 31.
13. *Марко В.* Уроки Івана Чендея: до 85-річчя від дня народження // *Сучасні* проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 11: Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті: Матеріали Всеукр. наук. конф. (Ужгород, 14–16 трав. 2007 р.). – Ужгород: Вид-во УжНУ "Говерла", 2007. – С. 127-130.
14. *Носа М.* Дубівчани в одежі слова: вивчення творчості Івана Чендея в школі. – Ужгород: Гражда, 2005. – 52 с.
15. *Панч П.* В добру путь // *Чендей І.* Вітер з полонини: Оповідання та повість "Терен цвіте". – К.: Держлітвидав України, 1958. – С. 3-4.
16. *Протокол* закритих партійних зборів партійної організації Закарпатського відділення Спілки письменників від 19 квітня 1967 року [Копія] // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі ЦДАЛМ України). – Ф. 221. – Оп. 1. – Од. зб. 26. – Арк. 1–13.
17. *Радянське* літературознавство. – 1966. – №8. – С. 3-22.
18. *Скунць П.* Коли мораль – патріархальщина: [спогади про І.Чендея] // *Письменник* Іван Чендей: Біобібліографічний покажчик. – Ужгород: Мистецька Лінія, 2006. – С. 114-116.
19. *Скунць П.* Патріархальний чи патріарх?: Спроба прочитати Івана Чендея в рік його 80-ліття // *Дзвін*. – 2002. – № 5–6. – С. 140.
20. *Чендей І.* Листи до професора І.О. Денисюка за 1967 – 1982 рр. // Домашній архів професора І.Денисюка.
21. *Чендей І.* Листи до М.Г.Жулинського за 1981–1982 рр. // ЦДАЛМ України. – Ф. 997. – Оп. 1. – Од. зб. 37. – Арк. 1–10.
22. *Чендей І.* Листи до Л.Забашти за 1955 – 1981 рр. // ЦДАЛМ України. – Ф. 517. – Оп. 2. – Од. зб. 580. – Арк. 1–3.
23. *Чендей І.* Листи до Л.Коваленка // ЦДАЛМ України. – Ф. 878. – Оп. 1. – Од. зб. 266. – Арк. 1–19.
24. *Чендей І.* Лист до А.Малишка від 14. 11.1962 р. // ЦДАЛМ України. – Ф. 22. – Оп. 4. – Од. зб. 140. – Арк. 1–2.
25. *Чендей І.* "Іван": Новела: [2-й варіант машинопису з правками та вставками автора] // ЦДАЛМ України. – Ф. 221. – Оп. 1. – Од. зб. 9. – Арк. 1–74.
26. *Чендей І.* Від пісні і життя // *Радянське* літературознавство. – 1966. – № 12. – С. 49-55.
27. *Чендей І.* Фольклорні багатства Закарпаття // // *Народна* творчість та етнографія. – 1966. – №6. – С. 60-66.
28. *Чендей І.* [З виступу на науковій конференції в Ужгород. ун-ті, трав. 1966 р.] // *Радянське* літературознавство. – 1966. – №8. – С. 16-18.
29. *Чендей І.* Виступ на V з'їзді письменників України // *V з'їзд* письменників України, 16–19 листопада 1966: Матеріали з'їзду. – К.: Рад. письменник, 1967. – С. 206-211.
30. *Чендей І.* На запитання редакції відповідає Іван Чендей // *Жовтень*. – 1986. – № 3. – С. 96.
31. *Чендей І.* "Конче скасувати цензуру": Інтерв'ю // *Літературна* Україна. – 1990. – 22 лют. – С. 3.
32. *Чендей І.* Криниця мудрості й любові: Інтерв'ю // *Новини* Закарпаття. – 2000. – 20 трав. – С. 12.
33. *Чендей М.* Ідейно-естетичні засади творчості Івана Чендея (на матеріалі щоденникових записів 1953 – 1964 років) // *Сучасні* проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 11: Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті: Матеріали Всеукр. наук. конф. (Ужгород, 14–16 трав. 2007 р.). – Ужгород: Вид-во УжНУ "Говерла", 2007. – С. 6-10.
34. *Чендей І.* Спалахи іскрин. – Ужгород: Поліграфцентр "Ліра", 2012. – 128 с.
35. *Шевченко Г.* Незборність таланту // *Слово* і Час. – 1992. – №5. – С. 13-20.

*Отримано 14 квітня 2012 р.* *м. Київ*

Олена Галета

УДК 821.161.2.09

# "РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ": ВІД ІСТОРІЇ МЕТАФОРИ ДО МЕТАФОРИ ІСТОРІЇ

1959 року в паризькому видавництві "Культура" побачила світ антологія української літератури "Розстріляне Відродження", назва якої стала згодом визначенням цілої епохи. Історія її появи показує перехід від метафори дороги до оксюморона, у якому переплітаються підставові значення життя і смерті.

*Ключові слова:* Юрій Лавріненко, Єжи Ґедройць, "Розстріляне Відродження", антологія, метафора, оксюморон.

*Olena Haleta. "The Executed Renaissance": from the history of metaphor to the metaphor of history*

An anthology of Ukrainian literature "The Executed Renaissance" published by the Parisian publishing house "Kultura" in 1959 gave name to the cultural period of 1920-30s. The history of this book's emergence highlights the transition from the metaphor of the road to the oxymoron intertwining the fundamental meanings of life and death.

*Key words:* Yuriy Lavrinenko, Jerzy Giedroyc, "The Executed Renaissance", anthology, metaphor, oxymoron.

Антологія "Розстріляне Відродження" в упорядкуванні Юрія Лавріненка, без сумніву, стала найвідомішою в історії української літератури XX ст. Вона побачила світ у паризькому видавництві "Культура" 1959 р. Про загальний зміст книжки свідчив підзаголовок: "Антологія 1917–1933: поезія – проза – драма – есей", основні вихідні дані доповнювала також указівка на те, що до видання причетний польський "Instytut Literacki", а видрукуване воно в Німеччині.

Том налічував майже 1000 сторінок і вміщав твори 41 автора. Упорядник поставив перед собою завдання показати читачам ті літературні твори, які з'явилися в Україні впродовж зазначеного в антології часу, однак згодом були заборонені й вилучені з активного літературного вжитку. На час виходу антології частина поданих у ній авторів загинула в період репресій 1930-х рр., дехто емігрував на Захід, ще дехто залишився в СРСР і писав далі під постійним ідеологічним тиском, змушений відступити від літературних маніфестів і художньої практики "високого модернізму" 1920-х.

У наш час цю антологію кілька разів передруковували, зокрема київський видавничий центр "Просвіта" (2001, 2005), потім – видавництво "Смолоскип", яке після проголошення незалежності України переїхало зі США до Києва (перше видання – 2002 р., шосте й наразі найновіше – 2008-го). Видавництво "Смолоскип" започаткувало також однойменну серію книжок, вийшовши далеко поза перелік імен, які запропонував Ю. Лавріненко.

Отже, антологія стала своєрідним дзеркалом, у якому відбилися образи щонайменше трьох періодів історії української літератури XX ст. Найперше, ідеться про 1917 – 1933 рр., представлені в антології. Книжка свідчить також про смаки, уподобання, зацікавлення й переконання того часу, коли вона була замислена і здійснена (тобто опублікована і прочитана), а отже, про кінець 50-х – 60-ті рр. XX ст. і про кінець XX – початок XXI ст.

Паралельно з тим, як цей артефакт стрімко здобував визнання, його назва перетворювалася на назву цілого покоління, чи не визначального в історії української літератури XX ст. "Розстріляне Відродження" стало своєрідною термінологізованою метафорою, уписаною в український культурний словник. З назви одиничної і власної вона перетворилася на загальну назву певного явища, перекочувала в заголовки наступних видань, виставок, вистав, у програми навчальних курсів, літературознавчі енциклопедії, підручники тощо.

поступово втрачаючи прихисток лапок, що мали б відображати цитатність чи умовність номінації.

Метафора, запропонована Ю. Лавріненком, не тільки вирізнила історико-літературний період (попри умовність будь-якої періодизації), а й надала йому певного сенсу, тож вона заслуговує на пильнішу увагу.

***Метафора в дискурсі гуманітарних наук.*** Про роль метафор у розвитку науки (не тільки літератури) активно заговорили після виходу роботи Гайдена Вайта 1973 р. "Метаісторія: історична уява в Європі XIX століття" [див.: 22]. Проте, як твердить Франклін Рудольф Анкерсміт, на ролі метафори для розвитку науки наголошував іще Марк Блок, а Мері Гесс загалом уважала, що будь-яке наукове знання в основі своїй метафоричне [1, 78-79]. Анкерсміт дає також власну дефініцію такої "наукової" метафори: "Ми бачимо одну річ із погляду іншої – метафора стає, властиво, еквівалентною індивідуальному (метафоричному) куту зору, під яким нас запрошують дивитися на частину історичної дійсності" [1, 82]. Такий підхід цілком відповідає ситуації з Лавріненковою антологією: упорядник пропонує не тільки вирізняти певний період в історії української літератури, а й розглядати його з перспективи майбутнього історичного досвіду.

Ф. Р. Анкерсміт також підтримує думку Вайта про те, що метафора потрібна для перетворення незнайомого на знайоме або ж для освоєння чи засвоєння того, що видається дивним і чужим, аби "дати нам змогу "почуватися як удома" [1, 84]. Це означає, що метафора організовує знання відповідно до певних цілей, робить його цілеспрямованим. Нарешті, він доходить висновку, що, "можливо, метафора – це взагалі наймогутніший лінгвістичний інструмент, який ми маємо у своєму розпорядженні для перетворення дійсності на світ, здатний адаптуватися до цілей і завдань людини... Проникнення в істину – сутність метафори" [1, 85]. Проголошуючи свої шість тез наративної філософії історії, Анкерсміт говорить, що "історичний наратив – це підтверджена метафора" [1, 126]. У нашому випадку йдеться про появу історико-літературного наративу з метафори, яку запропонував свого часу Лавріненко. Історичний наратив – знову ж за Анкерсмітом – стає "місцем народження нового значення завдяки його автономності стосовно історичної реальності" [1, 126], адже "те, про що створено метафоричне висловлювання, може бути оформлене в термінах іще чогось" [1, 126]. Інакше кажучи, метафора народжується як утілення одного з можливих сенсів розказаного, тож розгляд історії виникнення подібних метафор і поля можливого вибору здатен і суттєво сприяти нашому розумінню остаточного історичного наративу.

Якщо Ф. Р. Анкерсміт обґрунтовує значущість метафори з погляду аналітичної філософії історії, то двоє інших авторів, Джордж Лакофф та Марк Джонсон, ставлять метафору в центрі досліджень когнітивної лінгвістики. Термінологія, яку вони використовують для опису появи метафоричних значень у праці 1980 р. "Метафори, якими ми живемо" [див.: 20], почасти схожа з термінологією Анкесміта. Лакофф і Джонсон розглядають метафоризацію як узгодження двох структур знання – структури "джерела", котре пізнається через досвід, і структури "цілі". Важливо, що дослідники розуміють метафору не просто як художній засіб, риторичну прикрасу, а як принцип самого мислення. Окремо автори вирізняють так звані "концептуальні метафори" – стійкі словесні відповідники, котрі тривало існують у мовній та культурній традиції.

Саме до таких належить Лавріненкове "Розстріляне Відродження", однак назва антології утвердилася не одразу. Цікаво, що в короткій передмові "Від упорядника" Лавріненко на самому початку засвідчує: "Цей термін був уперше вжитий мною 15 літ тому" [14, 7]. Варте уваги не тільки обстоювання свого

авторства, а й сприймання назви антології саме як терміна, тобто усталеного й закріпленого в культурній традиції визначення.

***З листів і чернеток: історія пошуку.*** Уперше із пропозицією створити антологію до Лавріненка звертається Єжи Ґедройць у листі від 19 листопада 1957 р. Він посилається на уповноваження від проф. Юрія Шевельова й коротко описує майбутнє видання: "Мені йдеться про укладання літературної антології – сучасної, що охоплює і українську прозу, і поезію. Антологію уявляю собі під кутом зору революційної динаміки, гуманістичних ідеалів, демократичного соціалізму – одним словом, як це тепер окреслюється у Польщі, що характеризує "український шлях до соціалізму" [7, 595]. У польському оригіналі листа тут ужите слово дорога – "*droga*" [див.: 18], що, як видно з наступної Лавріненкової відповіді, наштовхнуло його на початкову ідею назви видання. Далі в листі Ґедройць говорить про антологію та вказує орієнтовний обсяг – 300 сторінок, або ж 400 сторінок машинопису. Відповідь Лавріненка датована 29 листопада 1957 р., і вже в цьому листі він пропонує назвати майбутню книжку "Дорога" (очевидно, під впливом тези про "український шлях до соціалізму", яку він повторює в листі-відповіді), щоправда, зазначає, що вживатиме її як умовну [7, 597]. Лавріненко пропонує також 23 авторів (остаточно у виданні було вміщено, як ішлося, твори 41 автора), серед них прозаїки – Микола Хвильовий, Іван Сенченко, Микола Куліш, Борис Антоненко-Давидович, Іван Дніпровський, Юрій Яновський, Григорій Косинка, Дмитро Бузько, Ґео Шкурупій, Тодосій Осьмачка, Іван Багряний, Докія Гуменна, Михайло Могилянський, Петро Ванченко й поети – Павло Тичина, Микола Бажан, Максим Рильський, Володимир Сосюра, Майк Йогансен, Микола Зеров, знову ж Тодосій Осьмачка, Олекса Влизько, Дмитро Фальківський, Василь Мисик [див.: 8]. Однак пропонована назва як не надто промовиста одразу ж викликала в Єжи Ґедройця сумніви, котрі він виклав у листі від 11 грудня 1957 р. У наступному епістолярії майбутнє видання фігурує під назвою "Антологія" і, як бачимо з контексту, Лавріненко готовий був так подати його до друку. У листі від 3 червня 1958 р. він уточнює, що видання могло би з'явитися під назвою "Антологія: 1917–1933. Поезія – проза – драма – есей" [7, 613].

Щойно 13 серпня 1958 р., отримавши остаточний машинопис видання, Ґедройць висловлює припущення: "Чи не було би, може, добре дати як загальну назву: "*Розстріляне Відродження: Антологія 1917–1933* тощо". Назва тоді звучала би ефектно" [7, 619]. Лавріненко пристає на цю пропозицію, витлумачуючи водночас, чому досі утримувався від такого називання: "З усіма Вашими порадами згоден. І щодо назви антології теж. Мене стримувала від терміну "Розстріляне Відродження", який увійшов у загальний вжиток з моєї ініціативи, та обставина, що цей термін вже вживали і зловживали. Була така книжечка "Розстріляна муза", була така мемуарна повість "Недострілянi". І так далі. Все ж, як авторові терміну, мені можливо його вжити та скріпити в правдивому його дусі, реабілітувати..." [7, 620]. Властиво, відтоді питання з назвою антології можна вважати вирішеним. Автором згадуваної в листі повісті був Семен Підгайний, вона з'явилася 1949 р. у видавництві "Україна" (хоч слову "недострілянi" приписують й іншу етимологію – начебто початково так називали тих в'язнів, які вціліли після масових страт у тюрмах під час відступу Червоної армії 1941 р., а згодом – радянських політв'язнів, яким удалося уникнути смертної кари). Автором книжки "Розстріляна муза. Сильвети", яка з'явилася 1955 р. в Детройті, був Яр Славутич. Виступаючи з нагоди 100-річчя від народження критика, він сказав про зв'язок між обома виданнями (точніше, їхніми назвами), однак у дещо іншому світлі: "Пригадую, що якось появився Юрій Дивнич у Монтереї й завітав до мене. Покупалися ми в Тихому океані

й багато говорили про незабарне закінчення його дослідження "Розстріляне відродження". Тоді він жартівливо запитав, чи не буду я гніватись, якщо він позичить від мене епітет "розстріляне" для назви своєї книги. Я не перечив, бо це слово стало вже загальновживаним, тяжко було б усталити, хто вжив його вперше. Хіба що у стосунку до слова "муза" було новим" [див.: 15]. Щоправда, мемуарист не тільки не претендує на остаточну першість у використанні прикметника "розстріляне" на означення покоління 20-х, а й визнає безсумнівну перевагу Лавріненкових "широких студій українського письменства" [див.: 15] супроти власних довідкових чи підручникових мартирологічних сильвет.

До пропозиції Ґедройця використати означення "Розстріляне Відродження" як назву антології воно не з'являється в його листуванні з Лавріненком, тож маємо підстави припустити, що ідея виникла внаслідок перегляду Лавріненкових сильвет. Зокрема, у сильветі про П. Тичину Лавріненко називає його "найбільш конгеніальним поетом Українського Відродження" [14, 15], а в сильветі про Миколу Хвильового змальовує загальний портрет покоління: "Його вважали своїм лідером у п'ятірній вершинній групі суверенів мистецтва Розстріляного Відродження, до якого належав він сам як новеліст, Тичина як лірик, Микола Куліш як драматург, Курбас як режисер і Довженко як кіномистець" [14, 393]. У робочих записах Лавріненка збережений листок із заголовком "Проєкти назв антології", на якому занотовані можливі варіанти, так само не згадувані в листуванні з Ґедройцем:

| | |
|---|---|
| "Вітер з України" | Голос з України |
| Дорога | Via dolorosa |
| Український шлях | Розмова сердець |
| Література межової ситуації | Молода Україна |
| Голоси | Вальдшнепи |
| Голоси "розстріляного відродження" | Золотий гомін |
| Невмовклі голоси | "Убієнним синам твоїм" [див.: 11]. |

Назва "Золотий гомін" обведена рамкою, поруч зазначено: "Лиман за!". Думка Леоніда Лимана була дуже важливою для Лавріненка, від самого початку роботи над виданням Лиман належав до невеликого кола порадників і помічників, і в передмові до антології Лавріненко дякує йому за підтримку в пошуках матеріалів і редакційну роботу зі скорочення творів Хвильового й Антоненка-Давидовича [14, 8]. З повищого переліку видно, що сам укладач визначальну роль в антології відводив П. Тичині й Миколі Хвильовому, і це підтверджує також його есей-післямова, де цим двом авторам приділено найбільше уваги: вони виступають не тільки як окремі творчі особистості, а і як утілення загального стилю 20-х, котрий Лавріненко визначає як необароко. За найпершою пропозицією, саме поема Тичини "Золотий гомін" мала відкривати антологію.

Крім навіяного першим листом Ґедройця образу-ідеї дороги (шляху), аж у чотирьох варіантах назви використано слово "голос", до того ж "Голос з України" можна розглядати як варіацію Тичининого "Вітру з України". Водночас "Дорога", так само як і "Розмова сердець" – назви поетичних збірок М. Бажана, обидві вони вийшли 1930 р. Своєю чергою, "Via dolorosa" – назва оповідання Аркадія Любченка, написаного 1926 р., яке перейняте ідеєю вітаїзму (ідеєю нового стилю, котрий запропонував Микола Хвильовий). Остання в переліку ймовірних назв – цитата, узята з поезії Є. Плужника "Ой, упали ж та впали криваві роси..." – хоч про нього не йдеться в післямові так розлого, саме його ім'я назване серед тих, хто зумів іще на якийсь час продовжити лінію "кларнетизму" й "вітаїзму" після смерті Хвильового. Нарешті, "Література межової ситуації" – назва есею самого Лавріненка, надрукованого 1959 р., майже одночасно з

антологією, у перекладі польською Ґустава Герлінґа-Ґрудзінського у третьому номері журналу "Культура". Наприкінці 1958 р. (лист від 4 листопада) з огляду на обмежений термін для підготовки антології Лавріненко навіть припускає, що своє завершальне слово до видання міг би скомпонувати на основі цього есею, який на той час уже був написаний українською [7, 626]. Однак стала на заваді структура видання, де біографічна інформація, використана в есеї, уже була введена до літературних сильвет, тому 13 листопада він доходить висновку: "Треба писати цілком іншу річ" [7, 628]. Остаточний 38-сторінковий текст під назвою "Література вітаїзму" Лавріненко надіслав Юрієві Шереху 22 травня 1959 р., робота тривала від 9 квітня, й автор був гордий результатом своєї праці: "Мені вдалося схопити предмет, який ще зовсім не вивчався в його специфіці літературній і в його диявольській опосередкованості складними і великими подіями. Довелося придумати самому кілька термінів-понять, визначити основні періоди, стилі, комплекси і т. д. <...> Оглядаючись, бачу, що Антологія вийшла в десять раз вартніша, ніж було задумано 17 місяців тому" [7, 637].

***Вихід із зачарованого кола.*** Знову ж таки, чернетки показують пошук відповідної назви для прикінцевого есею, у якому Лавріненко мав розставити основні наголоси всього видавничого проекту. Найчастіше – у кількох рукописних та машинописних версіях – текст з'являється під назвою "Література Розстріляного Відродження", яка, по суті, повторює назву антології. Читач, сягнувши завершення книжки, опиняється в тій самій смисловій позиції, що й перед початком читання: фоліант перетворюється на своєрідне смислове коло, замикається в собі.

Оскільки Лавріненкові чернетки не датовані, іноді важко встановити почерговість появи різних версій, однак порівняльний аналіз може вказати напрямок авторських пошуків.

Схоже, назва "Література Розстріляного Відродження" від самого початку була робочою: такий заголовок має один із ранніх рукописів, а властиво, план із дописаними на полях спостереженнями та ідеями, які ввійшли до пізніших чернеткових версій. На початку назви дописане слово "невмируща", однак згодом закреслене й замінене словом "непереможена". В одному з машинописних варіантів поверх заголовка "Література Розстріляного Відродження" написано червоним олівцем "Література соняшних кларнетів". Помітно, що у випадку з есеєм Лавріненко вагається між тими ж двома авторами, на яких він взорувався в пошуках назви для антології, – Миколою Хвильовим і П. Тичиною. У рукописному варіанті, котрий передує цьому машинопису, натрапляємо на ще інший заголовок: "Нездоланна література жизнелюбства". На одній із рукописних чернеток занотовано одразу чотири пропозиції: "Література вітаїзму", "Жизнелюбці", "Література жизнелюбців", "Нездоланна література жизнелюбства". Другу Лавріненко вирізняє підкресленням, однак урешті закреслює всі чотири. У рукописних варіантах з'являється поруч із іншими назва "Нерозстріляне відродження" [див.: 9], у черговому машинописі натрапляємо також варіант "Нездоланна література ув'язненого жизнелюбства" [див.: 9]. З усіх можливих варіантів автор зупиняється нарешті на стислому і промовистому заголовку, у якому використовує "жизнелюбний" термін Хвильового – "Література вітаїзму".

Історія обох назв – самої антології і прикінцевого есею – показує загальний напрямок Лавріненкових пошуків основної ідеї видання і способу її вираження. Початково актуалізується метафора дороги, поширена не тільки в літературному, а й у суспільно-гуманітарному дискурсі від 20-х рр. XX ст. загалом (досить згадати заклики до вибору власного шляху, руху в майбутнє, назадників і попутників тощо). Образ дороги має не тільки просторове, а й часове значення, адже

символізує рух, пересування, зміну місця в часі, нарешті, він орієнтований більше на прийдешнє, ніж на минуле. Альмут Грезійон, один із чільних представників французької генетичної критики, що вивчає історію текстів, виокремив три основні групи метафор, за допомогою яких описують генезу літературних творів: метафори органіцистські, котрі уподібнюють літературний твір до живого організму й розповідають про його появу як про народження чи проростання; метафори механіцистські, що розглядають літературний твір як своєрідний механізм, а процес його появи – як процес виготовлення; і, нарешті, метафори дороги, котрі описують процес творчості як рух [6, 32-40]. У Лавріненкових пошуках помітне вагання між метафорами дороги і голосу, яка належить радше до метафор органіцистських. Голос – не тільки ознака життя, а й, якщо йти слідом поетики Тичини, його атрибут. Остаточний варіант назви, безперечно, належить до органіцистського поля значень (за Грезійоном, найдавнішого за походженням), ба більше, передає ці значення на найвищому рівні: основні компоненти значення вказують на протилежні полюси дихотомії "життя – смерть".

***Назва як ключ до розуміння.*** Хоча словосполука "Розстріляне Відродження" – не класичний оксюморон, проте загальне асоціативне поле формується саме за оксюморонним принципом. Як певне комунікативне повідомлення назва антології не містить парадокса: вона передає інформацію про послідовний процес піднесення й загибелі української культури у 20 – 30-х рр. XX ст. Однак процес сприймання відбувається у зворотньому порядку: перша частина визначення актуалізує сему смерті, друга – сему життя. Саме таке враження посилює післямова, де сема життя повністю витісняє сему смерті. Описуючи оксюморон як один із простих видів метафори, Поль Рікер стверджує, що в такому висловлюванні "буквальний сенс містить загадку, а метафоричний – її розв'язок" [13, 438]. Схоже, назва антології Лавріненка побудована за зворотнім принципом: констатуючи розв'язок на буквальному рівні, на рівні метафоричному вона містить загадку, чи таємницю, подібно до того, як писав Арістотель у "Поетиці": "Якщо речення буде складатися з самих метафор, то вийде загадка <...>. Суть загадки полягає в тому, що вона, говорячи про те, що справді існує, водночас поєднує з цим неможливе" [4, 53]. Антологія не тільки викриває дії режиму, продовжуючи традицію еміграційних мартирологів, а й утверджує понадчасовий характер літератури. Література не просто уподібнюється до живого організму – у такій метафоричній інтерпретації вона сама стає життям, постійно готовим відродитися.

З погляду Ф. Р. Анкерсміта, "найкращий історичний наратив – найбільш метафоричний наратив, історичний наратив із найбільшим полем реалізації. Це також "найнебезпечніший" і "найсміливіший" історичний наратив" [1, 127]. Показово, що в першій радянській згадці про антологію, автором якої був Олександр Мазуркевич (публікація в газеті "Радянська Україна" під назвою "Політичні інтриги", 14 жовтня 1960 р.), її назва не вказана; цей факт завважує сам Лавріненко в листі до Ґедройця й одразу пояснює: "Характерно, що Радянська Україна не відважується подати назви Антології. Чому? – це видно з абзацу, що є в статті дещо вище – про назви творів, які самі по собі вже є гаслом і змістом твору" [7, 683]. На цьому наголошує також Боґуміла Бердиховська в передмові до книжки листування Єжи Ґедройця з українцями: Мазуркевич лише повторює підзаголовок видання, оминаючи промовисту назву [5, 43]. Двома роками пізніше виходить монографія того самого автора "Зарубіжні фальсифікатори української літератури", де, крім триторінкового "огляду" видання (на основі газетної публікації), з'являється окремий 30-сторінковий розділ-викриття "Розстріляного Відродження" – і знову ж таки назва не згадана жодного разу [12, 34-36, 157-186]. Таке вперте замовчування

найпромовистіше свідчить про значущість того окреслення, яке Лавріненко з поради Ґедройця виніс у назву книжки. У радянській літературі на той час не бракувало антологічних видань, навпаки, від початку 50-х років починається ціла хвиля антологізації: 1948-го в Києві побачило світ видання "Українська радянська поезія. Антологія", упорядковане Євгеном Адельгеймом [див.: 17], 1951-го – "Українська радянська поезія. Антологія" в упорядкуванні М. Бажана [див.: 18] та "Українська радянська новела" за колективною редакцією на чолі з О. Гончарем [див.: 16], 1957-го – чотиритомна "Антологія радянської поезії" в упорядкуванні М. Рильського та М. Нагнибіди [див.: 2], 1960-го – чотиритомна "Антологія українського оповідання" в упорядкуванні М. Шумила [див.: 3].

У середині 50-х (по смерті Сталіна) імена авторів, уміщених у Лавріненковій антології, також не були цілком незнаними для радянського читача (інша річ – самі твори, вилучені з літературного вжитку в радянській Україні, а також певні біографічні факти). Однак вага антології не зводиться тільки до суми імен і творів – ідеться насамперед про цілісне явище стилю, котре, раз з'явившись у конкретному історичному контексті, ним не вичерпується. Знову ж, за Ф. Р. Анкерсмітом, "історичний наратив є таким лише тому, що його метафоричне значення загалом перевищує буквальне значення суми індивідуальних тверджень" [1, 127]. Лавріненко не тільки описує (чи представляє) певне літературне явище у своїй антології – він також його витлумачує, реалізуючи головний принцип метафори, як його виокремив Рікер, спираючись на попередні дослідження Людвіґа Віттґенштайна й Маркуса Гестера: "*бачити як*", що "забезпечує інтуїтивний зв'язок між смислом і образом, утримуючи їх разом" [13, 451]. Жодна інша зі згадуваних імовірних назв не мала такого потенціалу: використання цитат чи заголовків окремих творів, хай навіть знакових для літератури 20–30-х, у ролі назви антології могло би витворити емблему, але не загальну метафору. У монографії "Жива метафора" 1975 р. Рікер твердив, що сутність метафори полягає не тільки в її формі (метафора як фігура мовлення) чи в її значенні (метафора як семантичний зв'язок), але в референційності метафори – тобто "її спроможності "переписувати" реальність" [21, 5] або ж перетворювати її, продукуючи нові означення. Відповідно, "місце" метафори – "це не іменник, і не речення, і навіть не дискурс, але дієслівний зв'язок *бути*. Метафоричне "є" означає водночас *є не* і *є як*" [21, 6], тобто створює нові можливості для читання й розуміння, але не вичерпує їх.

Як уже йшлося, в остаточній редакції антології Ю. Лавріненко у стислому вступі "Від упорядника" називає вислів "Розстріляне Відродження" терміном: у такому випадку він мав би максимально точно позначати певний період в історії української літератури – наведені у виданні 1917 – 1933 рр. Однак докладніше авторське пояснення знаходимо в чернетках до завершального есею, яке Лавріненко викреслив після зміни назви "Література Розстріляного Відродження" на "Література вітаїзму": "З самого початку просимо читача не брати буквально заголовку цієї статті, що є і заголовком цієї антології. Літературу 1917 – 33 років було розстріляно і припинено поліційною силою, але вона осталась ані розстріляною, ані припиненою, лише всім своїм духовим суттєвим доробком перейшла в запілля суспільної душі людини, і діє там то сильніше, то менше має змоги показатися на світло денне. Рано чи пізно звідти вона вийде із тою додатковою творчою енергією, яка витворюється в сучасній людині без права легального свого вияву, і яку поліційний режим загонить до того самого льоху, в якому остався замкненим дух літератури Розстріляного Відродження" [див.: 11]. Метафора виявилася більш промовистою, ніж буквальна назва, завдяки здатності не тільки позначувати певні явища, а й указувати спосіб їх витлумачення, "прочитувати як" наділені єдиним цілісним смислом. Антологія

Ю. Лавріненка (видавничий проект Є. Ґедройця) стала не так фактографічним джерелом, як інтерпретаційною альтернативою – не лише щодо окремих творів чи навіть авторів, а й щодо цілої суспільно-літературної епохи.


ЛІТЕРАТУРА

1. *Анкерсмит Ф. Р.* История и тропология: Взлёт и падение метафоры. – М.: Прогресс-традиция, 2003. – 496 с.
2. *Антологія* радянської поезії: У 4 т. / Упор. М. Рильський, М. Нагнибіда. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1957-1958. – 428 с., 425 с., 442 с., 510 с.
3. *Антологія* українського оповідання: У 4 т. / Упор. М. Шумило. – К.: Держлітвидав, 1960. – 575 с., 581 с., 683 с., 745 с.
4. *Античні* поетики: Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво. / Упор. М. Борецький, В. Зварич. – К.: Грамота, 2007. – 168 с. – (серія "Бібліотека античної літератури").
5. *Бердиховська Б.* Ґедройць та українці // *Єжи* Ґедройць та українська еміграція: Листування 1950–1982 років / Упор., передмове слово і коментарі Б. Бердиховської. – К.: Критика, 2008. – С. 7-58.
6. *Грезийон А.* Что такое генетическая критика? // *Генетическая* критика во Франции: Антология. – М.: ОГИ, 1999. – С. 26-57.
7. *Єжи* Ґедройць та українська еміграція: Листування 1950-1982 років / Упор., передмове слово і коментарі Б. Бердиховської. – К.: Критика, 2008. – 752 с.
8. *Лавріненко Ю.* Лист до Єжи Ґедройця від 29 листопада 1957 // *Jurij* Lawrynenko Papers. – Series: Correspondence. – Subseries: Jerzy Giedroyc. – Box 2, Folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
9. *Лавріненко Ю.* Література вітаїзму // *Jurij* Lawrynenko Papers. – Series: Writings. – Subseries: Literary Studies. – Box 32, Folder 2. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
10. *Лавріненко Ю.* Література вітаїзму // *Jurij* Lawrynenko Papers. – Series: Writings. – Subseries: Literary Studies. – Box 32, Folder 1. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
11. *Лавріненко* Ю. Розстріляне Відродження // *Jurij* Lawrynenko Papers. – Series: Writings. – Subseries: Monographs. – Box 16, Folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
12. *Мазуркевич О.* Зарубіжні фальсифікатори української літератури. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1961. – 192 с.
13. *Рикер П.* Живая метафора // *Теория* метафоры / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой. – М.: Прогресс, 1990. – С. 435-456.
14. *Розстріляне* Відродження: Антологія 1917-1933: Поезія – проза – драма – есей / Упор. Ю. Лавріненко. – Париж: Культура, 1959. – 980 с.
15. *Славутич Яр.* Від "Розстріляної музи" до "Розстріляного відродження" (спогади) // *Українське* літературно-мистецьке відродження 20-х років XX століття: питання стилю, проблематики, поетики, мови. – Черкаси: Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, кафедра української літератури і компаративістики, 2005. Цит. за: http://www.kulk.ck.ua/files/zbirnuk-10.pdf
16. *Українська* радянська новела: Збірник / Ред. кол.: О. Гончар та ін. – К.: Держвидав, 1951. – 554 с.
17. *Українська* радянська поезія: Антологія / Упор. Є. Адельгейм. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1948. – 611 с.
18. *Українська* радянська поезія: Антологія / Упор. М. Бажан. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1951. – 674 с.
19. *Giedroyc J.* Лист до Юрія Лавріненка від 19 листопада // *Jurij* Lawrynenko Papers. – Series: Correspondence. – Subseries: Jerzy Giedroyc. – Box 2, Folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
20. *Lakoff G., Johnson M.* Metaphors We Live by. – Chicago: University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
21. *Ricoeur P.* The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language. – London and New York: Rotledge, 2007. – 454 p.
22. *White H.* Metahistory: The Historical Immagination in Nineteen-Century Europe. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973. – 448 p.



*Отримано 7 березня 2012 р.* *м. Львів*


## ERRATA

У №7 за 2012 р. у матеріалі Н. Сиротинської на с. 118 замість *директор Інституту рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського* слід читати *директор Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України,* а на с. 119 замість *Л. Ушкалова, який разом зі своєю командою готує нову редакцію творів, виявляючи помилки попередньої академічної колекції* – *Л. Ушкалова, який разом зі своєю командою видав твори в новій редакції, виявивши помилки попередньої академічної колекції.* Перепрошуємо читачів за недогляди.

Валентина Саєнко

УДК 821.161.2Кузякінаб-94

# СОЛОВЕЦЬКА ТЕМА В НАУКОВІЙ СПАДЩИНІ НАТАЛІЇ КУЗЯКІНОЇ

Стаття складається з двох мікророзділів: у першому на прикладі аналізу книжки професора Н. Кузякіної "Театр на Соловках. 1923–1937", уперше видрукуваної в Англії в серії "Русский театральный архив" 1994 р., вивчається генеза й особливості генеральної теми її наукової спадщини – репресована література й доля соловецького театру; у другому мікророзділі наведено фрагмент мемуарів дослідниці, яка у 13-літньому віці пережила трагедію уярмлення в радянській тюрмі за 58-ою статтею, що переплавилася в її духовне прозріння й розуміння психології поневолених митців.

*Ключові слова:* тематологічний зріз, театр на Соловках, мемуари як узагальнення творчих імпульсів і документ епохи.

*Valentyna Sayenko. The topos of Solovki in the scientific works of Nataliya Kuziakina*

The present article consists of two parts. In the first part, the book "Theatre in the Solovki Prison Camp. 1923–1937" by Prof. N. Kuziakina, which was first published in Great Britain in the "Russian Theatre Archive" series in 1994, is used to gain a deeper insight into the evolution and peculiarities of the researcher's pivotal theme, namely the repressed literature and the destiny of the theatre in the Solovki Prison Camp. The second part of the paper contains some passages from the memoirs of Kuziakina, who, aged thirteen, survived the calamity of being put into the soviet prison according to the 58th article, which, in its turn, led to her spiritual rebirth and to the insight into the psychology of the oppressed artists.

*Key words:* thematic slice, theatre in the Solovki Prison Camp, memoirs as a generalization of creative impulses and the document of epoch.

Наталія Кузякіна, учений європейського рівня, працюючи як реставратор і аналітик трагічних подій історії України XX ст., поданих у світлі актуальних проблем розвитку літератури, театрального процесу, загублених і викреслених з буття націй (і в першу чергу – української) талановитих письменників, віднайшла багато імен, творчих ініціатив літераторів і театральних діячів 20–30-х років і пізніших десятиліть, відкрила їхню творчість, глибоко проаналізувавши в контексті доби кричущих суперечностей – епохи, що довела "історичну поразку марксизму й більшовизму як жорстоких утопій" [2, 159]. Життя спростувало ідею, нібито "природу людини" можна перевиховати так, щоб вона "усвідомила себе єдиним законодателем світу", – ідею, від якої "іде шлях до загибелі людства й самої природи" [2, 159]. Як літературо- й театрознавець, що вмів не тільки добирати факти з рукописних і архівних анналів, а й надавати їм глибокої й посутньої інтерпретації, засновуючись на універсальних знаннях історії й теорії вітчизняної і світової культури, авторка багатьох книжок про українських митців XIX і XX ст., компаративних студій мала особливий інтерес до теми, яка прочитується з її слів: "Табірна перековка осоромила себе на віки вічні. Саме Соловки виразно показали: знищивши моральну єдність, не можна отримати здоровий трудовий колектив. Ще раз підтвердилася думка, що примусова праця не продуктивна, хоча Троцький і зараховував цю істину до розряду "жалюгідних і найвульгарніших забобонів лібералізму" [2, 159].

Дослідницю цієї теми, як й української культури XX ст., осмислених крізь призму творчості знакових митців, зокрема драматургії Миколи Куліша, Івана Дніпровського, Якова Мамонтова, Михайла Булгакова, режисера Леся Курбаса й багатьох інших, цікавив не *верхній пласт* тих тортур, через який довелося пройти людині, котра жила у величезній тоталітарній зоні (у прямому і переносному значенні слова), а *внутрішній* – як це видозмінило психологію людини і, отже, героїв літератури. Недарма в підсумковому (дванадцятому) розділі книжки "Театр на Соловках. 1923–1937" Н. Кузякіна писала: "Перетворивши особистість на "человека страдающего", свідомо знищивши кращих, мислячих людей у кожному народі, радянська влада багато

чого досягла. У результаті вона відчутно змінила генофонд народів, які жили у країні, катастрофічно понизила рівень інтелекту й діяльної енергії в суспільстві. Багатолітнє залякування терором, страхом розправи не могло не дати своїх страшних наслідків" [2, 160].

Безперечний не лише системний підхід до глибинних процесів каліцтва людини в умовах її тотального приниження, що наявний як на сторінках публікацій професора Н. Кузякіної, так і в її монографічних дослідженнях української драматургії й неперечісних митців (таких як Леся Українка й Олександр Блок, театральних діячів 20–30-х років), а й *потрапляння дослідниці в загальнолюдський код*, що освітлює долю культури на перехрестях історії, у зламний час, коли "ліс рубали – тріски летіли".

Це проникнення в загальнолюдський код доводить, що Н. Кузякіна не лише завдяки досконалості дослідницької стратегії й тактики досягла успіху. Був іще якийсь важливий секрет такого внутрішнього єднання інтерпретатора творів з об'єктом дослідження, окрім широти і глибини знань, тверезості погляду на складні події онтологічного буття нації, на внутрішній світ особистості й таїни творчості, її першовитоки і процеси народження образу, що виходить із потаємних скарбів емоційної та інтелектуальної сфери митця. Коли читаєш праці "Траєкторії доль" (посмертно видана книжка життєпису М. Куліша, написана за канонами славнозвісної серії "Жизнь замечательных людей"), "Наталя Кузякіна. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, pro і contra критико-літературознавчий дискурс", "Театр на Соловках. 1923–1937", як і раніше надруковану своєрідну дилогію "Драматург Микола Куліш" та "П'єси Миколи Куліша. Сценічна історія", двохчастинні "Нариси української радянської драматургії", монографію "Александр Блок и Леся Украинка", відчуваєш, що за кожною фразою стоїть щось більше, ніж глибоке знання предмета дослідження, і зумовлене матеріалом – текстами п'єс, архівними документами й доскіпливим вивченням історико-політичних подій і фактів. Це емоції інтерпретатора, захований у глибині душі затаєний духовний досвід, що своєю трагічністю, як попіл Клааса, постійно нагадував про себе й шукав адекватну форму виходу у Слово – у низку наукових публікацій з відчутним ферментом естетичного осяяння. Тому науковій спадщині Н. Кузякіної властиве таке *наукове розуміння*, яке піднімається до рівня злиття інтенцій письменника й дослідника, до взаємодоповнення суб'єкта і об'єкта, тексту і його тлумача. Так, коли Н. Кузякіна посилалася на досвід російського письменника Варлама Шаламова, який відбув у радянських концтаборах 17 літ, то її міркування про особливості театру на Соловках не просто характеризуються інформативністю, а містять огром духовної та емоційної енергетики, що його щедро випромінює досвід автора. Читач цих наукових праць обов'язково відчує, чому дослідниця так послідовно наголошує на ядрі "великої й багатоманітної сили таборів", чому "досвід табірного життя – цілком негативний. Навіть день, навіть годину не можна там бути. Я бачив багато такого, чого людина не повинна, не має права бачити. Душевні травми – непоправні. Душевне "обмороження" – незворотне". Читач праць Н. Кузякіної обов'язково переживе ті духовні емоції, які відчув і відтворив у своїй прозі В. Шаламов, до котрих і вона невипадково апелює: "Північ скалічила, збіднила, звузила, спотворила моє мистецтво й залишила в душі тільки великий гнів, якому я і служу залишками своїх слабнучих сил... Людині, щоби бути людиною, не треба зовсім знати й навіть просто бачити табір..." [4, 135]. Водночас дослідниця соловецької теми наголосила, що автор "Колимських оповідань" *шукав у людині, яку хотіли зробити нелюдом, моральні сили, що допомагали їй втриматися на краю безодні.*

Саме цей струмінь моральної й духовної енергії опору пронизував усю поведінку й наукову діяльність самої Н. Кузякіної, котра вивела українську

культуру на європейські обшири, опублікувавши в серії "Русский театральный архив" у Великій Британії працю "Театр на Соловках. 1923–1937", яку їй не довелося потримати в руках. Удруге видана російською мовою в Санкт-Петербурзі сином дослідниці Борисом Григоровичем Кузякіним книжка містить розгадку такого глибокого розуміння концтабірної, зокрема соловецької, теми, яким була наділена її авторка. І справа не лише в ретельно зібраному матеріалі про історію Соловків від монастиря до концтабору, а далі – до СЛОНу і СТОНу, у вивченні рукописних джерел та автобіографічних нотаток і книжок, що вийшли з-під пера в'язнів, у доскіпливому осягненні архівів, котрі дивом збереглися, як і відомостей з табірної преси Центрального театру Біломорсько-Балтійського каналу. Справа й не тільки в науковій сумлінності, з якою цей матеріал оброблено у студіях, утілених у віртуозному симбіозі стилів – без наукоподібності і "пташиної" мови, але з художніми інкрустаціями, вкрапленнями іронії та гумору, що надавалися для сприйняття читачем неймовірно тяжкої теми про приниження людини й потоптання моралі у "світі приблизних цінностей" (Улас Самчук), якими було нашпиговане радянське суспільство.

Справа в іншому – у тому духовному прозрінні, що прийшло до Н. Кузякіної через власний трагічний досвід, який відчула, у 13-літньому віці перебуваючи в тюрмі за 58-ою статтею. У післямові сина, чиїм коштом удруге (після англійського видання 1994 р.) видрукувана книжка "Театр на Соловках. 1923–1937", уміщено уривок з мемуарів самої дослідниці, написаних у 70-х роках. Це не просто автобіографія, своєрідна сповідь, виконана із чесністю й порядністю архіваріуса, людини, наділеної естетичним хистом, а не тільки науковим. Це документ епохи трагічних катаклізмів, у котру довелося жити і творити митцям із Розстріляного Відродження, над прірвою; документ, створений зі значним струменем художності.

Отже, відкрилося те, чим був зумовлений великий інтерес до соловецької теми, як вплинув досвід авторки, що пережила в підлітковому віці камеру і психологію застрашеної, але не здоланої людини й зуміла знайти в собі сили, щоби піднятися над власною трагедією та перелити їх у дослідження, сублімувавши негативну енергію в талановиту наукову творчість. Виходить, що постійний інтерес до соловецької теми зумовлений болючими деталями її життя й історією філософії буття українського народу, як і представників народів СРСР, скутих рамками тоталітарної системи, що зомбувала суспільство ілюзіями щасливого майбутнього. Це неоціненний документ історичної правди, який нікого не зможе залишити байдужим і відкриває нові підходи до проблеми автора в науковому й художньому світі, до типології психологій творчості, до причин і наслідків переплавлення життєвих сюжетів у текст. Урешті, це ще один вагомий штрих до цілісної картини взаємодії й перетікання, як у з'єднаних посудинах, реалій дійсності у продукт іншої модальності – чи то в естетичний витвір, чи то в науковий трактат. Окрім того, додадуться нові відтінки знання до добування кореня квадратного у вивченні однієї з провідних тенденцій мистецтва XX ст., що минуло під знаком літератури факту, документального начала.

Якщо вірити філософській максимі, нібито в житті не буває нічого випадкового, що випадок – це вияв закономірності, то цілком логічно соловецька тема з'явилася (на правах генеральної!) як постійний науковий пошук і творчий курс Н. Кузякіної на всебічне осягнення комплексу проблем: таборована, репресована і знищена фізично українська культура в радянських катівнях, зокрема СЛОНу. Та краще хай зазвучить голос самої дослідниці, далеке відлуння якого чуємо в її мемуарах:

*"Огромная, старая, многоэтажная, темно-красная тюрьма. Пенза… Фронт недалеко. Город старых деревянных домов – серый, тусклый. И привезжие крестьяне ходят в лаптях. Да, там я впервые увидела настоящие лапти. Читала в книгах, знала, что плетут их из лыка. Хорошо помнила на картинах передвижников крестьян в лаптях – значит, бедных. Сейчас я думаю, что ходить в лаптях, пока не развезло землю осенними дождями, удобно и легко. Но тогда для меня, горожанки, да еще из Киева, лапти – устойчивый XIX век, и я была убеждена в том, что он давно закончился.*

*А тут, на длинной Московской <…> вынырнул передо мною странный персонаж. Пожилой, в лапоточках, белые онучи, рыжеватый, домотканого старого сукна зипун. Споро идет мелкими шажками – ни дать ни взять, картинный русский мужичок. Я следовала за ним несколько кварталов, не веря своим глазам. Бывший мир, который я числила умершим начисто, оказался живым. Фантастика!*

*Тогда она показалась мне фантастическим городом, эта Пенза. <…>*

*Что же выглядело фантастичным? Я в этом мире. Ведь из понятий прежней жизни, мира нормальных трех измерений и мира книжных образов, которыми я тогда жила (назову его миром "четвертого" измерения), – я перенеслась в иной. Оказывается, еще в 21-м году удивительный поляк Станислав Виткевич назвал его "шестимерный континуум Абсолютного Абсурда".*

*Само собой, ничего я тогда не знала ни о Виткевиче, ни о мире Абсурда. Но репинский мужичок, вынырнув из ушедших лет, будто оттянул какую-то защелку в хитром механизме времени, и оно вдруг стремительно свернулось в стальную спираль. И оказалось, что можно смешать все миры: нормальных измерений, и книжно-сочиненный, и противоестественно-реальный мир военного времени, где все понятия предыдущих лет вывернуты наизнанку, и тот страшный, самодовлеющий, запутанный до ощущения нереальности происходившего, но осязаемо беспощадный мир, в который мне предстояло погрузиться. <…>*

*Ни в чем не повинный мужичок, увиденный на Московской 1 января 1942 года, когда встречные кричали: "Трите щеки! Прикройте нос!", встал у начала новой полосы моей жизни.*

*Рассказывать подряд – дело долгое. Скажу, что из занятого немцами Киева в конце ноября 1941 года я отправилась к старшей сестре, уехавшей в эвакуацию в Ташкент и, как перешедшая фронт, попала в сети НКВД, откуда отчаянными усилиями сестры и с помощью Е. П. Пешковой была полуживой вытащена в конце 42-го года.*

*А летом того же года, после следственных подвалов НКВД и психиатрической лечебницы, привезли меня в старую тюрьму.*

*И было мне, между прочим, 13 лет, хотя выглядела я старше и очень хотела казаться взрослой.*

*<…> "Ворон" высадил меня в гулкой, закрытой подворотне и после несложной процедуры приемки и обыска меня повели через двор. Тюрьма…*

*Сейчас, когда читаешь многочисленные рассказы о тюрьмах и лагерях, замечаешь, что описания тюремного быта похожи. Быт и приемы унижения в нем человека давно были заданы сверху и застыли. Читателю становится как бы даже неинтересно, потому что верхний, событийный слой уже снят: непрерывные ночные допросы, яркие лампы, избиения и угрозы, переполненные камеры… Уже написано – и тем, и другим, третьим… Этот "верх" одинаков, особенно если люди шли по одному делу, в одном временном потоке. А вот что под "верхом"? Как всякая единоличная душа привыкала к*

*тому миру, как приспосабливалась, чем спасалась? Вот что представляет истинный психологический интерес. Вот где разнообразие жизни, ее великая изобретательность, ее невыдуманные повороты, с которыми ни одному писателю не управиться. Тут совсем по Достоевскому – нет сказок, фантастичнее тех, которые создает жизнь.*

*В 25-ю камеру я попала в знойном июне 1942 года, спустя несколько дней, проведенных в других камерах, где отбыла все положенное – многочасовое стояние, сидение на вонючем полу у параши. Губительно, смертельно тесный мир. Но и новое помещение, с глубокими двухэтажными нарами и двумя большими окнами в деревянных "намордниках", рассчитанное некогда человек на 50, вмещало не менее двухсот женщин, – по две доски на каждую. Впрочем, куда новичку мечтать о нарах! Когда за мной захлопнулась огромная дверь, я постояла, переминаясь. Тоненькая, беленькая, в черном сатиновом платье в мелкий горошек. В руках узел из платка, где завернуты пальто, валенки с калошами, чулки, вафельное полотенце и кусок мыла – весь мой скарб.*

*Первый вопрос ко мне – откуда – прозвучал заинтересованно. Смысл интереса был понятен – вдруг с воли, знаю новости. Услышав, что я приехала из психиатрической лечебницы и сижу уже полгода по 58-й статье, женщины огорченно удовлетворились и указали мне место под нарами у окна (или у бочки-параши). Так я и угнездилась на цементном полу: голова к центру камеры, ноги к стенке. Спасением моим стало, пусть и изуродованное в вошебойках, зимнее пальто, я его подстелила под спину, потому что матрацев (не говоря уже о прочем) не было.*

*Подвальный этаж (под нарами) новички заселяли не очень густо. От окна вниз шел свежий воздух, вполне ощутимый ночью. Эта благодатная струя, в сочетании с цементным полом, немедленно наградила меня многочисленными фурункулами. Как они мне досаждали! Недели через две освободилось наконец место на верхних нарах. Заметить его, а тем более получить, я сама не могла, в бурлящей камерной клоаке успевая лишь выполнять предписанное – подъем, оправка, завтрак и прочее. Но в камере существовал и свой внутренний режим, железной рукой его направляла староста – Анька-армянка, имевшая лучшее место – второй этаж у окна.*

*Изрядно помятое большеносое лицо, короткая стрижка пышных волос, пронзительно-жутковатый, немигающий взгляд карих глаз. Она сидела у окна нахохлившейся орлицей и провожала взглядом каждую фигуру. Власть ее поддерживала обслуга, состоявшая из шести-семи скользких, наглых девиц, которые могли без церемоний расправиться с провинившейся. Урок в камере оказалось много меньше, чем дилетантов в уголовном деле. Хватало и "политических", по 58-й статье. Но командовали все же урки: они были здесь дома, блюли все неписаные законы и обычаи, понимали дежурных быстро и без вопросов. Потрусить шмотки удавалось разве что у свеженьких, местных, а так – никаких передач. Поэтому хлеб и добавки каши распределяли справедливо, если женщину вызывали по делу – пайку и миску с овсянкой оставляли неприкосновенно до утра.*

*От всей крепко сколоченной, низкорослой фигуры Аньки веяло недоброй силой, и этой силе подчинялись. Именно Анька приметила мои старания превратить пальто в тюфяк и одеяло сразу, и хриплым, прокуренным голосом приказала дать освободившееся место на верхних нарах. Почему? Разве угадаешь... Теперь я имела свою "норму" и вместе со всеми обитателями тюрьмы, под тяжкий топот мужских оправок и прогулок днем, под горячее дыхание задыхающихся камер ночью, плыла в неведомое будущее.*

*Скандал в камере, как и гроза где-то там, в дальнем мире, назревали еще с субботы. Прокаленная солнцем "двадцать пятая" дышала смрадом и вонью. Грязные, вшивые женщины, с нарывами, чесоткой, в вонючем белье, – а у большинства оно в единственном числе, – раздраженно укладывались спать. Камера никак не могла угомониться, урки матерились, то и дело переворачиваясь. Негаснущие лампочки светили тускло, будто нехотя. И ночь за окном все медлила.*

*Я боком вылезла из своего "селедочного ряда", уселась лицом к стенке и принялась за постоянную работу – борьбу с клопами, которых не было на цементном полу, а тут оказалось видимо-невидимо. Исходя из своего опыта, замечу кстати, что булгаковский генерал Чарнота, жестко разграничивший вшей и клопов как насекомых принципиально разных способов действия, все же был неправ. Он достаточно хорошо изучил первых, но, к счастью, слабо знал вторых. "Вошь – животное военное, боевое, а клоп – паразит. Вошь ходит эскадронами, в конном строю, вошь кроет лавой…". В Пензе клопы именно "крыли лавой"! Днем они выползали поодиночке на разведку, но когда камера ночью затихала, стена у нар начинала шевелиться. И что сделаешь с ними куском щепки. Разве что стена покрывается ржавыми пятнами…*

*Так сидела я до рассвета. Женщины с первого этажа тихонько сползали на цементный пол – там посвежей. Камера стонала, чесалась, бранилась и вновь погружалась в неспокойное забытье. Утро не принесло ни прохлады, ни облегчения. Начался ненавистный воскресный день. Будни мелькали быстро – соседку вызвали в суд, привезли новенькую, кто-то ходил мыть полы и принес обрывки новостей. Но в воскресенье время тянулось, как склизкая нить, и каждая женщина оставалась со своим отчаяньем, страхом, надеждами. Шушукались, били вшей, с тоской глядели в оконные щели – не видать ли там хоть тучки? Нет, узкая голубая полоса сохраняла первозданную чистоту.*

*В тяжелые знойные дни камеру отправляли на 15-минутную прогулку, чтобы дежурные побрызгали водой и подмели пол. Ушедшие первыми получали добавочные десять-пятнадцать минут – пока камера освободится, пока вновь всех загонят. А на этот раз прогулка удлинилась, и урки сразу определили – большой шмон! Все встревожились, в камере держалось несколько игрлок, путешествовавших из рук в руки. Нитки, клочки бумаги, папиросы, огрызки карандашей – все это запрещенное хозяйство пряталось в щели нар, в тряпки, тщательно хранилось. Конечно, тюремщики знали об этом, но старались для собственного спокойствия не замечать: неистребимо, все равно пронесут… А раз большой обыск – значит, кто-то настучал? Раздражение прорвалось уже в камере, когда все бросились к своим заначкам, к тайным узелкам в тряпье. Тут-то голос с первого этажа подо мной, очень похожий на учительский, возмущенно заговорил о пропаже чулок, которые-де, под шумок, конечно схватили себе урки. Мои единственные чулки к тому времени тоже украли, но я молчала. А женщина взорвалась, к ней сначала робко, а затем все более громко присоединился обиженный старческий голос. Урки со второго этажа огрызнулись, зашумели… Скандал нарастал кругами, расширяясь и втягивая в себя разгневанных женщин. Само собой, тут уже оказались преданными забвению и чулки, и прочая важная мелочь, пропавшая сегодня ли, в минувшие ли дни. В камере бурлила жестокая ненависть, разделившая два мира – воровской и иной.*

*Оба мира жили рядом, держались одной надеждой – на конец войны и амнистию. И это обстоятельство было главным, нерушимым. О делах, за которые сидели, толковали по-разному: одна чувствовала себя виновной,*

*другая сваливала на иных, третья все отрицала. У каждой ведь свой клубок страстей, промахов, ошибок, невольной и навязанной и сознательной лжи. Но мне казалось, что вера в полную амнистию, в прощение после войны – всех и за всё – согревала многих.*

*Откуда она шла? Не знаю. Думаю, что ее распространяли урки, имевшие опыт взаимоотношений с законом и юстицией. Они железно верили в амнистию, надо было только дотянуть до нее. Надежда поддерживала и остальных: вернутся с фронта мужья, родные, станут хлопотать, а кого и просто пожалеют, ведь женщины, ведь надо рожать, народу-то сколько гибнет, а пока его вырастишь… Конечной надеждой на прощение и милосердие жили, запасаясь терпением на несколько лет.*

*Но это прекрасное объединяющее всех будущее – в самом ли деле оно станет таким? – мерещилось где-то там, вдалеке. А тут рознь, всплывавшая в мелких камерных стычках, вырвалась наружу, в горючем материале обоюдного презрения и ненависти. Бандерши, воровки, проститутки – весь этот мир дешевок мнил себя истинными, настоящими патриотами! Честными советскими людьми…*

*Не знаю, сколько бы пререкались распалившиеся женщины, если бы резко не вмешалась до того молчавшая Анька: "Заткнитесь, твари собачьи… Мы лучше вас, потому что воруем у богатых, а вы – изменники родины, шпионы… Я бы вас всех перестреляла… Из-за таких и война все тянется…". Каждая реплика завершалась нормальным – как точка – матом, нарастающим в своей многоэтажности. Смуглое лицо Аньки было страшно, и верилось, что она – бандитка и убивала людей. Скандал пошел на убыль. Камера подчинилась ей, все равно спать рядом и дышать друг другу в затылок…*

*Но и она, имевшая, видимо, немалый опыт, решила разрядить накалившуюся атмосферу. В ее голосе зазвучали другие ноты: "Ты посмотри, на кого ты похожа! А ты? Вы разве женщины? Вы дерьмо вонючее… Вас даже раздеть – так мужик пройдет и плюнет… Ему нужна красивая баба, а среди вас хоть одна такая есть?". Она почти сочувствовала этому никчемному "дерьму", которым ей приходилось управлять. Подыгрывавшая Аньке шпана (они, наверное, и утащили чулки, зная свою безнаказанность) заржала от удовольствия и предложила выяснить, кто самая красивая женщина в камере. И клюнули мои женщины на этот крючок, клюнули! Женское естество их – суетное, вздорное и прекрасное – отозвалось.*

*Грязные, вшивые, попавшие в беду, из которой неведомо как и когда выберется. Старые, молодые, средних лет. Образованные и малограмотные. Почти все зашевелились и с непривычным интересом принялись разглядывать своих товарок по несчастью. И даже моя соседка, стриженная наголо воровка Вера, с грубыми, мужеподобными чертами лица, как-то смущенно провела большой рукой по темному ежику волос – оказывается, она тоже была женщиной…*

*Анька, как истый председатель жюри, сидела наверху и видела всех. Кандидатуры предлагались, рассматривались по статям и тут же отвергались. И хотя высказывались человек 20, остальные заинтересованно втянулись в игру. Наконец Анька безапелляционно положила конец обсуждению деликатного вопроса: "А самая красивая – вот та девочка из Киева… Как фарфоровая…". И камера неожиданно спокойно согласилась – да, она такая…*

*<…> Наискось от меня, на противоположных нарах, в первом этаже, как писали когда-то, сидела женщина в самом деле красивая. Говорили, что ей около 80 лет, в ней угадывались порода и давняя красота – шапка*

*белых волос, тонкие черты лица и необыкновенно яркие, живые карие глаза. Привезли ее из дальнего села Пензенской области, где она, бывшая помещица, совершенно одинокая, доживала у кого-то свой горестно затянувшийся век. Но когда наступила военная зима и фронт стал совсем близко, случилась беда: то ли в самом деле взыграли все обиды с 17-го года, то ли, как она утверждала, на нее наговорила по злобе соседка, – но будто бы она посулила: "Вот придут немцы, они вам покажут..." – и сама оказалась в тюрьме. Я думаю, что она-то и была самой красивой в нашей камере. Но это теперь. А тогда мое избрание в красавицы запомнилось, хотя никаких последствий и не имело.*

*Впрочем, нет, я неправа! Вероятно, именно оно и толкнуло меня на нелепый шаг. Как-то моя Верка, сидевшая за ограбление квартиры, показала колечко с рыжим камешком, я думаю, с сердоликом. Оно пришлось мне на средний палец и очень понравилось – камень поперек кольца, серебряный витой ободок. Все героини читанных мной романов непременно носили кольца, им дарили их в торжественные минуты, прочувствованно целуя руку. И, видно, что-то отразилось на моем лице, потому что Верка спросила: "Хочешь, продам?" – "А чем же я тебе заплачу?" – "Хлебом. За три пайки отдам. Совсем дешево".*

*Три пайки... Я уже и позабыла, сколько грамм весила пайка – 350, 400? Но вид, вкус этого хлеба не забудется до смерти. Пайки нарезались из больших круглых буханок и выдавались утром: кусок и довесок, прикрепленный щепкой (чтобы не упал и не украли раздатчики). Более всего ценились горбушки, они дольше жевались, из-за них ссорились и требовали распределять их по совести, а не только своей бражке. Тяжелый запах кислого, темно-коричневого, всегда сырого хлеба проникал по утрам в душную камеру, заглушая на какое-то время даже ее привычный смрад. Остаться без хлеба – быть голодной, потому, что баланда с куском полусгнившей селедки – вонючая вода, не более. Половник склизкой овсяной каши в алюминиевой миске – несомненно еда, пусть ее и мало. Но без хлеба...*

*И все же я согласилась и отдавала Вере шесть дней половину своей пайки. Если лежать, закрыв глаза и вспоминать что-нибудь приятное, то не страшно. А на седьмой день колечко перешло ко мне, хотя я знала, что носить его все равно нельзя, а спрятать трудно.*

*Что было мне в нем, рыжем сердолике с тонкой витой оправой? Да то же, что для камеры и Аньки выборы первой красавицы! Суетная, но спасительная ниточка, помогающая держаться на плаву. Не сойти с ума в стране абсолютного абсурда. Выжить и вернуться в мир трех измерений, где красота не мираж, а реальность. Где спокойно ходят, не подозревая о своем счастье, красивые женщины, и от них пахнет не дерьмом, а душистым мылом.*

*Не знаю, спасет ли, по Достоевскому, красота мир, но жизнь поддерживает. И благо нам*" [3, 163-170].

Цікавий і своєрідний віртуальний діалог між матір'ю і сином, мемуаристкою й автором післямови до книжки "Театр на Соловках. 1923–1937", уривок із якого краще навести без змін, щоб увиразнити дискусію з приводу того, чи врятує краса світ. Водночас варто навести й аргументацію Бориса Кузякіна щодо того, чому соловецька тема була такою важливою й репрезентативною в науковій спадщині дослідниці: "*В отличие от покойной мамы, утверждение "красота спасет мир" всегда представлялось мне столь же сомнительным, сколь и торжественным, – тот самый случай, когда искренне желаемое отчаянно выдается за действительное (или, может быть, даже противопоставляется*

*действительности). Вся история человеческой культуры последовательно повествует о противном. Ничего не может спасти красота (если понимать ее как синоним искусства). Ни одному злодейству не может помешать, зато любое злодейство может облагородить, хотя бы и из-под палки или за кусок хлеба, а может быть, за кусок хлеба с икрой, – это кого чем можно достать. Но некоторым действительно помогает выжить.*

*В иных ситуациях позволяет отвести взгляд от того, что ужасает и не сулит ни выхода, ни спасения, может, хотя бы на мгновенье, погрузить личность, погибающую под давлением безличных и бесчеловечных обстоятельств, в иную реальность, помогая ей найти себе место в системе координат, которой, может быть, уже и не существует или даже и не существовало в действительности.*

*Ведь человек искусства всегда живет немножко в своем мире, и красота в нем – это сила управляющая. Утрата веры в абсолютность этой силы лишает не только возможности творить, но и воли к жизни.*

*Так что "в рабочем порядке" лучше все-таки считать, что что-то там она спасет…*

*Я поместил здесь фрагмент воспоминаний моей Мамы для того, чтобы стало понятно, каким образом ей пришлось соприкоснуться с данной проблематикой и как она понимала саму возможность существования явлений, связанных с эстетическими переживаниями, в условиях, совершенно этому не способствующих, – не только с точки зрения театроведческой науки, но и через собственный опыт*" [1, 170-171].

Такий, у короткому викладі, тематологічний зріз наукової спадщини професора Наталії Кузякіної з властивим їй синдромом "попелу Клааса", що надзвичайно важливий, як виявилося, не лише для митців. Як показує аналіз, книжка "Театр на Соловках. 1923–1937" постає підсумковою демонстрацією того, як спрацьовує творчий і оголений нерв дослідницької праці, насичений власним досвідом зіткнення з абсурдністю й дисгармонійністю заполітизованого світу. Автобіографічний струмінь, явлений через правдиву особисту історію, виявскравлює українську долю не лише XX ст., бо заглиблення в інші хронологічні пласти не спорадичне, а системне. І відчутно, що голос авторки мемуарів злився з голосом цілої України та інших народів, що їй болить усе, що з нею відбувалося на перетині між життям і смертю, у катастрофічні роки й десятиліття. Прикметно й те, що етнічна росіянка Наталія Кузякіна, позбавлена шовіністичного підходу, піднялася у своїх студіях до високого рівня гуманістичної позиції, без якої прогрес людства й культури неможливий.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Кузякин Б.* Послесловие // *Кузякина Н.* Театр на Соловках. 1923–1937. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. – С. 163-175.
2. *Кузякина Н.* Театр на Соловках. 1923–1937. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. – 161 с.
3. *Кузякіна Н.* Фрагмент мемуарів / *Кузякин Б.* Послесловие // *Кузякина Н.* Театр на Соловках. 1923–1937. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. – С. 163-170.
4. *Шаламов В.* Из переписки // *Знамя.* – 1933. – № 5. – С. 132-145.

*Отримано 1 лютого 2012 р.* *м. Одеса*

# Написане лишається

УДК 821.161.2–6.09

## ЛИСТУВАННЯ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА З ЮРІЄМ ШЕРЕХОМ У 1945 – 1949 РОКАХ

У публікації подано частину листування (шість перших листів) між Ю. Лавріненком та Ю. Шерехом під час їхнього перебування в Західній Європі (Німеччина, Австрія, 1945 – 1949). У другій половині 40-х рр. там сформувався й діяв "Мистецький Український Рух". Коментар до листування дає загальне уявлення про роль останнього в історії вивчення МУРу, а також про місце збереження листів в архівах УВАН у Нью-Йорку.

*Ключові слова*: Мистецький Український Рух, листування, літературна організація.

*Correspondence between Yuriy Lavrinenko and Yuriy Sherekh, 1945-1949 (Introduction and commentary by Tetiana Shestopalova)*

This publication offers a part of the correspondence (the initial six letters) between Yu. Lavrinenko and Yu. Sherekh during their stay in Western Europe (Germany, Austria, 1945–1949). It was the time when the so-called "MUR" – "Mystetsky Ukrayinsky Rukh" (Ukrainian Artistic Movement) was founded and has reached its heyday. The commentary to the correspondence gives an idea of the role those letters played in the history of "MUR"-studies, as well as of their place of storage in the archives of the UVAN (Ukrainian Free Academy of Sciences) in New York.

*Key words:* "MUR" ("Ukrainian Artistic Movement"), correspondence, literary organization.

*Світлій пам'яті Марії Данилівни Лавріненко*

Мистецький Український Рух (Німеччина, 1945 – 1948) на сьогодні загалом осмислене і приведене до певних усталених висновків явище української літературно-мистецької дійсності. Історико-літературний профіль МУРу склався на основі праць Ю. Шереха ("МУР і я в МУРі"), У. Самчука ("Планета Ді-Пі"), Г. Грабовича ("У пошуках великої літератури"), С. Павличко ("Дискурс модернізму в українській літературі"), Н. Лисенко-Ковальової ("Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм") та ін.

Внутрішні сюжети цього явища й нові факти відкриваються в листуванні письменників-членів МУРу. Епістолярний діалог між Ю. Шерехом та Ю. Лавріненком у 1945 – 1949 рр. по-новому розставляє деякі акценти теми, зокрема щодо участі у проекті самого Ю. Лавріненка, який – і це показують листи – по-своєму цілісно бачив концепцію діяльності Мистецького Українського Руху й утілював її. Листування надає цінні відомості історико-літературного, культурологічного, просопографічного спрямування з огляду на те, що за непростою динамікою стосунків цих діячів Мистецький Український Рух, з одного боку, утверджує себе як цілісний літературно-мистецький феномен української дійсності XX ст. З другого ж – рельєфно оприявнює гостродраматичні розбіжності в поглядах, характерах, долях, політичних, соціокультурних, літературно-мистецьких концептах діяльності особистостей, що складали МУР, і тих, хто тримався обіч нього.

Автографи листів зберігаються в Музеї-архіві УВАН у Нью-Йорку, де мурівський епістолярій, рукописи, організаційні матеріали складають фонд XL "Мистецький Український Рух". Усе листування разом охоплює 82 листи (№№539-621). Під час підготовки перших дев'яти з них до друку було збережено особливості написання та індивідуальний авторський стиль кожного респондента. Виняток становлять розділові

знаки, розставлені згідно з теперішніми правописними нормами. Листи розміщено у хронологічному порядку, розшифровані скорочення подаються у квадратних дужках, необхідні роз'яснення й уточнення наведено в посторінкових посиланнях. Фрагменти цього епістолярію були використані в монографії Т. Шестопалової "На шляхах синтези думки (теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка)" (Луганськ, 2010), але повністю листи друкуються вперше.

Гадаємо, публікація на часі як данина пам'яті Ю. Шереху, що відійшов від нас десять років тому, та Ю. Лавріненку, стодесятиліття народження якого за рік.

№594

Ю.Шерех – до Ю.Лавріненка:

24.9.45. Фюрт

*Нарешті розшукав я Вас, любий Юрку! Скільки разів думав про Вас, страшно боявся, щоб Ви з Вашим оптимізмом не лишилися в Вашій хлібоїдній пастці. Ну, хвалити Бога, цього не сталося.*

*І що ж Ви тепер робите? Їсте, п'єте і любите Вкраїну? Бачите, я вже лаюся й колюся.*

*Отже, годі дурня клеїти й байдики бити. Починаємо видавати літературно-мистецький експериментально-новаторський велико-літературний місячник. Назва – український Бог Сонця й Мистецтва – все великою літерою в декадентському стилі – "ХОРС"[1]. Хочемо, щоб ніякої просвітянщини, щоб справжнє мистецтво. Хочемо, щоб стартувати від 20-х років, але не повторювати їх. Шукаємо… не сина або жінку, як Ви тепер звикли читати, а нового стилю в мистецтві. Як я його для себе формулюю, це має бути "стиль нової туманности" – як антитеза ясности неоклясицизму і відповідно до характеру доби. Якщо досі йому не давала вирватися назверх німецька цензорсько-популяризаційна настанова, то тепер, думаю, він нагору вирветься.*

*Хочемо Вас. Проблемні статті. Двадцяті роки як цілість і постаті їх. Приїдьте хоч у гості, годі Вам киснути. У нас з цього погляду добре. Є люди, є життя, хоч усе й під підлогою.*

*Марусю вітаємо я й мама.*

*Як Микола?*

*А писати багато не хочу, бо хочу Вас бачити.*

*Ваш ЮШевельов*

№539

Ю.Лавріненко – до Ю.Шереха:

Більдштайн, 21.XI.1945

*Передо мною, дорогий приятелю, два Ваші листи за 24.9. ц.р. і другий недатований із з'їзду. Признаюсь, приємно відчувати на собі Ваші стусанці, що являють собою своєрідну сучасну форму культурної опіки… Радий, що Ви помилились у своєму плауенському песимізмі й у своєму скептицизмі щодо мого Форавського оптимізму. Тепер бачу Вас знову за роботою, якій обіцяю повну підтримку, якщо мені взагалі щось пощастить зробити при моїх гомеричних побутових труднощах.*

*Як бачу, Ви збираєтеся "реставрувати" не тільки 20-ті роки, а й роки, які були за 20 років перед 20-тими роками (пробачте за скоромовку). У першому листі (а може, в Декларації МУР-у) пахне не тільки ВАПЛІТЕ, а й "Українська хата". Не знаю, чи свідомо це вийшло чи ні, але знаю, що Хвильовий свідомо "нав'язував" до традицій українського модернізму. Все ж було б прикро, якби ми мали в сорокових роках якийсь рецидив "хатянства". Хвильовому, який був просто "вагітний" революційною добою 1917–1927 рр., цей рецидив не загрожував, хоч його й обвинувачували дурні у формалізмі і т. ін. Але нам – це загрожує. Якби я складав*

[1] Згодом "Хорс" – це літературна група при МУРові, що, як писав Ю.Шерех у спогадах "МУР і я в МУРі", "фактично складалася тільки з Ігоря Костецького". Таку ж назву мав і журнал яскраво експериментаторського спрямування, редагований останнім (вийшло одне число).

*Декларацію, то певен, що не зміг би утриматися зазначити в ній, що МУР діє в добі війн і революцій… що є основним для нашого часу, а саме національне і соціяльне визволення українського народу – і іже з ним щось на кшталт "азіятського ренесансу", хоч і не в таких може (з тактичних міркувань) парадоксально-гострих виразах – щось таке не міг утаїти і не сформулювати. Про той Вітер? (Унизу сторінки листа є Лавріненкове пояснення смислу цього запитання: "Тичинівський "Вітер з України", наприклад". – Т.Ш.). Що надимає вітрила мистецького корабля.*

*Декларація трохи абстрактна. Статут – як статут – формальний. Програми – нема. Але все те може з'явитися в статтях №1 "Хорсу".*

*Щодо людей, які підписали Декларацію, то більшість їх я не знаю, а про частку маю досить туманну уяву[1]. Все ж виникло в мене побоювання, щоб не вийшла замість "Академії" – "Просвіта". Масовізм на еміграції так само небезпечний, як і дома, а може, й більше, бо тут усі з безробіття стають митцями, як не слова, то співу, танцю, оперети (пам'ятаєте, в жовтневому ревю "Березільському" слова старого генерала на еміграції: "обіцяли дати посаду, казали: гарний голос…"?).*

*Оце й усі мої зауваження поки що. Все ж цілком од душі і з совістю підтримую Вашу ініціативу, приєднуюсь до неї і прошу не забувать два паролі:*

*1. Академізм у якості.*

*2. Сміливa революційна ідейність у змісті, ідейність, що була б гідною дочкою нашої геніяльної української революції 1917 і дальших років.*

*Зі мною підписав Декларацію і Йосип Гірняк. Він вважає, що актор є теж "мистець" чи "діяч слова". І коли "діяч пензля" може увійти до МУР-у, то незрозуміло було б, чому актор не може належать до того.*

*Отже, тут проблема: літературна організація чи універсально-мистецька? З Декларації це не ясно, а з Статуту виходить, що тільки літературна. Прошу роз'яснень. Мені здається…, власне затрудняюсь дати свою думку. Мені здається, що поруч літературного… мусить рости і театральний, і музичний, і малярський і т. д. Але в якім організаційно-структурнім прив'язанні? Може, декларація (академія) спільна, а статути (інститути) – по галузях?*

*Тепер наприкінці про себе. Підписати декларацію не найтрудніша з праць. Але виконати її – боюсь тут дуже – і за себе. Склалося так, що до 40 років я вийшов "Ніщо", і більш ніж сумнівно, щоб після сорока з мене вийшло "Щось". Особливо при цих умовах: справжня родина з дітьми на плечах, дрова, що їх носиш (теж на плечах) за три кілометри з лісу, "організація" засобів до життя, заробіток, відсутність літератури, часу, кабіни окремої для праці, відсутність ерудиції, бо й ту, що мав, розгубив по тюрмах і концентраках. Це ж "тихий ужас". Жах! Ви ж знаєте, що я стартую своє емігрантське життя з абсолютно порожньою кишенею і з порожньою (єдиною!) валізкою – і крім мозолів на руках нічого матеріального з собою не виніс із останніх взагалі загублених двадцяти років свого життя.*

*Я не хочу "поплакати Вам у жилетку". Але коли взяти на увагу, що не маю поблизу навіть порядного лагеря УНРРА[2], то – справді!.. Словом, "дайте мне руку, любезный читатель, и поедемте вместе со мной" поглянути на краєвиди Юркового життя. До серпня я був чорноробочим на городі. Після того заробив рефератами[3] кілька сот марок, тричі дістав пачки "Черв[оного] Хр[еста]". Правда, галичани часом дарують якесь лахміття… (в мене вже мозолі на серці од тих дарунків, хоч вони є і щирі і незайві для мене). Для листопадового реферату мене примусили позичити одяг, бо мій – непристойний.*

---

[1] До ініціативної групи МУРу ввійшли Ю. Шерех, І. Костецький, В. Петров, Ю. Косач, І. Багряний, І. Майстренко. Як члени-засновники МУРу Декларацію підписали В. Барка, У. Самчук, К. Гриневичева, М. Шлемкевич, Я. Дригинич, О. Бабій, В. Шаян, В. Міяковський, Л. Полтава, Яр Славутич, Л. Лиман, Т. Осьмачка, Н. Лівицька-Холодна, Є. Маланюк, О. Лятуринська, Ю. Лавріненко, Й. Гірняк.

[2] *УНРРА* (*United Nations Relief and Rehabilitation Administration* – Адміністрація Об'єднаних Націй для допомоги і відбудови) – міжнародна організація, створена державами антигітлерівської коаліції 9 листопада 1943 р. у Вашингтоні для допомоги потерпілим у війні країнам.

[3] Ідеться про цикл лекцій (рефератів) "Українська інтелігенція в боротьбі за духове самовизначення", створений Ю. Лавріненком і прочитаний 1945 р. для мешканців українських ДіПі-таборів.

*До речі, тими рефератами я придбав собі популярність. При тій порожнечі, яка тепер панує в головах людей, мене майже готові тут трактувати як ідеолога, але ж це мене доводить до відчаю, Ви розумієте мене? Я бачу деяких прекрасних людей, які, мов перед голодною смертю, панічно шукають і мечуться за духовним хлібом насущним, але я і сам до чортиків духовно голоден! Оце те саме багаття в темному, холодному, мокрому повоєнному світанку, про яке я писав Вам із Фюрту у, здається, передостанньому своєму листі. Не думайте, що я не даю собі ради в матеріяльних справах, але після них од мене мало що лишається. Я убив багато часу на комітети (культ.[урно]-осв.[ітній] референт на Форарльберзі), бо чортма людей охочих і здібних пожертвувати своїм часом для елементарних насущних громадських справ.*

*Мені треба було б перебратися в якийсь порядний лагер УНРРА, де б я мав кімнату, Микола – дитячий садок, другий Микола (який має з'явитися) – дитячі ясла, а всі разом – лагерну кухню і лагерне взуття. Але чи є де такий лагер на світі, а якщо є, то чи зможу переїхати до нього за якихсь пару місяців із цієї демократичної Австрії? Я не знаю, для чого я пишу Вам про це, бо Ви абсолютний профан у цих справах.*

*Що б міг я дать Вам при всьому цьому до Вашого "Хорсу" (якщо про такий Ви ще не забули). З одного мого реферату про "Три літа" Шевченка (з нагоди 100-річчя "Заповіту") могла б родитися стаття або дуже проблемна і гостра для нашого часу, або ж дуже халтурна, бо часу і літературного апарату бракує! Чи цікавитесь Ви отаким?*

*Міг би дати другу статтю (або першу і другу разом) про Хвильового. Але для цього треба б добратися до Любченкового архіву, який є десь у Бадені. Чи Вісбадені, під охороною трьох якихось високих наших осіб.*

*Треба написати про Любченка. Але це краще зробить Костюк Гр., який має і листи Любченка і знає його краще. Він десь або у Мангаймі, або у Вісбадені, або в Штутгарті… У Фрайбургу є Юрій Васильович Стефаник, там же перебуває і С. Гординський.*

*Кінчаю, бо боюсь, що далі перестанете читати.*

*Не забувайте, що Ви взялися за дуже відповідальну і дуже велику справу. Набирайтесь сил і сміливости. Будьте обережні в доборі людей. Більше підготовляйте стиха і бийте фактами – доробками і вимагайте з людей праці. Якщо Вам потрібне щось до журналу від Клена, Мосендза, Сосулі (він гарний гуморист, по-моєму, наслідник Вишні) – то я від них дістану. Але зв'язок – річ трудна. Пошта, мабуть, іще ненадійна? А між Німеччиною та Австрією і зовсім відсутня. Клена постараюся завербувати Вам. А Мосендз теж пізніше пристане, якщо перше число "Хорсу" буде порядне і з певним обличчям.*

*Щасти Вам, Боже. Хвилююся, чи вдасться Ваша велика затія. Буду допомагати з усіх своїх сил. До речі, я впригся відповідальним редактором до тижневої української газети "Заграва"[1], що почне виходити десь із початком грудня. Видавці – голота (Сапрун), але обіцяють мені цілком вільну руку. При теперішніх можливостях політичних і друкарських паперових – це труд невдячний – і берусь головно для заробітку. Газета, правда, потрібна нам до зарізу, але яка?!*

*Буду, за принципом МУР-у, друкувати в газеті тільки добрі літературні речі. Напр., в №1 піде нове гарне оповідання Мосендза "Життя".*

*Але як бути з часом для літературно-критичної роботи?*

*Як Ваша мама впорується з Вами і з собою? Жду від Вас великого "вічевого" листа про всіх, усе і вся.*

*Ваш Юрко.*

*Прикладаю декларацію, підписану мною і Гірняком, який приймає її без застережень і дуже радіє з Вашого почину… Чи дозволяєте опублікувати в нашій майбутній газеті інформацію про МУР і декларацію? Чи поки що конспіруєтесь? Прошу про це написати.*

---

[1] Тижнева українська газета, що недовгий час тоді видавалася в Авгсбурзі.

№595
Ю. Шерех – до Ю. Лавріненка:
Фюрт, 18.1.1946

*Любий друже, нарешті я одержав щось од Вас. Лист з 21 листопада прийшов учора з поштовим штемпелем Ульм, 14 січня. Довгенько він лежав у Вашій чи чийсь кишені. Але слава Богу, що таки дійшов. Відтоді багато води втекло. Отже, спочатку про факти, а потім про міркування й теорії. Великого труду коштувало зібрати з'їзд при теперішньому безтранспортов'ї. Все-таки зібрали його 21-22 грудня. Було менше людей, ніж запросили, але з'їзд пройшов надзвичайно вдало і цікаво. Щоб не хвалити себе самих, подам кінцівку шестисторінкового звіту про з'їзд, вміщеного в Авґсбурзькій газеті (звіт писав не мурівець): "Пишучи і говорячи про з'їзд МУРу, не можна обминути суперлятивів. Жаден з'їзд ні раніше, ні рівночасно не чув такої кількості досконалих доповідей і дискусій. Спокійно, ясно, стримано, без буфонади і зайвих подробиць, все посутньо й діловито. Віримо, що цей з'їзд відіграє не меншу ролю, ніж виступи Хвильового й ваплітян". Хай це перебільшено, але це показує настрій у людей. А з другого боку енківське болото аж піниться – казиться. Через те, що було мало людей з півдня, повторюємо основні моменти з'їзду на конференції в Авґсбурзі, на яку я виїжджаю за тиждень. Послав я і Вам на неї запрошення через Гуменну, з якою я вже маю контакт і яка вже замурована. Не знаю, чи одержите своєчасно і чи зможете приїхати. А було б добре. Бо поки ми здані на ласку випадкових подорожніх, то листи можуть іти по два-три місяці, і ніяка ділова співпраця неможлива, а Вас тут треба, аж кричить.*

*У зв'язку з цим висловлене Вами побажання переїхати до табору. МУР має договореність з двома таборами, що вони прийматимуть на пільгових умова[х] членів МУРу, – один в Ульмі, а другий в Майнц-Кастелі, шість км від Вісбадену. Звичайно, поки йтиме цей лист, становище може змінитися, але думаю, що-небудь зробити завжди можна буде. Принаймні така практична людина, як Гр. Ол. (Костюк. – Т. Ш.), переїхав з Вашої зони в табір і поки що не шкодує. Зважуйтеся. Лекції читати Ви зможете і тут, я навіть зможу Вас познайомити з людиною, яка цим розпоряджається на всю американську зону. І взагалі, моя непрактичність стосується до моїх особистих справ, але за мурівців я можу людям очі вигризти – і деякі зв'язки ми маємо. Само собою, що я не можу передбачити, що буде далі і на якій зоні буде гірше. Але чи нас тепер цим здивуєш? А в усякому випадку поділили б спільну долю. А то так ризикуємо опинитися десь на Новій Зеляндії, а Ви в Сенегалі – і муруй тоді МУР.*

*Повертаюся до наших справ. Тепер – видавничі. Тут найгірше. Труднощі колосальні – і найбільше з дозволами. Перше число "Хорса" (яке, до речі, не повинно бути органом МУРу, а тільки однієї течії в ньому – експериментальної чи що) лежить уже цілком зредаговане, але годі й думати його видати. Доводиться йти на малі д[і]ла. Розпочинаємо видавати Малу Бібліотеку МУРу. Це будуть книжечки розміром коло одного аркуша. Матеріял – кваліфікована художня проза або сюжетна поезія. При кожному випуску – критична післямова (отут би Ви були нам потрібні!). Гадаємо видавати шість таких книжечок на місяць.*

*Другий плян – журнал. Це має бути критичний журнал, теоретичний тощо. Наклад невеличкий 300-500. У мене ще є пропозиція, оскільки поетів у нас сила силенна, а збірок їх МУР тепер не може друкувати, то пересипати статті віршами – для отдохновенія читачам. Не знаю ще, чи з цим наше Правління погодиться. Для журналу ми теж Вас і Ваших писань дуже потребуємо.*

*Ну, це факти наче всі. Тепер все інше. Песимізм мій зовсім не змінився: але я завжди робив усе саме з песимізму, і так воно і тепер. Я завжди вважав, що маю тільки сьогоднішній день у своєму розпорядженні, і тому треба ВСЕ зробити сьогодні. Оттому і МУР і все інше. А перспективи наші я бачу чорно: або примусове повернення на батьківщину, або біле рабство в яких-небудь джунглях.*

*Декларації хатян я абсолютно не пригадую, тому й наслідувати її не міг. Рецидиви хатянства, думаю, мені не загрожують, а що серед мурівців є деякі*

*несподівані продовжувачі українського символізму і зокре[ма] – раннього Тичини, то це правда. Але роблять це вони так не наслідувально, так самостійно і оригінально, так по-новому, що в мене рука не підноситься на ці спроби. І це ж природно, що в добу втоми душевної відроджується символізм, всякі християнства, загробності і т. п. Так завжди було, так і буде. Про наш час, про місію України, про нове звучання цього слова я докладно говорив у своїй доповіді, але в декларації ми "по зрєлом размишленії" цю частину усунули. Не час. Щождо мистецької програми МУРу, то вона вся в декларації, бо вона сходить на дві вимоги: щоб це було, по-перше, справжнє мистецтво, і щоб це було справді українське мистецтво. А поза тим МУР задуманий як співдружність найрізноманітніших і найпротилежніших мистців, і чим більш відмінні вони будуть, т[и]м краще. МУР – не для того, щоб усі один одного по голівці гладили, і не для вузького гуртка однодумців, а для всіх, хто шукає справжнього українського мистецтва (і, звичайно, не тільки шукає, а і дещо може знайти! Бо шукати є багато охочих, а надто в каламутній водичці). Отже, хай мурівці найбільше дискутують, сперечаються, лають один одного – і з цього тільки й може постати якесь свіже, не заплісняві мистецтво. Поки що можу похвалитися, що декого з занепалих було духом майстрів МУР повернув до творчости. А це ж тільки початок! Так що я не приймаю Ваших закидів про потребу ширшої декларації або програми. Досить того, що є. Тепер треба широкої й перманентної дискусії (для цього зустрічі мурівців і журнал) і хороших і різноманітних творів (для цього – Мала Бібліотека – на жаль, справді надто мала на таке завдання, але що ж, нічого тепер не можемо з цим зробити). Зате Ваші дві вимоги – академізм і сміливa революційна ідейність – приймаю цілком.*

*Справедливо зауважуєте, що не ясно, чи МУР універсально мистецька організація, чи літературна. Він був задуманий як універсальна. Але потім виявилося, що зібрати людей так трудно, що практично ми відмовились від усіх, крім письменників. Але теоретично – ні. І якби знайшлися охочі виконати цю роботу для театру, для малярства тощо, – то Господи? Були б тільки раді. Гірнякові спасибі за підпис. А от якби він узявся зорганізувати театральний МУР, то було б ультра добре. А тим часом може бути розмова про співпрацю з його театром. Нічим ще похвалитися не можемо в драматургії, але кілька п'єс має Косач, а тепер [в] п'єси засіли такі надійні сили, як Барка й Костецький. Думаю, що з цього може вийти щось дуже цікаве (а може й нічого не вийти, бо ж вони з театром оце стрічаються вперше).*

*Вашу статтю про "Три літа" дуже хочу мати – десь сподіваюся її пристроїти. Передайте при першій нагоді. Любченків архів в Офенбасі. При ньому є штатний завідувач – Ваш добрий знайомий Григорій Олександрович Подоляк. Подаю Вам його адресу: <...>*

*Я недавно написав велику статтю (три аркуші) про "Вертеп". Здається, вийшло цікаво. З Гординським я зв'язаний, він у МУРі вже. А от ніде не знайдемо Дарію Віконську. Вона мусить бути десь в Австрії. Пошукайте. Чи виходить Ваша "Заграва"? Про МУР подавайте якнайширше, ми не конспіруємося. Щодо того, що Ви в 40 років "велике ніщо", то це ми можемо всі про себе сказати. Через милі обставини ми зробили в тисячу разів менше, ніж могли б. Але це не значить, що ми ніщо. Ні, ми ще повоюємо в літературі (якщо нам раніше горло не переріжуть).*

*Мама зі мною і ми разом вітаємо Вас, Марусю й обох Микол. До речі, напишіть докладніше про старого – і чи є вже новий*[1]*. Привіт Гірнякові. І використовуйте кожну нагоду, щоб або приїхати до нас, або хоч листи передавати. Життя все-таки в нас концентрується, а не в Вас.*

*Дайте лапу. Ваш Юрко*

[1] Ідеться про доньку Ю. Лавріненка Ларису, яка народилася 19 грудня 1945 р. Очікуючи її появи на світ, батько умовно-жартома назвав її "другим Миколою", уже маючи старшого сина з таким ім'ям.

№596

Ю. Шерех – до Ю. Лавріненка:

Фюрт, 26.3.46

*Любий мій Юркевич Лаврінкевич! Нарешті подали Ви голос. Але цього разу вже за жіночим звичаєм без дати. Бог Вас знає, скільки він до мене йшов.*

*Отже, передусім про Ваш переїзд. Ви скаржитеся, що не маєте для праці бібліотек, побутових умов і людей, з ким би поділитися думкою. Бібліотек і в нас нема, хоч де більший гурт, там і більші можливості видобути якусь книжку. Побутові умови неважні, але якось живемо й працюємо. Думаю, що окрему кімнату в таборі Ви безперечно дістанете, хоч може бути, що не одразу, як покажетеся, а за якихось два-три тижні (все мусить пройти свій канцелярський стаж). Щодо розумних людей, то я після Пляуену, де таких справді не було, почуваю себе, як у раю. І багато з моїх сьогоднішніх думок зродилося саме в живому спілкуванні з розумними людьми. Отже, плюнути на все й їхати. Щось зробимо. Під пільговими умовами я й розумію окрему кімнату.*

*Тепер по порядку про те, що Ви пишете. Статті Ваші мене дуже цікавлять, хоч і боюся, що Ви занадто пустилися в публіцистику. А я добре знаю, що в літературі як такій Ви теж могли б багато людям доброго сказати. Не хочу Вас відтягати від публіцистики, але не забувайте й про нас грішних. Статтів Ваших нетерпляче чекаю, і думаю, що всім їм зможу дати раду й місце. А Хвильового ж Вам тепер саме випадає художню частину писати, коли не помиляюся. Чи ж не так?*

*Гірнякові додаю цидулку. Звичайно, їхав би і він до нас, як не зовсім, то хоч на гастролі. "Рідне слово"[1] не має до нас жадного відношення. Це орган досить безобличний у художній частині (в політичній – з надто виразним обличчям). Наші видання тепер уже нарешті друкуються, і перші повинні показатися в світ десь за 10-15 днів. Це буде перше число проблемних збірників "МУР" і перші випуски Малої бібліотеки МУРу: Клен з моєю післямовою, Самчук з післямовою Гр. Ол. (Костюка. – Т. Ш.) і Косач з моєю ж таки післямовою. А підготовано вже коло півтора десятка книжечок. Гр[игорій] Ол[ександрович] тепер редактор великого видавництва, і там плянуються й великі книжки. Можливо, постане питання й про видання "християнського" товстого журналу з усіма традиційними розділами. Зміст "МУРу": статті Домонтовича, Багряного, моя, Самчука, Грицая. Спогади Блавацького про Курбаса. Поезії Маланюка, Багряного, Лятуринської, Барки, Полтави. Хроніка. На друге число обіцяли Шлемкевич, Державин, Білецький, Самчук, Гординський, Гр. Ол. Люди кажуть, що дуже цікаво. Як вийде, то вишлю Вам, але не'певний, що дійде. До речі, цей лист висилаю двома шляхами в двох примірниках. Не дивуйтеся, коли обидва одержите.*

*Про ворогів МУРу (а їх уже чимало) писати не варт. Переважно це ображені самолюбства. Але подеколи вони забарвлюються ідеологічно (хоч жадної протимурівської концепції не висунено і ледве чи можна висунути), іноді навіть партійно, що вже зовсім по-дурному і неприємно. Бо вже ж чого, чого, а партійних прагнень ні в мене, ні в Самчука нема. Пишу я тепер мало – бо все в орг[анізаційних] клопотах або складаю газетні дрібниці – рецензії, які конче треба скласти. Власне, написав тільки доповідь про стилі сучасної нашої літератури і статтю про "Вертеп" Любч[енка]. Архів його, до речі, в дуже поганому стані, і Гр. Ол. скаржиться, що не має часу ним заніматися. Так що навіть Ви могли б, може, перейняти його там посаду. Поезій я тепер зовсім не пишу, бо для них потребую самоти й настрою, чого тепер зовсім не маю. На з'їзді доповідали Самчук, Шлемкевич, я, Косач, Багряний, Костецький і Домонтович. Намічається в нас тепер цікава співпраця з театралами (ОМУС)[2], а далі, може, і з іншими письменниками. Справа з Кленом. Він у МУРі. Але знаю, що протимурівські сили дуже стараються його звідти вилучити. Невже це вдалося? Може б, Ви з ним на ці*

[1] *"Рідне слово"* – журнал, що редагував Т. Курпіта. У спогадах "МУР і я в МУРі" Ю. Шерех характеризує його як "конкуренційне" щодо МУРу видання, що сіяло "поголоски про шкідливість" останнього.

[2] *ОМУС* – Об'єднання мистців української сцени.

*теми поговорили й вплинули. Я йому писав недавно, але лист не те, що розмова, і не знаю, чи дійшов. З Мосендзом боюся, що справа безнадійна. Городником не робіться. Згодний, що зле, що ми скидаємося на дармоїдів у чужих очах, але не Вам у першу чергу ставати городником. Можете бути кориснішим у іншій галузі. Якщо поїдете до Канади, то пом'яніть і нас, єгда приїдете в царство своє. Кінчаю. Привіт Марусі і малим. Пишіть негайно, а ще краще приїжджайте хоч на оглядини або й зовсім. Тоді й поговоримо про всі подробиці. І сочиненія привозьте з собою. Мама Вас усіх вітає. Всіх, крім Вас, цілує і теж хоче Вас бачити. Листа Гірнякові передайте.*

*Щиро Ваш ЮШерех*

№597

Ю. Шерех – до Ю. Лавріненка:

Фюрт, 9.6.46

*Дорогий Юрку!*

*Листівочку Вашу одержав, посміявся з неї трошки, хоч загалом воно зовсім не смішно… Спочатку відкладав буе відповідь, сподіваючись на обіцяні Вами відвідини, а тепер вирішив написати, не чекаючи, бо щось з Ваших країв ніхто в наші не приїздить, – видно, не дають тепер перепусток. У газетах з'явилася в нас вістка, що австрійський уряд вимагає вивезення всіх ДП[1] за межі Австрії, – от було б добре, коли б Вас усіх до нас привезли. А то почуваєш себе, як та лисиця коло винограду: і близько, і смачно, а вкусити не можна. І в дальших мандрах тоді б були ми разом, а то тепер я боюся, що нас ще більшими віддалями й перешкодами розгородять.*

*Чую краєм вуха, що у Вас там люди видають різні книжки. Мені трапилося в руки тільки перше число "Звена"[2]. Видно, що Кримський хлопець здібний, але так само видно й те, що бути редактором йому ще рано. Художні твори слабенькі, Мосендзові переклади з Рільке й Єндикові дистихи межують з пародією. Ідеологія журналу більш ніж сумнівна: мішанина з Хвильового, давно перестарілих відригів донцовщини й новітнього австро-французького католицизму – це виглядає претензійно, але не розумно й безсмачно. А мова – це щось страшне. Ввесь журнал треба було б перекласти на українську мову. Я спочатку здивувався, що там нічого Вашого нема, а потім був тим дуже задоволений. Ніде не можу знайти другого Вашого видання – "Керми"[3], так само, як і книжечок, у Вас виданих.*

*Не знаю, чи дійшло до Вас перше число "МУРу". Я маю по примірнику для Вас, Клена й Гуменної, але нема можливості переслати. А все-таки мені здається, що він незрівнянно вищий від "Звена" того бідолашного.*

*Статтю Вашу дуже хотів би одержати. Здається, що це зробити можна було б. Таж у ній нічого нецензурного бути не може. Іде, отже, тільки про вагу листа. Він, здається, повинен бути не тяжчий за 20 гр., тож передрукуйте статтю на папіросний папір, а якщо все-таки буде важке, то перешліть при кількох листах частинами. Принаймні таким способом я одержав від Гуменної післямову до її оповідань. Правда, вона мала тільки чотири сторінки друку. Але важливий сам факт.*

*Звичайно, все це перестало б бути проблемою, коли б (закінчення листа в архіві відсутнє. – Т. Ш.).*

---

[1] *ДП* – абревіатура від англ. display person – переміщена особа, тобто іммігрант до Європи.

[2] *"Звено"* – журнал літератури, мистецтва і критики (Мюнхен–Інсбрук, 1946–1947), який редагував В.Кримський. Журнал замислювався як друкований орган Мистецького Українського Руху.

[3] *"Керма"* – літературно-мистецький і науковий збірник, що також виходив у цей час в Австрії (редактор А.Коломиєць).

№541
Ю. Лавріненко – до Ю. Шереха:
Bildstein, 7.VIII. 1946
*Дорогой Тезка!*

*После того, как я блестяще выдержал перед Вами экзамен по немецкому языку, берусь держать по русскому совсем смело. Вашу письменную работу по русскому языку – письмо к Докие – мы с ней решили: "с удовольствием принять". Кстати, я был с 9 по 24 июля в Зальцбурге. Мои дни там, переполненные кипучей деятельностью, а еще больше балаками, имели довольно печальный финал. Пришлось писать некролог по А.Коломийцу и принимать участие в его похоронах. Это было тем более тяжело, что моя первая встреча с ним (за несколько дней до его смерти) оставила по нем очень хорошее и светлое впечатление. Все потеряли умного, образованного, энергичного сторонника МУР-а. Думаю, что таких людей у нас не много. В Зальцбурге мы действовали "на пару" с И.Гирняком, театральная школа которого своими гастролями показала, что в Австрии в нашем театре нет ничего, кроме Гирняка и его школы. Уверен, что такое же следствие было бы и в результате поездки этой школы в Вашу цветущую украинскую Баварию. Сейчас Гирняк быстрыми темпами готовит новую премьеру "Мати і я". Что это такое? – вижу Ваше удивленное лицо. Это Гирняк спровоцировал меня составить пьесу по сочинениям М. Хвылевого "Мати" и "Я". Роль Я играет Гирняк, матери – Добровольская, Андрюши – Залеский. Как видите, мы с Иосифом Иосифовичем пустились в рискованную авантюру: или пан или пропал.*

*Если удастся эта вещь, тогда Гирняк будет пробиваться на гастроли к Вам. Плохо иметь знакомство с такими неспокойными людьми, как Гирняк. Такие люди будут подталкивать вас всегда на головокружительные прыжки через пропасти, напр., от темы "Украинская интеллигенция в борьбе за свое духовное самоопределение" до инсценизаций Хвылевого. Можете спокойно на меня махнуть рукой…*

*Я пытаюсь, однако, спастись. Сбрасываю с себя решительнейшим образом все "культурные гастроли" и комитетские нагрузки и надеюсь больше времени выиграть для литературной работы. На очереди – окончание работы о духовном самоопределении. Одновременно подготовляю далее монографию о Хвылевом. Однако Гирняк еще требует инсценизации "Санаторийной зоны"… Это уже совсем беда! Единственная надежда на то, что ожидаемый мною провал "Мати і я" заставит его оставить меня в покое.*

*Скажите проф. Подоляку, что его предложение подготовить томик публицистических работ Хвылевого с моим предисловием я принимаю. Пусть никому больше не поручает этого дела. Я даю уже перепечатывать на машинке (для этой темы) его памфлеты. Собираю недостающие. В частности, нет у меня его интермедий в "Литературном Ярмарке" №1, предисловия (очень ценного) к стихам Эллана и мелких выступлений в прессе, как, напр., "Кричуще божество", статья про "Золоте черево" в Березоле и т. д. и т. п. Имею "Камо грядеши", "Думки проти течії", "Соціологічний еквівалент трьох критичних оглядів", "Одвертий лист до В.Коряка". Кроме того, имею две книжки А. Хвыли о Хвылевом с многочисленными цитатами из неопубликованных вещей Хвылевого ("Україна чи Малоросія" и т. д.). Прошу Вас подбирать для этой темы все, что попадется Вам на пути (из Хвылевого), и переписывать для планируемого сборника, который надо было бы считать одним из томов сочинений Хвылевого, каковые, надеюсь, Ваша "Золота Брама" должна пропустить не позже ближайшего года. Имею для этой цели три тома прозы Хвылевого. Надо искать его стихи. Как видите, дело не трудное, но трудное. Предлагал бы я создать редакционную коллегию по изданию сочинений Хвылевого: Вы, Подоляк, я и еще кто-нибудь в роде Маланюка или Самчука или оба они. Это не будет, разумеется, полное собрание сочинений, но будет самое полное из до сих пор изданных. Можно было бы использовать и архив А. Любченко (переписка, фотографии и т. п.). Необходима обстоятельная библиография… Словом, работы много. Считаю это*

*дело совершенно необходимым. Тогда и моя эвентуальная монография имела бы реальную почву среди читателей.*

*Недавно получил "МУР" №1 с Вашей статьей. Безусловно, это есть первый камень в наше заросшее водорослями озеро и лягушки поэтому заквакают. Но они тем скорее утихнут, чем скорее последуют такие камешки один за другим.*

*Однако я не могу без критицизма принять и Вашу ценную статью и Петрова[1] (остальные меня меньше интересуют). Вы все-таки пессимист, и больше всего это видно там, где Вы выступаете оптимистически. Убеждаюсь еще раз в том, что для создания нового этапа в литературной критике и литературе нашей срочно необходима хотя бы конспективная история укр[аинской] общественной мысли. Иначе мы виснем в воздухе, как бы остроумны не были. Поэтому, может, и не излишней будет моя хоть и поверхностная работа "Укр. интел. в борьбе за духов. самоопред." (готово уже 2 печатных листа, пишу последующие 2 – всего около 4 печ[атных] листов). Пишу и держу это у себя. "Шевченків Рубікон" тоже лежит...*

*Очень рад, что Крымский бывал у Вас на поклоне. Это не без моего влияния. Еще более рад унии "Звена" с "Золотой Брамой". Вместе с Кленом прилагаю усилия к улучшению "Звена", но еще не брался по-настоящему за него. К Крымскому необходимо подступать неспеша – гонористый галичменчик. Если сначала он игнорировал меня, то теперь всячески тянет к сотрудничеству – предлагает вести критический отдел журнала. Думаю взяться. Пока что даю ему всяческие свои отрывки и даю советы и... дотацию. Естественно, что существование "Звена" оправдывается исключительно зональностью нашего бытия. Иначе было бы достаточно Ваших изданий. Видите, как трудно с простой перепиской.*

*Очень благодарен Вам за "МУР". Надеюсь скоро получить и критику его этим Державиным. Любопытно. Боюсь, что "з річевого боку" он Вас, может, и подцепит, но по-существу априори не боюсь. МУР – вне конкуренции – но это не утешение, а скорее ужас.*

*Еду сегодня в Зальцбург опять, чтобы окончательно сбросить из себя роль австрийского проф. Д. Дорошенка (так у рукопису. – Т. Ш.) и чтобы помочь Гирняку попасть под материальную и моральную опеку нашого общества.*

*Тепер о самом важном. У нас нашелся совсем новый поэт, который стоит выше всех существующих на эмиграции[2]. Такое впечатление произвела на меня рукопись его первого сборника стихов "Неозорість", которую через Клена захватил Мосендз и передал куда-то в "бельгийское" издательство (кажется, еще не существующее). Очень жалею, что не попало это Вам. Потому что по существу это наше. У него[1] даже есть одно анекдотическое совпадение:*

В МУР вростаю головою,
Вріс уже по плечі,
І на злу малечу
Грізно дригаю ногою.

*Це із забіяцького вірша "Хочу буть оригінальним". Є в нього "Східняцьке Фуріозо" – скандальна річ, яку наведу по секрету Вам всю[3]:*

Так, я східняк! З Зеленого десь Клину
мене тайфун завіяв у Тіроль,
щоб виспівать тугу свою єдину
між гір чужих, як темний Атта Троль.
В мозолях руки з пилки і сокири,
смолою й димом одяг мій просяк,

[1] Ідеться про статтю Віктора Бера (В. Петрова) "Засади естетики" та статтю Ю. Шереха "Стилі сучасної української літератури на еміграції".
[2] Ідеться про Порфирія Горотака – поетичну містифікацію, створену Юрієм Кленом і Л. Мосендзом.
[3] За браком місця на папері Ю. Лавріненко, переписуючи вірші, не завжди ділить їх на строфи.

Але душа так рветься в синій вирій,
Що висміху й не чує: "ось східняк!"
Так, я східняк! У пахощі вербени
Занурюю лише віршовий рим,
А чим же ви, духовні ґалічмени,
В зеніт знесетесь над буттям моїм?
Магістри темних ви кооперацій,
тверді, м'які, ліричні паскарі,
яким вагалом вищих творчих рацій
мене з моєї скинете гори?
Ні, я східняк! Для мене сходив обрій,
і захід обріїв мене приймав,
коли я йшов сюди і в сірій торбі
беріг ямбічну музику октав.
І з ними знов верну на грань Амура,
схід з заходом у грудях – два брати –
щоб в батьківщину хромаля Тімура
повноту сил вкраїнських принести.
Тоді! Тоді ви прийдете покірні,
на кожнім запобігливости знак,
і схилитесь порожні і манірні
із рабським кличем: "Хай живе східняк!"

*Справжнє шаленство! Цей парубійко 18-літнім хлопцем в 1935 р. втік із Зеленого Клину (куди прийшов із Сквирщини ще його прадід) до Манж[урії], Японії, учився в анлійському коледжі в Сінгапурі, був малярем у якогось магараджі (знає японське малювання по шовку), в Індії, потім в Тегеран, Анкара, Рим, якийсь монастир в Італії і Тироль. Хотів побачити українців! Кожен вірш повен іронії (в тому зверненої і до себе). Наприклад, вірш до Сковороди – це його (не Сковороди) карикатурна біографія, де йому пропонували бути всім – і мандарином, і придворним малярем у магараджі, ефенді в Тегерані, беєм у Смирні.*

До Риму почвалав,
і в Вічнім місті з мене мали,
покликавши конклав,
Вкраїні дати кардинала.
Тоді перемахнув
я через Альпи до Тіролю,
де (як ти, певно, чув)
я грати мав високу ролю:
мене іменував
там головою УНРРи табір,
щоб слави я зазнав
у міжплянетному маштабі.
Та я ся знову змив,
зрезиґнував…
Так світ мене ловив
і не спіймав!

*Кримський не хотів його друкувати: "Буду я всяких початківців містити…". Але пізніше під моїм тиском до №3-4 таки взяв 4 вірші. Подав я і до "Керми" кілька їх. Будуть у №2. Не знаю, що дати Вам, бо не пам'ятаю, що взяло "Звено" і "Керма". Перепишу тут те, що напевне ті не брали:*

**Урбанізація**[1]
П.Тичині

Комини, комини фабрик –
Вгору зіп'ялись, як фалуси,
Вашої абракадабри
Серце моє не злякалося.
Мурами, мурами, мурами
В небо вростають заводи.
Над городами похмурими
Нищать ланів моїх вроду.
Вас роздрібнити б на атоми,
Вас потрощити б на порох!
В цьому сторіччі проклятому
Кожний є кожному ворог.
В цьому столітті, що війнами,
Трупом і кров'ю вагітне,
Хай над задумливо-мрійними
Лотосу келих розквітне.

[1] У збірці "Диявольчні параболи" цей текст відсутній.

Всі ми Тангейзери,
Але у нашому гурті
Б'ють ще окропами гейзери,
З'явиться наш Кришнамурті...
Комини, комини фабрик
Вгору зіп'ялись, як фалуси,
Вашої абракадабри
Серце моє не злякалося!
А ось його вірш "Ars amandi":
Хай пильно студіює ars amandi
в минулості туманний Альбіон,
але пильнує ще замовклий Ґанді
душі східної замкнений кордон.
Стою й не знаю я: хто підпереже
мій дух – Магатма чи Рабіндранат?
Кому розсунуть смію я мережі,
де спить мій дух, жадний святих принад?
Чи, може, я візьму іздаля Будду?
І вклонимось разом Сковороді?
Чи, може, Калі грізно-многогруду
ми приймемо, надхненні і раді?
Ні, страшно, страшно! В безатомнім світі
прийди, Мінерво-сестро, в мій курінь!
Старі думки давно вже пережиті,
а де ж нових гладка, блискуча рінь?
Старих світів, що знищились, вже кат-ма!
Що їм до мене і мені до них?
Де ж той новітній праведний Магатма,
щоби з душі моєї зняти гріх?

**Туга за романтикою**
(На мотив Г. Гейне)

Я стою на кучугурі
і питаю: "Де ви, де ви,
королі і трубадури,
що у гербі мали лева
або вовка чи медведя?
Де ідальґо у сомбрері,
де мілорди і міледі
і шляхетні горді сери,
Куніґунди, Есмеральди,
де Брунгільди і Сіґурди,
що про них співали скальди?
Де священні всі абсурди?
І мовчить навколо простір,
тільки серце мовить стуком:
"На безлюдний плиньмо острів,
заночуймо там під буком.
Бо самі тут фармазони,
спекулянти і батяри,
що торгують самогоном,
продають вино, сиґари,
чоколяду і консерви,
та з азартом грають в карти,
і всіляке інше стерво,
що романтики не варте".

*Більше переписувать ніде й ніколи, хоч і бачу, що найкращих зразків не подав (лірики, іронічних та інших віршів). Зветься автор Порфирій Горотак, народився 17.7.1917 на Зеленому Клині в селі Горотаківці над Амуром. Тепер десь у лісі на (нерозбірливо. – Т. Ш.) рубає ліс, ніхто не знає його адреси – він присилає дещо через якихось двох хлопчаків. Думаю знайти його скоро. Як міг з'явитися такий оригінал? Як він зберіг себе і зробив із себе українського поета? Думаю, що він є вихованець укр[аїнської] школи часів Скрипника і укр[аїнської] літератури, бо наші ви[давництв]а посилали на Зелений Клин свої видання. Багато хто думає, що то містифікація, але я хотів би бачити такого з наших поетів, що міг би таке вдати. То є зовсім оригінальний світ. Правда, боюся, щоб не став він снобом. Але хіба ж із пилкою та сокирою в руках родяться сноби?*

*Як бачите, мій лист – ні в тин ні в ворота. Думав посилати його почтою, але Горотак підвів мене під монастир – перейшов я на українську і таке накрутив, що цензура тільки від обсягу та зовнішнього вигляду цього листа перелякається. Біда!*

*Отже, надіюся у вересні побувати в Баварії разом із Гірняком та його школою. Боротьба за перепустки триває. Коли буде перемога і готова "Мати і я" – тоді й поїдемо.*

*Привіт Вашій мамі і Вам од Марусі й Микольці та й від Лесі – пресмішної (і, як на мій смак) премилої восьмимісячної дівчинки.*

*Чому мало пишете? Пишіть німецькою, я читаю добре по німецькі не тільки серйозні речі, а й іншу лектуру. Най Вам Бог помагає у всьому.*

*Ваш Юрко*

*Вступне слово й коментарі Тетяни Шестопалової*

*(Продовження в наступному номері)*

*Отримано 8 травня 2012 р.*

*м. Луганськ*

*УДК 821.161.2 – 6.09*

# ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 50-Х РОКІВ XX СТ. НА ХМЕЛЬНИЧЧИНІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛИСТІВ МИКИТИ ГОДОВАНЦЯ ДО МИКОЛИ СКОРСЬКОГО

Автори подають добірку листів байкаря М. Годованця до голови Хмельницького літературного об'єднання М. Скорського – відомого педагога, журналіста, науковця – літературознавця.
*Ключові слова:* листи, альманах, літоб'єднання, байка, література, молоді письменники.

*The literary process of the second half of the 1950s in Khmelnytskyi region through the prism of Mykyta Hodovanets's letters to Mykola Skorsky (Introduction and commentary by Viktor Prokopchuk and Lev Bazhenov)*

The editors offer a collection of letters by a fabulist M. Hodovanets addressed to the head of Khmelnytskyi literary association M. Skorsky, a well-known teacher, journalist and a literary scholar.
*Key words:* letters, literary miscellany, literary association, fable, literature, young writers.

Микита Павлович Годованець і Микола Андрійович Скорський – подоляни, вихідці з Вінниччини. Оскільки біографічну хроніку М. Годованця ми докладно окреслили в попередніх дослідженнях [див.: 6; 7; 8], дозволимо собі зазначити лише деякі життєві віхи другої дійової особи цієї публікації – М. Скорського.

Народився він 9 серпня 1920 р. в с. Юшківці Оратівського району, де його батько завідував початковою школою. Пережив голодомор 1933 р., був свідком масових репресій 1930-х рр. Якраз у їх розпал, 1937 р., став студентом філологічного факультету Київського державного педінституту ім. М. Горького. Там, у Києві, його заполонила літературна стихія – відвідував "літературні четверги" в редакції "Літературної газети", цікаві зустрічі в "Комсомольці України", пробував себе у критиці, випускав сатиричну стінгазету "Гуморист". З уведенням у вересні 1940 р. плати за навчання в середніх і вищих навчальних закладах через фінансові труднощі на останньому 4-му курсі перевівся на заочне відділення і влаштувався вчителем мови та літератури в Мартинівську середню школу на Канівщині, щоб допомагати батькам навчати молодшого Олександра – студента 2-го курсу хіміко-технологічного інституту.

Випускні екзамени складав під завивання сирен, бомбові вибухи. Брав участь в обороні Києва. У вересні 1941 р. поранений командир відділення М. Скорський потрапив у полон разом з іншими більш ніж 660 тис. бійців та офіцерів Південно-Західного фронту, які через стратегічні прорахунки Головнокомандувача зазнали голоду, холоду, поневірянь і заплатили здебільшого не тільки честю, а й життям.

Миколі Андрійовичу пощастило – на початку війни німці нерідко рядових бійців відпускали з таборів військовополонених додому. Так восени 1941 р. опинився на Чемеровеччині, у с. Драганівка, на батьківщині дружини... А з визволенням краю влився в лави діючої армії й у складі 1031 полку 280 стрілецької дивізії визволяв Україну та Польщу. І знову ж таки у вересні, але вже 1944 р., на Сандомирському плацдармі був важко поранений (втратив ліву руку)...

У січні 1945 р. обійняв посаду відповідального секретаря Чемеровецької районної газети "Голос стахановця", через півроку – таку ж посаду в Орининській районці – "Червоний прапор" [див.: 9].

Восени 1946 р. став учителем вечірньої школи робітничої молоді № 1 у Кам'янці-Подільському, 1947-го – викладачем педучилища. Виявив особливий інтерес до української дитячої літератури, піддавав літературному аналізу доробок тогочасних дитячих письменників, публікувався. Так влився до об'єднання кам'янецьких письменників, літературознавців, яке особливо пожвавило свою діяльність у середині 1950-х, став членом його бюро, редколегії першого досить об'ємного літературно-художнього альманаху "Кам'янець-Подільський" [див.: 2].

Саме в цей період відбулося знайомство з Микитою Павловичем Годованцем, який тільки після смерті Й. Сталіна, аж 1954 року зумів повернутися до Кам'янця-Подільського, з'єднатися із сім'єю – дружиною Серафимою Миколаївною та сином Анатолієм. Поселився в будинку батьків дружини, 10 грудня отримав призначення вчителем праці в 4-у міську семирічку, що розташовувалась на Руських фільварках. У статті "Жодного дня без байки (до 90-річчя від дня народження М.П. Годованця)" Микола Андрійович так описує їх першу зустріч: "На початку вересня 1955 року до вчительської кімнати Кам'янець-Подільського педучилища, де я тоді працював викладачем української мови та літератури, зайшов літній чоловік. На вигляд йому було за шістдесят, а бліде, стомлене обличчя виказувало задавнену хворобу серця. Запитав про мене.

– Годованець... Микита Павлович, – відрекомендувався.

Тоді це прізвище говорило мені небагато, бо в другій половині 30-х – на початку 40-х років, коли я навчався в інституті, студентам – філологам у лекційних курсах імен Годованця та деяких інших письменників не називалося, не згадувалися вони і в критичних статтях та оглядах.

– Тут – байки. Як матимете вільну годину, прочитайте з олівцем і скажете свою думку... Можете й лаяти діда...".

Згодом, 1957 року, ця папка стараннями редактора А. Косматенка з передмовою П. Сліпчука у видавництві "Радянський письменник" перетворилась на красиву червоненьку на 220 сторінок книжку, куди ввійшло 88 оригінальних байок та 27 – за мотивами Езопових творів [див.: 1].

"Не криючись скажу, – писав пізніше М. Скорський, – що з приємністю прочитав на титульній сторінці подарованої збірки напис автора: "Вельмишановному Миколі Андрійовичу, через чий перший фільтр ці байки пройшли, прямуючи в широкий світ. З пошаною М. Годованець. 22.IX.57" [5].

Наприкінці 1956 р. Микола Андрійович перейшов на роботу до редакції обласної газети "Радянське Поділля", очолив відділ культури і шкіл й одночасно обласне літературне об'єднання. Стосунки з Микитою Павловичем Годованцем переходять в іншу площину, набувають характеру сталого обміну думками здебільшого з проблем діяльності обласного літоб'єднання, підтримки й спрямування літературного процесу на Хмельниччині. В особистому архіві М. Скорського збереглося 95 листів з доданими до них байками, документами, які адресат не тільки зберіг, а й упорядкував у хронологічному порядку в 4 блоки. Перші 20 листів, репрезентовані тут читачеві, припадають на 1957–1959 рр. – період становлення й утвердження Хмельницького обласного об'єднання, незалежного від Вінницької обласної організації Спілки письменників України.

Микита Павлович, який, власне, сам спинався на ноги після майже десятилітнього перебування на Колимі, особливо дбав про автономне письменницьке обличчя хмельницького літоб'єднання. "Чи не вийде так, що наш альманах зіллють з вінницьким?" – з тривогою перепитував М. Скорського 20 травня 1959 р. – "А чи не вирішуватимуть долю нашого альманаха (його літературне лице) літератори Вінниччини?" Тому й пропонував створити обласний громадський літфонд. Гонорар за "Казку про золоту рибку" віддавав "у довгострочну позику об'єднанню в фонд організації видавництва художніх творів наших письменників Поділля" (лист від 28.03.1957 р.). Він розумів, що письменнику,насамперед молодому, потрібно друкуватися, бо це "стимулює молодих і допоможе їм в роботі і рості" (лист № 2 від 28.03.1957 р.).

Особливої наснаги Микиті Павловичу надало поновлення 1957 р. у Спілці письменників і реабілітація, котру сприйняв як офіційне вибачення влади за вчинену несправедливість. Працював наполегливо, його девізом стало "Жодного дня – без байки!" Щойно рукопис збірки "Байки" розіслав рецензентам, зразу ж узявся за

Езопові твори. А 29 квітня 1958 р. повідомляв Миколі Андрійовичу: "Вже книжка моя перчанська "Осел на хаті" вийшла – маю сигнальний примірник... Ще в квітні написав 50 нових езопівських байок, десять своїх опрацював і нових нашкрябав. Трохи забагато, боюсь, щоб знов від перепрацювання не злягти..."

М. Годованець досить відповідально ставався до своєї праці. Не раз картав себе за те, що відправляв до редакції не "вистояну" байку і просив не друкувати, давав наступний набагато кращий варіант (див. два варіанти байки "Ослиця в квітнику", доданих до листа № 17 від 10 червня 1958 р.). Ще й оправдовувався: "Вилайте мене, старого дивака: нащо виганяти пастися "Ослицю" на квітник, коли він ще не визрів? Вже скільки разів сам собі казав: ніколи не поспішай посилати свіжину. А тут вночі написав, а на ранок вигнав пастися. Тільки як будете лаяти, то добре лайте, щоб удруге знав і так не робив". А згодом зробив і третій варіант байки. Відомо, що він підготував аж шість варіантів байки "Індичка на пенсії" і тривала ця робота протягом півроку.

До молодих письменників ставився більш поблажливо, розумів, що ініціативу не варто губити, що досвід приходить із часом. Турбувався про вихід книги М. Головина. Вважав некоректною критику книжки гумориста-початківця В. Яцкова Самійлом Черненком на тлі його, вже досвідченого автора, далеко не першої книжки байок. "Тільки-но закінчив читати повість Тулизика в альманасі (мова про повість "Передній край" Петра Тулизика у другому випуску "Літературного Поділля" за 1957 рік. – *В. П., Л. В.*) і бачу, що рецензент "Літ. газети" несправедливо очорнив її, як і вірші Головина. Звісно, Тулизик – не Гончар і навіть не Стельмах, але талановитий початківець" (лист № 11 від 10 листопада 1958 р.). Особливо турбувався про ріст Василя Василашка і В'ячеслава Волохівського. "До речі: тут будуть для Хм. альманах вірші моїх підшефних поетів Волохівського і Василашка, – писав 8 липня 1957 р. Миколі Андрійовичу. – Здібні хлопці! Ростуть, вчаться! Виберете щось і для газетної літ. сторінки, чи просто так дасте, як то Ви дали були про якогось молодого. Це обидва студенти к/о технікуму, селянські хлопці: Василашко – з Новоушицького р-ну, Волохівський – з Балинського"[1]. Він ще не раз і не в одному листі повертався до своїх "підшефних", турбувався про їхній хоч і скромний, але чесно зароблений гонорар: "Дізнайтесь, чому не вислано гонорар нашим молоднякам – Волохівському та Василашку. Вони ж без гроша" (лист № 11 від 7 січня 1958 р.). А згодом і порадів разом з молодим поетом: "Василашко росте в сторону сатири. "Л.Г." відзначила хлопця..." (лист № 12).

У листах М. Годованця порушувалася проблема взаємодії письменника й видавця, скутого ідеологічними путами, він дорікав, що редактори бояться немилості, беруть "зелененьке", "беззубеньке", зате "актуальненьке..." У листі (квітень 1957 р.) розповідав М. Скорському, як київському редакторові, котрий ставив М. Годованцю за приклад Сергія Михалкова, послав байку самого С. Михалкова. "Він її якраз не знав, ну і розчехвостив так, що аж пір'я полетіло. Потім я йому відкрив "секрет". Сміху було. Але воно характерне явище в нашому літ.-газ. світі" (лист № 3, квітень 1957 р.).

Стосунки між М. Годованцем і М. Скорським будувались на взаємній повазі, відповідно до ролі кожного в літературному процесі. Нерідко діставалося Миколі Андрійовичу, майже в кожному листі Микита Павлович чогось вимагав, докоряв, підганяв, радив. Але справедливо, задля спільної справи. А той затуляв собою глуху до думки творчої людини ідеологічну систему. Однак за зовнішньою вимогливістю ховалася скупа чоловіча любов до соратника, повага й довіра. Але про все це краще повідають самі Годованцеві епістоли.

---

[1] Микита Павлович припустився помилки щодо Балинського району, якого насправді не було. Ідеться про село Балин тоді Смотрицького району.

№1 14.II.57

***Шановний Миколо Андрійовичу!***

*Дякую за одвертий лист. Для автора щиро висловлена правда – найдорожча річ.*

*Має бути ясне й те, що байку треба вміти читати. На практиці воно буває так, що в газетах найшвидше ідуть речі, на жаль, найпримітивніші. А як чуть складніша – назад. "Осот" довгенько лежав, у друк просився. Не підходив, а це, спасибі, підійшов. І багатьом подобався: ця хиба у нас є: "осот" там викинуть, а в друге місце, дивись, уже й пристроїли. Актуальніше питання – зеркало життя!*

*Прикро тільки те, що "Хориста" не сподобався Вашим товаришам. Я шкодую, що у них поганий смак. Це – одна з кращих моїх байок. І підносить вона найболючіше питання нашого сьогодні, картає хибу, яку треба випікати розпеченим залізом. Може, комусь не подобається тому, що сам він любить з любов'ю виконувати накази "по записочках" начальства. Може, я її де влаштую в Києві. Ось завтра їду, викликають верстати мою книжку.*

*Знаєте, М.А., я зробив дуже цікаву роботу: Езопа. До тих, що ото Ви чикали, я зробив іще 17, і всі 27 ідуть у збірці. Тепер я зробив іще 50 і думав би випустити збірку "Сто байок Езопа" (25 – прозою). Як Ви думаєте – цікава робота? Ці останні не на міжнародню тему, а такі собі, з перчиком. У нашій літературі нема нічого подібного. Та і в рос. нема. Те, що видавалося в минулому віці, – те на сьогодні нічого не варте (в розумінні художнього оформлення).*

*А що, якби видати її в обласному видавництві? Адже Сталінське, Одеське, Львівське, Закарпатське та інші видають своїх авторів. Чому б не видати нам? Зробити так, щоб і центральні позаздрили і зовнішньому оформленню, і характеру книжки. У всякому разі, ми б дали Езопа, а таких творів в сучасному світі і ніхто не видавав. У Езопа 2500 років за плечима, а він заговорить сьогоднішньою мовою.*

*Подумайте. А 27-го погодимо це діло.*

*Привіт. Ваш М. Годованець*

№2 28.III.57

***Шановний Миколо Андрійовичу!***

*Доброго здоров'я! Привіт Вашим товаришам по роботі!*

*Посилаю замітку про роботу нашого літоб'єднання. Посилаю вирізку з проспекту видань в-ва "Рад. письменник", а також "Мій творчий шлях", щоб у Вас був під руками матеріал про мою літ. роботу. Може придасться, коли писатимете рецензію на книжку "Байки" (я думаю, то Вам і карти в руки).*

*Передайте в бухгалтерію дані про мої роки, щоб з мене в майбутньому не нараховували за бездітність.*

*Листи мені надсилайте (і літ. об'єднання і бухгалтерія) на мою домашню адресу: м. Кам'янець-Под., вул. Шевченка № 83, Микиті Павловичу Годованцю. В редакції затримуються.*

*Закінчив я роботу над збірником "Сто Езопових байок". Ще дороблюю "запас" – може що забракують. Оце то роботонька була! А практика яка? Запропонував Держлітвидаву на 1958 рік. На май мушу здати в роботу. Зараз шліфую. Евг. Моісеївна береться написати до збірки про мою роботу над Езопом вступну статтю[1].*

*Здав у Дитвидав абхазьку нар. казку "Хуардиж" (нар. епос) і "Казку про рибалку та рибку". Остання робота дуже сподобалася і Евг. Моіс. і всім, кому читав у Києві. Цікаво, чи вона Вам не придалася б у альманах? 350 рядків віршу. Зроблено оригінально з укр. нар. колоритом (сюжет то світовий, але за Пушкіном). Ніякий не переклад, цілком оригінальна трактовка теми, своєрідні типи. Може Вас буде*

[1] *Євгенія Мойсеївна Гінзбург* – доцент Кам'янець-Подільського державного пединституту, брала активну участь у роботі Кам'янець-Подільського літоб'єднання, підтримувала Микиту Павловича як майстра української байки, турбувалася про становлення творчої молоді серед студентів та учнів.

*"смущать" гонорар (розмір), то ми договоримось. Мені з альманаха не багатіти. А якщо домовимось, то гонорар я можу дати в довгострочну позику об'єднанню в фонд організації видавництва худ. творів наших письменників Поділля.*

*Я гадаю, що пора б нам подумати про утворення такого фонду. Треба, щоб самі письменники, дома творчості і культури наших міст, парторганізації внесли щось з своїх можливостей. Письменники можуть подарувати частину свого гонорару за альманахи, бюро можуть організувати літ. виступи з спец. метою на користь фонду, парторганізації можуть асигнувати щось там трохи, а дома нар. творчості віддати свої на це фонди. На літ. вечорах можна організувати лотереї, щоб виручка пішла в цей фонд. Під лежачий камінь вода не тече. А якщо хтось, чистоплюй, скаже, що може тут щось незручне, то вільно йому говорити, а мета буде досягнута: не все ж у руки комусь заглядати, а самим за своє діло беручкіш братися. Видання творів наших достойних письменників, групових збірників буде реальним досягненням нашої організації, стимулює молодих і допоможе їм в роботі і рості.*

*Коли ж нарешті вийде Головін? Я б хотів написати рецензію на його книжку. Дуже він мені подобається. Будуть з нього люди. Треба йому створити умови росту, а головне – роботи. Взять би його в газету!*

*Що буде з моїми байками для Вашого альманаха? Я боюсь, що Ви підбиратимете по газетному стилю – злободенність і спец. жовтневі теми, а у мене ж сатира. Друге: "смущает" мене те, що у Вас кращі байки бракуються під тим поглядом, що "товаришам не подобається", ось як з "Хористом". Що ж саме в ній не подобається? я не можу дібрати розуму. Усім і тут, і в Києві вона подобалася, а Вам там не подобалася. Може в чому що не так, так можна ж обробити! Я ж газетяр і над матеріалом працювати вмію. У мене вибір великий (і Езоп, і свої оригінали, нові є). Байка – не завжди фейлетон. Вона більш узагальнює. І так до неї й підходити. А інакше можна впасти в халтуру, як це трапляється і в "Роб. газеті" та "Літ. газеті".*

*Було б гарно, щоб Ви, бувши в Кам'янці, побачилися зі мною.*

*Ваш М. Годованець*

***Мій творчий шлях***

*Народився 2 листопада 1893 р. в с. Вікнині Джулинського району на Вінниччині в селянській родині.*

*Закінчив второкласову учительську школу. Учителював до 1924 р. З 1924 р. перейшов на журналістську роботу.*

*Почав писати вірші в 1907 р. Вперше було надруковано вірші в 1912 р. в журналі "Маяк" (Київ). Ширше почав друкуватися в 1917 р. Перша байка надрукована в 1917 р. в ревельській газеті, де я відбував військову службу.*

*Перша збірка творів вийшла в 1920 р. – "Д. Бідний – Байки і пісні" у видавництві політвідділу н-ської дивізії Червоної армії (переклад на укр. мову).*

*Далі вийшли такі збірки:*

| | | |
|---|---|---|
| 1 | 1927 р. | "Незаможник Клим" (м. Вінниця) |
| 2 | 1928 р. | "До добробуту й культури" (м. Житомир) |
| 3 | 1929 р. | "Парася на парастасі" (весела книжка "Плужинина" |
| 4 | 1930 р. | "Будяки" (м.Харків, сільрад. болячки) |
| 5 | 1930 р. | "Довгоносики" (Харк., антирелігі. байки) |
| 6 | 1930 р. | "У колектив" (на колг. теми) |
| 7 | 1931 р. | "Трактор і рало" |
| 8 | 1932 р. | "Байки" (клас. боротьба) |
| 9 | 1937 р. | "Золотий ключик" (перекл. з рос. мови казки О. Толстого) |

*Одинадцята книжка "Байки" виходить в найближчому місяці у в-ві "Рад. письменник" (125 байок).*

*Виготовлено до друку і запропоновано на 1956 р. в-ву "Держлітвидаву" "СТО ЕЗОПОВИХ БАЙОК".*

*Написав і запропонував Дитвидаву "Казку про золоту рибку" (за сюжетом Пушкіна) та абхазьку нар. казку (нар. фольклор) "Хуардиж".*

*Працюю над оригінальними байками.*

*М. Кам'янець-Под., вул. Шевченка № 83*

*Годованець Микита Павлович*

№3 IV.1957

***Шановний Миколо Андрійовичу!***

*Рецензія на наш альманах нагадала мені, що у нас з Вами на совісті ще є нерозв'язане питання. Властиве – у Вас. Чому б Вам не сказати одверто – що і як? Не подобаються. чи не підходять – так і сказати. А ще коли б Ви сказали, чому саме не подобаються. чи не підходять – було б зовсім добре. Я вже виріс з того періоду, коли це кривдить. чи ображає, чи дуже вражає. А коли б це я і моя байка мала користь з В. відповіді. так це було б і корисно. Одне у мене є хороше: люблю працювати над твором, щоб був кращий. Що гостріш (але щира, правдива, дружня) критика, тим для мене вона корисніша. Звісно, я не сліпо йду на зауваження, у мене є і своя думка, але я дуже радий завжди, коли мене хтось наштовхне на новий ход у грі. Багато я зробив для своїх байок під час роботи з кам'янецькими товаришами (в тім і Ви), а ще більш після зауваження київських друзів. Було так байку пересиплю, що мало що й залишиться. а виходить краща.*

*Я знаю, що для газети треба. Сам працював у газетах. Вам хоч би і не дуже-то, хоч і зелененьке, але актуальненьке, до теми дня. Адже, коли б я надіслав до В. газети і найкращі з тих, що надруковані в "Перці", "Вітчизні" (я думаю, щоб навіть Крилов прислав в редакцію свої шедеври про Осла і Солов'я, "Квартет", "Ворона і Лисиця") – редакція забракувала б і найшла б причину… Ви знаєте, буе у мене такий випадок: один з київських моїх друзів, яким я часто користувався для вивірки своєї роботи, дуже завжди ганив мої твори (було так в роках 1947-49), крив їх во-всю*

*Я йому і на укр. і на рос. мові посилаю – б'є підряд. Якось посилаючи йому свої рос. байки підклав байку Михалкова. Він її якраз не знав, ну і розчехвостив так, що аж пір'я полетіло. Звісно, воно і Михалкова можна і часто є за що крити, але тут смішно вийшло, бо він усе мене навчав, що треба у Міхалкова вчити байки писати. Потім я йому відкрив "секрет". Сміха було. Але воно характерне явище в нашому літ.-газ. світі.*

*От я Вам пошлю перероблену байку "Мудрий керівник". Побачите, як воно опрацьовується під добрий настрій. По-друге, може придасться, умістите її в газеті.*

*А заразом ще дещо пошлю. Байки наче (мені, принаймні, здається) не погані. беруть важливі теми, але… Вам би до підготування до весни сатирку б, правда? Давайте теми, присилайте листи з місця, може що й вийде, як утягнете.*

*Ви знаєте, "Осот" колись і Вам був сподобався, і Евг. Моіс. за цю байку поставила 5 з плюсом, хоч мені вона здавалася не зовсім багато зробленою. Але ж газети часто бувають беззубі і боягузи: нащо чіпати тих, хто пересаджує "осот" з одного города в другий?! Боронь боже, чіпати таке начальство! Воно - недоторкане! Святе! На нього не можна, як на бозю, пальцем і показувати. (Якби на стрілочника…) Візьме і стане кованою ногою на босу ногу (пам'ятаєте – у мене "Героним"?). Я в одній байці дав таку кінцівку, киваючи в бік сатириків:*

*"Ми любим Правду – наше сонце дня.*
*У боротьбі зі злом всі будьмо мужні!*
*Нехай нас не спиня*
*Ні сила, ні рідня,*
*А ні стосунки дружні!"*

*На жаль, в редакціях подекуди сидять не сатирики, а такі, що бояться сатири, котики, що люблять ходити в панчішках, щоб часом не виявилися пазурі. А пазурі так необхідні проти поганців усіляких (не взірая на ліца).*

*Так я відбився від теми… Посилаю кілька байок, кажу. Але тільки ви обов'язково відповідайте щиро і відповідайте обов'язково не гаючись. За критику і зауваження буду, М.О., дуже вдячний. Ви розумієте: я на Ваші зауваження і саму гостру критику подумаю і щось таки та зроблю в байці краще.*

*Стаття Логвиненка дуже хороша і правильна (це не тому, що про мене там гарно сказано). Дещо можна було зробити в ній грунтовніше, краще треба було її опрацювати. В основному, як кажуть добра річ, корисна буде для тих, для кого потрібна наука (правда, деякі думають, що вони ще можуть повчити декого).*

*Моя робота над байками Езопа дістала схвалення в Києві. Як Вам подобається розробка його байки "Хвіст і Голова"? Помістили б Ви її. Хіба у нас не була, що така Голова довіриться Хвостові і спускається на нього, владу передає. До перевиборів застосувати б.*

*Ваш Микита Годованець*

№4 25.IV.57

***Шановний Миколо Андрійовичу!***

*Посилаю пару нових байочок, може використаєте в літ. сторінку "Р.П." Це з серії "СТО ЕЗОПОВИХ БАЙОК".*

*Їду 29 в Київ. Везу Езопа Держлітвидаву (замовлення давно подав і прийняли).*

*Чому ж Ви не подали інформації про зустріч членів нашого літоб'єднання в клубі офіцерів? Могли б обробити її по-своєму, але замовчати – не хорошо! Погане враження це справляє (відверто кажу).*

*Пишучи, Ви нічого не сказали мені про "Золоту рибку": прийнятна це для альманаха пропозиція? Прочитайте мій той лист товаришам, поміркуйте і скажіть. Якщо у Вас не піде, я її дам десь інде. Може Вам вона потрібна для ознайомлення, можу вислати. Річ, наперед кажу, гарна, хотів би почути і від Вас, як спеца по дитлітераторі, думку про цю роботу.*

*Написав ще одну казку (третю). Везу в Київ.*

*Написав останнім часом пару добрих оригінальних байок, але гостренькі, з перчиком, для Вас, боягузів, неприйнятні. Пробачте, але так мені здається.*

*Матеріал для альманаха забезпечений. Ви мені не шліть офіційних запрошень, а по-простому скажіть: скільки Вам треба? Характер байок моїх знаєте: сатира.*

*Ви, виявляється, уже з родиною живете в Хмельницькому. А я пробував шукати по старій адресі!*

*Привіт! Семеновського пісня гарна. А коли вийде книжка Михайла Сибіряка? Привіт їм!*

*Ваш М. Годованець*

№5 II.V.57

***Шановний Миколо Андрійовичу!***

*Як і умовились, посилаю в першу чергу байки для збірника:*

*1. На пасіці.*

*2. Коваль та його Пес.*

*3. Курка та господарка.*

*4. Мудряща бабця.*

*5. Галасуни.*

*6. Корова в просі.*

*Це все на актуальні теми. Було б дуже непогано, щоб їх (крім "Курка та господарка" і "Коваль та його Пес", посланих в "Літ. газету") використали перед тим в газеті і в таких номерах, де могли б платити трохи більш, ніж ото заплатили за останню байку (вона варта була кращої оплати). Може б Ви домовилися з секретаріатом про це, чи загалом про оплату моїх байок. А довідку для бухгалтерії я таки пришлю.*

*У мене таке до Вас прохання: з'ясуйте з своєю редколегією альманаха, чи з керівними товаришами про те, чи піде в альманах казка про золоту рибку. Мене це питання дуже цікавить, я Вам казав – чому саме. Цей світовий сюжет в українській літературі не розроблювався. Початок Глібова не може заповнити прогалину, що є в нашій літературі щодо оригінальної розробки цього сюжету. А оригінальна трактовка і національний колорит казки вартий уваги. Це солідна робота і для альманаха була б видна і цінна (звісно, може я пристрасний, як автор). Гонорар мене, в даному випадку, не так цікавить, як те, щоб казка якнайшвидше побачила світ, а саме цього року, поки мене ноги носять.*

*Прошу вас: розв'яжіть якнайшвидше і сповістіть мене.*

*Нехай Вашу редакцію не похилить в інший бік те, що Вам хотілося би вмістити щось на тему колоніалізму (в крайньому разі можна дати пару байок під псевдонімом, якщо незручно давати під одним прізвищем декілька річей).*

*Чекаю відповіді.* *Ваш М. Годованець*

*Кам'янець-Под., Шевченка 83.*

№6 8.VII.57

***Шановний Миколо Андрійовичу!***

*Я оце переглядав копії листів і жахнувся: скільки я Вам написав! Пишу ще з такого приводу: тут я не можу передплатити словника укр.-рос. Грінченка. Прошу Вас подзвонити в книгарню, відділ передплатних видань, і попросити, щоб дали кілька примірників для Кам'янця. Якщо не буде для Кам'янця, то передплатіть мені там один примірник. Візьміть на своє ім'я, а потім переправимо, або зразу на моє ім'я.*

*Адр.: Шевченка, 83.*

*Це обов'язково, бо мені без Грінченка, як без рук. І напишіть негайно про результати.*

*Друге: нагадайте Головину таке: коли людина щось обіцює, то повинна свого слова додержувати. І про свою обіцянку треба пам'ятати.*

*До речі, його книжка буде продаватися в Кам'янці?*

*Далі: як з моєю пропозицією про утворення видавничого фонду?*

*Я можу подарувати в нього гонорар за свою казку про золоту рибку, якщо Ваш альманах її надрукує. Нехай молоді виходять у світ. Тільки, зрозуміло, без халтури.*

*Далі: як з пропозицією видавати при газеті "Літдодаток", як ото я колись видавав при "Радянській Волині". Це для молодих був би великий стимул: журнал в мініатюрі! Там і передова, і оповіданнячко, чи уривок і вірші, і літпоради, і бесіди, і критика, і бібліографія. Орган об'єднання і газети. Оригінальна річ була б! Колись нам в Житомир початкуючий Голованівський із Одещини чи Херсонщини присилав речі.*

*Далі: щось не бачу своїх байок в газеті. Ви писали: будуть.*

*Далі: що вміщене в агітзбірнику з моїх речей?*

*Словом, уділіть мені півгодини і дайте відповідь на всі ці запитання. Добре?*

*До речі: тут будуть для Хм. альманаха вірші моїх підшефних поетів – Волохівського і Василашка[1]. Здібні хлопці! Ростуть, вчаться. Виберете щось і для газетної літсторінки, чи просто так дасте, як то Ви дали були про якогось молодого. Це обидва студенти к/о технікуму – селянські хлопці: Василашко – з Новоушицького р-ну, Волохівський – з Балинського.*

*Я ще мав би охоту дати Вам для альманаха чудову пісню про Кармалюка, записану моєю родичкою в 1942 р. на Уралі від переселенки з Поділля (переселилась ще до першої революції 1905 р.). Піде з (нотами).*

*Ваш Микита Годованець*

№7 18.IX.57

***Шановний Миколо Андрійовичу!***

*От так видавництва! Книжка коли вже вийшла, а досі ще її нема в Києві. Можливо у Вас є в продажу? Мені було б дуже приємно, якби Ви дали про неї хоч невеличку замітку: альманах – до сорокаріччя Жовтня і книжка моя – творчий мій звіт за сорок років роботи байкарської.*

*Мою книжку дуже гарно зустріли письменники: (я всі свої примірники роздав!). Хвалять, що виділяється з поміж усіх байкарських книжок почерком творчим і багатством зачеплених питань. Днями жду одної рецензії в київській вечірці.*

*Я замовив рецензію одному байкареві для нашого альманаху, але, облудник, обдурив – не має часу. Воно дивно: у таких людей і губа – як халява!*

*Привіт усім знайомим.*

*Ваш М. Годованець*

*Їду ще на Донбас. А додому повернуся так за тижнів 2-3.*

*Я друкуюся у білоруській пресі: одну байку давніш надрукували в журналі "Белорусь", а оце виходить на передньому місці в "Вожику" (казали мені).*

№8 XI.57

***Голові бюро Хмельницького обласного***
***літоб'єднання тов. М. А. СКОРСЬКОМУ***

*Сердечно дякую вам за поздоровлення з сорокаріччям Великої Жовтневої соціалістичної революції.*

*Сповіщаю вас, що мене 30.IX ц. р. відновлено в членстві в Спілці письменників.*

*Вітаю в випуском № 2 "Літературного Поділля" [див.: 3], що є незаперечний доказ зростання нашої організації і підвищення рівня майстерності наших авторів, що є дуже радісним явищем: наші автори працюють над собою, ростуть!*

*Для мене персонально цей номер має велике значення, бо в ньому наведено дані про мої молоді роки, літературне початківство. Шкодую тільки, що не подано хоч би в скороченому викладі вірш, яким я горжусь, "До рідного народу"[2], насичений, як мені*

---

[1] *Василь Федорович Василашко* за підтримки М. Годованця в 1950-х рр. зробив непоганий "розбіг" у літературі, став відомим письменником, публіцистом, літературознавцем. На зустрічі в меморіальній Годованцевій кімнаті в Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику з вдячністю згадував студентське знайомство з байкарем, неодноразові "візити" до Микити Павловича додому, його поради. Згодом опублікував у київських виданнях кілька наукових розвідок про М. Годованця, зокрема "Байка за колючим дротом, або Відомий і невідомий Микита Годованець" // Літературна Україна, № 37 за 22 вересня 2005 та Вітчизна, №9-10 за вересень – жовтень того ж року.

[2] Вірш "Народу рідному – усе!" був уміщений в одноденній газеті "Свято Поділля", присвяченій відкриттю 22 жовтня 1918 р. Кам'янець-Подільського державного українського університету. У ньому М. Годованець висловив не тільки особисте кредо, а й розуміння ролі та місця новоствореного навчального закладу в долі України, що спиналася на ноги як незалежна держава, закликав українство, насамперед викладачів, студентів, віддати всі сили патріотичній справі служіння рідному народові.

*здається, високим громадським пафосом. Він би явився свідком мого громадського голосу в перші часи зростання нашої пролетарської літератури. Та зробленого не переробити, тому нічого про це й говорити.*

*Мушу зауважити одну річ: мої байки вміщено без потрібної передмови, та ще й (очевидно, через недогляд) примітку із збірки "Езопових байок" поставлено не поверх байок, а до одної з них, – це раз, а по-друге, що редакцію їх взяти не з езопової збірки, як я подав Вам, а з книжки "Байки", а через це Павло приплівся зовсім незрозумілий, – це вимагало б пояснення відповідного. Боюся, що буде мене критика крити не за мою вину. Це, на мою думку, непростимий недогляд редакції і, не сказать би гостро, свавільне поводження з автором. Воно й не вимагалось ніякими обставинами, – бо редакцію було з Вами мною погоджено під час останнього з Вами побачення.*

*Тепер прошу передати привіт Черненку за кваліфіковану і розумну рецензію на мою книжку байок[1]. Правда, назва статті не зовсім вдала, бо про яких двох байкарів може йти мова? Вірніше б статтю треба було назвати "Дві книги подільських сатириків". Книжка Яцькова не є книжкою байок, а книжкою гумору чи сатири. Але й це не біда. Вірніш було розглядати кожну книжку окремо, бо там в зіставленні двох книжок роль Яцькова якось виглядає роллю бідного родича, що не є правильним. У нього є своє лице, виразне. І його треба було розглянути детальніше як із збоку ідеї, так і техніки, щоб молоді автори наші на ній повчилися як доброму, так і негативному, що є там.*

*Якщо буде у вас Яцьков, передайте йому моє прохання вислати мені свою книжечку. Спитайте, Миколо Андрійовичу, чи одержав послану йому порядком обміну мою "Байки".*

*А ще прохання до Вас: скажіть Головину, що я прошу купити для мене три примірники альманаха в добрій обкладинці і переслати мені посилкою. Я гроші поверну.*

*А ще мене цікавить, коли, нарешті, його книжка, звільнится з-під арешту. Право, соромно нашій літорганізації, що не може вжити заходів до розв'язання справи з його книжкою. Це ж знущання над автором. Невже не можна роздобути коштів таких мізерних? Врешті можна звернутися до обкому партії, якщо не можна дістати їх з джерел.*

*Я не читав альманаха, тільки перелистав, але бачу, що захоплюючі матеріали. Очі мені після грипу болять, а холода хворобу підсилюють, просто біда.*

*Мушу днями їхати в Київ – везти свою другу збірку "150 Езопових байок – Ріка Мудрості" і третю – перчанську "Мудрий ховрах". Езоп дістав непогану рецензію, як труд, "який буде не тільки творчим надбанням автора, а цінним вкладом у скарбницю нашої української радянської культури. "Ріка мудрості" повинна прийнятися і довго жити на нашому родючому й плідному ґрунті і духовно збагачувати не одне покоління своїх читачів".*

*Як бачите, ці слова зобов'язують мене до ще більшої праці над нею. А воно – ніколи, бо й так із збіркою запізнилися через одну гадюку (під шкірою друга) і тепер я мушу домагатися, щоб збірка таки потрапила в план 1958 року видання Укрлітвидаву.*

*Здається, усе: і посварився, і похвалився, як водиться.*

*Привіт вашій дружині і всім товаришам по роботі і по літоб'єднанню.*

*Ваш Микита Годованець*

---

[1] Ідеться про рецензію Самійла Черненка "Дві книги подільських байкарів", уміщену у другому випуску альманаху "Літературне Поділля", де досить трафаретно, за методом протиставлення проаналізовано книжки "Байки" Микити Годованця та "І таке буває" Василя Яцькова.

№9 28.XII.57

***Вельмишановний Миколо Андрійовичу!***

*Вітаю Вас і Вашу родину з Новим роком і бажаю щастя, здоров'я і довгих років праці на користь нашої Батьківщини!*

*Моє здоров'я і настрій щось "на даному етапі" погані: якесь хворобливе зневір'я і упадок душевних сил, хоч, здається, ніяких даних для цього нема. Наче – навпаки: все гаразд, а от дивно, сам не знаю, звідки погане занепадницьке передчуття, мабуть це від поганого серця. А воно щось не поправляється. Це вже так: як держиться, то держиться, а як покотилося з гори, то – держись тільки!*

*Вітаю і всю нашу літорганізацію і всіх товаришів по редакції Вашої газети, бажаю їм в Новому році всіляких успіхів і багато щастя!*

*Василашко і Волохівський вірші Вам пошлють. Вони Ваші листи одержали, коли це має бути сторінка наших молодняків? Цікаво буде бачити їх в "Літ. газеті". Щасливі! Це не те, що було, коли я був у їх роках і в їх становищі!*

*Бувши в Києві оце в листопаді, я найшов і переписав свої вірші з "Маяка" за 1912–13–14 роки[1]. Їх виявилось значно більш, ніж я думав – і лірика, і сатира, і римовані загадки. Там і Тичининого вірша знайшов.*

*Бувайте, Ваш Мик. Годованець*

№10 2.I.58

***В/шановний Миколо Андрійовичу!***

*Ось ми уже в новому році. Так наче 1957-го й не було. Але скільки промайнуло за той рік, особливо для мене: він, як жоден рік з мого життя, мав для мене величезне значення (якщо не згадувати 1937-го).*

*Правду Ви кажете, що нічого мені хандрити. Але, знаєте, нервова система дуже порушена, травмована, а при невеликих невдачах чи перешкодах падаєш духом і виходиш з рівноваги. Але уявіть собі: як на небі сходить повний місяць, я вирівнююсь (помічено це за мною давно!), творча фантазія починає творити і душа моя ожива. Ось і зараз таке: очистилося небо від хмар, місяць засвітив, байки (нові) починають скакати по столі, і настрій піднявсь: я ще живий, я ще не вмер! – як ото в пісні співається.*

*Скажіть мені, як там Головін? Я написав йому на адресу редакції. Чи одержав він мого листа, – спитайте його. Лист був з приводу рецензії на наш альманах в "Літ. газеті".*

*Держіть у секреті: я хотів би, щоб мій гонорар за альманах пішов поза моєю домашньою адресою на таку адресу: г. Мерефа, Харковской области, ул. Советская, № 17. Василию Дмитриевичу Хижковому[2]. Якщо Ваша ласка, накажіть бухгалтерії, щоб гроші мої переслали в Мерефу (покриваю борги за роки шатаній).*

*Вірші молодих наших ще, звісно, зелені. Хлопці тільки стають на ноги, а зростання в цій спеціальності – дуже повільна річ, навіть і для талантів. Я з ними попрацюю. Вони повірили дещо зайвого в себе, і послали, не проконсультувавшись зі мною. Потім у мене і говорили, що послали. Я потішив їх: там, мовляв, вас поправлять. Ну, я з ними поговорю і попрацюю. З сторінкою не варто квапитися. По собі суджу: треба шліфувати та шліфувати твори.*

*Ваш Мик. Годованець*

---

[1] Донедавна вважалося, що свій перший вірш "І сонця блиск, й блакить небес..." М. Годованець опублікував 1913 р. в київському журналі "Маяк". Свідчення самого автора про публікації в "Маяку" ще 1912 р. спонукають до пошуку більш ранніх творів.

[2] У зв'язку із забороною поселитись у Кам'янці-Подільському Микиту Павловича після колимських таборів прихистила племінниця Марія та її чоловік Василь Хижкові в Мерефі на Харківщині, де він і жив протягом 1944–1954 рр. Вдячний М. Годованець згодом усіляко підтримував своїх родичів.

№11 7.1.58

***Дорогий Миколо Андрійовичу!***

*Оце, скажете, розписався!*

*Тільки-но закінчив читати повість Тулизика[1] в альманасі і бачу, що рецензент "Літ. газети" несправедливо очорнив її, як і вірші Головіна. Звісно, Тулизик – не Гончар і навіть не Стельмах, але талановитий початківець. Повість йому вдалася. Після доробки, зрозуміло, вона піде окремим виданням. Знання предмета, мови, вміння рисувати типи і ситуації.*

*Ви знаєте, я не критик і не прозаїк, а хотілось би поговорити про неї (повість Тулизика), попутно ставши в оборону й Головіна. Своєю статтею я мав би на увазі почати обговорення нашого альманаха в нашій газеті, відкрити, так би мовити, загальні збори нашої літорганізації з участю читацького активу.*

*Чи дасть газета мені для цього підвальчик на рядків 200?*

*Порадьтеся з т. Боровським і сповістіть пошвидше, поки не погасло моє бажання і поки я не загруз в роботу над своїми збірками. Маю так днів 10-15 вільніших.*

*Чи буде в нашій газеті рецензія на альманах? Хто пише? Коли буде?*

*Не забудьте повідомити, розізнавши, чи одержав Головін мого листа, написаного на адресу редакції перед новим роком (так в середині грудня)? Де він, як його справи організаційні?*

*Може скажете, чому нема нічого в альманасі Яцькова?*

*Ваш Мик. Годованець*

*Дізнайтеся, чому не вислано гонорар нашим молоднякам – Волохівському та Василашка. Вони ж без гроша.*

№12 10.11.58

***В/шановний Миколо Андрійовичу!***

*Привіт, привіт!*

*Хоч наша організація в цілому не працює, але молодь на здається, працює. Василашко росте в сторону сатири. "Л. Г." відзначила хлопця, а Л-ко промовчав про нього – це теж ознака непогана. Днями він приніс мені пару віршів з сатири і лірику.*

*Отож, чув я, ніби Ви збираєтесь скликати зібрання членів обл. літоб'єднання. Було б непогано (знов пишу про це, як і торік) видати літ. сторінку до дня з'їзду. Якщо у Вас не підбереться матеріалу, то ми розпишемося в тому, що ми погано працюємо. На мою думку, не треба ставити дуже високих вимог, як поставив їх Л-ко, треба пам'ятати і враховувати, що ми маємо діло з початківцями, перед якими великий шлях розвитку і велика праця й наука впереді.*

*Дивіться, часто і наші письменники з стажем, вміщають вірші та й оповідання не ахті-які. Пам'ятаєте, в "Л. Г" була, вибачте, "поема" чи з "поеми" одного славного співака. А в "Дніпрі" поема одного славного поета теж не блищить поезією. Так що давайте те, що є у наших хлопців-початківців. Нехай нас приймають такими, які ми є.*

*Друге, що хотілось мені сказати: невже цього року буде у нас не зліт, а збіговисько? Треба б провести його за два дні: першого дня (субота) хай з півдня – збори, вранці в неділю по секціях робота, а ввечері з 5 до 7 г. громадський виступ перед солідною, добре забезпеченою і культурною, аудиторією. Щоб і люди, і самі ми переконались, що у нас є літорганізація.*

*Забезпечити готель, бо я, наприклад, цього року вже нездатний зробити таку прогулянку серед ночі, як торік було.*

---

[1] *Петро Іванович Тулизик* (1920 р. н.) виправдав оцінку і сподівання класика літератури М. Годованця, згодом написав і опублікував низку повістей і романів, зокрема "Я скажу йому сама!", "Хто внесе прапор?", "Людина між людьми" та ін. Живе в рідному с. Великий Жванчик Дунаєвецького району на Хмельниччині.

*Цікаво, хто буде з Києва? Сповістіть мене, як буде змога. Мені це хотілось би заранi знати.*

*Я "розійшовся", розгулявся: на теми, на які ми вели розмову, написав кілька байок-фейлетонів. Привезу – почитаємо. А так… серце, щоб воно пропало! Сподіваюся, що до нашого дня покращає.*

*Привіт.* *Ваш Мик. Годованець*

*Я не знаю, яку сатиру пише зараз Яцьков, а ось Василашко дав непогані, уїдливі вірші на актуальні теми: про поводження молодих чубарів та сатиру на наших поетів, що тільки й пишуть про любов (та як пишуть?!).*

*Я, думаю, що можна дати в сторінку до літнаради.*

*М.А. Може й справді організуєте літсторінку? Тоді б чи не вмістили нову веселу, непогано написану, з узагальненням, байку на тему дуже свіжу в нашій сатиричній літературі: такої сатири я не здибав. Часто, буває у нас, підтримують людину, яка того не варта, підставляють під неї спину і руки, а вона…*

*Щодо кінцівки, то рішайте самі, яка краща. ("Здається все сказав"…).*

*Ваш М. Г.*

№13 15.III.58

***В/шановний Миколо Андрійовичу!***

*Доброго Вам здоров'я!*

*Побачив в "Літ. газеті" наше фото і нагадав, що Ваш фотограф фотографував нас в різних варіантах. Будьте ласкаві, попросіть його зробити мені по парі карток в усіх варіантах. Я заплачу, скільки він скаже, гадаю, що й інші товариші, засняті в гурті, захочуть мати фото, може б їх запитати, а можна і без цього замовити, Всяк візьме, що там та п'ятірка? Заплатять!*

*Друге: кажуть, що у Вашій газеті була замітка про нараду.*

*Я прошу Вас вислати мені "Р.П." в 2-х примірниках. Прошу наперед: якщо в газеті щось друкуватиметься таке, що матиме, на Вашу думку, інтерес для мене – одбирайте, чи купуйте по 2 прим. для мене. Витрати поверну і буду Вам вдячний, Я, бачте, роблю, собі альбом домашній.Колись не робив і жалкую: багато дечого пропало назавжди![1]*

*Ви читали наші декларації про воскресіння нашої організації Кам'янецької? Видавати векселя добре вміємо, а от робити… Вам варто було прибути на оргзасідання. Я тоді був у Києві, а то б я вніс був інші пропозиції.*

*Ви бачили мої байки в "Крокодиле" № 6? З Мінська теж прислали "Вожика" з моєю байкою. В № 3 "Жовтня" будуть мої езопівські байки. А ось "Дніпро" відмовляється… Нема пророка в отечестві своєм!*

*Привіт дядькові Юхимові і всім решті співробітникам!*

*Привіт дружині!* *Ваш М. Годованець*

*вул. Шевченка №85 (вже не 83)*

№14 29.IV.58

***Дорогі мої друзі***

*Миколо Андрійовичу,*

*Юхиме Герасимовичу та К°.*

*Вітаю Вас з Первомаєм і бажаю Вам усього найкращого в житті! Вітаю й дружини Ваші і діточок і їм шлю весняний привіт і найкращі побажання від усього серця!*

*Випийте там і за моє здоров'я чарчину оковитої!*

*А я тут за Вас вип'ю ситра і крикну ура.*

---

[1] На щастя, ці альбоми дбайливо зберігав і нещодавно передав у фонди Хмельницького літературного музею син Анатолій Микитович Годованець. Вони стали у пригоді упорядникам збірки "Поезії 1917–1920 рр." (Хмельницький: Мельник А.А., 2008. – 78 с: іл.) М. Годованця, що побачила світ до 115-річниці від дня його народження.

*Щоб Ви там згадували мене, посилаю свою нову байку на тему патріотичну до дня преси. Я її послав Логвиненку для "Робітничої газети" (а чи встигне вона?). Написав її цієї ночі, по-свіжому, мені здається (як воно завжди здається автору), непоганою, як на актуальні байки.*

*Якщо це зручно і якщо байка Вам сподобається, то чи не використати б її в "Рад. Поділлі" до номера, присвяченого дню преси? Дивіться, Вам видніш.*

*Я можу похвалитися 1) тим, що вже книжка моя перчанська "Осел на хаті" вийшла – маю сигнальний примірник, 2) тим, що в квітні написав 50 нових езопівських байок, десять своїх опрацював і нових нашкрябав. Трохи забагато, боюсь, щоб знов від перепрацювання не злягти, як торік було. Езопівські у мене оригінальні: маленькі, мініатюрні – по 4-8-12 рядків. Зате гостренькі, з перчиком. Колять під ребро. Підуть в додаток до 150 в збірку "Ріка Мудрості".*

*Для Вас опрацьовую остаточно "Казку про золоту рибку". Це буде цінний подарунок молоді нашій в альманах. Передам Є.М., як ми з нею і умовились.*

*Ваш Мик. Годованець*

№15 29.IV.58

***Шановні Юхиме Герасимовичу***
***і Миколо Андрійовичу!***

*Як і умовилися, подаю для альманаха свою казку "Про золоту рибку"[1]. Це буде мій подарунок для нашої молоді до сорокаріччя Комсомолу – плід більш як сорокарічного труда.*

*З пошаною Микита Годованець.*

№16

***В/шановний Миколо Андрійовичу!***

*Насамперед, дякую комусь (не знаю кому) за надіслану фотографію. Надіслали, а й слова не написали, що у Вас за неввічливі люди?! Кинули як межи очі. Я хотів би віддячити фотографа. Одне фото – то гарно, але ж ми там фотографувалися і з редакційними робітниками, і я хотів би мати й те фото.*

*Як одужаєте, то візьміть у фотографа ще одно фото (Ви, як були у нас, то говорили, що у Вас дві картки, значить хтось одне привласнив?), заплатіть йому, а я поверну Вам витрати.*

*Друге діло: попросіть тов. Дайчмана, хай купить для мене примірників п'ять газети з рец., я тут можу прозівати. Треба буде послати в "Перець" Макієчуку, в Держлітвидав тощо. Я прошу тов. Самійла: хай він приділить більше уваги Езоповим байкам. Широко висвітлить їх з усякого погляду. Я пошлю в Держлітвидав, а там саме тепер почали роботу над моєю збіркою Езопових байок. Так що голос периферії буде для них солідним голосом на користь Езопа. Добре? Якщо вже зроблена, то хай додасть до рецензії пару абзаців спец. про Езопові байки: торкнеться історії використання Езопових сюжетів Лафонтеном, Федром, Криловим, Боровиковським та Глібовим. Мої байки зроблені своєрідно і в них бачимо героїв наших днів, що і є їх основною позитивною ознакою (крім майстерності, розуміється).*

*Щодо поїздки по периферії: боюся – тиск крові високий у зв'язку з сонячною погодою та вітрами. Якби погода випала не жарка та стан мій був добрий... Хочеться провітритися. Викликайте: коли, що і як?*

*Ваш Мик. Годованець*

---

[1] Казка "Про золоту рибку" була опублікована у третьому номері літературно-художнього та громадсько-політичного альманаху Хмельницького літоб'єднання "Літературне Поділля" 1958 р., але вже під назвою "Казка про золоту рибку (за О.С. Пушкіним)" (С. 153-161). Її можна зарахувати до шедеврів української перекладної літератури. Варта видання окремою ілюстрованою книжкою для дітей.

№17 10.VI.58

***Миколо Андрійович!***

*Вилайте мене, старого дивака: нащо виганяти пастися "Ослицю" на квітник, коли він ще не визрів!? Вже скільки разів сам собі казав: ніколи не поспішай посилати свіжину. А тут вночі написав, а на ранок вигнав пастися. Тільки як будете лаяти, то добре лайте, щоб удруге знав. Знав і так не робив.*

*Посилаю другу редакцію. Не для друку, а на критику. Присилайте щиру критику – допоможе. Найгострішу.*

*М.Г.*

***Микита Годованець***

***ОСЛИЦЯ В КВІТНИКУ*** *(Байка)*

*Перший варіант*

*У відповідь тим закордонним злісним сичам та буркотунам, що нашу пресу і художню літературу обвинувачують у личкуванні чудесної радянської діяльності.*

*Ослиця внурилась, через квітник брела,*
*Як завжди зла,*
*На світ увесь гнівлива;*
*Буркоче Солов'ю: – Ой, пташко ти чудна!*
*Одна лиш квітка розцвіла,*
*Одна,*
*А ти розтьохкалась, весела і щаслива,*
*Мов квітами укрилась вся земля,*
*Дзвениш-радієш, аж дрижить гілля.*
*Ось я її ковтну,*
*Тоді по чім пізнаєш ти весну?! –*
*Сміється птах: "Ти бачиш лиш одну?*
*На світ ти дивишся крізь пельку!*
*Чухрай собі, дурний Омельку,*
*Приходь-но завтра по рану!"*
*На ранок весь квітник*
*Розкрив квітчасті очі.*
*Співець весни*
*Ще радісніш регоче.*
*Ослиця знов своє веде, і злісна і сумна:*
*– Подумаєш: порозпускались квіти!*
*Ну, розумію, перша – новина.*
*А тут чого радіти?*
*На те весна!*
***
*І навесні і восени*
*Краса життя таким не служить, –*
*Їх серце з радістю не дружить:*
*Буркотуни!*
*Вони*
*Досягнень наших бачити не вміють*
*Ще й ганять тих, що радість нашу піють.*

*Другий варіант*

*Ослиця до хліва через квітник брела,*
*Сумна як завжди, зла,*
*На світ ясний гнівлива.*
*Буркоче Солов'ю: – Ой, пташко ти чудна!*
*Одна лиш квітка розцвіла, одна,*
*А ти, забравшись між гілля,*
*Розтьохкалась, весела і щаслива,*
*так ніби квітами укрилась вся земля…*
*Ось я ту квіточку ковтну,*
*По чім тоді пізнаєш ти весну? –*
*Сміється птах: "Не каркай, потороче!*
*Приходь-но завтра порану!"*
*Засяло сонечко по теплій ночі –*
*Увесь квітник розкрив квітчасті очі.*
*Знов Соловей-музика виграє.*
*Ослиця знов своє,*
*І злісна і сумна:*
*– Пхе! Чваниться! Порозпускались квіти!*
*Була одна, ну перша, новина,*
*А тут чого радіти?*
*На те весна!*
***
*Ні навесні, ні восени*
*Закон життя таким не служить, –*
*Їх серце з правдою не дружить:*
*Не люблять наших квітників вони!*
*Нехай їм що – своєї правлять*
*Ще й ганять тих, що радість нашу славлять.*

№18 7.VII.58

***Дорогий Миколо Андрійовичу!***

*Учора повернувся з Києва. Поїхав діло справити і погуляти, а довелось "гуляти" наприляжки в лікарні: важко захворів.*

*Почуваю себе погано, до того ж погода хмарна, а це для гіпертоніка – біда!*

*Ваші листи мене схвилювали. Ви не сказали, де гадаєте провести поширене засідання – у Вас там, чи в Кам'янці? Бажано б тут, бо їхати мені незмога.*

*По-друге, було б гарно влаштувати засідання при зустрічі з читачами чи в домі культури, чи в залі пединституту. І без ніяких там адрес, що їх вигадав був Тищенко і цим всю справу зіпсував. Хіба справа в пишноті, чи якихось зовнішніх відзнаках?*

*Якщо Ви будете тут у нас днями, побалакали б про цю справу. Студенти с/г технікуму знають мої байки (читали на вечорі укр. байки), то прочитали б; вірші 1912–13–14 рр., 1917, 1918 і пізніші прочитали б хтось (хай би і з паперу), а я на закінчення прочитав би щось з останніх байок – веселе, жвавеньке.*

*Може б попросили самодіяльність 3-ї сер. школи виступити перед зборами з кількома номерами та піснями (хор у них гарний, як і самодіяльність).*

*Матеріали доберемо тут.*

*Мене на порозі лікарні зустріли приємні речі: рецензія Петрова в "Л.Г." та в журналі "Жовтень" (№ 6).*

*Сьогодні зроблю першу вилазку в місто.*

*Якщо не друкували ще моєї байки "Ослиця в квітнику", то даю останню редакцію (поправив пару місць).*

*Поки бувайте здорові. Привіт усім.*

*Ваш Мик. Годованець*

№19 20.IX.58

***Дорогий Миколо Андрійовичу!***

*Чекаю: коли ж ми поїдемо в Шепетівку? Хоч би погода була гарна, і, головне, щоб там на місці була проведена належна підготовка. Бо гірко буде труд такий прийняти, а там не буде кому читати.*

*Чекаю кінця вашій ред. роботі над альманахом. Хотілось би, щоб він швидше, до свята, вийшов.*

*Я Вам послав правку своєї казки. Глядіть же, щоб мої нові сторінки були вкладені, замість старих.*

*Я підганяв Альперина з оповіданням, і ось Вам. Я його пару разів читав, правив трохи, гадаю, що по темі і зроблене непогано.*

*Цікаво, чи Баженов виправив кінець, як те я йому радив: щоб остання зустріч з дівчиною не була така надумана. Я пропонував йому робити так, що хлопець сам зрозумів, яку велику і чудову роботу з ним провели його товариші і товаришки, жертвуючи собою і своїм часом, щоб перекувати його. І він за це вдячний і розлучається з нею без кривди, хоч і з жалем. Він вдячний їй і сподівається на зустріч при кращих умовах, коли і вона скаже йому миле слово. Вона: – і це не виключене.*

*Бувайте.* *Ваш Мик. Годованець*

№20 20.V. 59

***В/шановний Миколо Андрійовичу!***

*Насилу спромігся. Усе нездужається та нездужається.*

*Посилаю десяток байок за сюжетами Езопа, що увійшли у "Вибране". Багато з езопових байок уже надруковані, чимало розіслані в журнали.*

*Вам я одбирав з того, що є під таким поглядом, щоб байки зачіпали якусь громадську тему, чи зачіпали якесь негативне явище в житті людини, чи в її властивості. Дивіться. Збоку видніше.*

*Цікаво, які функції Вам залишені: тільки організатора матеріалу, чи наша редколегія буде відповідальна і за матеріал?*

*А чи не вийде так, що наш альманах зіллють з Вінницьким?*

*А чи не вирішуватимуть долю нашого альманаха (його літературне лице) літератори Вінниччини?*

*№ 3 виглядає дуже гарно – і повзії, і проза, сатира [див.: 4].*

*Чи послали Ви Логвиненку, нашому присяжному критикові? Якщо він писатиме критику, то побоююся, що знов натисне на початківців. Він забуває, що Поділля – не Одеса, не Донбас, не Львів.*

*Бувайте. Привітайте дружину, доньку та синка від дідуся Микити.*

*Їду відпочивати в своє село, в ліс і... боюся: чи вернуся здоров. Дорога трудна (по вузькоколійній).*

*Моя там адреса: Ладиженський р-н, Черкаська обл., село Колодисте, п/пуні 9 км Ткачуку І.Я. (для М. Годованця).*

*Передайте цю адресу Сочивцям.*

*Ваш Мик. Годованець*

ЛІТЕРАТУРА


1. *Годованець М.* Байки. – К.: Рад. письм., 1957. – 224 с.

2. *Кам'янець-Подільський:* Літературно-художній альманах / Редкол.: Ю. Альперін, Є. Гінзбург, Д. Мороз, А. Панасенко, М. Скорський, Є. Сокрутенко, В. Тищенко. – Кам'янець-Подільський: Хмельниц. обл. вид-во, 1956. – Вип. 1. – 128 с.: іл.

3. *Літературне Поділля:* Збірка творів письменників-початківців Хмельниц. обл. літоб'єднання / Редкол.: О. Бойко, Ю. Боровський (редактор), С. Дайчман, О. Осетров, О. Сімаков, М. Скорський, В. Тищенко. – Хмельницький: Хмельниц. обл. вид-во, 1957. – № 2. – 256 с.: іл. – Тираж 5000. – Присвячена 40-річчю Великого Жовтня. У цій збірці вміщено три байки М. Годованця "Гадюка і Пилка", "Рибалка і Риби", "Бідак і Божок". Гумористичний цех представлений також байкою М. Кльоца "Слон пожежник" та гумореской І. Сочівця "Охрімові резерви".

4. *Літературне Поділля:* Літ.-худ. та громад.-політ. альманах Хмельницького літ. об'єднання / Редкол.: С. Дайчман, О. Осетров, О. Сімаков, М. Скорський (редактор), В. Тищенко. – Хмельницький: Хмельниц. обл. вид-во, 1958. – № 3. – 194 с.: іл. – Присв. 40-річчю ленін. комс. – Тираж 500. – Вмістив твори 30 авторів. Тема – комсомол, героїка молодих тому й розпочинається статтею П. Крижанівського про комсомол Кам'янеччини 20-к років. Містить вірші Г. Храпача, Б. Комського, І. Рибицького про бойові традиції, повість Василя Баженова "Коли поруч друзі", літературознавчий аналіз М.А. Скорського творів Павла Автомонова "Коли розлучається двоє" (1958), "Ліс шумить" (1955), "Віктор Кошик" (1957). М. Годованець дав високохудожній переклад казки О. Пушкіна про золоту рибку. В. Василашко – "На жнивах – світання". Серед авторів – А. Шерстинюк, М. Головин, І. Сочивець, В. Тищенко (А. Кобилиця у фольклорі), О. Кухар-Онищенко та ін.

5. Особистий архів М.А. Скорського. – Спр. 2. – Арк. 1–2.

6. *Прокопчук В.* "Доля пронесла нас крізь злиготкі життя..." (За матер. епістолярної спадщини М.П. Годованця) // *Вітчизна.* – 2009. – № 3-4.

7. *Прокопчук В.* Грані постколимського життя і творчості класика української байки М.П. Годованця (до 115-ї річниці від дня народження) // *Море:* літ.- худ. та гром.-політ. журн. Одеської обл. орг. НСПУ. – 2008. – № 3, верес. – С. 169-181.

8. *Прокопчук В.* З епістолярної спадщини М.П. Годованця: грані постколимського життя і творчості (до 115-ої річниці від дня народження) // *Іван Огієнко* і сучасна наука та освіта: Наук. зб.: Серія історична та філологічна. – Кам'янець-Подільський: К-ПНУ, 2008. – Вип. V. – С. 230-249.

9. *Сохацька Є.* Микола Андрійович Скорський // *Кам'янець-Подільський* державний університет в особах. – Кам'янець-Подільський: Оюм, 2003. – Т. 1. – С. 591-594.


*Вступне слово й коментарі Віктора Прокопчука, Льва Баженова*


*Отримано 27 липня 2010 р.* *м. Кам'янець-Подільський*

Лариса Горболіс

УДК 821.161.2:82.09:82-311.2*С. Процюк

# З УКРАЇНОЮ... БЕЗ МАСКИ... (ЗА РОМАНОМ С. ПРОЦЮКА "МАСКИ ОПАДАЮТЬ ПОВІЛЬНО")

У статті аналізується роман сучасного українського письменника С. Процюка "Маски опадають повільно" (2011), досліджуються особливості художнього відображення духовних зв'язків головного героя твору – письменника й політичного діяча Володимира Винниченка з Україною під час його перебування в еміграції.

*Ключові слова*: еміграція, психосвіт, біографія, психоаналітичні засади, наратор.

*Larysa Gorbolis. With Ukraine… without masks… (on S. Protsiuk's novel "Masks Slip Down Slowly")*

The article deals with the novel "Masks Slip Down Slowly" (2011) by a contemporary Ukrainian writer S. Protsiuk. The author studies the literary version of spiritual relations between the novel's protagonist Volodymyr Vynnychennko, an exiled writer and a statesman, and the Ukraine of the time of his emigration.

*Key words:* emigration/exile, mental world, biography, principles of psychoanalysis, narrator.

"…Щоб відгадати чужу таємницю, треба перестати жити власним життям" [5, 297]. Таку сентенцію – серед безлічі інших, не менш глибоких і важливих – висловив на прикінцевих сторінках свого роману "Маски опадають повільно" Степан Процюк. Біографія В. Винниченка виразно тематизує цей твір. Життєтворчість відомого письменника – своєрідний текст-донор – дозволяє трансплантувати фрагменти-епізоди-міті життя письменника й перетворити їх на фабульні складові твору. Проте, як засвідчує роман, автор працював із досить тонким і вразливим матеріалом – це психосвіт В. Винниченка. С. Процюк успішно віднайшов кордони й межі дозованої присутності життя В. Винниченка в художньому тексті – "пристрасні, мученицькі і болючі пошуки власної сутності у творчості, громадській діяльності, любовних історіях" [5, 4].

Роман С. Процюка про В. Винниченка – це виразник "тексту культури" (Ю. Лотман), "тексту життя" (Р. Барт), позаяк головний герой твору – відомий політик і письменник, творець історії України, талановита людина. Саме тому твір вимагає від реципієнта роботи душі й серця, потужних знань про життя-творчість-діяльність В. Винниченка, політичну ситуацію в Україні і світі, "секрети творчості" та їх специфіку, аби "внутрішній світ і складний шлях героя від ексцентричного невротика, екстравагантного і сенсаційного митця до видатного мислителя, який гідно представив українську літературу у світі" [5, 4], були зрозумілими й належно сприйнятими.

У властивій С. Процюкові стильовій манері (що її ні з чиєю не сплутаєш) із художньою вишуканістю заявлені колізії свідомого і несвідомого, виповнені філософією життєві концепти, вишукана метафорика і глибока символіка, таємниці внутрішніх структур людського єства, ускладнений наратив, що сприяють художньому відтворенню буттєвого і позабуттєвого, матеріального і нематеріального, українського і космополітичного, закономірного і парадоксального, особистого-національного-вселюдського, а

все разом допомагає осягнути складний процес переживання письменником України... без маски. З огляду на сказане зрозуміло, що до аналізу твору С. Процюка слушно застосовувати різні підходи та широкий арсенал методологій. Тут обрано дослідження таємниць духовного єднання В. Винниченка з Україною.

У творі постать В. Винниченка репрезентована в засягах моральних, політичних і громадянських пріоритетів, а також мистецьких орієнтирів і мотивів життєдіяльності; у романі відтворено широку амплітуду переживань, процес удивляння письменника в себе, дослухання до внутрішніх змін, до кожної клітини організму, що активно реагувала на Україну, попри віддаленість від неї, а згодом й усвідомлення безперспективності й неможливості повернення на Батьківщину.

Прикметна оповідна манера твору. Наратор у романі С. Процюка поєднує функції вдумливого психолога, історика, аналітика (а інколи навіть судді чи адвоката), дослідника творчості письменника, власне оповідача й реципієнта. Він разом із самим В. Винниченком співвідтворює його життя і психосвіт: поєднує *минуле*, тобто споглядає митця з осердя тогочасної доби, і *теперішнє* – із позицій сьогодення оцінює життєдіяльність В. Винниченка як наш сучасник, характеризує події душі письменника, а також констатує, аналізує, апелюючи до відомих фактів із життя митця і країни, озброївшись історично випробуваними принципами, узагальненнями тощо. Наратор постійно звертається до В. Винниченка-нарататора, ніби веде діалог із ним, пояснюючи письменникові його самого, позаяк, перебуваючи *там-і-тут* (там, у минулому, тут – у сучасному, адже викладові форми художнього твору це дозволяють), інколи знає більше про письменника, ніж він сам, що засвідчують, скажімо, рядки, висловлені з приводу роману В. Винниченка "Слово за тобою, Сталіне!": "Твій роман у майбутньому перекладуть на десятки іноземних мов. Світ жахнеться, читаючи крик твого скривавленого серця" [5, 261]. Наратор – наш сучасник – також виголошує не позбавлені актуальності думки, викликані життєтворчістю В. Винниченка: "Невже наша нація на межі виродження, до якого приклав страшну руку радянський дискордизм?!" [5, 275]. Отже, наративні особливості специфікують твір, посилюючи й увиразнюючи його психоаналітичні й інтелектуальні засновки, що реалізуються, приміром, у роздумах наратора про Майстра: "...Кожен Майстер, прямуючи до метафізичної вершини, хоче він цього чи ні, думає про це чи ні, опиняється серед розрідженого повітря і невиразних силуетів <...> Майстер завжди найпотрібніший і завжди зайвий, <...> писати посередньо Майстер не може собі дозволити – краще мовчати. Майстер не впевнений, що він Майстер. А той, хто впевнений, що він Майстер, – зазвичай ним не є" [5, 255].

Як засвідчує роман, усе життя В. Винниченко свідомо й підсвідомо був виповнений Україною, і головно тоді, коли перебував в еміграції. "Життя повне дивовиж. А найбільше з них – Україна. Особливо це відчуваєш тут, в еміграції" [5, 46], – зауважує С. Процюк про ціннісні орієнтири головного героя. Із виїздом за кордон життєсвіт письменника змінився – відбулася переоцінка вартостей, але Україна в ієрархічній системі В. Винниченка залишилася домінантою. Тривалий час він ще сподівався повернутися на Батьківщину: "Знаєте, якби можна, ми з дружиною за кілька годин склали всі наші манатки і пішки помандрували б в Україну. Якщо потрібно, навіть дорогою через Китай. Я задихаюся тут, не чуючи своєї мови, між чужими людьми з чужими досвідами, такими рутинними і нецікавими" [5, 175].

В. Винниченко розумів, що він – творча особистість – має розвиватися. Але в умовах чужини, без Батьківщини його душа перебувала в окупації, тому письменник мусив знайти в собі сили і з найменшими душевними втратами

інтегруватися в інший культуропростір, визначити лінію саморозвитку, координати руху й самореалізації, щоб освоювати світ і себе в ньому та продовжувати бути з Україною.

Щоб протистояти чужому світові, не відлучитися від власної суті і зберегти набуту від рідної землі духовну енергетику, В. Винниченко мав віднайти опертя. Таким *опертям* від початку перебування в еміграції була для письменника Україна. Думка про неї допомагала йому відкриватися світу, шукати на чужині причини для адаптації. Важлива для розуміння психосвіту деталь: чужина активізувала його самоусвідомлення. Український письменник-емігрант виробляв і щоденно апробував етику стосунків із дійсністю, прийнятність тих чи тих життєвих постулатів. Він був одним із небагатьох українців в еміграції, хто, як, скажімо, свого часу український емігрант П. Яцик, мав "віру в інстинкт самозбереження моєї країни і мого народу" [7, 115]. Тому В. Винниченко продовжував на чужині працювати для України. Як відомо, "прагнути, бажати, діяти змушує нас усе наше минуле, разом із природженими схильностями нашої душі" [1, 13]. В. Винниченко опинився на чужині з досвідом минулого своєї країни, непритлумленими й непригаслими переживаннями України. Він потрапив на чужину (і це важливо!) разом із Україною. За допомогою художньо відображених у романі складних аналітичних розмислів, внутрішніх суперечностей та узагальнень герой, констатує С. Процюк, збагнув, що логіку його думок, учинків і життя на чужині в цілому вибудовуватиме Україна, що першочергову роль у структуруванні простору його душі має відіграти саме Україна – як *пріоритет, орієнтир, сенс, принцип, мотив* тощо.

У спогадах і пригадуваннях ріднокраю позасвідомо оприявнювалися духовно засвоєні Україна й українськість, що допомагали митцеві психологічно адаптуватися до чужосвіту, зорієнтуватися й зорганізуватися в ньому. В еміграції єство письменника продовжувало відчувати біоенергетику рідної землі. Так чужина підсилює його ідентичність, активізує пам'ять про Батьківщину, тобто "будить... тугу або і пам'ять про щось, що ми втратили" [8, 19]. Художньо посталий степ у романі С. Процюка "Маски опадають повільно" – не тривіальний образ, а "симптом пам'яті" (А. Руткевич) головного героя, складна психоаналітична конструкція, символ, "зітканий із матеріалу асоціацій, зв'язаний із життєвою історією індивіда" [6, 212]. Степ розумівся головним героєм твору як частина національного організму-Батьківщини – географічного, історичного, культурного, етнографічного. Степ – промовистий факт духовного життя В. Винниченка, що у структурі Космо-Психо-Логосу (за Г. Гачевим) українця є кодом національної ідентичності, виразником національної самобутності українського письменника. Степ, зауважує С. Процюк, – це українська присутність у чужокраї, що окреслює й усутнює лінію переживань героєм України як *цінності*.

У силове поле асоціацій В. Винниченка з домінантою *Батьківщина*, як засвідчує роман, потрапляють мати, батько, дід, черешні, а також корпус кольорів, запахів тощо. Головний герой твору часто пригадує "старосвітську атмосферу дитинства, мудрих дідів у широкополих брилях <...>, дух вечорниць... – і мені несподівано хочеться заридать. Чого я тут? Чого не хтось інший? Для чого мені цей чужинецький вавилон, де ніщо не зворушує, не надихає, лише посилює відчуття пустки?" [5, 176]. Так поступово на чужині народжується нове переживання України, уже своєї-не-своєї; започатковуються складні процеси вдивляння-вслухування-вдумування в Україну з віддалі, із позиції чужини, щоб осягати себе в координатах національної ідентичності, де Україна – центр, точка відліку духовного життя українця. В. Винниченко продовжував Україну у Франції, називаючи, скажімо, Канни Каневом. Таке умовно символічне накладання смислів сприяє усвідомленню зумовленості

власної суті, заглибленню у складні душевні стани та мікрокосмос переживань і почуттів головного героя роману.

Певний час В. Винниченко не відчував кричущої далекості від України, позаяк утворену волею обставин порожнечу заповнювали листи, рецензії на твори, візити друзів з України, грошові допомоги та гонорари. Однак, попри це, французьке життя його й тоді не задовольняло – він утікав від паризького шуму: "Тобі так і не вдалося влитися в ритм цього міста, яке чимало людей вважає літературною столицею світу. І, певне, уже не вдасться <...> Ти не можеш жити без думок про Україну" [5, 238]. Головний герой твору внутрішньо спрямовував себе на інтеграцію в чужий світ, проте не налаштовувався на звикання до чужини, адже мріяв повернутися на Батьківщину, прагнув цього. Так Україна ставала для В. Винниченка-емігранта *метою*.

Згодом час, віддаленість від України, сумніви щодо можливого повернення на Батьківщину змінюють психосвіт В. Винниченка, притлумлюють у його пам'яті близьке й дороге: "З моїх писань поволі вивітрюється Україна. І не в тематиці справа, а в чомусь невловимому, у якомусь розчині, що скріплює писання. Це відбувається так непомітно" [5, 176]. Як відомо, "творчу наснагу митці можуть отримувати від зовнішніх вражень" [4, 167]. Але чужина не могла надихнути В. Винниченка-українця на відтворення українських реалій, що було згубно для письменника, який виступив проти ескізного, штучного чи спотвореного змалювання України. "Еміграція вичавлювала творчу силу" [5, 209], – зауважує С. Процюк. Особливо це гнітило й непокоїло В. Винниченка ще й тому, що Україна у творах тодішніх материкових письменників моделювалася у строго визначених тоталітарним режимом координатах. "З літератури зникають психологія, вічні питання" [5, 235], – додає автор роману "Маски опадають повільно". Глибину і складність переживань В. Винниченка – українського письменника – випрозорює голос досвіду наратора: "...Ти не міг допустити до власної душі відчай і спустошення. Інакше – мотузка <...>. Возвеличити українську людину може лише той, хто сам пізнав безодні розпачу..." [5, 209].

Спогади про Україну обезбарвлюються, проте вона не зникає зі снів, які добудовують дійсність. Дитячі чуттєво-емоційні переживання та постаті матері, батька з'являються у сновидіннях. Несвідоме В. Винниченка має свій зміст, енергію, механізм з'яви, що важливо, адже матеріал, який формує зміст сновидіння, походить від реальних переживань. "Незрозуміле не знаходить собі вираження у сновидінні" [6, 196], тому що "світ сновидінь є світом не лише причинно-наслідкових зв'язків, а світом смислів" [6, 193]. Уведений у роман С. Процюка оніричний дискурс про Україну увиразнює наратологічну специфіку та архітектонічні особливості твору, а також посутньо конкретизує концептуально важливу ідею єдності В. Винниченка-емігранта з Україною.

Несвідоме підсилювало тривання України в житті і творчості письменника. Онірична Україна засвідчує неперервний зв'язок В. Винниченка з Батьківщиною, це, власне, і *є переживання України*. У художній концепції психологічного роману С. Процюка сни – це продовження Винниченкового себе-розуміння без маски: "Чого Україна так часто мені сниться – і я нічого не можу з цим зробить, не можу наказати своєму сновидцеві, щоб не спокушував мене видивами дитинства і юності?.." [5, 176], – розмірковує головний герой роману. Як відомо, канал дій у сні закритий, і все ж Україна за допомогою снів, попри їх різноплановість та багатоаспектність, була тією основою, що осенсовлювала його життя: "Смисли сновидінь і денної реальності переплітаються, ірреальне хоча б частково стає реальним для нас" [6, 193]. Завдяки снам про Україну перспектива бачення митцем реальності змінюється.

В. Винниченка постійно підтримувала свідома й несвідома себе-ідентифікація з Україною, а підґрунтям ідентифікації, як відомо, слугує емоційна прихильність до об'єкта наслідування. Наслідування України у Франції забезпечує "архітектоніку душевного апарату" (З. Фройд) українського митця. В. Винниченко продовжував ідентифікувати себе з Україною в житті і творчості, працювати для України й українців. "Здається, – зауважує наратор, – ти вже прожив у Європі кілька життів... німецьке... французьке столичне <...>, а тепер французьке сільське..." [5, 258]. Проте Франція так і не стала для нього новою батьківщиною. "Ти жив у остогидлому Парижі <...>. Тілом ти був у Франції, а серцем – в Україні. Небагато знайдеться взірців такої самовідданості і жертовності, з якими ти ставився до своєї Батьківщини. Ти оточив її магічним німбом" [5, 231], – наголошує С. Процюк. На чужині В. Винниченка могла зберегти лише Україна й усе, що про неї і для неї думав, говорив, писав.

"Механізм" ідентифікації з Україною підтримувався інстинктом самозбереження. В. Винниченко активно включився в самоконструювання реальності – перо й сільськогосподарський реманент гартували його душу й тіло в Мужені під Каннами, сприяли налагодженню етики стосунків зі світом, створенню системи думання й життєдіяльності, у якій Україні належало чільне місце. Він (за Г. Сковородою) шукав істину в собі через переживання України.

Згодом "землячки" з України – та й не лише вони – починають його ігнорувати: "Для багатьох ти – продажна імперіалістична сволота, яку невідомо чому друкують. Або авантюрист і еротоман. Або архаїчний уламок. Або Мефісто з кількома серцями і багатьма обличчями... Для емігрантів ти – радянський шпигун, якому не можна довіряти. Або космополіт <...>. Або письменник-невдаха <...>. Навколо тебе поволі утворюється вакуум. Ти стаєш символом минулого, хоч і недавнього. Ти ще сповнений сил і задумів, але не підозрюєш, що починається одне з найтяжчих випробувань – ти починаєш писати не для читача, а в порожнечу" [5, 228]. Таких відвертих апеляцій наратора в романі С. Процюка чимало, що прикметно для твору із психоаналітичною домінантою, яка допомагає художньо увиразнити суперечливість натури В. Винниченка, глибину трагізму й невичерпність туги митця.

Щоб не бути в порожнечі й не стати минулим, В. Винниченко продовжує писати для України, употужнюючи духовний зв'язок із рідним краєм, він наполегливо нагадує зажаханим радянською тоталітарною системою українцям про себе, продовжує тримати себе у творчому тонусі, осенсовлювати власне життя *Україною-цінністю*, адже "сенс життя, – як відомо, – пов'язано із цінностями, які в ньому, житті, реалізуються" [2, 45].

Життя В. Винниченка у Франції було виповнене *Україною-змістом*. Письменник був європейцем з українським серцем і світосприйняттям. Він намагався робити прийнятною Францію для себе, дружини і своєї творчості. Випробування чужиною – це складний процес самооновлення, самопізнання й самотворення, позаяк "існувати" означає змінюватися – змінюватися, щоб визрівати, щоб постійно творити самого себе" [1, 15]. Він змінювався (ці зміни відбиті у творі панорамно й надзвичайно глибоко) і поволі скидав маски.

Він мріяв про власну дитину, яка б несла енергетику рідної землі, біологічно продовжувала б його, утривавлювала б його досвід переживання України. Показові й, на перший погляд, несподівані, проте, враховуючи суперечливість натури та схильність В. Винниченка до експериментаторства, усе ж зрозумілі такі рядки в романі С. Процюка:

"Поволі звик до життя у Франції. Він – громадянин землі... він навіює це собі як молитву. Інакше печаль за Україною може розчавити.

Інакше йому посеред Парижа не привиджувалися б іноді біленькі хатки. Інакше в упевненій посмішці його Розалії він не відгадував несміливий прощальний усміх степової Марії.

Він переконує себе у власному космополітизмі. Інакше солоний запах французького містралю, щезнувши, залишить йому лише пахощі світанкового степу" [5, 212]. Звернімо увагу на промовистість і парадоксальність створеної ситуації: переконати себе в космополітизмі, щоб не втратити України як *опертя*. Але зауважмо: переступити за межу відчуження від України він не боїться, позаяк володіє чи не найефективнішим засобом від космополітизму – рідною мовою: "Твоя мова була твоїм останнім пристанищем. Ілюзією твого дому. Ти міг робити автопереклади російською, але писати нею – ніколи <...>, думав лише рідною. Твій космополітичний соціалізм мав українські очі і голос" [5, 221]. Життя в екстремальних умовах суттєво полегшує саме рідна мова, вона й допомагає утримувати внутрішню рівновагу.

Розгубленість, безгрошів'я, тривога, відчай негативно впливають на життєсвіт письменника. В Україні про нього забувають або вдають, що не помічають, "Європа обирає блазня" (фільми з участю Ч. Чапліна. – *Л. Г.*) [5, 234], а його творчість нікому не потрібна. Сумніви щодо важливості власної роботи точать серце українського письменника: часто "хотілося колінкувати до могили своєї матері" [5, 233]. Пам'ятання України притлумлюється: "Еміграція вичавлювала творчу силу" [5, 209]. До невпевненості долучався і страх: "Ти боїшся руки Москви. Відчуваєш себе загнаним звіром. Уявляєш, що вони арештують вас (Володимира й Розалію Винниченків. – *Л. Г.*) і не дадуть бути разом у концтаборі" [5, 277]. Прикметно, що утривавлений у часі страх поглиблює Винниченкове самопізнання, допомагає відшукати резерви для внутрішнього самозбереження. Інтелект, інтелігентність, уміння зануритися в себе допомагали йому вистояти, душевно структуруватися, створити власними зусиллями український вимір на чужині. "Чи можна бути чужинцем і почуватися щасливим?" – запитує Ю. Кристева й додає: "Чужинець витворює нову думку про щастя" [3, 11]. У своєму романі С. Процюк фіксує важливий факт еміграційного життя В. Винниченка – його роботу над філософським трактатом "Конкордизм", серед головних чинників якого – узгодженість зі своїм "я", із колективом, суспільством, що вимагало від зацікавленої в удосконаленні людини чесності із собою, сили волі, стоїцизму, зосередженості. "Яку філософію обирає людина, залежить від того, що це за людина, бо філософська система – не мертвий домашній скарб... – у ній живе людська душа, яка її, систему, обрала" [2, 35]. Філософія конкордизму В. Винниченка – антипод насиллю, протест проти утверджуваного радянською системою дискордизму.

Працювати для України стає потребою, засадою стоїцизму В. Винниченка на чужині. Але Батьківщина, "яка виблискує у снах хижими червоними вогнями" [5, 232], його не приймає, а "той, кого не розуміли або не розгледіли, ломиться від почуття зайвості" [5, 255]. До України, усвідомлює головний герой роману, йому вже не повернутися ніколи. Уведені С. Процюком експресіоністично-натуралістичні замальовки не лише підсилюють моторошність ситуації, що склалася на Батьківщині, а й посутньо увиразнюють психоаналітичні засяги твору в цілому: "В Україні твориться щось нелюдське. Вона чи то помирала, чи западала в летаргійний сон з моторошними галюцинаціями <...>. Ти не допускав до власної свідомості усіх масштабів катастрофи. Тільки твій сновидець знав і розумів більше..." [5, 243]. Щоб доглибно зануритися у стан свого героя, С. Процюк знову апелює до оніричного хронотопу: В. Винниченкові сниться, що він іде пустелею (цей образ слушно тлумачити як випалену буттєвими негараздами реалію), попросив води в перехожого, одягненого у вишиту

сорочку, а той сказав, що не подає милостині зрадникам. А далі жорстокий присуд наратора-судді (уже не психолога й не адвоката): "Що тебе очікує далі? До України ти вже… вже не повернешся – бо там тебе очікує порожнеча… ти не потрібний *цій* (курсив С. Процюка. – *Л. Г.*) Україні… ти нікому не потрібний… твої твори нічого не змогли змінити…" [5, 243]. Чи не тому так було, що він походив "із земель, вражених вірусом байдужості" [5, 299]? Це – катастрофа українця, і не має значення, якій епосі він належить.

В. Винниченко перебував у щільній і затяжній облозі, але не зрікся України. Лаконізм думки С. Процюка, поєднаний із промовистими фактами, увиразнює стильову специфіку твору й розширює параметри варіативної присутності героя. За допомогою художнього прийому градації (яка, щоправда, дещо розосереджена з огляду на фіксацію в тексті) автор конкретизує й підсилює емоційно-смислову значущість ситуації, що склалася. Ось лише деякі "кроки" цієї градації: "СРСР стає страховиськом <…> Атмосфера дедалі згущується…" [5, 325], "З України віє задушливим смородом диктатури <…> тобі ніде нема місця, Володю <…>. Якби не Коха поруч, то ти би… Три ночі поспіль сниться Україна" [5, 326], "А там на околицях столиць і на околицях Союзу люди їдять людей" [5, 253], "Сталін вирішив не вбивати тебе. Іноді забуття – найвитонченіша форма повільного вбивства" [5, 260], "Тобі хочеться ридати. І над трупом вимріяної Вітчизни, і над своєю долею блукальця чужими землями" [5, 245], "Проте твій ангел-охоронець не покинув тебе" [5, 249].

Уведені до твору численні промовисті апеляції наратора увиразнюють авторську ідею осенсовленої Україною життєдіяльності В. Винниченка й одну з основних тез С. Процюка – жертовність В. Винниченка в ім'я Батьківщини: "Україно, якби ти тільки знала, як тебе любить цей немолодий письменник! Він не любив так жодну жінку. Він готовий тобі все пробачити. Бо любов до тебе вища від надуманих космополітичних гримас. Він пожертвував тобі весь свій талант, усю свою акцентуйовану одержимість. Він склав до твоїх незримих сандалій усю свою долю, красу і силу. Він готовий померти за тебе…" [5, 263-264]. У сповнених експресії прикінцевих рядках твору (це майстерний опис-констатація останніх митей життя головного героя – українського митця і громадського діяча) постає В. Винниченко-письменник – відкритий, незахищений, без маски. Із його відходом "незрима Україна одягла траурні стрічки" [5, 300].

"Маски опадають повільно" С. Процюка – роман про В. Винниченка та його творчість, про Україну й українця з очима, "перевантаженими печаллю" [5, 245], про свідоме й несвідоме осягнення рідкокраю народженим в Україні емігрантом, про те, як хворіти на ностальгію й не згинути без Батьківщини; це психоісторія емігранта з Україною в серці. У творі майстерно відтворено складний процес ідентифікації В. Винниченка-блукальця з Україною, яка для нього була метою, змістом, орієнтиром, цінністю, принципом розуміння світу.

ЛІТЕРАТУРА


1. *Бергсон А.* Творча еволюція / Пер. з фр. Р. Осадчука. – К.: Вид-во Жупанського, 2010. – 318 с.
2. *Гессен Й.* Сенс життя / Пер. з нім. М. Маурітссона. – К.: Універ. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2009. – 136 с.
3. *Крістева Ю.* Самі собі чужі / Пер. з фр. З. Борисюк. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2004. – 262 с.
4. *Левчук Л.* Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.
5. *Процюк С.* Маски опадають повільно: Роман про Володимира Винниченка. – К.: ВЦ "Академія", 2011. – 304 с.
6. *Рутхевич А.* Психоанализ. Стоки и первые этапы развития. – М.: Издательская группа ИНФРА-М – ФОРУМ, 1997. – 352 с.
7. *Слабошицький М.* Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик). – К.: Ярославів вал, 2011. – 254 с.
8. *Чижевський К.* Чужий – Інша – Свої: розмова над берегом ріки. – Львів: Центр гуманітарних досліджень; К.: Смолоскип, 2011. – 96 с.


*Отримано 11 січня 2012 р.* *м. Суми*

Віктор Палинський

# ДИВНА ПОЕЗІЯ СЛОВНИКОВОГО МОВЧАННЯ

1. Спосіб мовчання

...Уже десь при початку книжки[1] автор, хоч і доволі стримано та стисло, проголошує, наче творчий маніфест:

Убивши словом річ несмертну,
як промінь той на дні росини,
ти причаївся: ждеш моменту,
щоб найживіше воскресити.

Аби звершити це діяння, слід розбудити в собі деміургічну силу та задати їй вектор. І щонайретельніше дочекатися потрібної миті. Богдан Смоляк намагається це зробити. Подеколи відчуваючи себе творцем, а часом – і невігласом, який може і проґавити поодинокі з особливих "текстів", незважаючи на весь свій чималенький письменницький досвід і природу спритного ловця метафор.

2. Місто мовчання

Б. Смоляк живе собі тихо ось уже майже 60 років у старовинному таємничому містечку Кам'янка-Бузька на Львівщині. Історично із цим градом пов'язана перша українська театральна драма. Є тут унікальна дерев'яна церквиця, споруджена народними майстрами ще у XVI сторіччі (що найдивніше – там і нині править служба Божа). У місті мешкав і творив істинно незабутній славний романіст Григорій Тютюнник. Нерідко тут буває і ваш покірний слуга – автор цих негомінких рядків. Одне слово, плинність століть і епох фіксується переконливо: на віки. І це спонукає, мабуть, до особливого життєвого трибу – розміреного та неквапливого.

...Тут живе поезія Б. Смоляка, що діалогує з душею. Вироблений поетом спосіб жити – триматися свого та чинити своє, навіть якщо воно не надто сприймається іншими. Дехто дивується. Дивується й сам Смоляк. І це – добре. Дивне його мовчання.

3. Дерево мовчання

У "Словнику мовчання" є вірш навіть дещо дивніший від інших. У ньому ліричний герой *"...поволі забуває щастя свіже. / І скльовує хвилини, мов пітa"*. Він уособлюється із деревом. – *"Я, може, ясен, що отак стою, то сонцю догоджаючи, то місяцю"*. Для нього природно бути отут, серед усього знайомого та близького; вдихати оце повітря й чути, як плинуть важкі води могутнього побратима – Бугу (уже в зовсім іншій поезії він дуже вдало скаже: *"І все ж вертаюся до Бугу – струмком, що вірує у Буг"*). Йому зовсім не прагнеться нікуди звідси вибиратися. Та й навіщо?.. Радше вічності доведеться поступитися та дістатися до нього самотужки:

Я вік прожив у рідному краю.
Новий зустрів, не зрушивши із місця.

Така відверто програмна, доволі егоїстична авторська філософія та усталена естетика. Своєрідно! І це дозволяє поетові "застовпити" свою

[1] *Смоляк Б.* Словник мовчання: Поезія: Вибране. – Львів: Апріорі, 2010. – 337 с.

територію. Можливо – окрес порятунку. І читач теж може щось таке відчути... Парадоксально-неповторне. Із сформованою поетичною культурою читач!

4. Самотності мовчання

Один з основних мотивів поезії Смоляка – самотність. Як "дослідження" певного стану душі, коли ти наодинці із собою. Зі Словом – Людиною. Відмовившись від багатьох безпосередніх стосунків, але залишаючись відкритим для спонтанних одкровень. Аби не проґавити себе самісного. І все це – звично скупими засобами поетичного письма, у приглушених, як у давній українській іконі, тонах і тональностях. Малярство поетичне.

Ти сам.
Самотній.
Сам один.
Такої самості не знав ще.
І надаремне плин годин,
І гони гонів – напропаще.
Ти зупинився. Ти стоїш.
Твоя душа на півдорозі.
Переступити цей спориш
Тобі ніхто не допоможе.
Якої ваготи нога!
Яке безлюддя без'язике!
Але твій голос зберіга
Щось більше за рубіни крику.

У цьому вірші, що сформувався з чотирьох виразно локальних строф, наявна ще одна – особливіша. Винятково концентрує почуття самітника та, наче спонтанно, висікає просту надійну форму. І хочеться говорити лише з Богом. І це – понад усе: *"Хіба що написати заповіт – / на випадок, якщо душа відступить. / Тихенько покладе ключі від суті – / і геть піде, у несусвітній світ.*

5. Болю мовчання

...Оті болючі симптоми болючості творення поезії повторюються в поета доволі часто (очевидно, це частина його естетики): *"Хочте вірте чи не вірте, / але всьому наперекір – / крізь кожен шов у формі літер / болить розчахнутий папір".*

Це не випадкові рефлексії людини вразливої, не якась мить нез'ясовної та несподіваної тривоги, а постійний авторський чуттєвий професійний рівень віршотворення. Шлях трансформації болю душі в художній образ. Убачаю в цьому спосіб вироблення художньої справжності, що – поза інтелектуальною вигадливістю, штучним драматизмом, декоративністю формальних "знахідок". А як?.. По-чоловічому, без зайвини, сухими сльозами.

6. Саду мовчання

Цю "річ" хочеться без будь-якої хитромудрої зумисності просто процитувати, позбавивши себе обов'язку громіздких коментарів і доскіпливої аналітичності. Аби знали:

Звичайний сад. Живе собі, як всі.
А міг би бути навіть райським садом.
І досі ось стоїть у всій красі
Сторожа мальв.
Ніхто її не вкраде.

Це образ України на інтуїтивному рівні синівської любові. Западає в душу. Нез'ясовно! Вічно!

7. Дощу мовчання

...Ліричний герой про щастя своє і, можливо, про твоє, читачу:

Переберуся з палат отих
в утлу хатину дощу...

Боже, як хочеться падати –
так, щоб і дощ не чув!

Максимальна щирість почуттів. І така ж беззахисність. Подібно – це момент істини. І тому така безоглядність. Наче назавше.

8. Повінь мовчання

...У Смоляка мовчання, що "затопить... і очистить": *"Над берегами книжки помовчи / отим мовчанням-повінню нахлине, / затопить, і зруйнує, і очистить, / а потім знову, знову говори..."*. Це, здається, мовчання, що через нього можна і слід прийти до себе: уже іншим – вартіснішим, особистіснішим. Здолати інертність душі та кволість тіла. Мовчання тут – категорія вельми активна, вона надає можливість слухати і творити, здобуваючи справжнє...

9. Наближення до мовчання

Знову ж таки, так характерно для Смоляка – елементарним виразити незбагненне, навіть без натяку на якусь зумисну прикрашальну орнаменталістику: *"...Рука трима ще пензля, / серце – світ, / І річ у тім, щоб істину розкути. / Рука тремтить від старості / та від граничного наближення / до суті.*

Припускаю, насправді авторові і вдалося озвучити певні посили Духу. А інакше – навіщо такі зусилля (й автора, і ліричного героя?). Тим паче, мені відомо: ідеться про один із творів живопису на посмертній виставці у Львові видатного українського живописця Григорія Смольського. Тобто конкретна реальність пересікається із виявами ірраціонального. Наближення!

10. Недомовлене мовчання

У книжці проскакують яскравими кременевими ваговитими іскрами, насичуючи метафізичною енергетикою, ностальгійно-зачудовані однострофні поезії на кшталт: *"Мучуся словом, а мама / образу маленьку / в зітхання загорнуть: / "Забув говорити, забув..."*. Дивним спокоєм завдячуємо зорі на порозі печалі... І безконечності давнього осіннього неба; й уродинам чогось нового: *"Коли не спалось, у темному вікні / раптово зблисла зірка вереснева – / немовби Хтось подарував мені / малий окрайчик завтрашнього неба.*

У цій же поетичній протяжності – екзистенційні зблиски-цикли "Чаша вікна", "Книжечка, написана впродовж дощу", що явно додає "Словникові мовчання", урізноманітнюючи можливості духовного діалогу з невипадковим читальником різноформатністю. Очевидне й те, що самому поетові незмінно імпонують ці майже гранично компактні форми достачання віршових меседжів.

11. Мовчання мовчання

Вірші Б. Смоляка (помічав це завше) найменше надаються для однозначних літературознавчих висновкувань. Але добрі для спокійного читання-перечитування задля естетичної насолоди. І в цьому його поезії сила. І слабкість беззахисності водночас.

Подумалося, що й ці строфи серед багатьох інших могли б знадобитися в нашій розмові:

Відголосили синьо сливи –
вони – уже не вишні.
Сад несподівано щасливий,
молитву діє в тиші.

Ще два-три яблука додолу
зіскакують, зухвалі –
і квапиться душа додому,
а, може, – далі.

12. Поріг мовчання

...Гадаю, якщо дошукуватись відповіді на питання "чому саме "Словник мовчання", найспідручніше скористатись текстами Смоляка... А ось іще одна із "зашифрованих" відповідей в авторській інтерпретації звучатиме так: *"...Як те, що пам'ять зберегла, / аби ніколи не зринало".*

Власне, не мовчання-заціплення, а мовчання-одкровення, потрясіння. Як шлях зближення із собою. І це – щастя якоїсь миті, що називається життям. Смоляк нерідко хоче лишитись поза свідомим: *"Повернешся, щоб словом не питати, / не сумніватись кров'ю терезів, / бо щастя є, воно – в бузковій страті, / якої пережити не зумів".* Тобто – щастя лише у Слові. Це – Слово. Воно приходить навіть тоді, коли вже ніхто не приходить. Крізь фільтри мовчання. Крізь тебе: *"Повернешся зчудований собою, / а більше тим, як обернулась мить, – / до пісні, що ніколи молодою / і не була, хоча бузком пахтить.* Тут Смоляк ще й парадоксально-неочікуваний: *"Повернешся, бо як не повернутись, / коли снігами цвіт п'янкий пливе, / коли й на позахмарнім рівні суті / живе бузкове з'явлення нове!"*

Оцьому процесові "з'явлення" й передує мовчання Слова, аби вистояти середовище народження, вичекати, виповнити. І це – простір Смоляка. Там – його свобода.

13. Метелика мовчання

*"На мене той метелик сів, / якому Бог довірив тайну"*, – Богдан Смоляк; *"Метелик сів у мене на потилиці, / Метелик сів і там сидить, / Сидить метелик там і дивиться..."* – із відомої пісні В. Морозова на текст М. Савченка.

Я зовсім не стверджую, що тут наявне якесь безоглядне наслідування. Це радше засвоєння спільних художніх традицій, вияв національної ментальної енергетики... Цей ледь чутний дотик метеликових крилець, можливо, як непроґавна звістка про приналежність до сонму обраних оракулів?..

...Але метелик мовчить. Він тільки дивиться. І з тайною, довіреною Богом, розлучатись не поспішає...

14. Застережене мовчання

"Той, хто замінить мене" – одна зі Смолякових поезій у книжці "вибраного". Вірш, та й пісня із точно такою ж назвою є й у Володимира Висоцького. Якщо Богданову "річ" створено за мотивами, то про це, думаю, слід було б згадати якось?..

15. Неспростовність мовчання

Це, очевидно, не найголовніше. Але суттєво для мене самого: я ніколи не прийму, та й не сприйму оцю Богданову поетичну тезу – *"...я рані цій загоїтись не дам"*. Це хоч і естетичний, та все ж мазохізм. Хоч, як виняток, і припускаю: тут є справжня спонука до співпереживання для більш вишуканих читальників.

16. Післямова мовчання

*"...Мою розгадували тайну,*
*та розгадати не змогли".*

17. Не просто мовчання

Нарешті Смолякове "вибране" вибралося до людей, оговтавшись від довготривалого мовчання. А можливо, це щось інше?!

*Отримано 5 лютого 2012 р.* *м. Львів*

# Рецензії




## ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ МУЛЬТИВЕРСУМ: КОНЦЕПТИ Й ІНТЕНЦІЇ (РОЗДУМИ НАД MACRO-D МИКОЛИ ЖУЛИНСЬКОГО)

**Жулинський М. Нація. Культура. Література. – К.: Наук. думка, 2010. – 560 с.**

Найатрибутивніша ознака майже-фоліантової-книги М. Жулинського окреслюється, випростовується й заявляє про себе поволі, у темпоритмі неквапливого, але від того не менш динамічного поступу із розгортанням численних зорово-проблемних "зон", оприявленням концептуально-стильових клейнодів і часовою фіксацією-позначкою кожного чергового, точніше, наступного тексту, що її виформовують. Власне, вербальна ідентифікація цієї ознаки становить чи не провідну логіко-мисленнєву інтригу, що завжди виникає у процесі заглиблення в текстовий простір, ущільнений напругою виразно-самобутніх подій, сюжетики, рефлексій. Тексти, що склали достеменно-книгу-том М. Жулинського (а їх разом із діалогічним вступом-передмовою сорок вісім), написано в різні роки й на різних віхах-стадіях соціумного розвою.

Найвіддаленіший у часі серед них – іще з "донезалежного" періоду й зі збереженням усіх соціоціннісних та мовностилістичних штрихів, властивих цьому "переднезалежному" періоду, – есей-студія "Я поведу вас у вічність" (1983), у якому з лірико-поетичною щемністю викарбовуються властивості прози й кінодраматургії В. Земляка і стираються межі між власне художньою та літературознавчою нарацією. Значна частина текстів виблискує інтелектуальною неоромантикою дев'яностих років, коли видавалося, що інтелектуально-експресивне або інтелектуально акцентоване слово (якщо не сказати – інтелектуально нокаутувальне) спроможне вирішально впливати на соціумні процеси й навіть керувати ними. У цей період з'явилися "Традиція національного і європейського культурного розвитку кінця XIX – початку XX століття та ідейно-естетичні пошуки української літератури 20-х років" (1991), "Іван Багряний" (1991), "Духовна спільність як запорука культурного і політичного самовизначення України" (1992), "Уроки, взяті по дорозі до рабства. Ідеологічна міфологізація українського суспільства і трагедія національної інтелігенції" (1995), "Духовна ситуація в Україні. Формування нових ціннісних орієнтацій українського суспільства" (1996), "Розуміти високе значення людини". Культурництво Пантелеймона Куліша як відповідь на виклик епохи" (1999). Охоплено й тексти останнього часу, якому притаманні зниження соціоемоційних регістрів, посилення прагматичних настроїв і налаштованості, масова активація життєвої культури конформізму й ідеології індивідуальної

комфортності, усвідомлення локалізованості (щоб не сказати граничної мінімізованості) впливових потенцій слова. З-поміж публікацій цього часу вирізняються "Тернистий шлях українського православ'я" (2008), де в контексті стислого огляду книжки Юрія Дорошенка "Слово та Церкви" викладено спостереження над конфесійною ситуацією в Україні, "Був "одночасно і вченим, і громадським діячем на полі культури" (2008), що вичленовує пріоритети наукового розвитку й світоглядно-історичні засади Дмитра Багалія, "На самотині з Богом" (2009), у якому мемуарно-літературознавчим пензлем містко схоплено іпостасі образу й силуети прози Володимира Дрозда, "Дві половинки українського серця: Шевченко і Гоголь" (2004, 2010), де з геометрично витриманою консеквентністю й літературознавчо орнаментальною інформативністю вибудувано життєтворчі паралелі двох митців – паралелі, що не перетнулися безпосередньо у своїх біографічних лініях, проте виявили точки дотику в особливостях мистецького і свідомісного розвою.

Хоча тексти створено М. Жулинським не лише в різні роки, а й навіть у різноментальні соціумні періоди, хоча ці тексти репрезентують доволі різновекторні жанрові опції – есеї, проблемно-полемічні й інформативно-публіцистичні статті, історіографічні, культурологічні й літературознавчі розвідки, вони, зібрані разом, оприявлюють несподівану і, мабуть, не вельми очікувану рису, яка, утім, стає атрибутивною для "Нації. Культури. Літератури" – парадоксальну органічність. Вона виявляється в тому, що всі тексти, зведені й систематизовані під однією широкоракурсною назвою-річищем, справляють враження поліфункціонального МакроD (або Macro-D) – цілісного монодослідження, у котрому не лише зафіксовано художньо-духовні й мистецько-естетичні координати, у межах яких рухається думка вченого, не лише виокремлено низку основоположних постатей, конче важливих для розуміння-усвідомлення стратегічних напрямів національного розвою, а й сконденсовано "больові зони" у сфері гуманітарної політики, ментальної культури, етнопсихології, державотворення (а точніше, мабуть, державоствердження або державоздійснення), що гучно резонансні для останніх десятиліть української історії.

МакроD М. Жулинського містить два портали – теоретичний і персональні студії. Теоретичний портал "заряджений" різноманітним і поліаспектним фактажем – філософським, політологічним, соціологічним, культурно-історичним, що спрямований на обсервацію такої одвічно болючої проблеми, як "самореалізація людини в умовах української дійсності". Портал персональних студій, у якому розглядаються обриси Г. Сковороди й Т. Шевченка, І. Франка й Лесі Українки, О. Довженка й Василя Барки, У. Самчука і Ю. Мушкетика, В. Чорновола й В. Стуса, здебільшого адресований розробці проблеми "митець у мегатексті доби". У персональних студіях ретельно, із численними деталями, розроблюється концепт соціофоніки, під яким варто розуміти як загальний концептуально-ідеологемний інтер'єр часу, так і соціумне звучання образу й діяльності особистості. У розвідках "Дві половинки українського серця: Шевченко і Гоголь", "Іван Франко: душа, дух, духовність, або Що визначає суспільний поступ", "Як розбудити розум, що заснув?" Леся Українка як уособлення національного обов'язку", "Тріумфи і катастрофи великого поета. До 100-річчя від дня народження Миколи Бажана" індивідуально-мистецьке й гіперсоціумне так густо переплітаються, поєднуються і зрощуються в одне структуроване й водночас неподільне ціле, що виникає ефект епічності наративу, створюваного як на приватно-людському, так і на загальнопанорамному рівні, а розгортання й акцентування соціофоніки в такій текстово-комунікативній ситуації сприяє поширенню антропоепічної культури і пріоритетів мислення (антропоепічної стратегії) й утвердженню концепту антропоепіки як ціннісно-інтелектуального виміру, що вияви смислового центру буття вбачає в життєдіяльності конкретної особистості, у явищі людини взагалі.

При тому, що персональні студії охоплюють фрейми, на обсервації яких автор книжки спеціалізується понад сорок років, – художні явища, вектори літпроцесу, колористика письменницьких постатей, – усе ж таки для розуміння концептуального мелосу "Нації. Культури. Літератури" більш значущим постає теоретичний портал, у якому відрефлексовуються проблеми української нації крізь оптику історичного, сучасного й перспективного зору. Лейтмотивом проходить думка про нереалізованість, сказати б, "українського життєтворчого потенціалу" як на суто національному, так і на пансвітовому рівнях. М. Жулинський аналізує історію нації, де проблемний політичний сегмент переважав над сегментом політичних здобутків і для якої одним із найгостріших й актуальніших завдань постає власний довгостроковий та ефективний розвій на засадах фундаментальних загальносвітових цінностей. У контексті розгляду проблеми "українські перспективи і світові тенденції" він сполучує ці два складники, стверджуючи: "Наша мета – зберегти себе, своє цивілізаційне "Я", свій національний образ, забезпечити пріоритетне місце в цивілізаційному процесі глобалізації світу та водночас брати активну участь у формуванні національного неоекономічного континууму, який вже існує сьогодні у сфері індустріальної цивілізації під назвою "Європа" ("Як вгамувати духовну спрагу, або Пошуки шляхів набуття втраченої батьківщини") [1, 67]. Ідеться не лише про "українську органічність" ув архітектурі європейського геополісу й навіть не лише про ефективне приєднання "української конструенти" до новочасних економічних процесів, а про значно більше – про багатогранне й багатополюсне піднесення України, що забезпечить посилення її статусу й ролі в сучасних націє-державних діалогічних процесах.

Необхідною умовою такого піднесення, котра стосується динамічного розвитку будь-якої нації чи державного утворення, виступає внутрішній стан соціуму – народних пластів та елітного прошарку. Без загального іманентного стану, "зарядженого" на конструктивні та тривалі перетворення, успішний національний розвій стає проблематичним, а то й неможливим. Резервним фондом активації, а точніше, результативної активізації внутрішнього стану соціуму слугує те, що зазвичай називають національними традиціями, під якими маємо підстави розуміти весь спектр вихідних і визначальних первнів нації. Розмірковуючи над проблемою чинників, сказати б, "українського піднесення", М. Жулинський наголошує, що "дух нації, який базується на національних цінностях і пріоритетах, здатний творити необхідну сприятливу атмосферу для здійснення економічних перетворень" ("Кому довірити облаштування справедливої держави? Національна еліта – духовний щит на порозі глобалізації") [1, 85]. У тому ж самому есеї на користь висловленого судження він одразу наводить аргумент, за яким "вчені Гарвардського університету дійшли висновку, що стрімкі успіхи Китаю слід шукати у конфуціанстві" [1, 85]. Обґрунтовуючи свою думку про важливість внутрішнього стану соціуму для ефективного переформатування національного життя, в одному з есеїв учений наводить слова Хосе Ортеґи-і-Ґассета, який поліаспектно розвивав тезу про активізацію "життєвого тонусу нації, про пошуки і визначення тих стимулів і зусиль, які б спонукали націю, народ до енергійного самоздійснення" [2, 137] ("Національна культура за умов формування нової суспільної солідарності в Україні").

Актуалізація концептуального потенціалу щойно згаданого іспанського філософа постає надзвичайно влучним і органічним мисленнєвим кроком, бо серед найпосутніших категорій у його соціологічній системі були "нація", "національна держава", "держава". Рівень розвиненості (або зреалізованості) цих трьох понять і явищ безпосередньо пов'язаний із рівнем розвитку кожної із цих виокремлених категорій, котрі не можуть бути незалежними одна від одної. У праці "Бунт мас" (1929), а якщо точніше, у засадничому розділі "XIV. Хто керує світом?", він виклав стратегічний контент і концептуальну логіку зв'язків

між поняттями-категоріями "нація" і "держава". Аналізуючи проблему основ сучасних європейських націй (за його риторикою – "найглибших нутрощів нації"), Ортеґа зазначає, що вони (ці основи) "складаються з таких двох елементів: по-перше – проекту побудови тотального співжиття спільними зусиллями; по-друге – з відданості людей цьому захоплюючому проектові" [3, 129] (тут і надалі цитати подаються в перекладі Вольфрама Бурггардта. – *Я. Г.*). За його доктриною, нація характеризується не так наявністю спільного минулого, як усвідомленістю спрограмованих перспектив. Вимір "майбутнього" стає найважливішим складником і критерієм у його розумінні сутності нації та рівня національного життя. Оскільки працювати (у найширшому – духовному і практичному сенсах), за Ортеґою, – це "означає здійснювати майбутнє", то нація виявляє себе у процесі здійснювання цієї самої майбутності. "В дійсності національна ідея все ще досить обтяжена зв'язком з минулим, з територією, з расою; але в ній завжди тріумфує чистий принцип людського об'єднання довкруги звабливої програми майбутнього" [3, 128], – розмірковує він далі в "Бунті мас", майже прямо стверджуючи: нація – це не те, що було, а те, що відбудеться. Урешті, те, що відбудеться, стане своєрідним лакмусовим папірцем того, відбулася нація реально чи ні.

Концепція об'єднавчої справи – оскільки ж така справа не може не бути потужною або широкоохопною, що, власне, фактично одне й те саме, то варто вести мову про потужну або широкоохопну об'єднавчу справу – "працює" не лише в національному, а й у державному просторі. По-іншому, за Ортеґою, бути не може, позаяк нація й держава "тримають" одне одного. Інакше кажучи, без масштабної об'єднувальної справи – себто ідеї вабливої прийдешності – не відбудеться ані нація, ані держава. "Держава виникає тоді, коли примушуються до співжиття групи різного походження. Цей примус не є голим насильством, а є радше закликом до спільної мети, до спільного завдання, що ставиться перед розпорошеними групами, – розвиває він власну концепцію й узагальнено інсталює: Держава – це передусім план дій, програма співпраці. Вона закликає людей, щоб вони спільно робили щось" [3, 119-120]. Отже, держава – це "не річ, а рух" [3, 120], це продумана й організована динамічність суспільної дії, що спрямована в завтрашній і післязавтрашній день, і тому "треба шукати секрет успіху національної держави в її своєрідному дусі, в її планах, політиці, а не в сторонніх засадах біологічного чи географічного характеру" [3, 124].

І не варто забувати ще один висновок-прогноз Ортеґи-і-Ґассета, який уважав, що насправді національне життя рухається лише межи двома полюсами – "нація завжди або росте, або занепадає" – і тому наполягав на такій суспільній закономірності: "Коли завмирає це прагнення до дальшої мети, держава автоматично підупадає, і дана єдність, нібито заснована на матеріальній базі – расі, мові, природних кордонах – нічого не помагає: держава розколюється, розпадається, розкладається" [3, 120]. І на останок зовсім не зайве додати, що в густо цитованій праці "Бунт мас" він – у помежів'ї 20 – 30-х років XX ст. – запропонував (або вмотивував, обґрунтував, передбачив – це вже на індивідуальний вибір) концепцію-проект "об'єднання Європи", "національної Держави Заходу", "перетворення Європи на єдину континентальну державу" як таку, що надасть нових потужних і широкоохопних імпульсів пан'європейському розвиткові.

У майже-монографічному-томі "Нація. Культура. Література" виразно підсвічено грані світової інтелектуалістики, репрезентовані працями "Присмерк Європи" (1918–1922) Освальда Шпенґлера (Німеччина; до речі, у МакроD назва подається як "Сутінки Європи"), "Кінець історії і остання людина" (1992) Френсіса Фукуями (США), "Духовна ситуація епохи" (1931) Карла Ясперса (Німеччина), "Відкрите суспільство та його вороги" (1945 – 1965) Карла Поппера (Австрія, Велика Британія), що розставляють значущі акценти в загальній концепції М. Жулинського, сутність якої –

у "багатоканальному" інкорпоруванні української дійсності в інтелектуально-ціннісні й економіко-технологічні світові процеси. В есеї "Національні культури і проблеми глобалізації" зринає термін-образ, термін-характеристика "націй-аутсайдерів". Автор книжки воліє бачити українство, якщо продовжити цей термінологічно-образний ряд, серед "націй-лідерів", чому, за його концепцією, може прислужитися пріоритетний розвиток квартету чинників – мови, освіти, науки, культури як таких, що виформовують свідомісну культуру й поведінкову практику особистості та соціуму. Дослідник наполягає на створенні сучасних умов (зокрема фінансових) для ефективного розвою науки й освіти, не протиставляючи при цьому гуманітарну сферу фундаментально-технологічній.

Онтологічні міркування й логіка концепції М. Жулинського, що реактуалізують суголосні думки й тези І. Франка, М. Грушевського, В. Липинського, а також мисленнєвий практикум Жозефа Ернеста Ренана (Франція), Х. Ортеґи-і-Ґассета (Іспанія), Ісайї Берліна (Велика Британія) та інших світових мислителів, підводять до умовиводу про вагомість концепту і простору націєвістики, що її варто визначити як науку про історичні, актуальні й перспективні ракурси, проблеми, аспекти, пов'язані з розвитком національного буття й міжнаціональної комунікації та взаємодії крізь призматику глобально-цивілізаційного виміру. У націєвістиці, безперечно, наявний інтегративний сегмент, що забезпечує залучення інформаційно-концептуального капіталу з інших наукових сфер, проте він не становить її семантичне ядро, серцевину.

Націєвістика – це самодостатня наукова сфера, і з розвитком національних процесів, що відрізняються надзвичайною складністю й потребою в делікатній культурі розв'язання проблем, які постають на ґрунті національному, її об'єктивна вагота зростатиме. Серед практично безмежного спектра питань, що їх спроможна обсервувати й аналізувати націєвістика, – цілі й завдання національного життя залежно від особливостей конкретного соціоісторичного та духовно-культурного періоду; внутрішні й зовнішні чинники динамічного розвою нації; закономірності, що вповільнюють або пришвидшують національну динаміку; обставини, умови, форми конструктивної міжнаціональної взаємодії та взаєморозвитку націй, інструментарій пропедевтики й подолання конфліктів міжнаціонального ґатунку, визначення й формування основ продуктивного симпозіуму націй.

Окремо варт вирізнити завдання-функцію аналітичної обсервації історії та сучасного стану нації, у процесі якої належить зосереджуватися не лише на здобутках і досягненнях, а й на проблемних локусах, що були й залишаються властивими нації, її ментальності; слід пропонувати рішення, які б унеможливили повторення цих проблемних локусів і, відповідно, пов'язаних із ними колізій, прорахунків і втрат. Специфіка націєвістики виявляється передусім у тому, що вона не занурена лише в минувшину, хоча й не спроможна без її реалій та образів обійтися, не обмежує свої зацікавлення процесами сучасності, а тим паче сьогодення, аналітика яких для неї також постає мисленнєвою необхідністю. Хоч би які її інтереси були історико-спрямованими чи актуально-затребуваними, націєвістика завжди має на меті проекцію майбутнього – гармонізацію напрямків національного розвитку та формовиявів міжнаціонального полілогу. Це трансісторична наукова сфера з пріоритетами прогностичного моделювання духовно-прагматичних ейдосів прийдешнього як для окремої нації, так і для їхніх груп та всієї сукупності світових націй.

У виконанні М. Жулинського націєвістичні студії, спираючись на історико-культурний досвід і враховуючи новочасні соціодуховні колізії та антиномії, урешті оприявлюють "зарядженість" на очікування того, що допоки ще не відбулося, і спрямовують свій погляд на проектування й досягнення конструктивного і гранично сприятливого майбутнього для українства в мегаполісі динамічного міжнаціонального співжиття. Цим, власне, і зумовлена його послідовна

розробка зорово-проблемних фреймів, що відверто виходять за межі канонічного літературознавства.

В есеї "Європейське переживання України", що належить до семантикоцентрових у МакроD "Нація. Культура. Література", резонаційне місце епіграфа відведено афористичній формулі-максимі Бернара-Анрі Леві (Франція), якою, до речі, цей есей і завершується: "Європа – це не місце, а ідея". Проектуючи її на українські реалії та реальність, варто мовити: "Європа – це не місце й навіть не ідея, це – дія". Проблема нині якраз у тому, щоби, послуговуючись накопиченим і вербально оприявленим ресурсом націєвістики та європейськовекторних концепцій і цінностей, розпочати їхнє послідовне конкретне втілення. Позаяк такі категорії, як "дія" та "діяти", і є, власне, утіленням європейського способу мислення й буття.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Жулинський М.* Нація. Культура. Література. – К.: Наук. думка, 2010. – 560 с.
2. *Ортега-и-Гассет Х.* Старая и новая политика // *Полис.* – 1992. – № 3. – С. 133-142.
3. *Ортега-і-Гасет Х.* Бунт мас // *Ортега-і-Гасет Х.* Вибрані твори / Пер. з іспан. В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К.: Основи, 1994. – С. 15-139.

*Отримано 13 квітня 2012 р.*

*Ярослав Голобородько*
*м. Херсон*

## ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ В ЧАСИ ПОСТ-ІСТОРІЇ

**Денисова Т. Історія американської літератури XX століття. – К.: ТОВ "Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2012. – 487 с.**

Розширений і оновлений варіант навчального посібника доктора філологічних наук, професора Тамари Денисової "Історія американської літератури XX століття" безперечно зацікавить усіх, хто вивчає та викладає в Україні історію літератури США. Посібник рекомендований Міністерством освіти і науки, молоді та спорту для студентів філологічних спеціальностей, а сприяла його виходу у світ Програма академічних обмінів ім. Фулбрайта.

Нагальна потреба перевидання оновленої "Історії американської літератури XX століття" визначена кількома чинниками. За десятиліття, що минуло після виходу першого варіанта посібника, з'явилися нові імена та тенденції в американському літературному процесі початку XXI ст., які концептуально осмислені в рецензованій праці, зокрема в розділі "Плюралізм сучасності". Суттєво доповнено науково-теоретичними ідеями розділ "Про феномен мультикультуралізму", розширено презентацію самобутньої афроамериканської складової в цьому культурному процесі – "Афроамериканському триптиху" передує тепер характеристика "Гарлемського ренесансу" 1910 – середини 1930-х рр. До спектра мультикультурного проекту введено місткий нарис про літературу індіанців США. Поглиблено характеристику також "українсько-американської ідентичності" в мультикультурному просторі Сполучених Штатів на основі прози талановитого Аскольда Мельничука.

До розширення аудиторії книжки Т. Денисової заохочує також сучасний інтенсивний та плідний розвиток в Україні такої галузі літературознавства, як компаративістика: фахівці з різних сфер порівняльних студій дедалі частіше відчувають потребу враховувати у своїй практиці непересічні художні й духовні здобутки американської культури

XX – поч. XXI ст. Для таких наукових досліджень запропонований у праці системний аналіз літературного процесу США стане надійним корелятом у вибудові власних зіставлень окремих художніх явищ та науково-теоретичних концептів універсального та індивідуального мистецького досвіду.

Нарешті, тим майбутнім читачам книжки, хто викладає літературу у вищих навчальних закладах і працює в умовах, коли навіть у класичних університетах скорочують та ущільнюють навчальні програми курсів, хто на практиці відчуває, наскільки менше часу щорік вдається відвести на власне *американський* сегмент світової літератури, цей посібник необхідний як надійний інтелектуальний ресурс, як комплекс навчально-методичних матеріалів, на основі яких можна формувати професійні знання та навички сучасних філологів. Такому завданню сприяє науковий апарат видання, оновлений і уточнений для кожного розділу чи теми.

Вагомою рисою наукового новаторства праці вважаємо здійснену в ній спробу виваженої відповіді на виклики, з якими стикається кожний автор, що на межі століть та мілленіуму береться за створення історії літератури як такої. Уже під час роботи над першим варіантом книжки Т. Денисової, особливо у 2001–2002 рр., на шпальтах науково-критичної преси точилася дискусія про релятивний характер утворення канону для будь-якої епохи, про ненадійність критеріїв відбору репрезентативних постатей, про відносність параметрів науково-критичних оцінок, про відмову багатьох провідних теоретиків та літературно-критичних шкіл від самого поняття "літературний процес". Полеміка такого роду не припинялася і впродовж десятиліття, що минуло після першого видання цієї праці, а поява українських перекладів монографій Д. Перкінса з інтригуючою назвою "Чи можлива історія літератури?" (2005) та Г. Блума "Західний канон. Книги на тлі епох" (2007) ще загострила теоретичні суперечки між прихильниками й опонентами поняття "література основного потоку".

Дискусійні моменти та проблеми системного підходу до створення історії літератури в сучасній постмодерній культурній парадигмі Т. Денисова акцентує в "Попередніх зауваг" до посібника. Її власний проект історії літератури США сформований як переконлива версія того, якими можуть бути функція та призначення історико-літературних досліджень на сучасному етапі гуманітаристики. На наш погляд, концепція рецензованої праці заснована на принципі своєрідної троїстості, за яким вагомий критерій репрезентативності того чи того тексту в історії літератури США – це відтворена ним діалектика національної "історії літературності". Водночас типи творчої свідомості та індивідуальні моделі мистецького пошуку дослідниця виявляє як соціокультурним контекстом, так і особистісним досвідом митця. Подані ці два чинники лаконічно, у максимально оптимізованих, однак увиразнених авторською рецепцією формах. У новій "Історії американської літератури XX століття", безперечно, відлунює той варіант сприйняття зв'язку між текстом та контекстом, за яким "традиційна модель змін у літературі як безперервний розвиток" (М. Фуко) та поступ поставлено під сумнів. Авторка демонструє розриви й непередбачувані повороти в літературному процесі – через те маємо в її проекті дві "хвилі" літературного нонконформізму, демонструє їх в індивідуальних творчих історіях, і тому ті самі літературні персоналії репрезентовані в різних моментах їх літературної практики. Віднайти баланс у взаємовпливах загальноісторичного та індивідуального Т. Денисовій допомагає органічне поєднання багаторічного дослідницького досвіду та енергії, наснаженої досвідом викладання літератури – у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, у Національному університеті "Києво-Могилянська академія" та в багатьох інших вищих навчальних закладах.

Професор Денисова відстоює своїм текстом можливість створення "живої", не канонізованої історії американської літератури, і в тому вона спирається як на власну глибоку рецепцію літературних явищ, так і на позиції колег-американістів в Україні, Росії, Польщі, Сполучених Штатах: серед останніх – найавторитетніші імена С. Берковіца, І. Хассана, Е. Елліота та інших науковців.

Рецензоване видання продовжує й

поглиблює мотивацію такого підходу до історико-літературних досліджень новим розділом – "Пролегомени історії". Кожний із трьох нарисів, що його складають, служить не лише місткою *ретроспективою*, що повертає читача до генези важливих культурологічних концептів у літературі США: "пуританське підґрунтя", "просвітницька традиція" й романтичний континуум американської літератури охарактеризовані з погляду *перспектив*, які формувалися в континуумі американського літературного процесу на означених культурних рубежах і зберігали потужну творчу енергію, подекуди генеративну, а іноді – полемічну, що визначала самобутність американського літературного дискурсу. Конструктивно працює подібна методологія також у розділі "Модернізм (післяпостмодерністська перспектива)", теоретичні тези якого мають конструктивний характер не лише для наукового сприйняття особливостей американського модернізму, а й для поглибленої характеристики модерністської парадигми загалом.

Ще раз хочемо наголосити на головних висхідних позиціях даної культурної історії американської літератури. Динаміка літературного життя репрезентована, по-перше, крізь призму того, яких трансформацій упродовж століття з виходом у початок XXI ст. зазнав концепт американської мрії як парадигми духовного життя нації. По-друге, наскрізною проблемою посібника є концепція особистості, яка постає в ракурсі широкого кола етико-філософських, переважно екзистенційних проблем. По-третє, це інтерпретація історії літератури США як історії художньої словесності, у процесі якої на рівні цілого оглядового розділу чи виваженої оцінки окремого твору дослідниця чутливо акцентує на стильових формах практики того чи того митця.

Звісно, подана в посібнику характеристика масштабного комплексу літературних явищ може провокувати запитання, сумніви, заперечення. Однак найприскіпливіші рецензенти не оминуть увагою високий видавничий та поліграфічний рівень книжки: від якості редактури до ошатної обкладинки, чудово підібраних фотоматеріалів, від зразкової організації системи посилань до наявності покажчика імен та англомовного резюме. Безумовно, це знаки авторської ініціативи, але також результат спільних зусиль редакторів ТОВ "Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", які відповідально і творчо виконали свою місію. Те, що книжку зроблено на надзвичайно високому рівні, далеко не технічний момент, адже реакція на неї і професійного читача, і студента формується серед інших і чинником естетичної культури видання.

Рецензований проект у його новій якості, так само як і попередні праці автора, – не лише науково виважена, фундаментальна праця. Його створено не заради індивідуальної, нехай і масштабної, програми, а для здійснення відповідальної просвітницької місії – виявити вузлові етапи в американській літературній історії XX ст., наголосити на творчих аспектах культурного діалогу між днем минулим та прийдешнім, між традицією та експериментом, між своїм, звичним та "інакшим" літературним мисленням. Відкритість, комунікативна спрямованість ідей, на яких заснований посібник, перевірені часом. Адже вже ціле покоління молодих українських зарубіжників – не лише американістів, а й компаративістів, критиків, заангажованих багатоваріантністю сучасної культури читачів, виросло на засадах такого дослідження сучасної літератури Сполучених Штатів.

Високе науково-теоретичне значення праці Тамари Денисової визначає його конструктивну роль у сучасній освітній практиці вузівського викладання, ба навіть у гуманітарній політиці, що на початку XXI ст. має бути спрямована на розширення й поглиблення культурних контактів між Україною та світом.

*Наталія Жлуктенко*
*м. Київ*

*Отримано 19 червня 2012 р.*




## НА МАРГІНЕСІ ОДНІЄЇ ЗУСТРІЧІ

**Астаф'єв О. Орнаменти слова / Упоряд. М. Зимомря. – Дрогобич–К.: Посвіт, 2011.**

Переді мною – фоліант на 406 сторінок у цупкій кольоровій обкладинці із чудовим гірським пейзажем. Це нова книжка нашого земляка Олександра Астаф'єва "Орнаменти слова". Читаючи її, мимоволі згадую квітень 1973 р., коли познайомився з автором. Це відбулося в селі Перепельники Зборівського району на Тернопіллі, де ми із дружиною працювали у школі за скеруванням Міністерства, а Олександр був тоді кореспондентом газети "Радянське село". Тоді ми ще були молодими й наче жили в майбутньому, вірячи, що нас чекає прекрасна доля і нам належить світ.

Мій приятель тоді приміряв на себе тогу поета і критика: у районній газеті час від часу з'являлися добірки його віршів, до яких я оформляв заставки, і вони, дбайливо заверстані у шпальту тодішнім відповідальним секретарем газети й чудовим поетом Григорієм Радошівським, ще більше увиразнювали щирість і відкритість поетичних одкровень.

Ще в ті незапам'ятні часи, коли ми лише прилучалися до прекрасного, Олександр інтенсивно розвивав у собі працьовитість і силу уяви, постійно друкував на сторінках періодики, окрім звичної газетної кореспонденції, огляди віршів, статті, рецензії. Через якийсь час ми обидва перебралися до Тернополя й жили по сусідству: він – на вулиці Київській, я – на Примакова, яка перетинала Київську, у нас було дуже багато зустрічей, спільних розмов, "сімейних" вечорів поезії, відвідин виставок, театру й художніх майстерень. Що найбільше приваблювало в моєму приятелеві – кипучість і жвава багатогранність: рясно в періодиці з'являлися його статті про письменників (І.Блажкевич, М.Ірчана, С.Будного, В.Ярмуша), рецензії (на книжки П.Перебийноса, І.Герети, Б.Бастюка, Г.Гуски), театральні рецензії (на вистави Тернопільського, Пензенського, Тираспольського театрів), інтерв'ю (із драматургом О.Корнієнком, народним артистом України П.Загребельним, акторами В.Хим'яком, І.Ляховським), розповіді про діячів культури (О.Кульчицьку, С.Крушельницьку, народну художницю Л.Стасюк), фольклористичні розвідки (про пісенні скарби В.Гнатюка, О.Маковея), мовознавчі праці (напр., рецензія на "Тлумачний словник української мови" в 11 т.) тощо.

В "Орнаментах слова" енергійний універсалізм і різнобічність інтересів автора не лише збережені, а й примножені, бо поряд із поетом і перекладачем автор засвідчує тут себе як теоретика мистецтва (стаття "Сутність мистецтва"), семіотика ("Семіотична природа мистецтва"), компаративіста ("Компаративістичні уроки Ігоря Качуровського"), історика літератури ("Про художню біографістику Оксани Іваненко", "Нове про творчість Винниченка"), лінгвіста ("Поетична мова авангарду"), фольклориста ("З приводу кризи у фольклористиці: щоб "Шинеля" не явила полішинеля", "Насущні проблеми фольклористики") та ін. Очевидно, за приклад для О.Астаф'єва правлять титани західноєвропейського та українсько-польського Відродження, а також велет слова Іван Франко, до якого дослідник ставиться з пієтетом ("Адам Міцкевич у літературній пам'яті Івана Франка", "Народження казки із духа Івана Франка").

Можна сказати, що мій колега на моїх очах, освоюючи царину культурологічної проблематики, досконало опанував методику міждисциплінарних підходів до літератури, де його цікавлять такі проблеми, як національні літератури та їх міжнаціональні контексти в межах колишньої Австро-Угорщини ("Література австро-українського П'ємонту", "Артур

Шніцлер в інтер'єрі українського символізму"), література й нація ("Щоб нація жила..."), міжлітературні взаємини ("Про Євгена Маланюка, вписаного в польський пейзаж"), література в системі мистецтв ("Жива й всеосяжна єдність"), імагологія ("Євген Маланюк сьогодні і завтра"), інтертекстуальність ("Пам'ять тексту"), проблеми перекладу ("Сівач на три поля") та ін.

Перебравшись до столиці, О.Астаф'єв улився в чужий для себе світ, та його постать не загубилася в тіні великих сучасників, не злилася з ними та іншими. Сьогодні, читаючи "Орнаменти слова", намагаюся зрозуміти і прочитати в О.Астаф'єва те, що лишилося нерозгаданим у роки, коли він жив і творив у Борщеві, Зборові, Тернополі, Львові. Приємно, що Олександр відчуває глибокий містичний зв'язок із рідною землею, він невіддільний від тернополян, їхньої духовної енергії, прагнень, здобутків, тому талановиті книжки наших земляків не залишаються поза його увагою. У книжці вміщено статті про творчість Миколи Ткачука ("У вимірах інтерпретації", "Літературознавчий дискурс Миколи Ткачука"), Зоряни Лановик ("Перша біблійна праця з герменевтики"), Володимира Антофійчука ("Про літературні євангелія в українському одязі"), Мирослави Гнатюк ("Аналіз рукописів: від народження твору до народження письменника"), Романа Семкова ("Її величність Іронія"), Ігоря Котика ("З криниці ірраціонального").

Наш земляк – наче дерево, що своїм корінням упивається якомога глибше й міцніше у свій рідний тернопільський край, прагне ввібрати в себе щобільше його живих соків, аби своєю кроною знову поринути в міжкультурну атмосферу інтелектуальних та естетичних змагань. Під час його приїздів до Тернополя ми часто із ним зустрічаємося, подовгу розмовляємо, обговорюємо нові книжки, фільми, художні виставки й театральні постановки. Але тепер ми вже ніби переносимося в минуле: згадуємо нашу першу зустріч у Перепельниках, із прикрістю залишаючи майбутнє, звертаємо увагу на наше спільне минуле і приємними спогадами намагаємося замінити втрату наших очікувань і нереалізованих задумів. Мені здається, що у своїх устремліннях, ілюзіях, настроях, намірах Олександр майже не змінився. Він бажає блага всім і собі. Він, як каже про нього в післямові до книжки упорядник проф. М.Зимомря, "сягнув справжніх вершин у багатьох ділянках", але при цьому сам собі торував дорогу й ніколи не будував власної кар'єри на чужих стражданнях.

*Богдан Хаварівський*
*м.Тернопіль*

*Отримано 27 квітня 2012 р.*




**Козлов Р. А. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація: Монографія. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. – 352 с.**

Монографія присвячена маловивченій творчості І. Франка – драматургії. Автор вибрав для комплексної концепції хронотопіки художнього твору гносеологічні погляди І. Канта, що стосуються рецепції часу і простору, зокрема хронотопіки драми, час і простір у мисленні Франка – драмолога, "в просторі часів і подій" своїх п'єс, простори драматичної прози та драматичні хронотопи його віршів. Дослідник доходить висновку, що "саме в хронотопіці власних драм, попри всю їхню жанрову, тематичну, стильову й навіть родову поліфонію, І. Франкові вдалося зберегти тенденцію до семантизації найдрібніших елементів часу і простору".

*С.С.*

# Літопис подій

## ПРЕЗЕНТАЦІЯ "ІСТОРІЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТОЛІТТЯ" Т. ДЕНИСОВОЇ

31 травня 2012 р. в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України відбулася презентація другого видання книжки Тамари Денисової "Історія американської літератури XX століття", надрукованої видавничим домом "Києво-Могилянська академія". Вона проводилася в рамках святкування 20-ї річниці діяльності Програми імені Фулбрайта в Україні. Як зазначила *Н. Жлуктенко*, що свого часу рецензувала перше видання "Історії", нова редакція виглядає не просто доповненою, це наслідок переосмисленої й натхненної праці. Щодо власне нового матеріалу, то текст "Історії" поповнено таким розділами, як "Пролегомени історії" (в яких відчитано пуританське, просвітницьке та романтичне підґрунтя символів, тем і міфологем американської літератури XX ст.), "Модернізм (післяпостмодерністська література)", "Гарлемський ренесанс", "Про феномен мультикультуралізму"; докладніше розроблено питання поетикальних особливостей жанру "short story", а розділ про драматургію збагатився постаттю А. Міллера.

Загалом ця подія не лише стала приводом для обміну думками щодо ювілейної – 20-ї – книжки Т.Денисової, а й перетворилася на зацікавлене, жваве й різнобічне обговорення актуальних літературознавчих і культурологічних проблем. Так, *М. Сулима* окреслив вплив американської літератури XX ст. і кіноіндустрії на феномени культурного дискурсу України, зокрема становлення й розвиток футуризму. *Д. Наливайко* зупинився на питаннях своєрідності та багатства американського роману від часів зародження модерну. У виступі *Л. Скупейка* йшлося про долю авторських історій літератури, їх принципи концептуалізації і структурування. Т. Денисову привітали директор Програми імені Фулбрайта в Україні *М. Стахів* і голова Правління Фулбрайтівського товариства *Н. Висоцька*. В обговоренні виступили також *П. Михед, Г. Сиваченко, Т. Некряч, О. Воробйова, Н. Криницька, О. Гон*.

*Олександр Гон*
*м. Київ*

*Отримано 8 червня 2012 р.*

## XII ЦЕРЕМОНІЯ НАГОРОДЖЕННЯ ЛАУРЕАТІВ "КОРОНАЦІЯ СЛОВА - 2012"

28 травня ц. р. відбулася прес-конференція Міжнародного літературного конкурсу "Коронація слова", де презентували програму XII церемонії нагородження, оголосили про введення нової премії "Золоті автори України" (перший Золотий автор – Люко Дашвар із тиражем на сьогодні 300 000 прим.!), а також повідомили про твори, що надійшли цього року на конкурс у нових номінаціях "Пісенна лірика" та "Пісенна лірика для дітей".

Розпочинаючи церемонію нагородження, *Юрій Логуш*, засновник "Коронації слова", сказав: "Мета конкурсу "Коронація слова" – відкривати читачеві бестселери. Твори, що найкраще продаються. Популярна література, що не суперечить шедеврам, які будуть читатися століттями, тисячоліттями. Класики свого часу теж були бестселерами. Мета конкурсу – не відкривати езотеричні твори, що будуть зрозумілі кільком тисячам людей на нашій планеті, не винагороджувати авторів, твори яких видані, відомі, а відкривати нові імена – понад 250 нових авторів. Це революційне відродження української літератури на початку XXI віку. За всю історію української літератури аналогічне явище спостерігалося лише у 20-х роках минулого сторіччя".

*Переможці Міжнародного літературного конкурсу "Коронація слова – 2012"* (засновники Тетяна та Юрій Логуші).

*Романи*: *Ольга Слоньовська* (м. Івано-Франківськ) "Ві сні і наяву, або дівчина на кулі" – 1 премія; *Зінаїда Луценко* (смт. Цибулів Черкаської обл.) "Необдумана Міловиця" – 2 премія; *Міла Іванцова* (м. Київ) "Гра в паралельне читання" – 3 премія.

*Прозові твори для дітей*: *Галина Вдовиченко* (м. Львів) "Ліга непарних шкарпеток", *Валентин Бердт* (м. Харків) "Все починається в тринадцять" – 1 премії.

*Кіносценарії*: *Надія Кошман* (м. Київ) "Джульєтти" – 1 премія; *Наталка Доляк* (м. Вінниця) "Біженка" та Ілля Книш (м. Луганськ) "Прапори свободи" – 2 премії.

*Кіносценарії для дітей*: *Віктор Андрієнко*, *Ігор Письменний* (Україна, Росія) "Карпатський кротон" – 1 премія.

*П'єси*: *Надія Симчич* (м. Київ) "Кінець епохи вишневих садів" – 1 премія; *Василь Босович* (м. Львів) "Хліб по воді" – 2 премія; *Мирослав Лаюк* (м. Київ) "Життє Діогена Каринфського і Пінзеля Бучацького") – 3 премія.

*П'єси для дітей*: *Катерина Цимбаліст* (м. Київ) "Лісова царівна і Зорегляд" – 1 премія.

*Пісенна лірика*: *Анатолій Матвійчук* (м. Київ) – 1 премія, *Ігор Жук* (м. Київ) – 2 премія, *Світлана Дідух-Романенко* (м. Бориспіль, Київська обл.) – 3 премія; *пісенна лірика для дітей*: *В'ячеслав Кукоба* (м. Київ) – 1 премія.

*Спецвідзнаки:* за найкращий історико-патріотичний твір – *Андрій Кокотюха* (м. Київ) "Червоний"; *Гарольд Бодикін* (м. Сімферополь) "Ти прости мені все горе...Я любив"; за унікальність висвітлення героя в документальному фільмі – *Олександр Рожен* (м. Київ); на тему мандрів і подорожей – *Макс Кіндрук* (м. Київ); за найкращий еротичний твір – *Христина Лукащук* (м. Львів); за ексклюзивний жіночий твір – *Жанна Куява* (с. Софіївська Борщагівка, Києво-Святошинський р-н Київської обл.; від австрійського культурного форуму – *Ірися Ликович* (м. Відень, Австрія); вибір видавця – *Валентин Терлецький* (м. Запоріжжя) "Хмарочос".

*В. Л.*

■■■■■■■■■■■■

15 травня ц. р. у книгарні "Є" працював круглий стіл "Володимир Винниченко: біографія і психоаналіз". У межах заходу відбулося обговорення книжки Степана Процюка "Маски опадають повільно: Роман про Володимира Винниченка" (К.: Вид. центр "Академія", 2011. – 204 с. – Сер. "Автографи часу", заснована 2007 р.). В обговоренні взяли участь *Т. Гундорова*, *В. Агєєва*, *В. Панченко*, *С. Процюк*, *А. Дністровий*, *І. Коломієць* та ін. Спираючись не лише на архівні документи, а й передусім на теорію психоаналізу, автор створив життєпис відомого українського письменника, особливо актуального в наш складний час виборення "української України".

*В. Л.*

■■■■■■■■■■■■

## 16-Й ФІЛОЛОГІЧНИЙ СЕМІНАР

14 грудня 2012 р. о 10 год. в актовому залі гуманітарного корпусу Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Київ, бульв. Т. Шевченка, 14) відбудеться 16-й Філологічний семінар "Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства".

Тема семінару: *"Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст"*.

Заявки про участь у семінарі приймаються до 1 грудня 2012 р. на адресу: проф. Наєнку М. К., Кафедра теорії літератури, компаративістики і літературної творчості КНУ імені Тараса Шевченка, бульв. Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01033.

Тексти доповідей для збірника "Філологічні семінари" (з анотаціями та ключовими словами українською, російською й англійською мовами) подаються на паперових та електронних носіях у день проведення семінару.

*Александр Астафьев. Украинский текст Юлиуша Словацкого*

В статье смещены акценты из проблемы украинских мотивов в произведениях Юлиуша Словацкого на подвижность его украинского текста как процесса структурации. Описано множественность смыслов призведений, их принципиальную открытость, незавершенность значений и связи с многомерными структурами бытия.

*Ключевые слова*: текст, наратор, сюжет, игра структуры, чтение.

*Борис Шалагинов. Амадей Гофман и Амадей Моцарт: ещё раз о музыкальности романтической прозы*

Исследуется тема музыкально-театральной основы жанровости и стиля гофманской прозы, в частности влияние зингшпиля Моцарта. Рассматриваются контраст, разнообразие и разнохарактерность как принципы построения действия и группировки персонажей, маска и её эмоциональная моторика как способ раскрытия психологии героев, "двоемирие" и др. как эстетические явления, созвучные с музыкально-сценической эстетикой предромантической и романтической опер.

*Ключевые слова*: романтизм, проза, жанр, маска, музыкальность, опера, зингшпиль.

*Дмитрий Дроздовский. Трансгрессия в пьесе "Трамвай Желание" Т. Вильямса и в фильме "Всё о моей матери" П. Альмодовара: стратегии интермедиальности*

В статье проанализированы стратегии интермедиальности на основе пьесы "Трамвай Желание" Теннесси Вильямса и фильма "Все о моей матери" Педро Альмодовара. Определены принципы интертекстуального взаимодействия двух текстов в компаративистском аспекте. Выделены формы интегрирования пьесы Т. Вильямса в кинотекст при помощи трансгрессии как идейно-тематического и сюжетно-композиционного комплекса (трансформации, транссексуальности, трансплантации).

*Ключевые слова:* Т. Вильямс, П. Альмодовар, интермедиальность, трансгрессия, гендер, сексуальность, трансформация.

*Ксения Константиненко. Представления итальянцев о Руси и русских землях: от истоков до конца XV века*

В статье анализируется происхождение некоторых типических составляющих гетерообраза Украины и ее жителей в европейской, в том числе итальянской, литературе.

*Ключевые слова:* имагология, гетерообраз, стереотип, интертекст, топос, "литература факта", "литература путешествий".

*Сидор Кираль. "И снова я о том, что Жизнь сильнее Смерти": попытка эпистолярного автопортрета Ивана Чендея (к 90-летию со дня рождения писателя)*

В статье на материале неопубликованной переписки И. Чендея с профессором И. Денисюком и другими адресантами сделана попытка воспроизвести становления писателя, раскрыть истоки его таланта, особенности творческой индивидуальности.

*Ключевые слова:* эпистолярий, творческая индивидуальность, дневники, мемуары, литературная критика, биография, рукописи.

*Елена Галета. "Расстрелянное Возрождение": от истории метафоры к метафоре истории*

В 1959 г. в парижском издательстве "Культура" была опубликована антология украинской литературы "Расстрелянное Возрождение", название которой стало впоследствии обозначением целой эпохи. История его происхождения показывает переход от метафоры дороги к оксюморону, в котором переплетаются фундаментальные значения жизни и смерти.

*Ключевые слова:* Юрий Лавриненко, Ежи Гедройць, "Расстрелянное Возрождение", антология, метафора, оксюморон.

*Валентина Саенко. Соловецкая тема в научном наследии Натальи Кузякиной*

Статья состоит из двух микроразделов: в первом на примере анализа книги профессора Н. Кузякиной "Театр на Соловках. 1923–1937", впервые напечатанной в Англии в серии "Русский театральный архив" в 1994 г., изучается генезис и особенности генеральной темы ее научного наследия – репрессированная литература и судьба соловецкого театра. Во втором микроразделе помещен фрагмент мемуаров самой исследовательницы, которая в 13-летнем возрасте была заточена в советской тюрьме по 58-й статье, вследствие чего к ней пришло духовное прозрение и особое понимание психологии писателей-нонконформистов.

*Ключевые слова:* тематологический срез, театр на Соловках, мемуары как обобщение творческих импульсов и документ эпохи.

*Переписка Юрия Лавриненко и Юрия Шереха в 1945 – 1949 годах (Вступительное слово и комментарии Татьяны Шестопаловой)*

В публикации представлена часть переписки (шесть первых писем) между Ю. Лавриненко и Ю. Шерехом во время пребывания в Западной Европе (Германия, Австрия, 1945 – 1949). Во второй половине 40-х гг. там сформировалось и действовало "Художественное Украинское Движение". Комментарий к переписке дает общее представление о роли последнего в истории изучения МУРа, а также о месте хранения писем в архивах УВАН в Нью-Йорке.

*Ключевые слова:* Художественное Украинское Движение, переписка, литературная организация.

*Литературный процесс второй половины 50-х годов XX в. на Хмельниччине сквозь призму писем Никиты Годованца Николаю Скорскому (Вступительное слово и комментарии Виктора Прокопчука, Льва Баженова)*

Авторы представляют подборку писем баснописца Н. Годованца председателю Хмельницкого литературного объединения Н. Скорському – известному педагогу, журналисту, ученому – литературоведу.

*Ключевые слова:* письма, альманах, литобъединение, басня, литература, молодые писатели.

*Лариса Горболис. С Украиной... без маски... (За романом С. Процюка "Маски опадают медленно")*

В статье анализируется роман современного украинского писателя С. Процюка "Маски опадают медленно" (2011), исследуются особенности художественного отображения духовных связей главного героя произведения – писателя и политического деятеля Владимира Винниченко с Украиной во время его пребывания в эмиграции.

*Ключевые слова*: эмиграция, психомир, биография, психоаналитические основы, нарратор.

## CONTENTS


### WORLD LITERATURE

***Olexandr Astafyev.*** The Ukrainian text of Juliusz Slowacki ..... 3

***Borys Shalaginov.*** Amadeus Hoffmann and Amadeus Mozart: Once again on the issue of musicality in romantic prose ..... 15

***Dmytro Drozdovsky.*** Transgression in the play "A Streetcar Named Desire" by T. Williams and in the movie "Todo sobre mi madre" by P. Almodóvar: Strategies of intermediality ..... 21

### AD FONTES!

***Xeniya Konstantinenko.*** Italians' notion of Rus and the Rus Lands from the beginnings to the end of the 15th century ..... 28

### THE 20TH CENTURY

***Sydir Kiral.*** "Once more I speak about Life more powerful than Death": Sketches of Ivan Chendey's epistolary self-portrait (dedicated to the writer's 90th anniversary) ..... 41

***Olena Haleta.*** "The Executed Renaissance": from the history of metaphor to the metaphor of history ..... 58

***Valentyna Sayenko.*** The topos of Solovki in the scientific works of Nataliya Kuziakina ..... 66

### THE WRITTEN REMAINS

Correspondence between Yuriy Lavrinenko and Yuriy Sherekh, 1945-1949 (*Introduction and commentary by Tetiana Shestopalova*) ..... 75

The literary process of the second half of the 1950s in Khmelnytskyi region through the prism of Mykyta Hodovanets's letters to Mykola Skorsky (*Introduction and commentary by Viktor Prokopchuk and Lev Bazhenov*) ..... 87

### LITERARY CRITICISM

***Larysa Gorbolis.*** With Ukraine... without masks... (on S. Protsiuk's novel "Masks Slip Down Slowly") ..... 104

***Viktor Palynsky.*** The wonderful poetry of the dictionaries' silence ..... 111

### REVIEWS

***Yaroslav Holoborodko.*** The intellectual multiverse: concepts and intentions (Reflections on Mykola Zhulynsky's Macro-D) ..... 115

***Nataliya Zhluktenko.*** The history of American literature in post-history time ..... 120

***Bohdan Khavarivsky.*** On the margins of an encounter ..... 123

### CHRONICLE

***Tetiana Riazantseva.*** The Second Uninterrupted Reading of "Don Quixote" by Miguel de Cervantes ..... 14

***Olexandr Hon.*** Presenting T. Denysova's "The History of American Literature of the 20th century" ..... 125

The 12th award ceremony of the All-Ukrainian literary contest "Coronation of Word – 2012" ... 125

The 16th philological workshop ..... 126

OUR PRESENTATIONS ..... 27, 40, 124

SUMMARIES ..... 127

CONTENTS ..... 128

WORD AND TIME'S ART GALLERY ..... 3rd cover page