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

Слово і Час

№3 (663)
БЕРЕЗЕНЬ
2016

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

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

Генералюк Леся. Студії над Шевченком: інтердисциплінарні стратегії 3

Харчук Роксана. Герої і події часів шведчини у поезії Т. Шевченка 12

Астаф'єв Олександр. Ян Янів про міфологему святого дерева у поезії Тараса Шевченка 21

XX СТОЛІТТЯ

Астапенко Ігор. Сонет Емми Андієвської: індивідуально-авторська модифікація жанру 29

Омельчук Олеся. Інтермедіальна проекція літературного авангарду Валер'яна Поліщука 37

Тарнашинська Людмила. Василь Стус: художньо-екзистенційний вимір межової свідомості 44

AD FONTES

Джиджора Євген. Основні напрями символізації відтворюваного образа у середньовічному літературному творі 53

Савенко Оксана. Великодній парафраз у "Повісті минулих літ" 60

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Бербенець Людмила. Існування на межі: реальність і гіперреальність у романі "adibas" Зази Бурчуладзе 65

Буркут Костянтин. Про деякі стилістичні особливості повісті Б. Бйорнсона "Сюнньове Сульбаккен" 76

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

Володимир та Розалія Винниченки: родинне листування (1921–1949 рр.) (*Упорядкування, примітки та коментарі Надії Миронець*) 80

Баштова Надія. "Він найбільший між усіма нашими..." (Т. Осьмачка про В. Винниченка)..... 90
Осьмачка Тодось. В. Винниченко на тлі сучасної української прози..... 94
Мицик Юрій, Тарасенко Інна. Незнаний лист Валер'яна Підмогильного 102

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

Дунай Павлина. Лілія Черен, Марта та інші 104
Нарівська Валентина. Світанки і лабіринти філолога 108

РЕЦЕНЗІЇ

Дмитренко Микола. Вершинне досягнення Шевченкознавства [Шевченківська енциклопедія: в 6 т. / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: М. Г. Жулинський (гол.) та ін.] 114
Кузьменко Володимир. Прозописьмо Михайла Слабошпицького у фокусі біографістики [Черниш А. Жанрово-стильові особливості роману-біографії у творчості Михайла Слабошпицького: монографія]..... 118
Степанова Анна. Перше дослідження сучасного турецького драматургічного дискурсу [Прушковська І. В. Незамкненість канону: поетика турецької драматургії]..... 121

ЛІТОПИС ПОДІЙ

Брайко Олександр. Про історію тексту й тексти в історії 123
Лебідь-Гребенюк Євгенія. Презентація Шевченківської енциклопедії у Національному музеї Тараса Шевченка..... 124

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Ввсесвіт. – 2015. – № 11-12; ***Улюра Г.*** Пострадянська жіноча проза як соціокультурний та естетичний проект (на матеріалі російської літератури); ***Тетяна Лях.*** Творчість Марка Черемшини у контексті західноукраїнської новелістики: жанрово-стильові тенденції..... 52, 64, 126

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ..... 127

CONTENTS 128

ГАЛЕРЕЯ СІЧІ ..... 3 сторінка обкладинки

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2016

CONTENTS

SHEVCHENKO STUDIES

Lesia Generaliuk. Studying Shevchenko and interdisciplinary strategies 3
Roksana Kharchuk. Characters and events of 'Shvedchyna' in Shevchenko's poetry 12
Oleksandr Astafyev. Jan Janów about the mythologem of the sacred wood in Taras Shevchenko's poetry 21

20TH CENTURY

Ihor Astapenko. Sonnet by Emma Andiievska as author's modification of the genre 29
Olesia Omelchuk. Intermedial perspective of Valerian Polishchuk's literary avant-garde 37
Lyudmyla Tarnashyns'ka. Vasyl Stus: artistic and existential dimension of the ultimate consciousness 44

AD FONTES

Yevhen Dzhydzhora. Specific features of symbolization in medieval literary work 53
Oksana Savenko. Easter paraphrase of the chronicle "The story of bygone years" 60

FOREIGN LITERATURE

Lyudmyla Berbenets. Living between reality and hyperreality in the novel "Adibas" by Zaza Burchuladze 65
Kostyantyn Burkut. Some stylistic features of the novel "Synnøve Solbakken" by Bjørnstjerne Bjørnson 76

SCRIPTA MANENT

Volodymyr and Rosalia Vynnychenkos: family correspondence (1921–1949) (*compiled and commented by Nadiya Myronets'*) 80
Nadiya Bashtova. "He is the most prominent among all our prose writers..." (*Todos' Os' machka about Volodymyr Vynnychenko*) 90
Todos' Os'machka. V. Vynnychenko against the background of the modern Ukrainian prose 94
Yuriy Mytsyk, Inna Tarasenko. Unknown letter of Valeryan Pidmohyl'nyi 102

CRITIQUE

Pavlyna Dunay. Liliya Cheren, Marta and others 104
Valentyna Narivs'ka. The philologist's dawns and labyrinths 108

REVIEWS

Mykola Dmytrenko. High achivement of Shevchenko studies 114
Volodymyr Kuz'menko. Prose by Mykhailo Slaboshpyts'kyi in the focus of biographical studies 118
Anna Stepanova. The first study of contemporary Turkish dramatic art discourse 121

OUR CHRONICLE

Oleksandr Brayko. About the history of text and texts in history 123
Yevheniya Lebid'-Hrebenyuk. Presentation of "Shevchenko Encyclopedia" in Taras Shevchenko National Museum 124

OUR PRESENTATIONS

Vsesvit. – 2015. – № 11–12; ***H. Ulyura.*** Post-soviet woman's prose as a sociocultural and aesthetic project (based on the works of Russian literature); ***Tetyana Lyakh.*** Literary works of Marko Cheremshyna in the context of Western Ukrainian short stories: genre and style trends 52, 64, 126

SUMMARY 127

CONTENTS 128

GALLERY OF "WORD AND TIME" ..... 3rd cover page

Питання шевченкознавства

Леся Генералюк

УДК 82.0.+ 821.161.2

СТУДІЇ НАД ШЕВЧЕНКОМ: ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНІ СТРАТЕГІЇ

У загальних теоретичних викладках автор статті обґрунтовує необхідність розширення інтердисциплінарного поля досліджень творчості та постаті Тараса Шевченка, означує основні вектори розгортання таких крос-галузевих студій. Вивчення синкретичних феноменів, до яких належать твори поета-художника, сьогодні неможливе без виходів у суміжні галузі знання, без вироблення нових методологій та наукового інструментарію у сфері міждисциплінарних студій із їх значним науковим потенціалом.

Ключові слова: інтердисциплінарні дослідження, цілісний гуманітарний досвід, взаємодія, синтез, інтегративні програми, синкретичні феномени.

Lesia Generaliuk. Studying Shevchenko and interdisciplinary strategies.

In the general theoretical propositions of the article the author proves the necessity of expansion of an interdisciplinary research field concerning creativity and person of Taras Shevchenko. The basic vectors of developing such a research are specified. As the works of the poet-artist integrate codes of different arts and form syncretic phenomena, studying these phenomena is impossible without involving the allied fields of scientific knowledge. This way also implies using new methods and tools in the field of interdisciplinary research which has a considerable potential for studies.

Key words: interdisciplinary research, integral humanitarian experience, interaction, synthesis, integration programs, syncretic phenomena.

Наша епоха, реалізуючи ідею синтезу мистецтв і наук, активно експериментує над різнорівневими взаємодіями структурних компонентів культури. Інноваційність полісинтетичних феноменів – у потенціалі комбінаторики, стиків, синтезу. Досвід усього XX століття переконав, що продуктивнішою є співпраця й інтеграція різних сфер людської діяльності, різних наук, здатних ігнорувати міжгалузеві демаркаційні лінії. Це закономірно, адже нині відбувається трансформація культурної парадигми, активізуються зміни світоглядного плану, а людське сприйняття, доводить бельгійський філософ І. Стенгерс, зазнає радикальних змін у бік множинності, темпоральності та складності.

Дослідники в пошуку оптимальних наукових шляхів дедалі ширше залучають інтердисциплінарні стратегії для розв'язання певної проблеми. Розглядаючи її в різних галузевих площинах, вони демонструють факт стику цих площин, "голографічну" природу предмета студій, відтак пропонують принципово нове, об'ємне знання про цей предмет. Завдяки міжгалузевим пограниччям змінюється дослідницька оптика в освоєнні навіть відомих речей і розкривається їхня справжня суть. Тож є сенс, власне, і прагматична мета керуватися якнайширшим компендіумом набутих знань, цілісним гуманітарним досвідом і, залишаючи в минулому препарування явищ у рамках однієї наукової дисципліни, розширювати конотацію дослідницьких полів.

Українські гуманітарії з обережністю підступають до студій такого плану. Попри те, що об'єкти будь-якої гуманітарної галузі мають ширші й більш розмиті межі, аніж рамки традиційної спеціалізації, у практичному освоєнні інтердисциплінарних

методик помітна певна інерційність і навіть розгубленість. Вона виявляється як у браку дослідницького інтересу до таких розробок, так і у відсутності спроб українських установ виробити механізми захисту дисертацій на стику віддалених одна від одної дисциплін. Це виглядає особливо прикрим на тлі давно відомих і вже звичних закликів "згори" стимулювати вектор інтердисциплінарності. Однак "жалюгідний стан міждисциплінарних досліджень в нашій гуманістиці" [8, 357], констатований І. Лисим у середині 2000-х, сьогодні не надто покращився. Науковці усе ж надають перевагу партикулярним темам, вектору спеціалізації, хоча й зрозуміло, що вузький підхід у науці вичерпує себе. Навіть поодинокі розробки, які з'являються в останні роки, переконують: "чим самостійніше ведеться науковий пошук, чим креативніше вибудовується гуманітарне дослідження, тим менше значать для дослідника дисциплінарні маркування" [8, 357].

Здавалося б, уже давно позаду дискусії на теми суворого видового розмежування мистецтв, комплексного чи секуляризованого підходу до студіювання культурних явищ. Та й літературознавчі розвідки, що залучають набутки інших дисциплін і розглядають явище одночасно в декількох ракурсах, мають свої переваги. Проте доводиться констатувати, що на відміну від літературознавства вітчизняні культурологія чи, приміром, лінгвістика сьогодні частіше виходять у царини суміжних наук – соціологію, психологію, етнологію, філософію, психофізіологію, навіть математику й фізику. Надто мало акцентуються засадничі аспекти, зокрема те, що феномен української літератури полягає саме в її особливому відпочатковому синкретизмі; що програма синкретизму діяла в усі часи і майстри слова напрочуд широко використовували коди фольклору, музики, візуальних мистецтв (із-поміж культурних конвенцій досить згадати барокову емблематичну поезію, традиція якої триває від XVII ст. й донині); що врешті, більшість ключових фігур українського літературного процесу були різнобічними творчими особистостями – від Сковороди (поета, філософа, композитора, флейтиста, скрипаля), Шевченка (поета, прозаїка, цехового художника), М. Максимовича (поета, ученого-біолога, філософа, лінгвіста, історика), Якова де Бальмена (літератора і художника) до І. Франка, Лесі Українки, поетів-молодомузівців П. Карманського, В. Пачовського та художників-літераторів Б. Лепкого, В. Винниченка, М. Жука, С. Гординського, П. Тичини, В. Хмелюка, О. Лятуринської, Е. Андієвської. Список широкий, обсяг невирішених проблем симбіотичного характеру великий, міждисциплінарних студій надто мало.

Такі студії могли б запропонувати оригінальну формулу нашої культури. Адже, крім широкої спеціалізації українських літераторів, яка однозначно наклала відбиток на їхні твори, стиль, художню картину світу, суттєві для міждисциплінарного дискурсу й онтогенетичні особливості національної літератури. Її найщільніший зв'язок із історією, етнологією, соціальними й політичними науками – одна сторона медалі. Друга – нелінійний спосіб естетичного відтворення світу, що базується на комплексній словесно-музикально-іконічній репрезентації сущого, закоріненій у структурах менталітету, колективного несвідомого. Ідею необхідності комплексних міждисциплінарних студій у вітчизняному літературознавстві підтримував І. Франко в останні роки XIX ст. ("Із секретів поетичної творчості"), у 1930-х на комплексному синтезі наполягав Є. Пеленський ("Без синтезу"), у 1940-х – О. Білецький ("Проблема синтезу в літературознавстві"), у 1970-х ці ж питання порушував О. Чичерін ("Ідеї та стиль: Про природу поетичного слова"), наприкінці XX століття – Д. Наливайко ("Література в системі мистецтв як галузь компаративістики").

Привабливість крос-галузевих досліджень безсумнівна – вони будуть і плідними, і цікавими. Переконана, що такі студії стануть нормою і в освоєнні Шевченка. Не лише тому, що інтердисциплінарність, завдяки широті охоплення й додатковому інструментарію, має багато прихильників. А тому, що сама постать Шевченка-універсаліста потребує розширеної наукової оптики. Дослідник, який веде пошук у межах певної дисципліни, зобов'язаний мати одночасно в полі зору поета, прозаїка, графіка, живописця, власне, і життя цього двоіпостасного творця (Doppelbegabung), нерозривно пов'язане, як писав він, з історією життя його народу. Залучення набутків психології, естетики, історіософії, релігієзнавства, етнології, соціології, музикознавства, мистецтвознавства до літературознавчих студій над Шевченком закономірне, бо без них неможлива реконструкція постаті такого масштабу, очищення її від колоніальних та постколоніальних інтерпретаційних нашарувань.

Синтетичне висвітлення його спадщини – *давня ніша* в шевченкознавстві. Намічений І. Франком прообраз такого шляху підтримав Василь Щурат у 1910 р. й означив його в програмних пропозиціях щодо загальної структури шевченкознавчих досліджень як "Сліди малярських студій і занять у Шевченковій поезії". На цю ж проблему вказували й мистецтвознавці, передусім К. Широцький у статті "Ілюстратори Т. Шевченка" (Рада, 1 июля, 1911) і О. Новицький, який досліджував краєвиди в поезіях і малюнках Шевченка (Сяйво, чис. 2, 1914), пізніше – О. Скворцов, Д. Антонович. Та навіть шведський славіст А. Єнсен у праці 1921 р. "Тарас Шевченко. Життя українського поета: Літературна студія", акцентуючи на тому, що поет першочергово був прекрасним високофаховим художником, вважав необхідністю трактування його поезій з огляду на специфіку пластичних мистецтв. Пізніше питання порушували і в Інституті Шевченка. Зокрема у 1930 р. академік Дмитро Багалій у рецензії на вступне слово О. Новицького до 8-го тому не опублікованого, т. зв. "єфремівського" Повного зібрання творів митця, вказував автору на відсутність містків між двома царинами Шевченкової творчості: "Нема взаємовідносин і порівняння між його літературною і художньою діяльністю, про що в розпорядженні Інституту Шевченка є спеціяльна, недрукована ще стаття" [цит. за: 11, 78-79]. Невідомо, хто саме, але принаймні один із працівників Інституту, можливо, О. Дорошкевич чи В. Міяковський, чи хтось із аспірантів О. Новицького, проводив таку синтетичну студію.

Застосований щодо Шевченка міжгалузевий підхід, який назагал надає змогу "явити розвиток митця як єдине ціле, сукупність його творів пов'язати в одну сув'язь, а всі його твори й він сам будуть уведені в історичний зв'язок з іншими" [2, 19], зніме бар'єри і щодо студій над іншими українськими поетами, прозаїками, митцями. Бо мотиваційний алгоритм такого підходу дає змогу цілісно проаналізувати й образ мультиталановитого митця, і його картину світу, і холістичну природу його спадщини, генеровану взаємодією словесного та інших мистецтв. Такий підхід – це необхідний, а можливо, єдиний шлях до формування нового образу Шевченка, поета, художника, консолідатора нації, особистості синестетичної, унікальної в різних аспектах. Це і шлях формування нового образу України, актуального в нинішньому порядку денному.

Які преференції для вітчизняної науки й культури в такому крос-галузевому підході?

По-перше, зміщуються загальноцивілізаційні акценти. Представник українського світу Шевченко яскраво репрезентує все XIX ст., велику епоху з її програмою універсалізму митця й інтеграції мистецтв, із її ідеєю Gesamtkunstwerk. Він достойно вписується в когорту європейських митців

універсального спрямування. До того ж вигідно вирізняється з-поміж них *інтенсивністю* міжвидових процесів. Застосування коду малярства в літературі та коду вербального, закладеного в сепіях, акварелях, олійних полотнах, він практикував дуже широко – і ми нині перебуваємо лише на перших сходинках до розуміння масштабу його інтеракцій. Виокремлюється він і серед митців-будителів, які в часи самовизначення народів Європи вплинули на формування націй. Тут український класик також має перевагу, бо своєю індивідуацією активізував націєтворчі процеси. Варте уваги його бажання служити народові не лише в ролі будителя, поета-пророка, учителя нації. Як художник він бачив себе в акватинті, бачив офортистом, котрий тиражує візуальний образ вітчизни та її історії, поширює ідеї націєтворення та антиімперські ідеї. Бачив себе творцем мальованого Букваря, автором великої серії альбомів, присвячених Україні, які мали змінити парадигму ідентичності "малих отих рабів німих".

По-друге, міждисциплінарний підхід здатен явити громадськості не лише задум, а й *масштабну реалізацію* Шевченком проекту "Живописна Україна". 1844 р. він писав до П. Гессе: „Народ удивительно оригинален, земля прекрасная. <…> Те, которые видели нашу краину, говорят, что желали бы жить и умереть на ее прекраснейших полях" [13, т. 6, 29-30]. Зворушують патріотизм, спрага правди, бажання відновити історичну справедливість, видавати "в картинах остатки нашої України". Він, котрий надіявся, що "оживе наша країна хоч на папері", розумів необхідність закріплення візуального ряду як у свідомості "почтенных земляков моих", так і в очах "образованного мира" (цитати – фрагменти з листів до Я. Кухаренка, М. Цертелєва, С. Муханова, П. Гессе). Проте не склалося.

Однак не варто обмежувати проект "Живописна Україна" шістьма гравюрами й 1844 роком. Не варто шкодувати, що інші задумані Шевченком аркуші серії, а все видання планувалося як словесно-іконічна репрезентація українського світу й етнічних універсалій, не були вигравіруваними. Бо така репрезентація, попри трагізм життєвих обставин, була *повноцінно здійснена* митцем у графіці, живописі, прозі й поезії, де він оперує наскрізними образами-концептами, свого роду семантичним каркасом національної картини світу. Увівши образи-концепти в одну систему координат, не розділяючи два види творчості, а Шевченка-художника від Шевченка-літератора, бачимо той український Космос, ту "квінтесенцію чистої реальності національного буття", про які говорив Д. Чижевський [12, 176-177]. Бачимо атемпоральне багатовимірне полотно, бо митець усе ж виконав свій задум. Ландшафти України, українські типажі, храми й історичні пам'ятки, будівлі, села, побут українців, етноспецифіка – усе це синтезовано в історіософськи узагальненому, до деталей візуалізованому ним мегаобразі українського світу.

По-третє, завдяки інтердисциплінарності ми зможемо побачити, *як* це зроблено. Виявити аспекти моделювання, той спосіб, у який здійснював Шевченко інтеракції та наповнював образи-концепти додатковими смислами й символікою, примножував експресію, включно із сугестивними / синестезійними чинниками, які апелюють одночасно до різних апперцепційних систем. Як нелінійність, нестандартність його мислення формує та передає культурний код нації. Це справді унікальна творча лабораторія, тому показати її, збагнути її – чи не найважливіше завдання шевченкознавства. Ідеться не лише про індивідуальну специфіку інтерполяції коду пластичних мистецтв у літературу, чи літературного коду в графіку й малярство. І мова не лише про дублювання образів-концептів у двох сигнальних системах. І не лише про систему методологічних принципів, в основі якої – зображальна традиція пластичних мистецтв. Ідеться про питомо шевченківський спосіб формування гіпертексту.

Тут, фактично, відкривається для дослідника заманлива перспектива бути біля витоків сучасних полісинтетичних мистецтв – кіно-, відео- індустрії, тривимірних ІТ технологій на кшталт Corel Draw чи 3D Max. Це й можливість відстежити ґенезу й механізми новітнього медіа простору. Бо ці механізми, що вже стало аксіомою, зароджувалися в XIX столітті й уже тоді визначали шляхи формування сучасної візуальної культури й технологій. Як відомо, у Шевченка з його професійним вишколом домінантним був аспект візуальності та субдомінантними – аспекти аудіоакустичні, музикальні, кінетичні. Саме професія, сказати б, організовувала і структурувала. Тому створена ним система образів-концептів на вербально-іконічному стику виказує їхню здатність до необмеженої комбінаторики та взаємодії. Ці образи-концепти не дискурсивні й відносини між ними – гіпертекстуальні, побудовані не на часовому, послідовному розгортанні, а на принципах перегуку, відсилки. Оскільки вся система образів-концептів становить каркас Шевченкового гіпертексту, то повнопланова студія її, як і самого гіпертексту, можлива лише із залученням крос-галузевих методик.

Якщо глянути прискіпливіше, то в цілісній Шевченковій словесно-малярській спадщині помітні й інші ознаки гіпертексту. Це й різномодальні компоненти з їх раптовими чергуваннями, наприклад, поширені комбінації наративу з гіпотипозисом, численні атемпоральні зсуви, "кінематографічні" прийоми. Це й повторювані гнізда (як відомо, одна з характерних рис гіпертексту – дисперсність його структури: інформація надається у вигляді фрагментів-гнізд), до того ж кожне з таких гнізд відкриває „вхід", стає ключем до системи загалом. Шевченкові повторювані гнізда (термін Ю. Лотмана, подеколи літературознавці вживають термін "тропеїчні самоповтори" Рамона Підаля) – це могутній засіб концентрації смислів.

Пишучи в 1839 – 1841 рр. поему "Гайдамаки", поет-художник створював полотно "Катерина", на передньому плані якого зовсім не випадково подав образ-концепт потенційного месника в оточенні атрибутів народного повстання. Під час суботівського пленеру він виношував сюжети "Великого льоху". Змальовуючи храми в Переяславі, подумки дорікав гетьманам за здачу інтересів України Москві, далі висловив свої звинувачення у віршових рядках, ще пізніше "переніс" ключовий алегоричний образ акварелі "Церква Покрови в Переяславі" (1845) в образну систему вірша "Якби-то ти, Богдане п'яний" (1859), написаного з інтервалом у 14 років. Такі зсуви визначаються як нетривіальні. Саме вони, за наявністю та значною кількістю, зумовлюють цілісність, а водночас і парадоксальність, і поліфонізм Шевченкової картини світу.

Мало досліджений на міждисциплінарному зрізі пленер 1845 року (Густиня, Полтава, Переяслав, Решетилівка, Василівка, Чигирин, Суботів), який зумовив потужну духовну трансформацію в Шевченка, ту Переяславську осінь, той вибух у поетичній творчості, коли з'явилися найпотужніші антиімперські твори "Великий льох", "Кавказ", "І мертвим, і живим, і ненародженним…", "Холодний Яр", "Давидові псалми", "Заповіт". Звідти й символіка Іллінської церкви в Суботові (акварель та фрагмент поеми "Великий льох"), котра досі суспільством сприймається як амбівалентна. Чи правомірно? Адже на початку 1990-х рр. завдяки аранжировці рок-групи "Кому вниз" цей образ, яким Шевченко позначив факт поневолення України Росією, доніс масам суть великого обману. Водночас малюнок "Богданової церкви в Суботові" використали в оформленні п'ятигривневих українських банкнот, уведених в обіг у 1996 році. Донині візуальне тиражування храму, іменованого поетом

як “церков-домовина”, як “домовина України / Широка, глибока”, актуалізує у просторі України мислеформу, яка мала би бути, за Шевченком, відторгнутою. Лише руйнування Богданової церкви, тобто ідеї, котра “поховала” українську державність, зможе відкрити Україні шлях до свободи від колоніальної залежності: “Церков-домовина */ Розвалиться…* і з-під неї / Встане Україна. / І розвіє тьму неволі, / Світ правди засвітить…” [13, т.1, 328].

Таких зразків лінійного або перекрученого трактування Шевченкових символів чимало.

Зокрема, і візуальна символіка похиленого хреста на старих козацьких церквах, уперше акцентована в акварелі “В Густині. Церква Петра і Павла”, потім у замальовку “Стара церква” / “Капличка”, зробленому в околицях Чигирина (обидві – 1845), промовиста, оскільки образ також належить до повторюваних гнізд. Відомі картинки з поем “Великий льох” (“три пташечки летіли / Через Суботове і сіли / На похиленному хресті **/** На старій церкві” [13, т.1, 314]), “Сон – Гори мої високії” (“Козацька церква невеличка / Стоїть з похиленим хрестом” [13, т.2, 39]), із повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”, де описано потемнілий храм козацької доби, “три осьмиугольных конических купола с пошатнувшимися черными железными крестами” [13, т. 4, 221]). Символіка екстраполюється на “похиленість”-зажуру українців (“Всі оглухли – похилились / В кайданах… байдуже” [13, т. 1, 284]), козацької верхівки (“Якби то, – думаю, – якби / Не похилилися раби, /То не стояло б над Невою /Отих осквернених палат, / Була б сестра і був би брат” [13, т. 2, 367]), власне, і на підпорядкування української церкви московському патріархату. Враховуючи ставлення Шевченка до російського візантизму / цезаропапізму й той факт, що візантійська матриця – ключ у декодуванні низки його творів, критика візантійства як потворної “монади історії” (А. Тойнбі) розрослася в поета до критики влади й соціуму, засудження тотального фарисейства назагал. На жаль, із позицій інтердисциплінарності, за підключення мистецтвознавства, напрацювань сучасної історичної науки та релігієзнавства, і досі системно не розглянута ні роль візантизму в картині світу і творчості Шевченка (попри наявність не надто вдалих останніх розвідок), ні синкретичний характер Шевченкового релігійного світогляду.

Так само й повісті, сублімаційний для пленериста й портретиста варіант словесної реалізації навичок, набутих в Академії мистецтв, надто мало розглядалися у крос-галузевому ракурсі; традиційно превалюють моногалузеві, “односторонні підходи” до його творчості [10, 138]. Але не можна забувати, що практикована поетом-художником інтерполяція коду образотворчого мистецтва і ширша контамінація кодів живопису, графіки, музики в образній системі літературного твору та відповідно літератури, музики, театру в системі мистецького твору, дали йому можливість оперувати універсальним інструментарієм для пізнання буття; що саме найрізноманітніші стики і зумовили всю унікальність Шевченка – візіонера, філософа, пророка.

Міждисциплінарні студії над Шевченком здатні поставити крапки над *і* в багатьох дилемах. Зокрема, у спірному питанні так званого самоілюстрування поета (концепції К. Широцького, Д. Антоновича, В. Овсійчука, І. Фізера). Потребує перегляду і традиційна версія про ілюстрування Шевченком “Полтави” Пушкіна. Судячи з усього, в акварелі, названій “Марія”, концептуалізується одна із центральних ідей художника-поета – думка про можливість національного пробудження, суголосна з його поетичними творами [6; 5]. Перегуки з поезією, прозою, щоденниковими записами, тропеїчні самоповтори наявні у графічних

серіях “Дерева і каміння”, “Притча про блудного сина”, “Телемах – Діоген”. Останню навряд чи можна вважати набором ілюстрацій до творів або ж окремими самоідентифікативними образами, які за інерцією радянських кліше досі іменують ілюстраціями (Я. Галайчук, С. Раєвський, З. Тарахан-Береза, В. Яцюк). Іконологічний підхід відкрив і численні “прототексти” серії “Притча про блудного сина”, її зв’язок із літературними творами митця [3]. Аркуші цієї серії та “езотерична”, за Ю. Шевельовим, поезія останніх років життя Шевченка репрезентують одні й ті ж програмні концепти, а саме пасивну модель життя українського народу, його невдалий історичний вибір, внутрішні конфлікти українства.

Особлива тема в контексті крос-галузевих студій – нелінійність гіпертексту Шевченка. Бо помітно, що застосування іконіко-літературних стратегій активізує й інші зміни в авторській оптиці митця, наприклад, у нього виразно присутній так званий “рух кінокамери”, завдяки чому одна проблема подається в усьому різноманітті ракурсів. Інша ознака гіпертексту як такого – специфічна логіка рекурентності, полярність суджень, контрасти в поезії, “зштовхування протиріч”. Навіть його “уявлення про гармонію постає лише як ідеал-контраст до реальної дисгармонії, що панує в дійсності” [7, 49-51]. Цей синдром голографічності важливий, бо так Шевченко не лише формував свою картину світу, а, за висловом М. Коцюбинської, переформовував та реформував світ.

Як відомо, типовим гіпертекстом вважається Священне Писання, книги якого можна читати нелінійно, слідуючи за вказаним асоціативним посиланням. Так само й усі шевченківські твори, словесні та пластичні, з їх численними зсувами, напластуваннями, зображально-вербальними паралелями, з обов’язковими діалогічністю й поліфонізмом (терміни М. Бахтіна) слід уважати єдиним гіпертекстом: стилістичним знаком митця, кодом його “творчої візії”, що її О. Пріцак окреслив услід за І. Франком, як “чотиривимірну”, маючи на увазі “віршовану форму (суверенне вживання метрики й строфіки), музичність (гармонія мови), образовість (пластичний рисунок) та драматичність дії” [9, 13], є інтеракційність.

Ще одна характеристика гіпертексту – його відкритість, тривання в часопросторі. Що ж, і це особливо помітно в останні два роки, актуальність слова Шевченка, малюнків Шевченка триває. Тому так необхідно повсякчас “оновлювати” рецептивні підходи до його спадщини, давати відповідь, чому на відміну від таких “загіпсованих” фігур, як Гете, Гюго, Пушкін, Міцкевич, постать Шевченка залишається знаковою і живою.

Цілісна спадщина українського митця Doppelbegabung (обдарованого подвійно), яка має різнорівневий синестетично-комплексний характер, вигідно вирізняється на тлі спадщини літераторів, що малюють – Гюго, Пушкіна, Теккерея, малюнки яких давно зібрано й класифіковано. Але рисунки їхні – це радше психолого-біографічний додаток, свідчення особливостей натури геніїв. Гюго малював на серветках, змішував туш, каву, китайське чорнило, іноді користувався олівцевою розтушовкою, застосовував колаж і розірваний папір. Усе це було випадковим, залежало від моменту, настрою; такими ж спонтанними були й начерки Пушкіна. Шевченко ж, котрий себе вважав найперше художником, а не поетом [14, 86], відрізняється й від Теккерея з його графічними автоілюстраціями, і від Россетті, у якого кореспонденція мистецтв – це бажання відповідати програмі прерафаелітів, задекларованій у журналі “Герм”. Власне – і від рисувальників Жуковського, Гоголя, Д. Григоровича, адже суть романтичної культури з її інтегративними програмами він увібрав

якнайповніше. Такого сплаву слова й зображення, такого високоестетичного рівня вербально-іконічного континууму немає в жодного з його сучасників. А в аспекті репрезентації образу своєї землі, етнічної програми свого народу Шевченко випереджує як тодішніх авторів сільської повісті (Dorfgeschichte), так і Тернера, Констебля, Теодора Руссо, Ж.-Ф. Мілле, Г. Курбе, Ш. Ф. Добіньї, хоча вони, особливо барбізонці, інтенційно були напрочуд близькими українському поетові. Міжвидова компаративістика здатна показати спадщину митця-літератора винятково вигідно, власне, розширивши рецептивні горизонти, показати її суголосність із доробком європейських митців. Бо, здійснивши "прорив до інших культур і до інших культурних сфер", Шевченко "з'єднує", за Д. Чижевським, "українську націю з цілим культурним світом" [12, 177].

Інтердисциплінарний підхід по-іншому форматує й саму постать Шевченка. Подає її в масштабніших ракурсах, подає багатовимірною, нестандартною, далекою від звичного для українців муміфікованого канону. У Шевченка-синестета, який пройшов "спеціалізацію" в майстерні такого ж синестета Брюллова, кореспонденція мистецтв була стильовою домінантою. Праця у двох моделювальних системах, рівновелике вміння оперувати кодами двох мистецтв – невід'ємна частина його світосприйняття. Знову ж таки віртуозність перекодовування в нього не була грою, як у Дж. Рескіна чи Т. Готьє, особливо останнього, з його нав'язливою демонстрацією знань мистецтвознавця й навичок маляра. Це був його інтегральний метод пізнання. Самопізнання. Самовіддачі. Пророцтва. Урешті, його особистісна форма дару безцінних знань своєму народу. Масштабом він близький хіба до візіонера Вільяма Блейка, спадщина котрого дочекалася гідної оцінки лише тепер. До речі, була би продуктивною й компаративістична, з підключенням теології, релігієзнавства й естетики, студія над Блейком і Шевченком. Поліхромія Блейка, його ламіновані гравюри, його концепти творення світу чи ідея Верховного архітектора виразно кореспондують із поезією Шевченка та його концептуалізацією Бога.

Ми звикли до визначення Шевченка як титана духу. За цим титанізмом – рідкісний інтегративний тип мислення, нестандартність самої конфігурації психотипу поета-митця. Однак ґрунтовних студій над таким цікавим феноменом із залученням інструментарію сучасної психології досі немає; знову ж таки – попри фундамент, закладений А. Халецьким та С. Балеєм іще на поч. ХХ ст. А дослідники могли б мати ключі до творчих інновацій Шевченка, якому було притаманне експериментаторство, перебудова канону класичного мистецтва ще до приходу передвижників і символістів. Він ігнорував наявні схеми, зокрема й гоголівську кітчеву схему репрезентації України, у якій вагому роль відіграли візуальні структури [4], та загальні моделі вербально-іконічного відтворення, що ними користувалися Делакруа, Лермонтов, Д. Григорович, Я. де Бальмен та ін.

Без сумніву, партикулярні підходи в дослідженні Шевченка вичерпують себе. Цією статтею хотілося б привернути увагу науковців, передовсім молодих, до нелінійного формату Шевченкової індивідуації, відтак – до крос-галузевого вивчення його спадщини. На цьому шляху першочерговим завданням залишається інтегрування двох галузей шевченкознавства – літературознавчого й мистецтвознавчого. На зрізі мистецтвознавства й літературознавства, а також психології можна дослідити креативні процеси, модель творчості Шевченка-синестета. Цілісна спадщина Шевченка, включно з епістолярієм, Щоденником, нотатками, ескізами – абсолютно унікальний матеріал для психологічних досліджень. Через Шевченка на стику літературознавства, мистецтвознавства,

історіософії, релігієзнавства, етнології увиразнюється й модель національного менталітету та національна ідея, так затребувана нині суспільством.

Є надія, що українські науковці дедалі частіше апробуватимуть на практиці залучення суміжних галузей гуманітарного знання. Адже відомо, що цілісність художнього явища взагалі не можна спостерігати в аспекті одного складника, однієї дії – ми завжди змушені констатувати результати взаємодії [1, 25]. Така позиція має превалювати й стосовно вивчення феномена Тараса Шевченка. Складна контамінація стиків, співдій різних культурних інгредієнтів, творчих кодів, морфологічного колориту часу – це важливий показник неординарності поета-митця, унікальності його спадщини, яку можна порівнювати з нинішніми полімодальними формами культури. Інтердисциплінарний дискурс здатен охопити такий широкий діапазон проблем під різними кутами зору. Продуктивніший, аніж методології однієї галузі, він висвітлює як масштабні процеси культуротворення, загальні вектори взаємопов'язаностей – у цьому плані назріла й потреба сформувати інтеракційну парадигму в українській літературі, яка завжди розвивалася під знаком синкретизму, – так і шляхи індивідуації митців-універсалістів, одним із котрих був Шевченко.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Художественный институт, 1975. – 502 с.
2. *Вальцель О.* Проблемы формы в поэзии / Авториз. пер. с нем. О.М. Котельниковой. – Петроград: Academia, 1923. – 86 с.
3. *Генералюк Л.* "Блудний син". Символіка графічної серії Шевченка в контексті взаємодії літератури і образотворчого мистецтва // *Студії* мистецтвознавчі. Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. – 2008. – Чис. 1. – С. 56-72.
4. *Генералюк Л.* "Не пропускаючи нічого з того, що бачить око…" Візуальний образ України у прозі Миколи Гоголя // *Гоголезнавчі* студії – Вип. 3 (20). – Ніжин: ФОП Лук'яненко В.В. ТПК "Орхідея", 2013. – С. 45-86.
5. *Генералюк Л.* "Тому що ілюстрація". Історія однієї довільної інтерпретації твору Шевченка // *Образотворче* мистецтво. – 2010. – № 2/3 (73). – С. 6-9.
6. *Генералюк Л.* Чи ілюстрував Шевченко "Полтаву" Пушкіна? (спостереження в руслі взаємодії літератури і образотворчого мистецтва) // *Образотворче* мистецтво. – 2008. – № 1 (65). – С. 54-57.
7. *Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка: Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1990. – 272 с.
8. *Лисий І.* Філософська і мистецька культура. – К.: Видавничий дім "КМ Академія", 2004. – 368 с.
9. *Пріцак О.* Пророк // *Київська* старовина. – 1994. – № 2 (305). – С. 3-19.
10. *Рибалт Е.* Шевченко поміж академізмом та романтизмом / Пер. з польськ. А. Савенець // *Сучасність*. – 2006. – Ч. 2. – С. 138-144.
11. *Ходак І.* Восьмий том Повного зібрання творів Тараса Шевченка: спроба реконструкції проекту (1923-1934) // *Студії* мистецтвознавчі. Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. – 2011. – Чис. 2. – С. 67-104.
12. *Чижевський Д.* Думки про Шевченка: (Естетичні та історично-філософічні фрагменти) // *Чижевський Д.* Філософські твори: У 4 т. – Т. 2. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 172-178.
13. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв. : У 12 т. – К.: Наук. думка, 2001 – 2014.
14. *Mokry* W. Poetycka, malarska i muzyczna wrażliwość Tarasa Szewczenki: (w oparciu o rosyjskojęzyczną spuściznę poety-malarza) // *Dialog* sztuk w kulture słovian wschodnich; Pod. red. Jerzy Kapuścika. – Kraków: Tertium, 2002. – S. 85-90.

Отримано 26 січня 2016 р. *м. Київ*

Роксана Харчук

УДК 821.161.2-1.09”18”Шевченко:[7.049:94-051]

ГЕРОЇ І ПОДІЇ ЧАСІВ ШВЕДЧИНИ В ПОЕЗІЇ Т. ШЕВЧЕНКА

У статті розглянуто, як події мазепинської доби і їх наслідки відбилися в поезії Т. Шевченка. Авторка доводить, що головним джерелом знань про цей період для поета слугувала “Літописна оповідь про Малу Росію та її народ і козаків узагалі…” О. Рігельмана й “Історія Малої Росії” Д. Бантиш-Каменського. Водночас для створення такого ключового образу, як образ фастівського полковника С. Палія, Т. Шевченко скористався “Запорізькою старовиною” І. Срезневського.

Ключові слова: мазепинська доба, історіографічні джерела, образи історичних осіб, інтертекстуальний аналіз.

Roksana Kharchuk. Characters and events of ‘Shvedchyna’ in Shevchenko’s poetry

The article examines how events of Mazepa’s era and their consequences for Ukraine were reflected in Taras Shevchenko’s poetry. The author argues that the main sources of the poet’s knowledge about this period were A. Rihelman’s “Chronicles of Little Russia and its people and Cossacks at all…” and D. Bantysh-Kamensky’s “History of Little Russia”. However, to create such a key image of that time as Fastiv Colonel Paliy, Shevchenko used “Zaporizhzhya antiquity” by Sreznevskyi.

Key words: Mazepa’s era, historiographical sources, images of historical figures, intertextual analysis.

Найточніше й найдинамічніше події мазепинської доби, українсько-шведського союзу проти Петра І і їх наслідки для України відбито в поемі “Іржавець” (1847), написаній на засланні. До цих подій Т. Шевченко звертався ще в період “трьох літ” – у поемі-містерії “Великий льох” (1845), а на засланні менш масштабно й майже паралельно з “Іржавцем” – у поемі “Чернець” (1847), присвяченій Семенові Палію. Тематична спорідненість спонукає розглядати всі три твори, а два останні ще й з огляду на синхронне їх написання в одному контексті. Хоча й існують спогади про інтерес поета до постаті І. Мазепи[1], однак прямо про нього він ніколи не писав. Дивно, що поет обійшов увагою гетьмана, якого шанував найбільше[2] (напевно, не в останню чергу через його заслуги перед українською архітектурою й мистецтвом), тим паче що той був ідеальним романтичним героєм[3]. Тінь цього історичного персонажа з’являється в поемі “Чернець” як видіння С. Палія, якому “сивий гетьман, мов сова”, “зазирає в вічі”. Ставлення Т. Шевченка до І. Мазепи принаймні в часи Кирило-Мефодіївського братства, здається, було таким же, як і ставлення до нього П. Куліша й М. Костомарова – без пієтету. У “Великому льосі” маємо узагальнену картину руйнування Батурина, згодом, уже на засланні, у поемі “Іржавець” з’явиться думка про гіпотетичний успіх українсько-шведського союзу за умови, якби К. Гордієнко спільно із С. Палієм підтримали задум І. Мазепи: “Ой пожали б, якби були / Одностайне стали / Та з фастовським полковником / Гетьмана єднали” [25, т. 2, с. 44]. Традиційно поет наголошував на внутрішніх причинах української поразки. Йому в унісон і не без впливу “Історії Русів” П. Куліш 1846 р. стверджував, що “коли він [Мазепа. – *Р. Х.*] проголосив союз із Карлом XII і війну з царем Петром, тільки невелика частина козаків залишилася під його знаменами; інші стали на бік московського царя, а простолюдини зустріли шведів у своїй

[1] П. Селецький згадував, що мав намір написати оперу “Мазепа” на лібрето Т. Шевченка, але цей задум не було втілено в життя через розходження в питанні мови лібрето: поет хотів писати його українською, а П. Селецький наполягав на російській. За цими ж спогадами, “в пылу спора у меня сорвалось слово изменник, и мы чуть-чуть из-за этого не разсорились” [4, с. 621-622].

[2] Хоча Г. Андрузький свідчив: “Порицая Хмельницкого, Шевченко превозносил Мазепу” [11, с. 504], – однак сама творчість митця не підтверджує цих слів. Образ Богдана Хмельницького в поезії Т. Шевченка чи не найпопулярніший.

[3] Цікавою є примітка П. Куліша, яка прояснює походження прізвища Мазепа: “Дехто гадає, що оголошене анафемою ім’я гетьмана Мазепи стало лайкою, то тільки це не так. Слово мазепа (од слова мазати) уживалося ще раніше за лайку, подібну до великоросійського слова харя чи рожа. Друкований цьому доказ є у виданій р. 1644-го в Києві польською мовою книзі Літос. Там на сторінці 124 одступника од віри предків своїх Касіяна Саковича узивано “об’єретичальним мазепою” (Киевлянин на 1841 год, изданный М. Максимовичем, стор. 26)” [13, с. 287].

землі як ворогів, знищували їх, де тільки могли" [14, с. 97]. М. Костомаров у статті 1846 р. "Думки про історію Малоросії" також приписував зраду лише І. Мазепі, якого не підтримував народ [див.: 10]. Т. Мацьків, коментуючи такі оцінки, уважає, що, осудивши гетьмана, історик "хотів висловити вірність царському урядові та переконати його, що діяльність тогочасних українських діячів не має нічого спільного з мазепинством і не наставлена вороже до російської імперії" [17, с. 11]. Можливо, у цьому є певна рація, хоча не варто забувати і про цензуру. Окрім того, факт, що три чільні представники Кирило-Мефодіївського братства не героїзували І. Мазепу, натякає, що вони оцінювали його діяльність радше як авантюрну й фатальну в політичному сенсі. Адже саме поразка І. Мазепи призвела до того, що росіяни отримали в Україні право власності, відтак українці, якими досі заправляли хай і пани, але свої, утратили будь-яку надію на колишню волю [1, т. 3, с. 134]. Сприяння І. Мазепи ув'язненню С. Палія, як і те, що за часів його правління деградувала провідна козацька верства, бо "заслуги и достоинства уступали первенство богатству" [1, т. 3, с. 140], не свідчили на користь гетьмана, подібні речі не могли викликати в демократично налаштованих братчиків симпатії. Як на мене, то зростання інтересу поета до мазепинського періоду в українській історії на засланні пояснюється саме почуттям поразки, символом якої був І. Мазепа. Здається, саме катастрофу Кирило-Мефодіївського братства і власне ув'язнення Т. Шевченко імпліцитно порівнював з останньою на той час великою поразкою України під Полтавою.

Якщо фольклорні й літературні джерела поеми "Іржавець" вивчені досить докладно, то історіографічні – поверхово, тому є сенс звернутися до інтертекстуального аналізу цього твору, а також поем "Великий льох" і "Чернець" із тогочасними історичними джерелами. Ю. Івакін уважав, що Т. Шевченко черпав відомості про події часів полтавської катастрофи з "Історії Русів", "Історії Малої Росії" Д. Бантиш-Каменського, "Історії Малоросії" М. Маркевича й "Запорізької старовини" І. Срезневського, також із окремих козацьких літописів[1] [8, с. 171]. Цей список недиференційований. По-перше, "Історія Русів" не мала на Т. Шевченка в історіографічному плані такого колосального впливу, як про це писав М. Драгоманов[2]: "Між 1840 і 1844 рр., видно, Шевченко потрапив на "Историю русов", яку приписував Кониському, і вона запанувала над його думками своїм українським автономізмом і козацьким республіканством <…> Шевченко брав із "Истории русов" цілі картини, і взагалі ніщо, крім Біблії, не мало такої сили над системою думок Шевченка, як ця "История русов" у 1844–45 рр." [3, с. 54]. "Історія Русів" справила на Т. Шевченка й на кирило-мефодіївських братчиків, зокрема на М. Костомарова й П. Куліша, передусім вплив щодо розуміння природи українського автономізму, фактично сепаратизму, який живився козацьким республіканізмом. Останній суперечив самій істоті російського деспотизму, його визнання фактично означало розрив із російським дискурсом. По-друге, щодо історичних фактів, то, на мою думку, поет переважно черпав їх із історії Д. Бантиш-Каменського, принаймні до своєї зустрічі з О. Бодянським у Москві в лютому 1844 р., коли він мав змогу ознайомитися з "Літописною оповіддю про Малу Росію та її народ і козаків узагалі…" О. Рігельмана. Саме вплив останньої праці особливо відчутний у поезії періоду "трьох літ" і в історичних творах поета часів заслання. Треба зазначити, що Д. Бантиш-Каменський часто запозичував факти з літопису О. Рігельмана, тому два ці джерела накладаються одне на одне. На мою думку, Т. Шевченко розумів, що "Історія Русів" – квазіісторія, саме тому його цікавили історії авторські, професійні. Недаремно поет посилався на факти, які Д. Бантиш-Каменський, запозичивши з "Історії Русів", науково легалізував.

[1] Козацькі літописи, відомі Т. Шевченкові, а саме Самовидця, Граб'янки й Самійла Величка, не відбивали подій шведчини.

[2] На цьому факті наголосив С. Росовецький [20, с. 184].

Наприклад, версію Тарасової ночі з "Історії Русів" [9, с. 51-52] було повторено у Д. Бантиш-Каменського[1] [див.: 1, т. 1, с. 203], від котрого її перейняв І. Срезневський [5, с. 52-53]. Аналогічно Д. Бантиш-Каменський повторив за "Історією Русів" промову Полуботка перед Петром І, а І. Срезневський при написанні свого нарису про С. Палія брав відомості з Д. Бантиш-Каменського. "Історія Малої Росії" в цьому разі слугувала еталоном історії українського народу, кращої розвідки на той час просто не було. Інша річ, що написана вона була в руслі офіційної російської історіографії, як і пізніша історія М. Маркевича, що була вторинною порівняно із працею Д. Бантиш-Каменського.

Коментування того, як Т. Шевченко використовував історичні джерела, відтворюючи мазепинську епоху, варто розпочати з картин руйнування Батурина в поемі-містерії "Великий Льох": "Я була ще недолітком, / Як Батурин славний / Москва вночі запалила, / Чечеля убила, / І малого, і старого / В Сейму потопила. / Я меж трупами валялась / У самих палатах / Мазепиних… Коло мене / І сестра, і мати / Зарізані, обнявшися, / Зо мною лежали; / І насилу-то, насилу / Мене одірвали / Од матері неживої" [25, т. 1, с. 316]. С. Росовецький уважає, що прототипом цього опису були картини з "Історії Русів": "Меншиков ударил на граждан безоружных <…>, выбил всех их до единого, не щадя ни пола, ни возраста, ни самых ссущих младенцев. <…> весь город и все публичные его здания, т. е. церкви и присудственныя места с их архивами, арсеналы и магазейны с запасами со всех сторон зажжены и превращены в пепел. Тела избиенных христиан и младенцев брошены на улицах и стогнах града "и не бе погребаяй их!" Меншиков, спеша отступлением и быв чужд человечества, бросил их на съедение птицам небесным и зверям земным, а сам, обремененный безчетными богатствами и сокровищами городскими и национальными, и взяв из арсенала 315 пушек, удалился от города и, проходя окрестности городския, жег и раззорял все, ему встречавшееся, обращая жилища народные в пустыню. <…> Малороссия долго тогда еще курилась после пожиравшего ее пламени" [9, с. 206-207][2]. Дослідник зазначає, що на цій же сторінці згадано й Д. Чечеля [20, с. 186]. Однак в "Історії Русів" не говориться про його загибель. Натомість у Д. Бантиш-Каменського, який користувався "Історією Русів", картина батуринського руйнування дещо видозмінена й не менш мальовнича, більше того – у ній згадано не тільки Д. Чечеля, а й відсутній в "Історії Русів" "дворец Мазепы". У Т. Шевченка палац, щоправда, трансформувався в палати[3]: "Российский полководець решился взять Батурин приступом, ноября 3 взошел он [О. Меншиков. – *P. X.*] на городской вал со шпагою в руке и предал острию меча всех тамошних жителей, не исключая младенцев. <…> Чечель взят в плен; малая часть гарнизона спаслась бегством; прекрасный по польскому обычаю украшенный

[1] Прикметно, що у праці О. Рігельмана не зустрічаємо поняття *Тарасова ніч*. Тут згадується про війну між поляками на чолі з коронним гетьманом Конєцпольським і 17-тим гетьманом Тарасом, зокрема й про битву під Переяславом [19, ч. 1, кн. 2, с. 40]

[2] М. Маркевич описав здобуття Батурина, незначно перефразовуючи "Історію Русів": "Так объясняется наш летописец; кончилось тем, что весь город, все публичные здания, храмы, присудственные места, архивы, арсеналы, магазины были зажжены со всех сторон; тела избиенных были брошены по площадям и по улицам; спеша отступлением, Меньшиков покинул их для псов и для птиц,– "и не бе погребаяй". Обремененный безчисленными богатствами, сокровищами народными и городскими, взяв в Батурине триста пятнадцать пушек, Полководец выступил из развалин. Везде на пути он обращал селы в пустыни и "Малороссия долго курилась после пожиравшего ее пламени" [16, с. 474]. Прикметно, що історик, як і Д. Бантиш-Каменський, оминув досить гостру характеристику Меншикова, подану анонімним автором "Історії Русів": "И удивительна ли сия жестокость в таком человеке, каков Меншиков? Когда он был пирожником и разнашивал по Москве пирога, то слишком ласкался к тем людям, кои пироги его покупали, а когда стал князем и полководцем, то уже слишком варварски терзал людей, оставивших ему превеликия багатства" [9, с. 206].

[3] Звичайно, Т. Шевченко міг і з власної уяви домалювати момент спалення палацу Мазепи, адже в "Запорізькій старовині" І. Срезневського вміщено пісню "Мазепа", у якій є слова: "Ой вигорів весь Батурин, – / Зосталася хата; / Та вже твоя то, Мазепо, / І душа проклята" [6, с. 80].

дворец Мазепы, тридцать мельниц, хлебные магазейны <…> были обращены в пепел" [1, т. 3, с. 105]. Подібну картину зустрічаємо й в О. Рігельмана: "… город одержан, люди все мечу преданы, как в крепости, так и в предместье, без остатку, не щадя ниже младенцев, не только старых. Начальники, кои убиты не были и которые скрыться не могли, те пленными взяты, богатство Мазепино великое в добычь побрано, орудие с нарядами забрано, а провиант и припасы, ради шведов заготовленные и здание всякое, сокрушены и огню преданы, крепость разорена и совсем опровержена, и с тем без возобновления оставлена" [19, ч. 3, кн. 5, с. 40]. Щодо Д. Чечеля, то О. Рігельман лише згадує його як організатора оборони Батурина, тоді як Д. Бантиш-Каменський, подаючи детальну хронологію подій, зазначив, що 12 листопада 1708 р. в Глухові після проголошення анафеми Мазепі опудало гетьмана повісили, тоді ж стратили сердюцького полковника й інших прибічників зрадливого гетьмана, полонених у Батурині [1, т. 3, с. 109]. У випадку Д. Чечеля маємо характерну для творчості Т. Шевченка контамінацію. З контамінацією маємо справу, коли спробуємо прокоментувати вислів української ворони з "Великого льоху": "Батурин спалила / Сулу в Ромні загатила / Тільки старшинами / Козацькими" [25, т. 1, с. 320]. Тут факт потоплення мешканців Батурина в часі його спалення наклався на пізнішу експедицію, відряджену Меншиковим на Роменщину, про яку в "Історії Русів" сказано, що мала вона "две политические причины, доказующие отменную проницательность и правоту великаго министра и любимца царскаго, Меншикова, их придумавшего: одну, наказать роменцев за прием к себе в квартиры армии шведской, от которой и самая армия российская весьма удалялась, а другую испытать, как на пробном камне, верность и усердие войск Малороссийских. И сии войска, быв как бы ушиблены и обезумлены тогдашним хаосом, с зажмуренными глазами и окамененным сердцем, руйновали свою невинную братию, роменцев, прямо, как неприятелей своих <…>. Последний же удар над ними совершили единородные и единоверные их братия, козаки Малороссийские, ужасавшись дел рук своих" [9, с. 213]. Прикметно, що ані О. Рігельман, ані Д. Бантиш-Каменський не згадують ані про розправу О. Меншикова в Ромнах, ані про потоплення мешканців Батурина. Особливо цікавий факт потоплення, що відсутній і в "Історії Русів". Він відомий лише з Літопису Лизогуба, що його опрацьовувала Комісія для розбору давніх актів при Київському, Подільському й Волинському генерал-губернаторові. Тут сказано, що в часі Батуринської трагедії "многож в Сейме потонуло людей, утекаючи чрез лед еще не крепкий" [21, с. 47]. Імовірно, Т. Шевченку Літопис Лизогуба був відомий. Однак іще цікавіше те, що шведський історик-аматор А. Фриксель у начерках зі шведської історії, які стали відомі в Росії в німецькому перекладі лише в 1850-их, ними, до речі, користувався й М. Костомаров при написанні своєї історичної розвідки про І. Мазепу, твердив, що "Меншиков звелів прив'язати до дощок трупи начальних козацьких людей і пустити по річці Сейму, щоб вони подали вістку іншим про погибель Батурина" [2, с. 143–144]. Такий збіг (прикметно, що в обох випадках ідеться про козацьких старшин) може свідчити про наявність спільного для Т. Шевченка й А. Фрикселя джерела, швидше за все усного передання, яке вони незалежно один від одного ретранслювали.

Досить докладну інформацію в "Історії Русів" маємо про Палія: "Палия же, довольное спустя время, призвав к себе Мазепа под предлогом воинских распоряжений, тотчас, арестовал и осудил на вечную ссылку в Сибирь, а имение его, состоящее в великих сокровищах и пожитках, конфисковал на скарб войсковой, обыкновенно не без своего удела. Палий, побыв 15 лет в заточении, освобожден из него Царем Петром Алексеевичем пред известною Полтавскою баталиею со Шведами, на которой, оказав чудеса храбрости и отваги, убит, наконец, пушечным ядром" [9, с. 190]. Анонімний автор не називає

у зв'язку із С. Палієм жодного топоніма, характерного для Шевченкового тексту із "Чернеця". Завдяки називанню визначальних для долі С. Палія топонімів освічений, а не простосердий читач поеми отримує узагальнену картину його долі: "А сивий гетьман, мов сова, / Ченцеві зазирає в вічі. / Музика, танці і *Бердичів*. / Кайдани брязкають… *Москва*, / Бори, сніги і *Єнісей…* / І покотились із очей / На рясу сльози… Бий поклони! / І плоть старечу усмиряй" [25, т. 2, с. 51]. Ця сконцентрована картина конфлікту між Мазепою і Палієм, що вилилася в заслання фастівського полковника, практично накладається на розповідь Д. Бантиш-Каменського: "Давно Мазепа завидовал славе, багатству Палея <…>. Коварный предводитель малороссиян, умевший мстить и обманывать, пригласил в *Бердичев* праводушного воина, как будто для тайных переговоров, заключил его в темницу, отправил в *Москву*, оттуда Палий, несправедливо обвиненный Мазепою в сношениях с Карлом XII, в посягательстве на гетманство, сослан был как изменник в *Енисейск"* [1, т. 3, с. 45]. Більше того, згадані Т. Шевченком у поемі "Чернець" Борзна й Фастовщина ("Приспи ж його [серце. – *Р. Х.*] і занехай / Свою Борзну і Фастовщину" [25, т. 2, с. 51]) також виринають на сторінках історії Д. Бантиш-Каменського, коли він пише про Самуся й Палія: "Второй [Палій. – *Р. Х.*]: родом из Борзны, находился под начальством Самуся и, именуясь только полковником хвастовским (34), как князь удельный управлял землями до самого Днестра и Случи" [1, т. 3, с. 14]. Примітка повідомляє, що йдеться про містечко Фастів Київської губернії Васильківського повіту. І. Срезневський умістив у "Запорізькій старовині" біографічний нарис про С. Палія, у якому зафіксовано всі головні моменти біографії фастівського полковника, зокрема бенкет у Бердичеві, під час якого Мазепа ув'язнив Палія, його перевезення з Москви до Єнісейська, згадано, що був він сином борзнянського козака. Головне: тут озвучено легенду про закінчення життя С. Палія в Межигірському монастирі [див.: 8, с. 176]. Ю. Івакін уважав, що саме "Запорізька старовина" І. Срезневського була головним джерелом до образу С. Палія в поемі "Чернець", бо хоча біографічні дані про полковника містяться й у Д. Бантиш-Каменського, і в М. Маркевича, який, зрозуміло, брав за взірець свого попередника, проте лише в "Запорізькій старовині" маємо пісню "Високо сонце сходить", що надрукована під назвою "Палій в Сибіру". Кілька ремінісценцій із цієї пісні знаходимо в "Чернеці". Ю. Івакін має тут рацію, бо поетичний нарис І. Срезневського, напевно, вразив Т. Шевченка, досить послатися бодай на вміщений там портрет С. Палія: "…но его ничем нельзя было отличить от других козаков: такой же длинный ус, такая же чуприна на бритой голове, и синий жупан, и соломенная постель, и хата с кимнатой <…>. Его можно было отличить разве по черному шраму под левым виском, напоминавшему одну из боевых его схваток с поляками, да по грозному взгляду" [7, с. 102]. У випадку із С. Палієм, як уже зазначалося, І. Срезневський ішов за Д. Бантиш-Каменським. У передмові до другого тому, описуючи джерела власної праці, він зазначив: "Из отечественных обязан многим Бантышу-Каменскому, которого Историю Малой России обох изданий должна быть драгоценна для всякого, кто занимается этим предметом по багатству документальному" [7, с. 3]. Отже, Т. Шевченко не міг її оминути.

Саме фактологічне багатство свідчить на користь "Історії Малої Росії" Д. Бантиш-Каменського як джерела "Великого льоху", "Іржавця", меншою мірою "Чернеця". Адже в цій праці найповніше викладено всі основні події цієї історичної доби, що синхронізуються з їхньою шевченківською версією – союз І. Мазепи з К. Гордієнком: "Кошевой Гордиенко поспешил присоединиться к шведам <…>. Гордиенко и запорожцы вызвались овладеть Полтавою и ослепленный прежним счастьем своим король шведский согласился на их предложение" [1, т. 3, с. 120]; використання Петром І Палія в Полтавській битві: "Государь вспомнил о славном Палее, в 1705 году, по ложному доносу Мазепы,

сосланному в Сибирь, немедленно велел возвратить свободу, полковничий чин и имение невинному страдальцу" [1, т. 3, с. 113]. Згодом історик повідомляє, що ослаблений старістю й засланням Палій брав участь у Полтавській битві проти І. Мазепи, проте "одно присутствие его достаточно было для воспламенения соотчичей к мужественным подвигам" [1, т. 3, с. 127], зрада Г. Ґалаґана: "Вслед за Апостолом оставил Мазепу компанийский полковник Игнатий Иванович Галаган" [1, т. 3, с. 114]; зруйнування Січі: "Запорожская Сечь розорена до основания полковниками Яковлевым и Галаганом" [1, т. 3, с. 120]; будівництво козаками лінії на Орелі: "В 1733 году число малороссиян, отправленных на линию на реке Орели, уменьшено было десятью тысячами человек" [1, т. 3, с. 179]. Натомість в "Історії Русів" кошового К. Гордієнка взагалі не згадано, не говориться там і про зруйнування Січі полковником Г. Ґалаґаном, а щодо ліній і каналів, то описано ті, що на Ладозькому озері, або ті, що з'єднують Дон із Волгою [див.: 9, с. 223]. Щодо Української, то сказано про її будівництво в часи гетьмана Апостола, згадано полковників, які опікувалися цим будівництвом, саму ж лінію автор порівняв із Меридовим озером чи насипом єгипетським [9, с. 236], проте топоніма Орель тут не знайдемо. В І. Срезневського вміщено розгорнутий коментар до постаті К. Гордієнка в поясненні до пісні "Запорожці небожата" [7, с. 137-138], але на відміну від Д. Бантиш-Каменського фольклорист не пише ані про Кам'янську, ані про Олешківську Січ, що їх Т. Шевченко назвав у поемі "Іржавець" "новим горе-Запорожжям". Крім С. Палія й К. Гордієнка, решта елементів, із яких складається картина мазепинської епохи в Т. Шевченка, в І. Срезневського відсутні. Напрошується думка про однозначний вплив на поета історії Д. Бантиш-Каменського, проте так само повноформатно, як у Д. Бантиш-Каменського, події шведчини висвітлено й у праці О. Рігельмана. І це закономірно, адже Д. Бантиш-Каменський, як уже зазначалося, брав за взірець "Літописну оповідь про Малу Росію…", де також згадано будівництво Української лінії й річку Орель: "1732 году, так же и то ж число Козаков и работных людей из Малой России на Украинскую линию, прежним на смену, послано, под командою прилуцкого полковника, Игнатия Галагана. Так равно и в 1733 году на смену ж прежним в линейную работу, к реке Орелу, Козаков 10 000 и посполитых 10 000 же ходило, под командою лубенского полковника, Петра Апостола" [19, ч. 3, кн. 5, с. 137]. Про Кам'янську й Олешківську Січ у цьому джерелі сказано чи не найвиразніше [19, ч. 3, кн. 5, с. 96].

Якщо перелічувати всі доступні Т. Шевченку джерела про шведчину, то варто спинитися й на "Історії Нової Січі, або останнього коша запорізького" А. Скальковського, зокрема на першому виданні 1841 р., яке поет, безумовно, читав. Зазначимо, що ця праця викликала чималий резонанс у тогочасному українському середовищі. Нею зацікавився П. Куліш, про що свідчить його російськомовний роман "Михайло Чарнишенко" (1843), де чимало посилань на згадану студію. Серед підписантів на "Історію Нової Січі" був і товариш Т. Шевченка Я. Кухаренко (список передплатників уміщено в кінці книжки). У повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" автор згадав зацитовану А.Скальковським пісню "Гей козаче, в ім'я Бога" [22, с. 59-61], зазначивши, що вона не належить бандуристові: "Эту самую песенку ученый исследователь запорожского житья-бытья вкладывает в уста запорожским лыцарям. Честь и слава ученому мужу! Как он глубоко изучил изображаемый им предмет. Удивительно! А может быть, он хотел просто посмеяться над нашим братом-хохлом и больше ничего, – Бог его знает, только эта волынско-польская песня столь же похожа на песню днепровских лыцарей, сколько похож я на китайского богдыхана" [25, т. 4, с. 211]. Справді, автором цієї пісні був Т. Падура. А. Скальковський урахував це зауваження, тому вже у другому виданні своєї праці 1846 р. зняв текст згаданої пісні, зазначивши в примітці: "В первом

издании нашей книги мы поместили в настоящей главе одну песнь, считая ее простонародною; но убедясь, что она сочинение современного поэта Падуры, теперь сочли ее лишнею" [22, с. 153].

Звідки А. Скальковський міг дізнатися про псевдонародність уміщеної ним пісні? Напевно, йому про це повідомив П. Куліш. Недаремно в передмові до другого видання автор подякував за зауваження низці людей, серед яких і П. Кулішу [22, с. 14]. Відомо, що останній просив у листі від 5 березня… липень 1846 до П. Плетньова друге видання "Історії Нової Січі…": "Здесь много есть для меня нового против первого издания" [12, с. 98], проте Т. Шевченку нове видання до рук не потрапило, тому він і на засланні вважав, що А. Скальковський не виправив помилки щодо пісні Т. Падури.

Перше видання "Історії Нової Січі…" позначилося не тільки на вірші "Холодний Яр" (1845), де історикові винесено гострий присуд – названо "людомором"[1]. А. Скальковський присвятив чи не найбільше уваги з-посеред тогочасних дослідників постаті К. Гордієнка, якого Т. Шевченко згадав у поемі "Іржавець" так: "Наробили колись шведи / Великої слави, / Утікали з Мазепою / В Бендери з Полтави. / А за ними й Гордієнко…" [25, т. 2, с. 44] [2]. У першій редакції сказано: "Но в годину злой фортуны под предводительством Кости Гордиенка, Кошевого, оставив родину и забрав свои клейноты, Запорожцы в числе почти 10 000 товарищества присоединились к Мазепе и шведам и вместе с ними были побиты на голову в безсмертной Полтавской битве" [22, с. 158]. На думку А. Скальковського, Петро І заслужено покарав Запоріжжя. За його наказом Січ на Чортомлику була знищена до останку, товариство, яке там лишалося, порубали, гармати та зброю забрали, лише гробницю Сірка залишили не торканою. Автор зазначив, що цей подвиг "свершили малороссийский полковник Яковлев и Галаган" [22, с. 158-159]. Останній фігурує в "Іржавці" під ніком "прилуцький полковник поганий". Історик також підсумував, що тяжкі умови перебування запорожців під кримською протекцією були наслідком улесливих обіцянок "проклятого" Мазепи й задумів "зірвиголови" Гордієнка, "которых имя сделалось поруганием на Украине" [22, с. 167]. Вочевидь, гострий присуд Т. Шевченка А. Скальковському пояснюється не тільки тим, як історик потрактував гайдамаків, назвавши їх розбійниками, а й тим, як він характеризував Мазепу й Гордієнка.

У першому виданні Т. Шевченко міг прочитати, що "Великий луг", тобто великі Дніпровські острови, "були першим гніздом Запоріжжя"[3] [22, с. 49], міг дізнатися про кордони Запоріжжя, що тягнуться від річки Орелі, "Лысой горки, по Комиссареву Шуялковского могилу, которая потому называется Шуялковскою, что на оной Комиссара Шуялковского Запорожскими козаками в то время, когда ляхов Запорожцы з Самари гнали, убито <…> От той же могилы до могилок Три браты прозываемых, которые потому называются Три браты, что при оных давними временами три брата от нападения татарского отбивались, з коих одного убито, а двух живцем взято" [22, с. 61]. Чималу увагу в першій редакції праці А. Скальковського приділено проблемі приналежності Січі як парафії Києво-Межигірському монастирю [22, с. 72], що відбилося в поемі "Чернець". У цьому ж тексті "братерська наша воля / Без холопа і без

[1] Вірш "Холодний Яр", можливо, було написано передусім під впливом праці А. Скальковського "Наезды гайдамак на Западную Украйну в XVIII столетии. 1733–1768" (О., 1845).

[2] У Д. Бантиш-Каменського вслід за О. Рігельманом теж сказано, що "кошевый Гордиенко с горстью преданных ему козаков последовал за Карлом XII в Бендеры" [1, т. 3, с. 134], міститься тут і заувага про те, що "избегшие меча россиян запорожцы селились под покровительством Крымского хана при устье речки Каменки" [1, т. 3, с. 134]. Кам'янська Січ була знищена за наказом Петра I 1711 р. Після цього Січ відродилася у володінні Кримського хана – в Олешках. В останньому академічному виданні творів Т. Шевченка прокоментовано, що "новим горе-Запорожжям" поет назвав Олешківську Січ [25, т. 2, с. 580], проте логічніше припустити, що він мав на увазі передусім Кам'янську, бо вона передувала Олешківській.

[3] На цю тему є й примітка у романі П. Куліша: "Січ-мати, а Великий Луг-батько" [13, с. 284].

пана” [25, т. 2, с. 49], про яку було сказано й у “Книгах буття українського народу”, перегукується із твердженням А. Скальковського про те, що “сечевое товарищество не имело даже отдельной собственности ни в землях, ни в домах, ни в стадах; каждый располагал только конем, оружием и приобретенною на войне и ему на часть определенною добычею” [22, с. 42-43]. А. Скальковський зібрав чимало матеріалу з історії Коліївщини, тут згадано й Чорний ліс, і Чуту [22, с. 281], досить детально подано інформацію про Залізняка [22, с. 291], зацитовано грамоту Катерини II [22, с. 287-290]. Напевне, імпонували Т. Шевченку характеристики пісень “казацкого народа”, що “подобны их жизни: они необширны, иногда нескладны, явно свидетельствуют об их импровизации <…> как при лагерном огне, в глуши степей, на сторожевом кургане, с бандурою в руках, поющего древние и складывающего новые свои песни” [22, с. 147-148]. Це ж стосується й опису курганів: “Кому неизвестно несметное количество курганов, которые народ украинский называет могилами, и которыми покрыты поля Волыни, Украины, Подолии и в особенности Новороссийского края и Бессарабии” [22, с. 66]. Тут же історик припустив, що ці кургани створили народи, “которых едва имена дошли до нас” [22, с. 67]. А. Скальковський згадав також Українську лінію: орельська паланка “занимала все земли запорожские, начав от местечка Орели или Орлика, по всей почти старой Украинской линии до границ Протовчанской поланки” [22, с. 32]. Нагадаємо, в “Іржавці” сказано: “Як діточки на Орелі / Лінію копали” [25, т. 2, с. 45]. Попередньо у “Великому Льосі”: “… а такими, / Просто козаками, / Фінляндію засіяла; / Насипала бурта / На Орелі… на Ладогу / Так гурти за гуртом / Виганяла та цареві / Болота гатила” [25, т. 1, с. 320-321].

Лінію згадано й у пісні зі зб. М. Максимовича “У Глухові у городі у всі дзвони дзвонять”: “Ішов козак на лінію да й вельми надувся, / Ішов козак із лінії – як лихо зогнувся” [15, с. 112]. У примітках до свого роману “Михайло Чарнишенко” П. Куліш писав, що “Стару або ж Українську лінію почато було 1731-го. Вона складалася з 18 фортець, пов’язаних 140 редутами, й тягнулася од того місця, де впадає у Дніпро річка Орел, до фортеці і города Ізюма, 385 верстов довжиною” [13, с. 284]. Відомо, що Т. Шевченко намалював два олівцеві рисунки “На Орелі”, перебуваючи 1845 р. на Полтавщині; про Українську лінію згадав і в повісті “Наймичка”: “Не помню, кто именно пробовал добывать селитру из Орельских земляных укреплений, или так называемой линии, построенной П[етром] Первым между Днепром и Доном, на берегу реки Орели” [25, т. 3, 59]. Щодо цього знаходимо аналог у Д.Бантиш-Каменського: “…отправлены были для сооружения земляного вала с банями от Днепра до Донца. Еще Петр I намеревался устроить сии линии” [1, т. 3, с. 178].

Зрозуміло, Т. Шевченко добував інформацію про мазепинську добу з різних джерел, але збіги між тим, як подано її в його творчості й в історіях О. Рігельмана й Д. Бантиш-Каменського, свідчать, що він мав, за висловом М. Драгоманова, “нюх історика” [3, с. 57]. Саме цей “нюх” уможливив комплексну картину, в якій увагу зосереджено на пікових подіях: винищення Батурина, конфлікт між І. Мазепою і С. Палієм, незгода всередині козацького середовища, відступництво від І. Мазепи Г. Ґалаґана, знищення Січі, перетворення вільних козаків на вигнанців, копачів Української лінії чи й будівничих Ладозького каналу біля Петербурга. Безперечно, “Літописна оповідь про Малу Росію та її народ і козаків узагалі…” О. Рігельмана актуалізувала для Т. Шевченка українську історію, а зустріч із О. Бодянським у лютому 1844 р., можливо, і стала поштовхом до появи програмової поезії “Чигрине, Чигрине…”, яку було написано по приїзді до Петербурга з Москви 19 лютого 1844 р., і передувала малюнку “Дари в Чигрині 1649 року”, виконаному у березні – не пізніше початку травня того ж року. Відтоді історична тема стала в митця превалювати над етнографією й фольклором.

Генеза історичних сюжетів і постатей Т. Шевченка неоднозначна, адже в них алюзії й деталі з одних історіографічних праць нашаровуються на інші, переплітаючись із фольклорними. Історична картина шведчини з акцентом на українському занепаді через брак солідарності всередині тогочасної української еліти є наслідком синтезу тогочасного історичного знання й альтернативного, критичного його осмислення. Вона вкорінена перш за все в працях О. Рігельмана, Д. Бантиш-Каменського, можливо, А. Скальковського й, безсумнівно, в "Історії Русів", сполучившись із фольклорним образом Палія із "Запорізької старовини" І. Срезневського. Пошук і віднайдення історіографічних джерел як окремих сюжетів, колізій, деталей, так і образів поета, свідчить, що він, як і європейські романтики, цікавився не лише рідним фольклором, а й історією власного народу. Віднайдення історіографічних джерел також засвідчує: поет не був істориком, але саме історія українського народу, священна історія, меншою мірою також і світова давали імпульс його літературній і малярській творчості. Історичні праці й літописи надихали Т. Шевченка не менше, ніж фольклор, Біблія, література й мистецтво, а його небуденний сатиричний талант й особиста доля сигналізує про зацікавлення політичною історією.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бантыш-Каменский Д. Н.* История Малой России. – М.: В типографии Семена Скливановского, 1830.
2. *Гетьмани* України. Історичні портрети: Історичні портрети: Збірник. – К.: Вид-во журн. "Україна", газ. "Веч. Київ", 1991. – 216 с.
3. *Драгоманов М.* Шевченко, українофіли й соціалізм // *Драгоманов М.* Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К.: Наукова думка, 1970 – Т. 2. – С. 7–133.
4. *Записки* Петра Дмитриевича Селецкого. Ч. 1. 1821-1846 гг. // *Киевская* старина. – 1884. – Т. 8. – №8. – С.619–622.
5. *Запорожская* старина. – Х.: В университетской типографии, 1833–1834. – Т. 1. – Ч. 3. – 168 с.
6. *Запорожская* старина. – Х.: В университетской типографии, 1834. – Т. 2. – Ч. 1. – 82 с.
7. *Запорожская* старина. – Х.: В университетской типографии, 1834. – Т. 2. – Ч. 3. – 164 с.
8. *Івакін Ю.* Поезія Шевченка періоду заслання. – К.: Наукова думка, 1984. – 248 с.
9. *История* Русов, или Малой России. – М., 1846. – 288 с.
10. *Костомаров Н.* Мысли об истории Малороссии // Библиотека для чтения. – 1846. – Т. 78. – С. 21–42.
11. *Кирило-Мефодіївське* товариство: У 3 т. – К.: Наукова думка, 1990. – Т. 2. – 696 с.
12. *Куліш П.* Листи // Куліш П. Повне зібрання творів. – К., 2005. – Т. 1. 1841–1850. – 648 с.
13. *Куліш П.* Михайло Чернишенко. – К.: Сяйво, [б. р.] – 288 с.
14. *Куліш П.* Повість про український народ. – Л.: Літопис, 2006. – 226 с.
15. *Максимович М.* Украинские народне песни. – М.: В университетской типографии, 1834. – 182 с.
16. *Маркевич Н.* История Малороссии. – М.: В типографии Августа Семена, 1842. – Т. 2. – 674, XVI с.
17. *Мацькiв Т.* Гетьман Мазепа в оцінці М. Костомарова // Український історик. – 1986. – № 3/4. – С. 5–14.
18. *Панченко В.* Іван Мазепа очима Гоголя й Шевченка // Освіта і управління: наук.-практичний журнал. – 2007. № 3/4. – С. 135–144.
19. *Ригельман А.* Летописное повествование о Малой России и ее народе и козаках вообще: в 4 частях. – М.: В университетской типографии, 1847. – 819 с.
20. *Росовецький С.* "Історія Русів" // Шевченківська енциклопедія. – К.: Національна Академія Наук України Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2013. – Т. 3. – С. 184–188.
21. *Сборник* летописей, относящихся к истории южной и западной Руси. – К.: Типография Г. Т. Корчак-Новинского, 1888. – 386 с.
22. *Скальковский А.* История Новой Сечи, или последнего коша Запорожского. – О.: В городской типографии, 1841. – Т. 1-3. – 440 с.
23. *Скальковский А.* История Новой Сечи, или последнего коша Запорожского. – О.: В городской типографи, 1846. – Т. 1. – 370 с.
24. *Скальковский А.* История Новой Сечи, или последнего коша Запорожского. – О.: В городской типографии, 1846. – Т. 2. – 370 с.
25. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. Думка, 2001 – 2014.
26. *Яременко В.* Історична основа поеми Т. Шевченка "Чернець" // *Українська* мова і література в школі. – 1990. – №3. – С. 8-12.

Отримано 8 січня 2016 р. *м. Київ*

Олександр Астаф'єв

УДК 821.162.1'06

ЯН ЯНІВ ПРО МІФОЛОГЕМУ СВЯТОГО ДЕРЕВА У ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті розкрито роздуми Яна Янова з приводу міфологеми святого дерева в поезії Тараса Шевченка та її можливих означників. Велику увагу приділено також проблемі формування української літератури XVI-XVII ст. на основі книжної, народної розмовної й усної літературної мови.

Ключові слова: українсько-польське пограниччя, українська література, міфологема святого дерева, книжна, народна розмовна й усна літературна мови.

Oleksandr Astafyev. Jan Janów about the mythologem of the sacred wood in Taras Shevchenko's poetry

The article deals with the reflections of Jan Janów regarding the mythology of the wood in Taras Shevchenko's poetry and its possible determinants. Much attention is also paid to the problem of forming Ukrainian literature of the 16th-17th centuries based on the Ukrainian language of literary tradition and the vernacular.

Key words: Ukrainian-Polish border, Ukrainian literature, mythology of the wood, literary language, vernacular.

Визначному польському вченому-славістові Яну Янову (1888 – 1952), який досліджував невідомі ділянки історичного та порівняльного мовознавства і літературознавства, міжслов'янських культурних зв'язків, текстології, діалектології, лексикографії, видавав, реконструював і тлумачив давні рукописи в українській науці, на жаль, присвячено поки що лише дві праці: О. Купчинського в "Записках НТШ (Праці філологічної секції)" (2003) [5] із додатком найважливіших праць із українознавства (скорочений варіант у "Віснику НТШ" – Львів, 2003. – Ч.30) та І. Галенко у збірнику "Проблеми слов'янознавства" (2009) [1], де вона оглядає його науково-педагогічну діяльність. Р. Радишевський у третій книжці фундаментального видання "Рецепція творчості Тараса Шевченка в Польщі" (К.,2015) вмістив статтю Я. Янова "Походження слова сингич-агач у поезії Тараса Шевченка (про орієнтальні впливи на українську мову)" [13]. Про Я. Янова як визначного філолога більше писали польські дослідники: Т. Улєвіч [22], [21], Т. Легр-Сплавінський [18; 19], Ю. Кржижановський [17]; Р. Лужний [20], В. Вітковська [23] та ін.

Народився Ян Янів 22 листопада 1888 р. в с. Мошківці Калуського повіту на Станіславівщині у багатодітній селянській родині. У 1908 р. з відзнакою закінчив учительську семінарію. 1909 р. отримав атестат зрілості, вчителював у різних школах, одночасно навчався у Львівському університеті, студіюючи полоністику та славістику. 1913 р. завершив навчання в університеті, склав іспити з польської і слов'янської філології та філософії, захистив дисертацію "Новоротні дієслова польської мови" і став доктором філософських наук. За відмінне навчання отримав стипендію для продовження студій у Фрайбурзькому університеті (Швейцарія), де навчався майже рік. Коли почалася Перша світова війна, Яна забрали на фронт. Поранений, потрапив до російського полону, чотири роки перебував у таборах в Орловській області, Харкові й Туркестані. Після більшовицького перевороту 1917 р. звільнений з полону, склав у Петербурзі ґабілітаційні іспити і отримав звання доцента в Середньо-Азійському університеті, у Ташкенті, де з 1918 р. працював доцентом, а в 1919-1921 рр. професором давньослов'янської та російської мов. У 1920 р. за сумісництвом працював також у Ташкентському інституті сходознавства, де поглиблено вивчав історію й культуру Сходу і написав перші славістичні праці.

Наприкінці 1921 р. повернувся до Львова, працював на різних роботах, учителем, а з травня 1922 по жовтень 1945-го – у Львівському університеті на кафедрі української мови і літератури. У 1924 р. отримав звання доцента, 1927 – надзвичайного професора, 1935 – звичайного професора української філології.

Від 1940 р. професор кафедри слов'янської філології. Брав активну участь у науковому житті, був членом Львівського наукового товариства, виступав із науковими доповідями на засіданнях філологічної секції, а з 1929 р. – на міжнародних з'їздах славістів, свої дослідження публікував у Польщі, Україні, Росії, Франції, Чехії. У 1930-х рр. у Львові, в Академічному домі, очолював Гурток україністів, до якого входили Б.-І. Антонич, І. Керницький, Т. Пачовський, Б. Романенчук, Я. Рудницький, О. Волощук, І. Ковалик, К. Матейко, О. Мельник, Ю. Редько, М. Семчишин, Л. Суха та ін.

Німецьку окупацію пережив у Львові, упорядковував рукописи архіву І. Франка в академічній бібліотеці. У 1945 р. як репатріант виїхав до Вроцлава, згодом переселився до Кракова, де з грудня того ж року і до кінця життя очолював кафедру східнослов'янських мов Ягеллонського університету. Із червня 1946 р. Ян Янів – член-кореспондент Польської академії наук. Помер 17 грудня 1952 р. на 64-му році життя. Похований у Кракові на Роковецькому цвинтарі.

У науковому доробку Яна Янова близько 100 монографічних досліджень, розвідок і статей із галузей літературознавства, загальної слов'янської літератури, середньовічної світової писемності, зокрема апокрифічної, житійної, літургічної, полемічної літератури, культури та книгознавства, словництва, діалектології, історичної граматики, лексики й етимології української мови, нарисів про життя і діяльність визначних діячів української культури XVI-XVII ст. Серед його найвизначніших літературознавчих праць "Romans o Barlaamie i Jozafacie w przeróbce Skargi, Baranowicza i Lichoniewicza" / "Роман про Варлаама і Йоасафа у переробці Скарги, Барановича і Ліхоневича" (1932), "Do dziejów Historii Barlaama i Jozafata w przekładzie Udriszte Năsturela" / "До історії Варлаама і Йофсафа у перекладі Удріште Настурела" (1933), "Historia Barlaama i Jozafata w przekładzie Sebastiana Piskorskiego (XVII w.)" / "Історія Варлаама і Йоасафа *у* перекладі Себастьяна Піскорського (XVII ст.)" (1933), "Legendarno-apokryficzne opowieści ruskie o Męce Chrystusa (z uwzględnieniem zabytków staropolskich") / "Легендарно-апокрифічні руські оповіді про Христові Муки (з увагою до старопольських пам'яток") (1931), "Apokryf o dwunastu piątkach" / "Апокриф про дванадцять п'ятниць" (1934), "O przekładzie "Wieczności piekielnej" na język polski i ruski (Hieremiasz Drexelli: Infernus, damnatorum carcer et rogus)" / "Про переклад "Пекельної вічності" на мову польську і руську (Hieremiasz Drexelli: Infernus, damnatorum carcer et rogus)" (1929), "Polikarp na Rusi" / "Полікарп на Русі", "Nieznany przekład ukraińsko-ruski dialogu Polikarpa ze Śmiercią" / "Невідомий переклад українсько-руського діалогу Полікарпа зі Смертю") (обидва 1937), "Przynależność regionalna oraz geneza zbiorku G.Prokopowicza Kujbiedy" / "Регіональна приналежність і ґенеза збірки Г.Прокоповича Куйбіди" (1931), "Wpływ M.Reja na Ruś" / "Вплив М.Рея на Русь" (1929), "Źródła niektórych baśni ludowych w Polsce i na Rusi. Gesta Romanorum" / "Джерела деяких народних казок у Польщі і на Русі. Gesta Romanorum" (1928), "Galatowski Joanicjusz" / "Ґалятовський Йоаникій" (1948), "Dzieła Krasickiego na Rusi" / "Твори Красіцького на Русі" (1936) та ін.

Багато його праць присвячено пам'яткам давньоукраїнської писемності, зокрема: "Z literatury polskiej i ruskiej XVI-XVIII wieku. "Wielkie Źwierciadło Przykładów, Lucydarz oraz urywki z dzieł św.Augustyna, Dazzy, Flawiusza, Skargi i innych autorów w rękopisie Sokolskim" / "З літератури польської і руської XVI-XVIII ст. "Велике зеркало взірців, Люцидар і уривки з творів св.Августина, Даззи, Флавія, Скарги й інших авторів у Сокільському рукописі" (1931), "Wpływy polskie na literature Rusi do XVIII w. (Przegląd badań dotychczasowych)" / "Польські впливи на літературу Русі до XVIII ст. (Огляд наявних досліджень)" (1934). Багато уваги він приділяє Учительним Євангеліям: "Język ruski w ewangelirzu kaznodziejskim z Trościańca. XVI w." / "Руська мова у проповідницькому Євангелії з Тростянця. XVI ст.") (1929), "Ze studiów nad tekstem Ewangelii Peresopnickiej

(1556-1561)" / "Зі студій над текстом Пересопницького євангелія" (1926), "Źródła Ewangelii Peresopnickiej" / "Джерела Пересопницького євангелія" (1926-1927), "Przyczynek do źródeł ewangeliarza popa Andrzeja z Jarosławia" / "Причинки до джерел євангелія попа Андрія з Ярославля" (1931), "Problem klasyfikacji ewangeliarzy "uczytelnych" (kaznodziejskich). Część I: Grupa środkowo-podolska" / "Проблеми класифікації євангелій учительних (проповідницьких). Ч. І. Група центрально-подільська" (1947), "Ze studiów nad ewangeliarzami "uczytelnymi" XVI-XVI w." / "Зі студій над "учительними євангеліями XVI-XVI ст." (1950), "Tłumaczenia ruskie z Postylli M.Reja w ewangeliarzach kaznodziejskich XVI i XVII wieku" / "Руські переклади з "Постилли" Рея в учительних євангеліях XVI і XVII ст." (1929), "Tłumaczenia i przeróbki z Postylli M. Reja w pouczeniach ruskich" / "Переклади і переробки з "Постилли" М. Рея у руських повчаннях" (1947) та ін.

З мовної проблематики передусім слід звернути увагу на його діалектологічні дослідження: "Gwara małoruska Moszkowiec i Siwki naddniestrzańskiej z uwględnieniem wsi okolicznych" / "Малоруський діалект Московець і Сівки наддністрянської із увагою до довколишніх сіл" (1926), "Z fonetyki gwar huculskich" / "З фонетики гуцульських говірок" (1928), "Uwagi o gwarach huculskich, śladach ich stosunków z polszczyzną oraz o pierwotnej ludności Ziemi Czerwieńskiej" / "Уваги до гуцульських говірок, сліди їх взаємин із польщизною і про перших людей Червенської землі" (1928), "Wpływ słownictwa rumuńskiego na Podkarpacie, osobliwe na gwarę huculską" / "Вплив румунського словництва на Підкарпаття, зокрема на гуцульські говірки" (1938), "Słowniczek huculski sprzed stu lat" / "Гуцульський словничок сторічної давності" (1936), "Ze stosunków językowych małorusko-rumuńskich" / "Із мовних малорусько-румунських стосунків" (1928), "Słownik huculski" / "Гуцульський словник" (2001) та ін.

Цікаві лексикографічні спостереження Я. Янова над писемними пам'ятками українсько-польського пограниччя (XVI-XVIII ст.): "Z badań nad słownikami staroruskimi. Część I. Uwagi o zbiorze "Synonima sławenorosskaja z XVII w." / "Із досліджень над староруськими словниками. Ч. І. Замітки до збірника словенороських синонімів XVII ст." (1939), "Leksykografia wschodnio-słowiańska do końca XVII w. Część I. Uwagi o "Azbukownikach" i "Rozmównikach" byzantyńsko-rosyjskich. Część II. 1: Leksykon P.Beryndy i jego stosunek do nauki zachodnio-europejskiej; Część II. 2: Etymologie Maksyma Greka, Manuela Retora i innych autorów w słowniku imion P. Beryndy z 1627 r." / "Східнослов'янська лексикографія до кінця XVII ст. Ч. І. Замітки про візантійсько-руські "Азбуковники" і "Розмовники". Ч. ІІ. 1. Лексикон П.Беринди і його відношення до західноєвропейської науки". Ч. ІІ. 2: Етимологія Максима Грека, Мануеля Ретора й інших авторів у словнику імен П.Беринди з 1627 р" (1951) та ін. Ціла низка праць дослідника й досі не опублікована, наприклад, "Berynda Pamvo. Lexikon sławenorosski i imen tolkowanije. Wydanie krytyczne według edycji z 1627 r." / "Беринда Памво. Лексикон словенороський і тлумачення імен. Критичне видання відповідно до редакції 1627 р."; "Polikarp na Rusi" / "Полікарп на Русі"); "Cztery rozprawki językowo-stylistyczny" / "Чотири мовно-стилістичні дослідження"); "Wybor tekstów literackich ukraińskich (ze słowniczkiem"). Chrestomatia słowiańska pod redakcją Tadeusza Lehr-Spławińskiego. Część III. Teksty wschodnio-słowiańskie" / "Вибір українських літературних текстів (із словничком). Слов'янська хрестоматія під редакцією Тадеуша Легр-Сплавінського. Ч. ІІІ. Тексти східно-слов'янські" Деякі праці, мабуть, назавжди втрачені, серед них: "Jakub Ujek na Rusi / "Якуб Вуєк на Русі"; "Gizel Inocenty" / "Ґізель Інокентій", "Plenariusz P. Beryndy" / "Пленаріуш П. Беринди" та ін.

Відрадно, що, досліджуючи таку обширну проблематику, Я. Янів знаходив час для студій над новітньою українською літературою, зокрема творчістю Т. Шевченка. Вона його цікавила не з погляду процесу створення художніх цінностей, а з погляду естетичного переживання читача і його здатності

сприйняти екзистенційно-смислову структуру тексту через мову. Саме в контексті сприймання художнього твору і порушує вчений проблему мови як спільного коду автора й читача у лексичному й семантико-граматичному аспекті.

Учений у статті "Pochodzenie słowa syngič-agač w poezji Tarasa Szewczenki (O wpływach orientalnych na język ukraiński" / "Походження слова сингич-агач у поезії Тараса Шевченка (Про орієнтальні впливи на українську мову)" (Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej. – 1958. – T.III. – S.203-209) звертає увагу на те, що від давніх часів, внаслідок контактів із людьми Сходу, у писемні пам'ятки української літератури прокралося дуже багато орієнталізмів (бесурменинъ, ватага, євшанъ, кумызъ, лошадь, товаръ, шатер, кураганъ і т.д.). Він посилається на низку досліджень, зокрема про "Слово о полку Ігоревім", у яких проаналізовано східні запозичення.

Він акцентує на гіпотезі О. Брюкнера, що серед козацтва, яке від половини XVII ст. було домінантним чинником у житті України, східний елемент, зокрема татарський, переважав (w "kozaczyźnie żywiot tatarski silnie przemagał" – у "козаччині татарська стихія сильно перемагала") [14, 262]. Ще І. Франко свого часу зазначав, що О. Брюкнер "стоїть на застарілім становищі так званого норманізму і тим самим представляє староруську літературу та культуру як річ, зовсім чужу руському народові, механічно прищеплену до руського пня і переховану тут майже без ніякого збагачення" [9, 48]. Ян Янів теж вважає, що Брюкнер "хоча й перебільшує етнічну долю східного домішування, не говорить нічого про істотне відображення орієнтальних впливів в українській мові 16-18 століття" [13, 564]. Радикальні судження на кшталт брюкнерівських призвели до появи в польській історіографії стереотипів, що козацтво не має ніякого зв'язку з історією українського народу, що це войовнича й анархічна понаднаціональна верства, яка сформувалася на польсько-татарсько-турецькому пограниччі; козаки – понаднаціональні розбійники, "тюрки" за своїм етнічним та культурним походженням. Такого погляду дотримувалися історики, прихильники ідеології націонал-демократів (А. Шельонґовський, Т. Корзон, Ф. Равіта-Ґавронський, Ф. Конечний) [7, 261]. Ми б не згадували про ці стереотипи, спростовані поміркованими польськими вченими, такими як, наприклад, О. Ґурка [15, 45; 16, 60], якби вони не стосувалися спроби інтерпретації деякими вченими козацької теми у творах Тараса Шевченка, згадаймо хоча б статті Ф. Равіти-Ґавронського "Taras Szewczenko i my" / "Тарас Шевченко і ми", "Taras Szewczenko i Polacy" / "Тарас Шевченко і поляки" та ін.

Однак знову повернемося до праць Яна Янова. У кількох своїх розвідках, присвячених творчості Памва Беринди ("Z badań nad słownikami staroruskimi" / "Із досліджень над староруськими словниками", "Podłoze gwarowe w objaśnieniach "Leksykonu Beryndy" / "Діалектна основа у коментарях "Лексикону Беринди", "Dwie edycje czy dwa warianty "Leksykonu Beryndy" / "Дві редакції чи два варіанти "Лексикону Беринди" та ін.), він стверджує, що кількість орієнталізмів у нього невелика, "вміщує в собі заледве якийсь десяток орієнтальних слів" (балванъ, бачмаги, богатыръ, жемчугъ, ковчанъ та ін.). І майже уникають їх українські полемісти XVI-XVII ст. (І. Вишенський, К. Транквіліон-Ставровецький, Д. Туптало, Л. Баранович, Й. Ґалятовський, А. Радивиловський).

Польський учений звертає увагу на те, що орієнтальні лексичні запозичення інтенсивно починають проникати до українського письменства наприкінці XVIII-го і в XIX ст. Як на приклад, він посилається на чотиритомний "Словник української мови Бориса Грінченка" (1907), у якому присутня значна частина орієнтальних виразів (авул, аркан, ар'ян, базар, бакша, баштан, балик, баламут, барабан, белега, бельбас, бельмес, буза, бузулук, дулей, дурман, джура, гарба, карачян, калавур, канчук, кавун, кізяк, лелека і т. д.). Помітні подібні впливи й у творчості Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського,

А. Боровиковського, М. Костомарова та ін. Їхні твори підлягали “дуже сильним впливам російської мови”, бо ці автори також писали російською, “переймали багаті стилістичні засоби російської мови”, її лексику [13, 566].

Подібні орієнталізми є і в Тараса Шевченка, хоч їх і не так багато. Вони в нього з’явилися під впливом заслання до Оренбурга, Орська і до Аральського озера, де письменник ознайомився з природою, легендами та мовою східних народів і перебував на засланні понад десять років (1847-1857), не маючи можливості писати й малювати. Місцеві умови сприяли тому, що з часом Шевченкові дозволили малювати, а потайки він написав кілька десятків невеликих віршів. На малюнках зображував лише східну тематику, в поезії ж описував наболілу тугу за рідною землею, місцевий колорит позначався лише при нагоді, тому східні вирази не виступають дуже часто, найчастіше – як згадка про навколишній світ, наприклад: аул, каймак – “киргиз”, куга – “очерет”, тал – “чагарник”, тингіз – “море”, улус і т.д. На місцевих легендах базувався лише один вірш “У Бога за дверми лежала сокира…”, що вміщував в собі фрагмент киргизької легенди, яка пояснює відсутність дерев і зелені у тамтешніх просторих степах. Після майстерного образу спаленої сонцем пустелі: “Червоніє по пустині / Червона глина та печина, / Бур’ян колючий та будяк, / Та інде тирса з осокою / В яру чорніє над горою…”, – поет згадує далі, ніби для сильнішого акцентування порожнечі**,** єдине на далекому просторі дерево, яке вбереглося від загальної посухи. “Мандрівні киргизи, коли бачать його під час подорожі, під’їжджають ближче і приносять малі жертви, підживлюють надію, що від того святого дерева виростуть колись на їхній бідній землі інші, нові дерева…**”** [13, 566].

Задум вірша “У Бога за дверми лежала сокира…”, ймовірно, виник, коли Шевченко у складі Аральської описової експедиції здійснив перехід від Орської фортеці до Раїмського укріплення і в степу побачив розкішне зелене дерево. Він змалював його під назвою “Джангис-агач” 26 травня 1848 р. Зустріч з цим деревом описана також у повісті “Близнецы”: “В половине перехода я заметил: люди начали отделяться от транспорта, кто на коне, а кто пешком. И все в одном направлении. Я спросил о причине у ехавшего около меня башкирского тюря, и он сказал мне, указывая нагайкою на темную точку. “Мана аулья агач” (здесь святое дерево). Это слово меня изумило. Как? В этой мертвой пустыне дерево? И уж, конечно, коли оно существует, так должно быть святое. За толпою любопытных и я пустил своего воронка. Действительно, верстах в двух от дороги, в ложбине, зеленело тополевое старое дерево. Я застал уже вокруг него порядочную [толпу], с удивлением и даже (так мне казалося) с благоговением смотревшую на зеленую гостью пустыни. Вокруг дерева и на ветках его навешано набожными киргизами кусочки разноцветных материй, ленточки, пасма крашеных лошадиных волос, и самая богатая жертва – это шкура дикой кошки, крепко привязанная к ветке. Глядя на все это, я почувствовал уважение к дикарям за их невинные жертвоприношения. Я последний уехал от дерева и долго еще оглядывался, как бы не веря виденному мною чуду. Я оглянулся еще раз и остановил коня, чтобы в последний раз полюбоваться на обоготворенного зеленого великана пустыни” [11, 95].

Після повернення з Аральської описової експедиції до Оренбурга Т. Шевченко наприкінці 1849 р. або на початку 1850-го р. переписав вірш із невідомого автографа до “Малої книжки” (під №2 до зшитка за 1848 р.). Згодом, найімовірніше, наприкінці свого перебування на засланні в Новопетровському укріпленні 1857 р., поет зробив деякі виправлення у кількох рядках олівцем. У “Малій книжці” є варіант автографа:

І мерк за димом сонця світ. Неначе хлопчик в льолі білій
І мерк за димом Божий світ. Неначе ляля в льолі білій
Я… [10, 420].

До “Більшої книжки” вірш не переписано. Уперше вірш надрукований за “Малою книжкою” у виданні “Кобзарь Тараса Шевченка / Коштом Д. Е. Кожанчикова” (СПб., 1867. – С. 436-438), щоправда, з помилкою у рядку 41 (замість “печина” – “тичина”); того ж року з’явився у виданні: “Поезії Тараса Шевченка”. – Львів, 1867. – Т. 2. – С. 206-208. Потім увійшов до інших перевидань “Кобзаря”.

Одним-єдине при долині
В степу край дороги
Стоїть дерево високе,
Покинуте Богом.
Покинуте сокирою,
Огнем непалиме,
Шепочеться з долиною
О давній годині.
І кайзаки не минають
Дерева святого [10, 80].

Ян Янів звертає увагу на коментарі вчених до образу святого дерева, зокрема Б. Залеського. Це “друг поета, який перебував з ним на вигнанні, а після виїзду за кордон опублікував альбом з описом киргизьких степів. У коментарі до малюнка він подав дещо іншу назву – Синдерик-Агач, переклавши його як “дерево, покрите шматками, клаптиками матерії”, скоріш за все від татарського слова синдирмак – “ламати, розкривати” (див. “Словник” Радлова, 4 том, с.634). Така інтерпретація відповідає описові у пізнішій російській повісті під назвою “Близнецы”, але Залеський, знаючи пару подібних дерев з власного досвіду, міг їх взяти з татарського “L’abre de hallions on Sinderil Agatsch entartare, parce qu’ils sont toujours couverts de chiffons et de lambeaux aux habits” [13, 567].

Польський учений коментує майстерну інтерпретацію поезії “У Бога за дверми лежала сокира…” В. Щурата, який простежив градацію авторських образів-алегорій у творі й різні рівні їх потрактування. “Намагаючись розгадати символізм Т. Шевченка, дослідник проектує деякі образи з вірша спершу на життя автора, акцентуючи на невтраченій надії, яка ніколи не покидала Т.Шевченка, згодом – на життя киргизів, для яких святе дерево “сингич-агач” є об’явленням Бога на землі, і, нарешті, підносить образ-символ до світового “дерева життя”, яке, на противагу спустошенню, мертвотності, байдужості, символізує життєдайність і сенс буття, до якого варто прагнути” [4, 215]. Тут помітно і проекцію на національне життя українців, бо киргизьку пустелю порівняно зі спустошеною Україною, а самотнє дерево в степу – з єдиною надією.

Ян Янів докладніше зупиняється на Щуратовому поясненні назви “*сингич-агач*” [12, 6]. “Слово “син дерик” загадкове відносно побудови, фонетично відрізняється від попереднього так сильно, що припущення Щурата не може бути достовірним. Проти виведення назви “сингич” з татарської мови свідчить, зрештою, киргизьке походження легенди, виражене в поезії цілком ясно. У поетичній спадщині Шевченка не вдалося віднайти жодної вказівки, яка б дала можливість вивести слово з киргизької мови (у російській повісті він ужив загальне окреслення: аулия агач “святе дерево”, загадка ця, однак, дає можливість, дослідити малярську спадщину поета, бо під малюнком цікавого нам дерева підписано “Джан-гис-Агач!”). Отже, досить змінити цей підпис на двовиразовий, щоб отримати правильну киргизьку назву: zangis-agac – “самотнє єдине дерево” (…): Цаніз-janыс “один, сам по себе”, “allen”) [13, 568].

Легенду про “святе дерево” підтримали М. Мочульський [6, 80-88], А. Тажибаєв [8, 211-216], Ю. Івакін [3, 48], Л. Генералюк [2, 21-31] та інші.

Однак проблема не обмежується питанням підтримки легенди або ж ні. Наприклад, у коментарі до вірша “У Бога за дверми лежала сокира…” у найновішому Повному зібранні творів Т. Шевченка сказано: “Досі таку легенду не виявлено. Цілком можливо, що її створила художня фантазія поета, зачарованого єдиним у степу деревом і поклонінням йому місцевих жителів” [10, 599]. Цілком природно виникає ще одне запитання: а хіба Б. Залеського, який був прикомандирований до Окремого Оренбурзького корпусу допомагати

Шевченку завершувати малюнки і неодноразово бачив "святе дерево", теж осяяла "художня фантазія", адже він французькою мовою видав альбом офортів "Життя киргизьких степів" і прокоментував його?

Ян Янів бачить проблему в іншому: "Чи слово "джангис" могло змінитися на "сингич" і через які причини? Українська мова – письмо і фонетика – для цієї зміни не дає жодного пояснення, але подібні можливості, без сумніву, існують у російській мові. По-перше, в ній немає звуку (і знаку) для Z, по-друге, тому що в ненаголошених складах унаслідок редукції змінюється голосна "а" на "і"; зміна Zangis => Cingis є повністю унормована згідно з російською фонетикою. Від гіпотетичної постаті Cingis назва, використана поетом, відрізняється лише метатезою приголосних (c-s->s-c) і зміною групи si на sy: тобто сінгіч-агач => сингич-агач, що легко довести кількома чинниками (схильність до вирівнювання стверджуваних складів у будові, до зміни російського si в українському sy і т.д.). Вірш постав на другому році заслання поета (має дату: Орськ, 1848), а картина трохи пізніше, тому можна припустити, що першу версію киргизької легенди поет почув у якомусь російському або українському середовищі, де святе дерево мало назву сингич-агач, а пізніше, під час малювання, він записав цю назву відповідніше до киргизької вимови і подав її як назву картини" [13, 568].

Звісно, духовній енергії і творчому неспокоєві Я. Янова мимоволі дивуєшся, вражає його нетерпляча жадібність й інтелектуальна спрагліть пізнати семантику слова сингич-агач: "Постають сумніви, чи поет справді вжив назву "сингич", тобто чи цю назву подано в поезії Т. Шевченка згідно з його записом, чи це, наприклад, друкарська помилка. Цей вірш уперше надруковано тільки в 1867 р., через шість років після смерті автора, через що важко позбавитися думки, що переробка киргизької назви з'явилася тільки з-під пера одного з пізніших переписувачів і що вона не походить від самого поета. Справу вирішить скоріше за все майбутній видавець критичного доповнення, яке буде спиратися на рукописи Шевченка. Та якби це джерело виявилося неправдивим і не дало можливість впровадити zabgis-agac замість syngic-agac до тексту, то нова назва принаймні має бути в коментарі до цього твору" [13, 568].

Як ми уже зазначали, вірш "У Бога за дверми лежала сокира…" у більшості видань творів Т. Шевченка, зокрема і в найновішому Повному зібранні в 12-ти томах, подається за автографом з "Малої книжки", а в ній вжито "сингичагач". Однак це справді не звільняє від потреби детального коментаря цього терміна, що вже, власне, і зробив Я. Янів, і його аргументацію можна було б використати у примітках.

Ян Янів високо цінував геній Тараса Шевченка, бо його "Кобзар" засвідчував неординарність обдарування, натхнення, почуття, фантазію, багатство емоцій, безпосередність і природність реакцій і зневагу до штампів і стереотипів. Поет, незважаючи на свою скалічену долю, виявляв дивовижну здатність до напруження всіх фізичних і нервово-психічних сил у поєднанні з об'єктивною потребою стати першим поетом і пророком України. Завдяки своїй особливій місії він настільки злитий із своїм часом і настільки концентрує в собі сили і прикмети епохи, почуття й помисли сучасників, що навіть його особисті враження й настрої виступають не тільки "живою", а й справді діяльною силою у художній свідомості сучасників і наступних поколінь.

Особливо вченому імпонувало те, що Т. Шевченко був основоположником і творцем нової української літературної писемної мови, цим самим зайнявши неповторне місце в її історії. На його думку, словесно-художня творчість поета завершила процес формування української літературної мови на національній основі (що почався ще від давньої книжної, у якій були давньоруські, церковнослов'янські, латинські й польські елементи, орієнталізми, а також елементи народної розмовної і усної літературної мови – історичні думи, пісні, літописи) і відкрила новий історичний етап, етап розвитку й удосконалення всіх можливих ресурсів мови і їх можливого практичного застосування. Цьому

творчому синтезу української літературної мови (як і польської) з живою народною Ян Янів, як ми бачили, присвятив більшість своїх праць.

Учений ставився до мови Шевченка як до слова народу, його історії та істини. Рукописи вченого засвідчують, що свої роздуми про поетичну мову Тараса Шевченка він вмістив до ширшої праці "Polono-rosso-ucrainica. Cztery rozprawki językowo-stylistyczny" / "Полоно-россо-україніка. Чотири мовно-стилістичні розвідки", яка досі не опублікована [5, 540]. Цілу низку творів поета він підготував для "Chrestomatii słowiańskiej" (Wybór tekstów literackich ukraińskich ze słowniczkiem), вона мала вийти за редакцією Т. Легр-Сплавінського, але залишилася в рукопису [5, 540]. Цитатами з "Кобзаря" рясніють численні праці Яна Янова. Учасники Гуртка україністів згадували: він часто цитував на пам'ять твори Т. Шевченка, стверджував, що вони ввібрали в себе "дух землі", "дух епохи", "дух народу", порівнював їх із кращими творами А. Міцкевича, Ю. Словацького, З. Красінського, заохочував студентів занурюватися у Шевченкову поетичну стихію й інтуїтивно відчути в ній глибоко приховані, до кінця незрозумілі можливості, що виходять за межі епохи і стосуються передбачення соціальних змін або ж пророцтва. Володіючи витонченою чутливістю, особливим баченням, незвичайним колом інтересів, учений прищеплював своїм студентам любов до поезії Тараса Шевченка, як і до всієї української літератури. Він відчував свою епоху як великий діалог української і польської культур, і за це ми Яну Янову маємо бути вдячні.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Галенко І.* Внесок Яна Янова у філологічну славістику // *Проблеми* слов'янознавства. – 2009. – Вип.58. – С.25-35.
2. *Генералюк Л.* Образ дерева і семіотика візуально-просторових концептів (поезія, проза, малярство Т.Шевченка) // *Слово* і Час. – 2006. – №6. – С.21-31.
3. *Івакін Ю.* Коментар до "Кобзаря" Шевченка. Поезії 1847-1861 рр.– К.: Наук. думка, 1968. – 407 с.
4. *Козак Л.* Тарас Шевченко в рецепції Василя Щурата // *Українське* літературознавство. – 2011. – Вип. 73. – С.212-219.
5. *Купчинський О.* Ян Янів – польський дослідник української літератури та мови (З додатком бібліографії важливіших праць з українознавства). –Записки НТШ. – Т.CCXLVI. – 2003. - С.523-540.
6. *Мочульський М.* Культ дерева і сокири в Шевченковій поемі // *Україна.* – 1930. – № 3-4. – С.80-88.
7. *Руда О.* Формування історіографічного образу українського козацтва в польській історичній думці // *Україна* – Польща: історична спадщина і суспільна свідомість. – 2011 / 2012. – Вип. 3/4.– С.250-267.
8. *Тажибаєв А.* Доповідь на V пленумі Правління Спілки письменників СРСР, присвяченому 125-річчю з дня народження Т.Г.Шевченка // *Т. Г. Шевченко* в критиці. – К: ДВХЛ, 1953. – С.211-216.
9. *Франко І.* Нова історія російської літератури // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т.36. – С.47-52.
10. *Шевченко Т.* Повн. зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т.2. – 782 с.
11. *Шевченко Т.* Повн. зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 4. – 600 с.
12. *Щурат В.* Шевченкова поема надії. – Львів: НТШ, 1925. – 22 с.
13. *Янів Я.* Походження слова сингич-агач у поезії Тараса Шевченка (про орієнтальні впливи на українську мову) // *Рецепія* творчості Тараса Шевченка: У 3 кн. / Наук.ред.та упор. Р. Радишевський. – К.: Університет "Україна", 2015. – Т.3. – С.564-568.
14. *Brükner A.* Słownik etymologiczny języka polskiego. – Warszawa: Wiedza powszechna, 1957. – 806 s.
15. *Górka O.* Dziejowa rzeczywistość a racja stanu Polski na południowym Wschodzie. – Warszawa: Polityka narodów, 1933. – 45 s.
16. *Górka O.* "Ogniem i mieczem" a rzeczywistość historyczna. – Warszawa: Wyd-wo Naukowe Warszawskie, 1934. – 60 s.
17. *Krzyżanowski J.* Janów Jan // *Słownik* folkloru polskiego. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1965. – S.148.
18. *Lehr-Spławiński T.* Jan Janów // *Język* Polski (Kraków). – 1953. – T.XXXIII. – S.1-3.
19. *Lehr-Spławiński T.* Dorobek naukowy Jana Janowa w zakresie językoznawstwa słowiańskiego // *Pamiętnik* Słowiański. – 1954. – T.IV. – S.71-75.
20. *Łużny R.* Jan Janów (1888-1952), dzieło i życie // *Krakowskie* Zeszyty Ukrainoznawcze. – 1993. – T. 1 / 2. – S. 287-300.
21. *Ulewicz T.* Jan Janów (1888-1952); Dorobek naukowy Jana Janowa w zakresie dawnego piśmiennictwa i kultury // *Uliewisz T.* Konterfekty sylwetki, cienie. Z dziejów filologii w Polsce. – Kraków: Universitas, 1997. – S.155-175.
22. *Ulewicz T.* Dorobek naukowy Jana Janowa w zakresie dawnego piśmiennictwa i kultury // *Pamiętnik* Słowiański (Warszawa; Poznań). – 1954. – T.4. – S.52-70.
23. *Witkowska W.* Jan Janów (w dwudziestą rocznice śmierci) // *Slavia* Oriętalis. – 1973. – R.22. – S.79-82.

Отримано 22 січня 2016 р. *м.Київ*

LXXXV

Ігор Астапенко

УДК 821.161.2-193.3.09 Е.Андієвська

СОНЕТ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ: ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРУ

У статті проаналізовано художню своєрідність сонетарію Емми Андієвської XXI ст., специфіку індивідуально-авторської модифікації жанру, його еволюцію в контексті світової літератури. Розглянуто рецептивні аспекти творчості мисткині.

Ключові слова: сонет, автор, модифікація жанру, канон, рима, версифікація.

Ihor Astapenko. Sonnet by Emma Andiievska as author's modification of the genre

The paper analyzes artistic originality of the sonnets by Emma Andiievska written in the 21st century, with accent on her individual modification of the genre and its evolution in the context of the world literature. Receptive aspects of the artist's creative writing have been considered.

Key words: sonnet, author, modification of the genre, canon, rhyme, versification.



Серед небагатьох імен сучасників, які гідно презентують українську культуру в світі, – ім'я видатної письменниці й художниці Емми Андієвської. Народилася 19 березня 1931 року в м. Сталіно (нині – м. Донецьк), а згодом жила в Києві. Дванадцятилітньою дівчинкою потрапила у вир Другої світової війни й, рятуючись разом із матір'ю на чужині, зазнала гіркої долі вигнанців. 1943 року опинилася в Німеччині, навчалася в німецькій школі, де ні до того часу, ні під час її навчання не було жодної дівчини. 1957 року здобула вищу освіту. У п'ятдесятих роках деякий час жила в Парижі та Нью-Йорку, але на початку шістдесятих повернулася в Західну Німеччину й назавжди поселилася у Мюнхені, де проживає й нині.

Незважаючи на вимушену відірваність від рідної землі, неможливість упродовж тривалого часу відвідувати Україну, Емма Андієвська все життя зберігає віддану, трепетну любов до мови, культури, історії рідного народу, покладає всі сили і здоров'я на саможертовне служіння їм вірою і правдою. Завдяки її творчості Україну знають та поважають в усьому світі, картини художниці зберігаються у провідних музеях на всіх континентах. У Мюнхені видано низку об'ємних альбомів її малярства під назвою "Emma Andijewska" у 1994, 1995, 1996, 1997, 1999, 2003, 2007, 2011, 2013 рр. з передмовами відомих мистецтвознавців німецькою мовою та дублюванням англійською. Вона автор понад сорока поетичних збірок, трьох романів, кількох збірок оповідань та казок. До свого ювілею мисткиня підійшла з новою збіркою сонетів під промовистою назвою "Маратонський біг". Як пояснює сама, все її життя – це біг наввипередки зі смертю. Незважаючи на негаразди зі здоров'ям,

скрутне матеріальне становище, Емма Андієвська не припиняє активної творчої діяльності й піклується про те, щоб її твори читали в Україні, художні полотна зберігалися не лише в найвідоміших музеях світу, а й на українській землі, яка назавжди залишиться для неї найріднішою. Письменницю називають громадянкою Всесвіту, та, як влучно зауважив один із критиків, "всесвіт цей, без сумніву, український".

Емма Андієвська – надзвичайно оригінальне, яскраве явище в українській культурі, тож не дивно, що її творчість не вписується в жодні канони. Ще в ранньому віці збунтувалася проти всього того, що заганяє людину в певні рамки чи стандарти. Її поетичний дебют – збірка "Поезії" (1951) був настільки блискучим, що Володимир Державин порівнював його з дебютом Павла Тичини та Артюра Рембо, критики визнали її першим українським сюрреалістом. Проте говорити про сюрреалізм Емми Андієвської можна з великою долею умовностей. На це, як і на будь-яке інше явище, в неї свій погляд. І він завжди настільки точний, що розвіює будь-які сумніви: "У п'ятдесят п'ятому вийшли мої "Подорожі" – перші шістнадцять новелет, такі трошки сюр- і не сюр-, бо сюрреалізм Емми Андієвської трошки інакший, ніж загальний. Це насамперед ідеться про не автоматизм, а треба виписати речення, щоб воно було речення без тельбухів, як нас призвичаювали писати, українців. Одне речення, а тоді щось там… час, вічність… Можна про все писати: і про вічність, і про час, але треба так писати як ніхто, а як ти так переварюєш лише жуйку, то нецікаво" [10,189].

За слушним спостереженням Богдана Бойчука, "Андієвська не є ані аванґардистом, ні експериментатором. Її, радше, полонить вивершування всіх аспектів поетики <…>, а її інструментарієм є мова, на якому вона грає з феноменальною віртуозністю" [8,11]. Цю особливість застеріг і відомий учений Іван Фізер, який наголосив: "поезію Андієвської творить її мова" [23, 117].

Найбільшою пристрастю письменниці в літературній творчості виступає сонет, яких у неї вже кільканадцять книжок. Вишукана сонічна інструментація, унікальна метафорика, парадоксальна сполучуваність протилежностей витворюють настільки самобутнє, неповторне явище, що сьогодні варто говорити про особливий різновид цього жанру "сонет Андієвської", за її власним визначенням. Зокрема, починаючи з 2000 року, в її творчому доробку з'явилося п'ятнадцять збірок сонетів, які ще не стали предметом спеціального розгляду. Це такі збірки, як: "Вілли над морем" **(**2000), "Атракціони з орбітами й без" (2000), "Хвилі**"** **(**2002), "Хід конем" (2004), "Півкулі і конуси" (2006), "Погляд з кручі" (2006), "Рожеві казани" (2007), "Фульґурити" (2008), "Ідилії" (2009), "Міражі" (2009), "Мутанти" (2010), "Ламані коани" (2011), "Міста-валети" (2012), "Бездзиґарний час" **(**2013), "Шухлядні краєвиди" (2015).

Якщо звернутися до історії цього жанру, то з'ясувати точну дату походження майже не можливо через його надзвичайно активну міграцію. Генезис сонета й понині викликає безліч дискусій. "З'явився сонет, очевидно, на початку XIII ст. в Італії, де викристалізувалися його основні ознаки, вперше описані А. да Темпо (1332). Започаткований Дж. да Лентіні, сонет пов'язаний із творчістю Данте Аліг'єрі та Франческо Петрарки, проходить через всю історію європейської і світової літератур, розкриваючись у поезії П. Ронсара у Франції (XVI ст.) та В. Шекспіра в Англії (XVII ст.)" [15, 634]. На думку Ігоря Качуровського, "походження своє сонет завдячує сіцілійській школі поетів, що існувала при дворі Фрідріха II (1215–1250)" [14,149]. За іншою теорією, сонет був перенесений до Сіцілії з Провансу трубадурами, урятованими після альбігойської війни. Через низку причин установити достовірні корені такого жанру сьогодні не можна, проте точно можна стверджувати, що в своїх первинних виявах сонет у суворих і карбованих формах висловив філософію

гуманізму, що поєднала античний антропоцентризм (“людина – міра всіх речей”) і середньовічну ідею рівності (“усі люди рівні перед Богом”).

У своєму розвитку сонет поступово став прикметною формою європейської романтичної лірики – одним із жанрів, який вимагав од поета особливої майстерності у відсотковому співвідношенні змісту та форми. Так “сонет сприяє дисциплінуванню поетичного мовлення. Адже кожна з чотирьох його частин (два чотиривірші та два тривірші) має бути синтаксично викінченою, рими – точними і дзвінкими, рекомендується регулярне парокситонно-окситонне римування, уникнення повторень у віршовому тексті одних і тих же слів (крім службових або спеціально вмотивованих ліричним сюжетом). Особливий внесок в осмислення теорії сонета зробив Й. Бехер, вважаючи його “найдіалектнішим художнім видом”, наголошуючи на його інтенсивній драматургійності, коли перший вірш містить у собі тезу, другий – антитезу, а тривірші – синтез, т. зв. сонетний замок, що завершується переважно чотирнадцятим рядком (здебільшого ця “тріада” варіюється)” [15, 635].

Більшість науковців, досліджуючи канон жанру сонета, акцентують увагу на вимогах щодо об’єму, строфічної структури, кількості рим, видів римування тощо. За спостереженням О. Абрамової, сформувався певний набір основних формальних ознак сонета, до яких належать стабільний об’єм (чотирнадцять рядків), із чітким членуванням на два чотиривірші (катрени) та два тривірші (терцети) (французький та італійський типи сонета), або три чотиривірші й завершальний двовірш (англійський сонет); строга повторюваність рим (у катренах зазвичай дві рими чотири рази), у терцетах інші три рими двічі, а в англійському сонеті – у кожному з двох катренів – дві рими двічі, а в двовірші – одна рима двічі; усталена система римування (в італійському (класичному, базовому, еталонному) сонеті – перехресна або, переважно, кільцева рима в катренах – *abab abab* (або *abba abba*), і дещо більш різноманітна схема римування в терцетах – *cdc dcd* (або *cde cde*); у французькому – *abba abba cc deed* (або *ccd ede*); в англійському – *abab cdcd efef gg* [1, 3-4]. Також існує вимога щодо віршового розміру – п’ятистопний або шестистопний ямб.

Отже, канонічність такого жанру обмежує поета, адже “на мінімальній площі концентрується найбільша поетична сила” [7, 208]. Саме з цим і пов’язана строга система заборон для сонета: повтори слів, за винятком сполучників, часток і займенників, початкові або внутрішні рими, надлишок односкладових слів.

Строга канонічність жанру сонета, який наділений низкою зазначених вище вимог та заборон, викликала розбіжності в поглядах науковців. У центрі дискусії постало питання: коли сонет перестає бути сонетом? Дослідники І. Бехер [7] та К. Герасимов [9], скажімо, заперечували будь-які відхилення від канону (“сонети” з іншою кількістю рядків чи інші викривлення архітектонічного задуму), вважаючи, що вони приводять до знищення жанру. Натомість Ігор Качуровський та Захарій Плавскін вважають, що сонет має право на варіації та викривлення, адже “істинний поет – не раб сонетного канону, а його володар і підкорювач” [17, 5].

Окрім дискусії навколо питання відповідності канону сонета, в літературознавстві з’явилася ще одна проблема: чи є сонет жанром? У своїй праці “Строфіка” І. Качуровський говорить про різні погляди науковців: якщо, наприклад, М. Богданович і С. Гординський розглядають сонет у генеричній площині, то І. Кошелівець у своїх “Нарисах з теорії літератури” жанрових ознак сонета майже не торкається [14, 166]. Науковець також згадує аргентинську “Теорію літератури”, у якій сонет досліджено і в розділі строф, і в розділі жанрів. Для того, щоб уникнути двоякості, І. Качуровський пропонує поділяти сонет на “клясицистичний” та “неклясицистичний”. При цьому перший “належить до літературних жанрів, а

саме, до так званих жанрів з формальними ознаками" [14,167], а другий "є лише позбавленою жанрових ознак чотирнадцятивіршовою строфою" [14,167].

Повертаючись до теми канону сонета, треба сказати, що уникнути його таки вдалось. У згаданій вище праці І. Качуровський детально описує побічні форми сонета, налічуючи 20 із них. Ось лише декілька: сонет з кодою або хвостатий сонет, сонетеса (різновид хвостатого), сонетино (з коротшим віршовим розміром), безголовий сонет (з одним катреном), сонетоїд або фальшивий сонет, половинний сонет (строфа з семи віршів), перевернутий сонет (кількох видів), брахісонет (сонатино, у якому кожен рядок складається з односкладового слова), сонет-буріме, сонет питань і відповідей тощо.

На початку ХХ ст. з приходом модернізму експерименти з сонетною формою набувають нового значення. Поети своїми творами роблять виклик традиції, усіляко інтерпретуючи ті чи ті жанри. Строгість сонетного канону ніби "спокушає" автора, викликаючи бажання вийти за межі правил, привнести щось своє, стати новатором. Згадаймо хоча б "Фігурний сонет" Юрія Клена (Освальда Бургардта), у якому з'являється елемент зорової (візуальної) поезії: у третій строфі слово "стовпом" записане в семи окремих рядках по одній літері на рядок. Синтез акровірша з сонетом утворює новий жанр – сонет-акростих, який бачимо в російського символіста Валерія Брюсова. Аргентинська поетеса Альфонсіна Сторні у своїй передсмертній поезії демонструє зразок білого сонета, поєднуючи неримовану ритмізовану форму з сонетною строфікою. Неокласик Микола Зеров також експериментує, пишучи кулявий сонет (сонет, у якому один із рядків довший за інші). До різних інтерпретацій удаються також П. Тичина, Ін. Анненський, М. Чернявський, М. Філянський, Г. Голохвастов, Л. Мосендз, В. Бобинський, А. Ведмицький тощо.

Не втрачає своєї актуальності сонет і в наступну епоху – постмодернізму, коли літературні орієнтири змінюються. Пов'язано це хоча б із тим, що ознакою цього нового літературного напряму стає інтертекстуальність, себто дотичність до традиції, свідоме залучення в текст уже створеного. Така література не має на меті новаторства, навпаки – нового переосмислення традиції. У самому сонеті також відбуваються зміни: хтось продовжує грати з формою, хтось наповнює його новим змістом. Згадаймо хоча б "патріарха" Бу-Ба-Бу Юрія Андруховича з його циклом "Кримінальні сонети" (1991), в якому по-новому переосмислено "Тюремні сонети" Івана Франка. Дотримуючись канонічної сонетної форми, автор розміщує своїх персонажів не у фізичну тюрму, а в моральну, де підлота, лицемірство, вбивство – цілком природні та нормальні речі. Створюючи постмодерний текст, письменник уводить притчовий елемент із сюжетним началом, вживає побутовізми, вульгаризми; грається зі словами. Важливий інтертекстуальний пласт циклу – алюзії на Лесю Українку ("Роберт Брюс, король Шотландський"), Проспера Меріме ("Кармеліта"), Павола-Орсага Гвездослава ("Криваві сонети"). До жанру сонета вдається й інший "бубабіст" Віктор Неборак. Сонети "Кава", "Сонет з рудим котом", "Смерть героя (Комар)", "Етюд зі снігом" і цикл "Love story (Мелодрама з п'яти сонетів)" засвідчили не лише вправність поета в цьому жанрі, а й показали його як умілого експериментатора в межах традиції. Автор зберіг проблемність тематики, канонічну форму, модернізувавши стиль висловлювання й адаптувавши текст до розмовного. У сонетах поет розробляє прозаїчні теми та образи (фізіологічні, психічні процеси і стани людини, суспільна ситуація), не прийнятні для традиційної лірики, тим більше для високої літератури.

Як стверджує Тамара Гундорова, "стихією українських авторів-постмодерністів стають словесні ігри, стилізація та іронічна лінгвістична поведінка – все це дає змогу вислизнути з-під влади офіційної культури й звільнитися від ідолів і масок тоталітарного минулого" [12, 24], а отже, будь-які заборони зникають, свобода стає домінантою творчості. Так, скажімо, постмодерний поет Юрко

Позаяк демонструє свій "Обірваний жіночий сонет про кохання", в якому кількість слів у заголовку майже відповідає однорядковому змістові, інші тринадцять рядків можемо лише додумувати. Сонетом тепер можна назвати будь-який твір. За схожим принципом створено й "Незакінчений сонет" Віктора Терена, в якому бракує п'ять рядків.

Нові епохи диктують нові правила. Зародившись у XIII ст., сонет не деактуалізувався й до сьогодні, сучасні письменники зовсім не цураються канонічного жанру, вдаючись як до традиційних, так і до експериментальних форм, у яких почасти від канонічного сонета залишається тільки мізерна тінь. Сонет Емми Андієвської у цьому контексті постає як індивідуально-авторська модифікація жанру, оскільки "лишаючись вірною сонетній ідеї, поетеса мало турбується про загальноприйнятий канон (точне римування тощо), бо <…> неканонічна сама природа поетичного творення Емми Андієвської" [16, 40]. Приблизно такої ж думки дотримується й дослідниця Людмила Таран, стверджуючи, що "Емма Андієвська – суцільна аномалія, ненорма. Цим вона провокує інших <…> до фокусів, експериментів, неправильностей. Сонет – і не сонет. Вихор – скалки – розсипані віяла тире (сама ж собі закон!)" [20, 13].

Доречно звернутися й до роздумів самої письменниці, яка на прикладі збірки "Мутанти" роз'яснює: "То петрарківський сонет АВВААВВА і далі, який мені сам реформувався на те що: **А** всі чотири перший катрен і **В** всі чотири другий катрен. Тільки, звичайно не рими, тобто рими там свистять поруч, але не там, де їм нормально належиться стояти. А там, де належиться стояти – там дисонанси, бо це зовсім не консонанси, це дослівно з музикального походить. Отже, йдеться про звучність української мови. Те що в німців є, наприклад, ще римою "Mond", "Mund" – місяць і уста, і рот, це по-українськи звучить дисонансом. Отже, наголошений склад, – не склад, а голосівки відмінні. Приголосні ті самі, але голосівка відмінна. Й це створює наче тло" [10, 193]. Поширюючи свої спостереження, вона закцентувала на тому, що "сонети треба вміти писати. За відсутності рими треба, щоб було дуже потужне внутрішнє ядро, увага до образу (наприклад: у нім. мові – windhund, що в дослівному перекладі українською: "собака вітру", але це не "собака вітру", а "хорт"). Сонету потрібна особлива дисципліна. Оскільки я від народження вмирала, й мама мене постійно рятувала, то я ще змалку прищепила собі цю дисципліну" [6].

Перше, на чому варто зосередити увагу, – форма, яка чи не найголовніша для канону. Строфіка сонетів Емми Андієвської часто варіюється: наприклад, у збірці "Міста-валети" (2012) на одному з розворотів поряд розміщено сонет французько-італійського типу з двома катренами та двома терцетами та сонет із кодою (хвостатий сонет) [3, 114-115]. У збірці "Рожеві казани" (2007) у сонеті "З нуля" [4, 184] бракує двох завершальних рядків, натомість у сонеті "Веселий порт" до канонічних чотирнадцяти додано ще два рядки [4, 33]. Така ж форма, наприклад, і в сонета "Ануж!" [2, 224] зі збірки "Ламані коани" (2011), хоча в ритмічному аспекті твори принципово різняться (при цьому в першому ямбічної форми дотримано, а в останньому – ні). П'ятнадцяти- та шістнадцятирядкові сонети, як і дванадцятирядкові, досить часті у творчості поетеси. Розширюючи або звужуючи строфічну структуру, вона не просто експериментує, а й вказує на те, що чотирнадцятирядковий вірш не завжди дозволяє повністю реалізувати думку або ж навпаки – занадто розлогий для втілення ідейного задуму. Відхилення від канонічної строфіки простежується в інших сонетах: наприклад, у збірці "Хід конем" (2004) в однойменному сонеті спостерігаємо форму 4-4-3-2-1, коли замість кінцевого терцета бачимо двовірш та коду. Така ж форма і в сонета "Зрада" цієї ж збірки. Попри абсолютну перевагу строфічної форми італійського та французького сонета, Емма Андієвська знаходить простір для експериментаторства, розширюючи уявлення про жанр.

Іншим формальним складником виступає система римування. Анатолій Мойсієнко у статті "Напруга, що сприймається як стиль" або "Архітектурні ансамблі" Емми Андієвської" стверджує, що римування в сонетах "нічим не відрізняється від римування, яке подибуємо в несонетних творах поетеси, зрештою, яке активно культивується у новітній англійській, американській поезії, безперечно, добре знаній Еммі Андієвській" [16, 40]. Домінування консонансних рим – рідкісне явище для цього жанру. Авторка уникає точних рим, ускладнюючи собі версифікаційні завдання, долаючи опір матеріалу. Точна рима "не в її мистецькій стихії, – незалежно від того, мовиться про сонет чи баладу" [5, 41]. Консонансні співзвуччя – не просто цікаве явище для жанру сонета, а й ефективний засіб розкриття потенціалу мови, тим більше української.

Відсутність точних рим ускладнює й саму систему римування. Як і в аспекті строфіки, тут Андієвська працює з усіма можливими варіаціями – кільцеве, перехресне, суміжне. Варто звернути увагу ще на одне суттєве явище – внутрішню риму, яка за вимогами канону заборонена в сонеті. Знову наголосивши на тому, що "сонет вимагає максимальної дисципліни", письменниця констатувала: "все, що найважче – для мене найлегше. Найлегше мене не цікавить. У класичному петрарківському сонеті рими зовнішні, у мене – дисонанс, внутрішні. Я їх заховую у середині, як непотріб" [6].

Проаналізувавши сонетарій Емми Андієвської, доцільно виокремити сім випадків уживання внутрішньої рими із дев'яти (за Качуровським): рима початку вірша з його кінцем, рима початку вірша з кінцем наступного, рима кінця попереднього вірша з наступним, рима піввіршів, рима піввірша з кінцем вірша, початки суміжних або близько розташованих віршів, рима суміжних слів у вірші. Такий широкий спектр варіацій вживання внутрішньої рими свідчить про версифікаційну розмаїтість творчості Емми Андієвської.

Ще один важливий складник її творчості, пов'язаний з попереднім аспектом, – лексика. Олександр Гриценко в статті "Сни про базар" говорить про те, що "творчість Емми Андієвської має <…> принаймні дві характеристичні риси, які ставлять її дещо осібно в поезії діаспори й водночас поріднюють, скажімо, з нашими "шістдесятниками" або поетами "київської школи" кінця 60-х – початку 70-х років… Маю на увазі її залюбленість – у традиційну (передусім сонетну) та її специфічний словник" [11, 23]. Неповторність лексики поетичного деміурга-Андієвської – в "очудненні" українських слів і поверненні прапервісної семантики мови. Із ресурсів своєї пам'яті, підсвідомого поетеса явила стільки невідомих сучасним українцям слів, що доводиться дошуковувати етимологічні сутності або вбачати "чисті ідеї" згадуваних речей. Напевно, тому поезія Емми Андієвської не підлягає наслідуванню, для якого потрібно мислити настільки ж неординарно, мати такі ж глибокі знання. Слово для поетеси – багатофункціональний код, який у структурі вірша – самостійно та в сполуці з іншими кодами, зумовлює його поліфонічність і полісемічність. Важлива "багатовимірність слова, спромога слова організовувати синкретичний, поліфункціональний контекст" [16, 43]. Така лексична полівимірність безпосередньо породжує потужну розгорнуту метафору, яка "подана крізь призму сюрреалістичного бачення" [22, 44].

Мова Андієвської народжується зсередини, адже для неї слово – це "засіб, що випливає із глибини людської природи, <…> тільки за допомогою його відбувається й розклад думки" [18, 25]. Сюр-несюрреалістичне письмо поетеси, яке пов'язане з потоком свідомості, вимагає відповідного потоку мови. Кожне наступне слово несподіване, бо витікає зі сфери ірраціонального, емотивного, що своєрідно комп'ютероване розумом, оскільки, за її твердженням, "мозок повинен постійно працювати як комп'ютер, накопичувати необхідну інформацію,

адже людині, митцеві ніколи не відомо, що саме й коли знадобиться. Просто воно повинно бути, а якщо знадобиться – мимоволі дістати з глибин своєї пам'яті" [6]. Як стверджує Людмила Тарнашинська, "Емма Андієвська завше пропонує читачеві прийняти правила її поетичної гри, спробувати вийти за рамки стандартизованої буденщини, перевтілитися, подивитися довкола себе за своєрідними "законами" її світобачення, яке, синтезуючи українську фольклорну магію й західний модернізм, робить прорив в інші виміри, які нам видаються фантастичними" [21, 333]. Реципієнтові надається можливість широкої надінтерпретації, його завдання – навіть не зрозуміти, а відчути "карколомність мислення, політ фантазії<…>, взаємоперетікання площин часопростору, прориви у "четвертий вимір"" [19, 11], котрі – "диво, яке не підлягає повному осмисленню" [19, 12].

Мовно-образна несподіваність сонетарію поетеси досягається подекуди "оксиморонним" синтезом лексичних пластів, які в неї існують рівноцінно. "В арсеналі її лексики, – як зауважив А. Мойсієнко, – і слово старовинне, вишукано книжне, і пісенно-фольклорне, народне, яке так само, відчувається, любовно добуте з глибин людської пам'яті, людського досвіду, уважливо й плекально перебране по намистині у робітні сучасного поета" [16, 45]. Стереотипно-шаблонне уявлення про непоєднуваність високого й низького розвінчується в сонетарії паралельним уживанням патетично-вишуканих форм із дисфемізмами, архаїзмів із неологізмами тощо.

У площині мови своєрідно виявляється ще один важливий аспект сонетарію Емми Андієвської – синтаксична структура. Українська мова, яка має надширокі синтаксичні можливості, дає змогу багатовекторного варіювання. Неважко помітити, читаючи сонети письменниці, залюбленість у форму неповного еліптичного речення – "речення без одного або кількох формально відсутніх членів, які потрібні для смислової закінченості речення, підказуються його граматичною будовою та смислом і зрозумілі з сусідніх речень, з обставин розмови або з внутрішніх лексико-граматичних засобів" [13, 145]. Особливість еліпсу в сонетах мисткині становить відсутність саме предикативного центру, себто здебільшого його присудкової частини. Отже, йдеться про упущення елементу дії, однак лише в синтаксичному, а не в смисловому плані. Уникнення дієслівних форм компенсується вживанням тире, яке "є покажчиком еліптичної фрази" [21, 18]. Так поетеса розширює горизонт сприйняття реципієнта, коли над кожним із тире можна надбудувати свою, викликану уявою чи асоціативністю дієслівну структуру. Нехтування предикацією (або предактивною основою) як синтаксичним зразком, що має свою формальну організацію та своє мовне значення, створює у свідомості читача простір для творчості, для "додумування" тих сенсів, які потенційно закладені в задумі автора.

Проте недоцільним було б стверджувати, що знаком тире компенсується лише так звана "дієва" (чи акційна) частина тексту. За таким самим принципом свідомістю читача можуть бути надбудовані й інші граматичні структури – спосіб дії, атрибутивні ознаки, локативні та часопросторові маркери, які втілені в тих чи тих морфологічних формах. Для прикладу можемо взяти будь-який рядок із сонета Емми Андієвської ("Колос Родоський, що з краплин – росте", збірка "Ламані коани"):

Очиська – ходять – по траві – цибаті [2, 158].

Якщо над кожним із тире поставити запитання, то цей перший рядок сонета матиме приблизно такий вигляд: "Очиська (*які?*) ходять (*як?*) по траві (*якій?*) цибаті". Можливість інтерпретації в такому випадку необмежена.

Отже, попри вірність традиційній формі, поетеса різними засобами відходить від канону, наділяючи жанр своєю специфікою. Сонет стає оригінальною

площиною, в якій мисткиня інтерпретує, варіює, виступає новатором. Її творчій манері властиві далекосяжні асоціації й алюзії між щоденними речами та світоглядними поняттями. У цілому сприйняття творчості Емми Андієвської вимагає від читача, глядача великої ерудиції та знання інших культур. Складність прочитання творів пов'язана з великою кількістю можливих інтерпретацій, які відображають багатогранність буття, але це породжує й не менше інтелектуальне задоволення.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Абрамова Е.* Основные литературоведческие концепции жанра сонета // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. – Сер.: Літературознавство. – 2012. – Вип. 1(2).
2. *Андієвська Е.* Ламані коани: білі вірші та сонети. – К.: Всесвіт, 2011. – 256 с.
3. *Андієвська Е.* Міста-валети: сонети й білі вірші / Е. Андієвська. – К.: Всесвіт, 2012. –256 с.
4. *Андієвська Е.* Рожеві казани: сонети. – К.: Всесвіт, 2007. – 220 с.
5. *Астапенко І.* Специфіка внутрішньої рими в поезії Емми Андієвської // *Віршознавчий* семінар. Ігор Васильович Качуровський (1918 – 3013). In memoriam: зб. наук. праць та спогадів / Упор.: Н.В. Костенко, О.Г. Бросаліна, Н.І. Гаврилюк. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – С. 54–58.
6. *Астапенко І.* Телефонна розмова з Еммою Андієвською. – 10; 17; 24; 31 травня 2015р.
7. *Бехер И.* Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету // *Вопросы* литературы. – 1965. – №10 – С. 190 – 208.
8. *Бойчук Б.* Фантасмагоричний портрет Емми Андієвської // *Слово* і Час. – 2000. – №1. – С. 87–89.
9. *Герасимов К.* Диалектика канонов сонета // *Гармония* противоположностей: Аспекты теории и истории сонета. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1985.
10. *Гнатюк М.* Спасове яблуко Емми Андієвської. AD FONTES! Із виступу Емми Андієвської перед студентами Інституту філології 19 квітня 2010 р. // *Сві-й- танок.* – Вип. 6. – К., 2011. – С. 186 – 203.
11. *Гриценко О.* Сни про базар // Жінка як текст. – К.: "Факт", 2002. – С. 22 – 25.
12. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005 – 264 с.
13. *Дудик П.* Неповні речення в сучасній українській літературній мові // *Дослідження* з синтаксису української мови. – К.: Наук. думка, 1958. – С. 129 – 260.
14. *Качуровський І.* Строфіка: підручник. – Мюнхен, 1967. – 357 с.
15. *Літературознавчий* словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ "Академія", 2007.
16. *Мойсієнко А.* Напруга, що сприймається як стиль або Архітектурні ансамблі Емми Андієвської // Жінка як текст. – К.: "Факт", 2002. – С. 40 – 49.
17. *Плавскин З.* Четырнадцать магических строк // *Западноевропейский* сонет (XIII – XVII века): Поэтическая антология / Сост. А.А.Чамеев и др. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – С. 3 – 28.
18. *Потебня О.* Думка й мова. – Х., 1892. – 234 с.
19. *Струк Д.* Як читати поезії Емми Андієвської // *Українське* слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: У трьох книгах. – К., 1994. – Кн. 3. – С.216 – 223.
20. *Таран Л.* Емммма Андієєєєєєвська // Жінка як текст. – К.: "Факт", 2002. – С. 11 – 13.
21. *Тарнашинська Л.* Гіпертекст Емми Андієвської як індивідуазований світовияв // Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – С. 333 – 342.
22. *Тарнашинська Л.* Закон піраміди. – К.: Пульсари, 2001. – С. 133 – 138.
23. *Фізер І.* Емма Андієвська (1931) // *Поза* традиції: Антологія української модерної поезії в діяспорі. – Київ, Торонто, Едмонтон, Оттава, 1993. – С. 170 – 172.
24. *Шаф О.* Образи геометричних фігур у сонетах Емми Андієвської останнього десятиріччя (збірки "Півкулі і конуси", "Рожеві казани") // *Слово* і Час. – 2010. – №10. – С. 71 – 76. – Бібліогр.: С. 76.

Отримано 30 грудня 2015 р. *м. Київ*

Олеся Омельчук

УДК 82.0.+ 821.161.2

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПРОЕКЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДУ ВАЛЕР'ЯНА ПОЛІЩУКА

У статті проаналізовано принципи організації літературного дискурсу В. Поліщука за допомогою екстралітературних і екстрамистецьких категорій. Авторка доходить висновку, що принципи взаємодії між літературними і нелітературними компонентами у творчості цього письменника були зумовлені його уявленнями про людину й текст як про артефакти матерії.

Ключові слова: інтермедіальність, авангард, Валер'ян Поліщук, пролетарська література, конструктивізм-спіралізм.

Olesia Omelchuk. Intermedial perspective of Valerian Polishchuk's literary avant-garde

This essay analyzes organizational principles of V. Polishchuk's literary discourse using the extra-literary and extra-artistic categories. The author concludes that the principles of interaction between literary and non-literary components in the work of the writer were caused by his views on man and text as artifacts of the substance.

Key words: intermediality, avant-garde, Valerian Polishchuk, proletarian literature, constructivism-spiralism.

Уже на середину 1920-х рр. Валер'ян Поліщук поставив себе поза контекстом української літератури. Його повсякчасна потреба бунтувати зумовила конфлікт із усіма провідними письменниками й літературними угрупованнями. Усім їм він закидав невідповідність революційному духові доби і, що не менш важливо, прагнув скоригувати історію української пролетарської літератури з огляду на власну роль у її становленні. На цьому тлі важливо зазначити, що не пізніше 1923 року починається співпраця В. Поліщука з художником Василем Єрміловим, взаємини з яким, на відміну від стосунків із літературним середовищем, не припинялися до самого арешту письменника. І хоча в цьому тандемі першість у конструктивістському новаторстві належала художникові [1, 229-230], однак В. Поліщук не просто підтримує та розвиває ідеї конструктивізму, а навіть у його межах винаходить та обґрунтовує власний варіант – "спіралізм".

Оскільки в 1920-х рр. більшість митців й угруповань називали себе пролетарськими й так чи так реагували на ідеологічні та політичні виклики, взаємовпливи між пролеткультівськими й авангардними теоріями були неминучими. І пролетарське письменство, і літературний авангард в Україні були натхнені по-справжньому радикальним духом, оскільки поділяли непримиренне ставлення до літератури, до самого факту її існування в межах традиційних норм. З огляду на це теорії й літературні практики пролетарського письменства (зокрема, великий масив "червоної" графоманії) можна розглядати як логічний вияв лівого авангарду. Стратегії легітимізації дилетантизму (реалізовані критиками та самими письменниками), стратегії тавтології (використання "буржуазних" і фольклорних зразків), а також радикальна ідеологізація та масовізація культурного простору не лише девальвували звичні уявлення про літературу та письменника, а й імітували те, проти чого були скеровані. У ситуації раннього радянського літературного дискурсу імітація – як один зі способів підриву тієї чи тієї системи координат – виявилася ефективним способом нівелювання звичних уявлень про літературу, але водночас показувала неспроможність радянських авторів запропонувати принципово нові зразки письма. Невипадково процес писання і творення ставав для них ціннішим за результат, їхні тексти були позначені еклектикою та наслідуванням, а самі вони воліли називати себе робітниками літератури, документалістами історії. У цьому контексті інтермедіальність літературного авангардизму, зокрема в діяльності В. Поліщука, була одним зі способів подолати літературу, спробою заперечити її традиційні інституційні

й естетичні сенси шляхом переміщення творчості в позалітературну сферу, до того ж не лише експлуатуючи інші види мистецтв, а виводячи її в життя, у політику, на вулицю, на завод. “Відбувається <…> свого роду “склеювання” мистецтва з життям, творчості з побутом, ремесла з творчим актом, усного мовлення з письмом. <…> Актуальним стає вписування мистецтва в оточення й використання різних форм соціального замовлення. <…> У 1920-і роки і саме мистецтво, і реальність сприймаються як матеріальні об’єкти та структури, які можна конструювати й переробляти” [2, 295].

Оновити або подолати літературу радянські революційні митці прагнули насамперед нелітературними засобами. Літературний процес трактують за аналогією з індустрією, рекламою, виробничим експериментом, річчю, популяризуються саме “неестетичні” засоби творчості. Актуалізація досвіду кіно, архітектури, техніки, побуту стає головною можливістю новаторського пошуку для митців, які називали себе пролетарськими.

Мистецький авангард в Україні первинно постав як інтермедіальний проект, про що свідчить історія цього руху, біографії його представників. Творці згаданого напряму зробили внесок у теорію, сьогодні відому як теорія інтермедіальності. Саме інтермедіальність, а не синтез мистецтв більш точне поняття стосовно авангардного руху, бо йдеться про появу модерного комунікаційного поля і, відповідно, про свідому експлуатацію літераторами нових медіа (радіо, газета, кіно, плакат), а також власного тіла, дизайну та моди і зрештою про те, що поняття синтезу осмислювали не тільки через пошук єдності, символу, гармонії, а за допомогою стратегій, які пролягають через “смерть мистецтва”, хаос, розрив, ніщо, шум, абсурд.

Якщо розуміти інтермедіальність як вид переходу однієї інформаційної системи в іншу, як форми та способи єднання інформаційних потоків (а тому, і мистецьких, і наукових), то цим терміном можна охопити й таку особливість інтермедіального дискурсу В. Поліщука, як увага не лише до різних мистецтв (кіно, архітектура, танець, опера) та жанрових транспозицій, а й до наукового знання. Інтермедіальність доробку українського митця закорінена у властивому для нього матеріалістичному світогляді, тим-то конструктивізм / спіралізм став для нього найбільш органічним і найбільш вдалим періодом творчого розвитку. Індивідуальний метод розуміння і творення літератури завжди були невід’ємні від його світогляду, скерованого до природи, до людського існування у плоті, до “матеріальної” репрезентації таких “абстрактних” цінностей, як любов, патріотизм, творчість, свобода.

Інтермедіальний вимір присутній на всіх рівнях Поліщукового доробку, обіймає всі види його творчої діяльності. Це, зокрема:

1. Біографія й самопрезентація письменника, його навкололітературна діяльність. Валер’ян Поліщук був тим автором, який свідомо прописував і фіксував для історії власну біографію, розуміючи вагу реклами й епатажу в утвердженні успішного письменницького статусу. 1925 року він опублікував автобіографію “Дороги моїх днів”, де, крім іншого, указав на своє захоплення математичними і природничими дисциплінами. “І в поезії я увесь час дошукуюся тієї внутрішньої математики”, – пояснював В. Поліщук [3, 20], проводячи паралелі між своїми дитячими враженнями та рецепцією дорослого письменника. “Мені були цікаві чи вражали фарби, плями і їх розміщення – вони й давали відповідну емоцію, а не зміст. <…>. Тепер я через те саме визнаю супрематизм у малярстві особливо щиро” [3,16].

Цілком імовірно, що численні фото, портрети Поліщука (авторства А. Петрицького, О. Довженка, О. Богомазова) могли бути одним із чинників цілеспрямованого вписування себе в історію, чим переймався цей автор. Своїм численним, різноманітним і неоднозначним за рівнем творчим доробком

він ніби примушував критиків рахуватися зі своєю присутністю в літературі, ігноруючи їхні критичні зауваги та продукуючи все нові та нові книжки.

Подібно до багатьох інших українських літераторів, упродовж 1920-х років В. Поліщук виступав активним учасником публічних читань власних творів, диспутів про кіно й літературу (упродовж кількох років тривала його дискусія з В. Елланом-Блакитним про "мінор" і "мажор" у літературі). Неодноразово Поліщукові твори виконувалися на вечорах-концертах, низка його текстів була покладена на музику. Певний час митець очолював Товариство кінорежисерів та сценаристів, брав безпосередню участь в організації радіожурналу "Етер", а також описав історію та діяльність "Етеру" у статтях "Великий невидимий (про українське радіомовлення)" та "Амальгама".

2. Інтермедіальність як культуртрегерська ідеологема. В. Поліщук не відкидав національного чинника, наполягаючи на тому, що революційно-пролетарська історія України може вилитися в цікаву для світу культурну пропозицію. Властива авангарду всеохопність у доробку українського митця не лише набуває політичного розмаху, а й дістає онтологічне пояснення. Контекст його творчості засвідчує, що ідею революції автор розуміє й описує не лише з погляду політичної кон'юнктури, а і як вияв "динамічного" руху буття, позначеного повсякчасними перепадами між гармонією та зламом, спокоєм та збуренням.

У річищі культуртрегерської місії можна трактувати перекладацькі роботи Поліщука, які були жестом солідарності з лівими митцями. Поет виступав палким апологетом верлібру як літературно взірцевого європейського явища; воно, на його думку, найкраще відповідає революційній добі. Верліброві Поліщук спеціально присвячував свої розвідки, теоретичні розробки, переклади поезій, а у своїй книжці "Пульс епохи" (1927) пояснював: "Поезія збагатилась на прозаїзми Уїтмена, екстравагантність Рембо, науковість Рене Гіля, на складні ритми футуризму й абеїстів, темпи експресіонізму, логічність і навіть утилітарність конструктивізму й т.д. й т.ін. Поезія, як і слід було чекати, продовжувала розвиватись у бік розвитку життя. І нарешті всі ці досягнення прагне з'єднати пролетпоезія, вдихнувши свій ясний дух" [8, 476].

Іще одним різновидом Поліщукової участі в культурному житті у статусі радянського, а отже, як тоді передбачалося, прогресивного митця-новатора були його подорожі до країн Західної Європи; після них з'явилися книжки "Розкол Європи" (1925) та "Рейд у Скандинавію" (1931). Радянські митці, чиї туристичні поїздки фінансувала й контролювала держава, по-своєму прилучаються до жанру "подорож в/із СРСР" (див.: [6]). Незважаючи на тиск міжвоєнних геополітичних змагань і велику роль у цьому дискурсивних репрезентацій, тексти Поліщука не обмежувалися ідеологічними ескападами. "Ах, яка то книжка! Які там соковиті фрекен, які зарисовки, які краєвиди!", – писав В. Поліщук про власний "Рейд у Скандинавію", похваливши перед тим книжку подорожі Л. Чернова "125 день під тропіками" [8, 497].

"Авангардна подорож, – зазначає А. Туровскі, – на відміну від мандрівок піонерів, що намагалися пізнати нове, мала шанс знайти майбутнього співпрацівника, прихильника спільної ідеї, товариша по зброї. <…> Авангардні спільноти, навіть якщо вони об'єднувалися навколо якогось часопису, програми, місця проживання, служби, столика в кав'ярні, – прагнули до універсальності, охоплювали – як мережі концептуальних справ – усю земну кулю" [12, 289]. Показово, наприклад, що В. Поліщук, побувавши за кордоном, виступив ще й на захист джазу й фокстроту, висміявши М. Горького з позиції більш досвідченого і прогресивного мандрівника. "І не звертайте уваги на виступи Горького проти фокстроту й джаз-банду, – застерігав Поліщук. – Очевидно, Горький був лише в європейських лупанарах, а не в робітничих кварталах, він чув лише музику товстих буржуа, але не бачив робітничих оркестр джаз-банду" [8, 488].

Водночас Микола Хвильовий не сприйняв серйозно туристичний вояж Поліщука, апелюючи при цьому до Поліщукового вірша “Вежа Ейфеля” (1925) [13, 713].

Дослідник авангарду Олександр Парніс звертає увагу на архітектурні записи Поліщука після відвідування Західної Європи, зокрема, і на вірш “Вежа Ейфеля”, який відкриває збірку “Металевий тембр”, що в ній Поліщукові гімни сталі, міді та алюмінію нагадували Єрміловські композиції з міддю, сталлю, склом і насипкою (див.: [7, 30]). Цей вірш В. Поліщука накреслює перспективу ширшого, інтертекстуального й інтермедіального аналізу, адже до цієї архітектурної пам’ятки зверталися у своїх творах Гео Шкурупій, Борис Косарев, Володимир Маяковський.

3. Літературна й літературно-мистецька діяльність. На початку 1920-х рр. В. Поліщук заявив про себе як видавець збірників “Гроно” (1920), “Вир революції” (1921), “Арена” (1922), а також видань групи “Авангард”, які оформлювали В. Єрмілов та О. Левада. Прикметно, що угруповання “Гроно” й “Авангард”, лідером яких він став, були не суто літературними, а мистецькими об’єднаннями.

Перший, відомий на сьогодні факт співпраці В. Поліщука з В. Єрміловим, свідчить про увагу письменника до інтермедіальної інтерпретації семантичного і графічного матеріалу. Уже сама обкладинка поетичної збірки “Радіо в житах” (1923), за словами письменника, передавала “динаміку розриву”, “боротьбу гострих та м’яких (округлих) початків” [8, 542]. Ця поетична книжка показує, що автор, спостерігаючи за навколишнім середовищем, не просто фіксує геометричні обриси, а відрефлексовує їх у координатах малярського авангарду: “Висовуються із рожевих димів / Вечірні, рівні остяки платформ. / Прямі кути стовпів і семафорів, / Трапеції, трьохкутники мостів, / (Ландшафт кубістів) / І круги лізуть мовчазні” [11, 33]. Як писав А. Лейтес, Поліщукова поезія “розгортається не лише у сфері задуму, але і в образі ритмів – ламаних, непостійних, і цілком не музикальних вчорашньою музикальністю, одноманітністю й монотонністю” [5, 21].

Крім поетичних збірок та поем, митець залишив твори для дітей, афоризми, лібрето, подорожню й документальну прозу, експериментував з епістолярним жанром, пробував сили в жанрі кіносценарію. Він автор першого інтелектуального життєпису В. Єрмілова, а також грайливо написаної для “Літературного ярмарку” “автобіографії” Леоніда Чернова. Паралелі між зацікавленнями самого Поліщука і характеристиками Чернова надто очевидні: крім згадок про кіно, радіо, подорожі, у творчості обох завважували вплив імажинізму.

Також Поліщук виступав у ролі критика, прикладаючи свої літературні погляди до інших митців: в одному випадку, – підтримуючи їх (стаття “Віктор Ярина”), а в іншому, – виступаючи різким опонентом. Відстоюючи “речовність і конкретність” художньої мови, Поліщук критикував і Т. Шевченка, і П. Тичину, і М. Рильського. Останнього, приміром, за те, що в “Синій далечіні” природу зображено “без фізики, хімії й математики, які в своїй складовості дають куди глибшу суть природи, ніж поверхові “переплески хвиль” [8, 426].

Хоча Поліщук наполегливо маніфестував свою участь у розбудові пролетарської культури, однак його філософія творчості та літературні практики близькі до мистецького авангарду, на долю якого, за Ю. Крістевою, припадає “завдання реалізувати матеріалістичне вивертання того процесу негативності, що спричиняє розпад суб’єктивної єдності. Завдяки специфічній практиці, що зачіпає сам механізм мови <…> “літературний авангард” зображує <…> суб’єкт у процесі, нападаючи на всі стази поєднаного суб’єкта” [4, 50]. Письменник, безумовно, не проголошував і не сповідував концепції розпаду суб’єкта, але водночас він був далекий від ідеалізування. Деформацію та

смерть, як конфліктні модальності суб'єкта, пролетарський дискурс, на відміну від Поліщукового письма, не легітимізував. Плотське єство людини (тіло, інстинкт, бажання) було тією темою, якою переймався Поліщук, починаючи ще від перших, рукописних творів. Хоча тоді він перебував під впливом найрізноманітніших ідей і текстів, але незмінною залишилася його увага до людського тіла як однієї з форм існування матерії.

4. Теоретичні погляди. Засадничі поняття та концепти в доробку В. Поліщука невід'ємні від його спроб обґрунтовувати свої мистецькі погляди через зв'язок літератури із життям, наукою, політикою, кіно, архітектурою, музикою, побутом. Уже в ранніх роботах проблему мистецької краси Поліщук розумів "матеріалістично", і зрештою він приходить до ідеї "конструктивного синтезу", маючи на увазі специфічну ідеальність/неідеальність, закладену в кожній матеріальній структурі.

У "Прокламації "Авангарду" (1928) перераховано найважливіші види й форми мистецтв, які, на Поліщукову думку, впливають на принципи конструктивного застосування "прийомів і матеріалів", – це верлібр, архітектура і музика. Література "одним краєм своїм інтегрально переходить у публіцистику, філософію й науку, а другим зливається з музикою <…>" [8, 211]. Його головні концептуальні, поетологічні та версифікаційні розробки (спіралізм, матеріалістична мова, верлібр, хвиляда) неможливо зрозуміти без аналогії з тим, що автор називав динамізмом, потоком, ритмом, звуком. Поет, який хоче втілити сучасність, повторював Поліщук, "повинен іти за ритмами життя, ритмом моря, що хвилюється" [8, 236]. Він також наголошує на ролі дисонансу, деформації, шуму, кривизни, тобто на тому, що існує завдяки й на межі зламу: "Бо й життя не одну річ переломує, даючи тим нову форму, утворює новий ритм, як поезія сучасний вірш" [8, 239]. Саме на стику ідеального метра та ідеального хаосу, уважав теоретик, пролягають найскладніші формації ритмів.

5. Художній доробок В. Поліщука. В образотворенні митця превалює конкретність, описовість, пафос сприйняття світу та людини як матеріальної субстанції. Одну з ілюстрацій цього бачимо на прикладі поеми "Коло" (1923), на початку якої письменник робить виклад основної ідеї твору: "Схема: Всесвіт і різні складові його частини: простір, час, енергія, число – камені буття. Змінна послідовність: 1) світи, туманності й чумацький шлях 2) синюшна система 3) земля 4) людство 5) суспільство й боротьба 6) людина 7) клітина 8) молекула 9) атом 10) енергія 11) народження атома 12) нові туманності, нові світи і т. д. 13) спіраль руху, а в проекті логічне замкнуте коло" [10, 251]. У колообігу буття, як його в поемі трактує автор, замах на вбивство царя, повстання проти панів чи запліднене нутро працівниці "комунхоза" – події однакової ваги, бо всі вони кружляють "спіралями у безвість". "І це була одна у безлічі подій / У ланцюгу ковточків часу – років / Між юрбами світів" [10, 259].

Із текстів Поліщука вимальовується дивовижна закономірність: кожній математичній чи філософській величині відповідає той чи той художній мотив/образ: лінія-спіраль-коло (образи / мотиви потоку, рідини, крові, сперми, вихору, мушлі, хвилі тощо), атом-крапка-пульсація (образи людської маси, медузи, газу, моря, слизу тощо).

Ще до того, як автор проголосив пріоритет конструктивізму-спіралізму, його твори засвідчують, що лінія/лінійність – важливий структурний компонент його власних художніх образів. "Текучість" – одна з характерних рис Поліщукового поетичного світовідчуття, спостеріг О.Білецький, відгукуючись на збірку "Радіо в житах" [8, 589].

Показовий із погляду особливого Поліщукового письма його вірш "Бунт матерії" або, приміром, "Творчий мент", де письменник подає власний процес народження твору. Більшість образів і мотивів вибудувані на семантиці

неідеального, понівеченого, "хитавого", а структурно/візуально – на лінійних або ж масоподібних обрисах. "Лінії" в його текстах гострі, зазубрені, звивисті, безладні, а "крапка", "пляма", "коло" розростаються в масу, розтікаються, сочаться, набухають, в'ються.

У найбільш епатажному Поліщуковому творі "Онан" (1922) головний герой поеми стає вільним "як океан" після того, коли приймає рішення не бути "піщинкою у вихорі плодіння" ("Він проливав на землю насіння свого біло-мутний струмінь, / Аби не влить його в утробу жінки брата") [8, 64]. Майк Йогансен уважав, що в цьому творі Поліщукове змішування "другого сортика ніцшеанства з революційністю" неприпустиме [8, 555] й небезпідставно казав про "наївність" творчого задуму поеми. Але художня та ідейна непереконливість Поліщукового твору додатково підкріплює враження про те, що він ніколи не змінював основ свого світогляду, а лише шукав для нього концептуального відповідника, пройшовши довгий шлях від учнівських літературних вправ та наслідування до таких оригінальних творів, як, наприклад, поетичний цикл "Подих стихії" чи поема "Прометей і людство", у якій геометричні фігури/лінії стають внутрішнім складником художніх образів, що доповнюють один одного, взаємодіючи між собою й водночас будучи самодостатніми.

Матерія як основний формо- і змістотворчий концепт Поліщука наділений фізичними, біологічним, математичним і звуковим компонентом. У такому дискурсі сам текст стає "матерією", він структурується й розвивається на кшталт "матерії", тобто субстанції, яка весь час пульсує та завмирає, скупчується та розпружується.

Формою й аналогом "матерії" у творчості цього митця як ідеальної/неідеальної сутності виступає поняття потоку. У Поліщука натрапляємо вислови про "поток слів", "журнальний поток", "червоний поток" (у поемі "Червоний поток" це кров), а свій принцип поєднання музики і текстів для сценічної подачі він називав "життєвим потоком". Зрештою, у книзі "Пульс епохи" автор говорить про "вічно рухливий" літературний твір і виводить принципи динамізму-спіралізму з метою "оформлення", як він писав, пролетарського потоку життя [8, 479-480]. Перед нами справді авторська, "матеріальна" форма письма. У такому трактуванні літературний процес, людське тіло, людське життя – це і є потік. Бути письменником для Поліщука означає, як зауважила А. Біла, "розмножуватися у тексті" [1, 238] і – слід додати – нагромаджувати слова, рухатися за ритмом моря, аби самому стати потоком. Не дивно, що митець відкидав поділ на поезію та прозу, а до літератури ставився так само, як до фізіологічного акту чи будь-якої іншої діяльності (в одній із найбільш засуджуваних Поліщукових цитат ішлося про те, що в літературі "треба бути так, як у себе в кімнаті, де ти провадиш всі функції твого життєвого процесу" [9, 121]). У потоці життя, як його описував Поліщук, усі форми матерії рівноцінні як у своїй винятковості, так і в буденності. Філософія потоку найкраще передає ідею авангарду як невпинного вільного становлення.

Крім того, слово "поток" у контексті Поліщукового доробку асоціюється з рухом конвеєра, індустрією, коли автор стає письменником-репортером, письменником-робітником. Тут "технічний" складник цілком відповідає Поліщуковій теорії конструктивізму, а в художній творчості відлунює в наскрізному мотиві повторюваності, запрограмованості, а тому й певної механічності людського існування. Інакше кажучи, кожна конструкція (людина, природа, текст) – це раціональна структура, але так чи так вона неможлива без внутрішніх процесів самозаперечення, без "бунту" чи "розколу".

Пролетарський плин життя, зафіксований на письмі, мав резонувати не просто із життям, а із тими уявленнями про нього, які відповідали настановам на тотальне перетворення світу шляхом раціонального підходу й політичної

мети. “Потік слів, влитий у поезію з галузів життя: політики, економіки, робітничого побуту, індустрії та широкої й глибокої науки (од “ізотопного атома” до “рефлекса”, і од “стамески” до “нервюри аероплана”), що хлинув під час революції в творчість сучасних поетів, той потік дав ту могутність, завдяки якій вона вилізе з хатянських запічків на дорогу і піде як рівновартий член на світову арену” [8, 299-300]. Зауважмо: у наведеній цитаті перелік сфер життя для “вливання” в поезію цілком відповідає політичним запитам на адресу культурного будівництва періоду раннього соціалізму. Тому цілком логічно, що Поліщук розширює поняття пролетарського конструктивізму (що передбачав відбір, доцільність, взаємодію), залучаючи до його розуміння онтологічну підоснову (спіралізм), незалежну від політики, ідеології та історії. Спіралізм максимально наближав концепцію “пролетарського динамізму” до власне індивідуального літературного проекту, у якому текст постає матеріальним згустком, плоттю, що пронизана екстрасуб’єктивними й екстралітературними потоками слів і ритмів.

Такі тенденції культурного життя 1920–1930-х рр., як деестетизація тексту, культ матеріалу, захоплення науковою сферою, сучасністю (побутом, радіо, джазом, кіно, дизайном, рекламою, плакатом), урбанізмом, відкидання традицій, документальність, комуністичні ідеали, були властиві і для Поліщука, і для більшості тогочасних письменників, котрі називали себе пролетарськими та революційними. У творчості Поліщука використання нелітературних сфер і категорій не було номінальним і фрагментарним, а зумовлювалося його специфічним розумінням людини й культури як артефактів матерії.

Нагромадження слів, образів та ритмів, що вирізняє художню стилістику цього автора, утворює доволі еклектичний гібридний дискурс, який важко асоціювати з певним літературним напрямом чи стилем. Інтермедіальне прочитання розширює розуміння Поліщукового тексту саме через властиву йому “внутрішню” текучість, потоковість. Організація літературного дискурсу цього письменника відбувається завдяки своєрідній взаємодії з позалітературними й позамистецькими сферами, що в її основі – принцип здвигу, тобто тієї межі, де під дією кривизни, хаосу, аритмії потік-лінія видозмінює свій звичний плин.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Біла А.* Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
2. *Гундорова Т.* Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.
3. *Капустянський І.* Валеріян Поліщук. Спроба характеристики творчості з портретом, автографом і автобіографією поета та бібліографічним покажчиком. – Харків: ДВУ, 1925. – 172 с.
4. *Крістева Ю.* Полілог / Пер. З фр. П.Таращука – К.: Юніверс, 2004. – 480 с.
5. *Лейтес А.* Ренессанс украинской литературы. Факты и перспективы. – Х.: Государственное издательство Украины, 1925. – 35 с.
6. *Омельчук О.* Український претекст Жака Дерріда, або літературне пілігримство 1920-х років // *Слово* і Час. – 2009.– № 7. – С. 3-10.
7. *Парнис А.* К истории украинского конструктивизма: прелиминарии к теме “Василий Ермилов и Валериан Полищук” // *Василий* Дмитриевич Ермилов. 1894–1968. Материалы к творческой биографии: статьи, письма, дневники, воспоминания, каталог произведений / Сост. А. Парнис. – М.: Галерея “Проун”, 2012. – С. 29-42.
8. *Поліщук В.* Вибрані твори / Упор. О. Омельчук. – К.: Смолоскип, 2014. – 677 с.
9. *Поліщук В.* Калейдоскоп (Ескізи. Афоризми. Листи) // *Авангард*. – 1929. – № 2 (3). – С. 111-122.
10. *Поліщук В.* Коло // *Поліщук В.* 15 поем. 1921-1924. – Харків: ДВУ, 1925. – С. 251-267.
11. *Поліщук В.* Радіо в житах. – Харків: Книгоспілка, 1923. – 48 с.
12. *Туровскі А.* Малевич у Варшаві // *Горбачов Д.* “Він та я були українці”. Малевич та Україна. – К.: СІМ Студія, 2006. – С. 237-298.
13. *Хвильовий М.* Новели, оповідання. “Повість про санаторійну зону”. “Вальдшнепи”. Роман. Поетичні твори. Памфлети. Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. П. Агеєвої. – К.: Наукова думка, 1995. – 816 с.

Отримано 20 листопада 2015 р. *м. Київ*

Людмила Тарнашинська

УДК 821.161.2.09:111.11

ВАСИЛЬ СТУС: ХУДОЖНЬО-ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР МЕЖОВОЇ СВІДОМОСТІ

У статті розглядається проблема радикального вибору, яка ставила українських шістдесятників на межу можливого/неможливого. У досвіді межової (експериментальної, за М. Мамардашвілі) ситуації В. Стуса йдеться про "ситуацію без вибору" (постситуацію), у якій витончування індивідуального часу поета формувало відповідну поетикально-образну структуру його творчості як "утеперешнення майбутнього". Простежено, що В. Стус не тільки сповнює провісницьку функцію щодо власного майбутнього, а й уживається в напророчену відчуттям фатуму й інтуїції буттєву атрибутику тимчасовості – як стану перехідного, межового. Мотив жертовного самоспалення постає в поезії В. Стуса віддзеркаленням свідомого виклику небуттю на рівні самодостатності особистості.

Ключові слова: вибір, межовість, фатум, поетика, темпоральність, екзистенційний, віра, надія, безнадія, самотність.

Lyudmyla Tarnashyns'ka. Vasyl Stus: artistic and existential dimension of the ultimate consciousness

The essay deals with the problem of radical choice, which set the 'sixtiers' generation on the brink of a possible/impossible. The experience of the ultimate (experimental, for M. Mamardashvili) situation of Vasyl Stus refers to a 'situation without choice' (postsituation), in which the thinning time of the poet formed the corresponding poetical structure and imagery of his work which can be defined as 'translating the future into the present status'. It was traced that V. Stus not only fulfilled the prophetic function regarding his own future, but also treated the existential attributes of temporality as transitional and boundary features. The motif of the sacrificial self-immolation in the poetry by Vasyl Stus has become a reflection of the author's deliberate challenge to the nothingness at the level of individual self-sufficiency.

Key words: choice, ultimate state, poetics, temporality, existential, faith, hope, loneliness.

За К. Ясперсом, "духовна ситуація" людини виникає тільки там, де вона відчуває себе в умовах пограниччя, коли її існування не замикається, а весь час розпадається на антиномії [20, 322]. Ситуація радикального вибору, яка ставить людину "на межу" можливого/неможливого (за останньою часто або припинення фізичного існування або духовна смерть "як життєіснування й життєсмерть" у В. Стуса), – такий вибір поставав між життям/смертю. "І де ти є? І де ти тільки є? / Отут, у твані звільненого світу? / Чи там – ізвідки йдеш? Чи там, ізвідки / тобі немає більше вороття?" – стояв перед невідомістю поет [16, 129], доводячи до крайньої межі поняття морального/аморального. М. Мамардашвілі називає це "ситуаціями інтелектуальної або моральної надлишковості" [9, 328], які так часто оприявнювалися в топології життєвого шляху шістдесятництва, викликаючи суперечність між моральним вибором і можливістю інтелектуальної самореалізації – на рівні топології шляху. Якщо розглядати в цій площині світоглядні тенденції, віддзеркалені у творчості, з-поміж домінантних можна вирізнити суперечність між техноцентричним напрямком розвитку суспільства та моральним вибором, що знайшло своє відображення у творчості Ліни Костенко й І. Драча: "І все це – форми іспитів" [17, 52].

Визначального сенсу набуває саме межова ситуація, яка вириває людину з мережі причинно-наслідкових зв'язків, виводить поза звичне середовище, коли "…світ існує мій по той бік мене…" [17, 136], поведінка в якому продиктована логікою попереднього досвіду, системою звичних соціальних зв'язків. Вона "поширює уяву лише про сферу людської екзистенції, оскільки в ній людина спроможна відчути себе як щось безумовно ціннісне" [2, 88], і виявити власну глибинну сутність. Така ситуація ставить людину на межу буття, стає умовою/

спонукою вибору. І тільки наділений свободою може діяти наперекір звичному. В екзистенції межова ситуація "апелює не до винятків, а до усталеної норми особистісного існування" [2, 88], розгортається, за К. Ясперсом, як "боротьба з самим собою". "Це окрай твого існування. Край / твоєї віри, мов поріг шалений / над безгомінням вічного добра / самоутрати" [17, 72], – медитував поет.

Екстремальна або межова ситуація (експериментальна, за М. Мамардашвілі) – як така, що в ній "зрізано весь світ причинних, тобто освоєних нами зв'язків, і ти залишаєшся сам на сам зі світом, він уже не вміщається у твоїй свідомості, у твоїх очах, у розробленій колії зчеплень подій і явищ цього світу /…/. Як правило, екстремальна ситуація є ситуація експериментальна" [8, 66]. "Приснилося, немов твоя межа / геть навпіл душу всю промежувала / і те, що не жило, а доживало, / раптово народила з-під ножа…" [17, 49], – межова ситуація насамперед виявляє глибину віри. Це термінологічно пов'язано з "розумінням ситуації як каузально впорядкованого розташування речей у просторовій перспективі" [2, 87] і відчитується як "вір ієрогліфи" (В. Стус), а також актуалізує почуття провини (насамперед перед рідними, яких також ставлять у ситуацію вибору – ця тема особливо виразна у творчості В. Стуса), внутрішню боротьбу як тамований страх перед смертю.

Художній образ – це "образ бачення людського буття як специфічно суб'єктивного способу його проблематизації, о-смислення, ви-значення…" [1, 61], що набувається письменником лише в досвіді ситуації. Зрештою, у процесі "опредметнення" особистісним досвідом митця він "у своїй глибині" є "певною екзистенційною моделлю" [3, 40]. Межовість як винятковість вимагає від людини, за К. Ясперсом, переживань і вибору, "які вичерпують її сутність і в яких вона безумовно та остаточно стверджує себе" [Цит. за: 2, 88]. Стусівська межова ситуація постає фактично як ситуація без вибору, як постситуація. Натомість саме сучасність постає вищим благом для людини, реальність якої "здійснюється" між двома безконечностями часу. У цій точці позаду та попереду людини розгортається "два шляхи в вічність, якими ще ніхто не пройшов до кінця" [13, 103]. Тож поет, розіпнутий між цими двома "точками" відліку вічності, катується відчуттям невідомості: "Щось треба зрозуміти – не збагну. / Що саме – але треба зрозуміти / і вирватися з пекла, що відколи / в твоїй душі зотлілій зайнялось…" [17, 167].

Життєвий і творчий шлях В. Стуса розгортається через модус минуле-майбутнє – як проекцію сучасного. Саме такий антрополого-літературознавчий зріз поет означив рядками: "…будучина писала навмання // своє сьогодні вкрадене" [16, 196]. Поет постійно відчував (і передчував) цю "відчиненість Вічного й Нового" (Ю. Липа), які поставали для нього аналогами. Саме тому прозвучало сакраментальне: "І зважитись померти – аби жить?.." [16, 196]. Треба було пройти ще той шлях, означений поетом дієсловом "зважитись". Саме він і постає шляхом пізнання людини (самого себе) у межовій ситуації. Віддаль, закладена в дієслові "зважитись", містить у собі процес витончування Стусового індивідуального часу. Тут можна посперечатися щодо того, що в поезії В. Стуса час "фактично відсутній" [12, 99]. Йдеться, радше, про витончування часу як процес отого свідомого обтинання коріння, що, кажучи Стусовими словами, випробовувало не власницькі інстинкти, а здатність до офіри, тобто власницький інстинкт, "але з від'ємним знаком, тобто, вже і не інстинкт, і не власницький" [15, 102]. У творчості В. Стуса час "розташовується нібито всередині" його власного буття. Водночас перцептивний (психологічний) час опредмечується нібито майбутнім, яке поет фатально прозирає крізь товщу буття. Тобто він не тільки сповнює провісницьку функцію щодо власного майбутнього, а й вживається в напророчене власним

відчуттям фатуму й інтуїції (“сподоб мене, Боже, високого краху”), зміщуючи часові константи. Відбувається своєрідне утеперешніння майбутнього. Це як зворотний бік традиції давньоруської культури, де про минуле оголошувалося “переднім часом” [6, 35], на чому наголошує Д. Лихачов [Див: 7]. Натомість у В. Стуса, у якого смерть ішла попереду майбутнього, відбувається фактично витончення майбутнього. Смерть-передбачення, стаючи наперед-життям, живила не так розмах, як екзистенційне вглиблення В. Стуса у світ примарної реальності, що розглядалася ним лише як тимчасовий, перехідний етап до майбутнього, котре було аналогом Вічного. Вся поетикально-образна структура його творчості вказує на буттєву атрибутику тимчасовості: перехідний, межовий, міждотикальний стан до реально-нереального буття, з одного боку, й до буття вищого порядку, з другого. Перше ще присутнє в ньому на рівні зв’язку з довколишнім фізичним світом, а друге – на рівні майже фізичного передчуття, вбування, “сягання”, коли по суті вже/ще “ні неба, ані землі // в цій труні вертикальній” [16, 196]. Розіпнута між цими двома крайніми точками душа (коли ти – “Тільки перехожий // межисвітів”, затерп “на півдорозі // між смертю і життям”, “по той бік оджилих бажань” [16, 196],) замкнута в цьому вертикальному просторі гострим відчуттям тимчасовості, невизначеності, трагічності очікування, сама собі стає тим пеклом, яке тільки й може снитися *homo viator,* тим, що поет багатозначно нарік “обоюдожалим краєм”. Мандрівник між небом і землею, В. Стус, перебуваючи в ситуації зависання між небом і землею (“Як то сниться мені земля, // на якій лиш ночую!” [16, 196], де дієсловом “ночую” передано відчуття тимчасовості, прийшлості, а ніч “хай буде тьмяніша за темну…” – уособлює життя важкого гони) наповнює обмеженість часу та простору метафізичною необмеженістю почуття.

Можливість “привласнити” простір ще якось мірою можна здійснити навіть на межі, проте жодною мірою не можна “привласнити час” – і поет, гостро відчуваючи це, відпускає його від себе. І тут домінанта просторового наповнення художньої образної системи наче перебирає на себе саму фактуру часу: час всотується простором, переплавляючись на сугестію відчуттів. Перший план “сліпучої протяжності” – на “горизонтальних паралелях, рівнолеглих прямих, що несуть у собі відчуття вмиротворення і дляння, тривання”, другий – план “не менш сліпучого сплеску, колаптичної згорнутості простору і часу в біль, спогад, кордоцентричний спазм, які належать до рефлексії моменту” [12, 101]. Йдеться насправді про просторову сугестизацію фактури часу. Тож зауважена дослідником заміна фізичного часу в різний спосіб окресленою парадигмою “духовно-емоційного відруху” як “композиційним остовом усієї художньої картини” [12, 99] загалом слушна. Поетові і справді затісно в окреслених земних орієнтирах, тому він розсуває фізичний простір за рахунок метафізики ліричного Я, намагаючись затримати, матеріалізувати себе у просторі, тоді як час сприймається ним як ворожа сила, виклик долі, невблаганна межа. Витончуваний індивідуальний час у В. Стуса набуває різних іпостасей. Він вимірюється в нього і словом мовленим, і словом немовленим (зокрема, віддаль/час вимірюється такою комунікативною лексемою, як “здраствуй” – емоційним наповненням часопростору, та “невимовлене зріднення”), і пам’яттю, що хвора болем. Пам’ять про рідне постає виміром часопростору й аркушем паперу, на якому залишились (або й не залишились) поетові рядки: “На цілий аркуш видовжився день” [16, 196].

Модус минуле-майбутнє, оприявнений у літературі ХХ ст., з одного боку, історіософією Є. Маланюка, Ліни Костенко, а з другого – прозиранням у “наступне” буття, у творчості В. Стуса розгортається філософською темою

колообігу життя, що розгортає Сковородинівську концепцію вічного буття (вірші "Горить гора. Горить і ліс, і небо", "Ми з теміні виходимо на світ" та ін.). У В. Стуса сучасність постає як зміщене майбутнє ("О скільки невідомих днів / лягло в моє майбутнє!" [16, 196]), яке через форму смерті (і "смертеіснування" як постжиття та передсмерть) розмикається в Абсолют. Тож обриси сучасного подаються в динаміці – як з вікна швидкого потяга, що мчить до кінцевої мети/зупинки. Свідомість "відчитує" ці знаки зв'язку між майбутнім і сучасним, тому такий активний у В. Стуса онейричний простір як своєрідне ейдетичне вікно в майбутнє.

Життя та творчість В. Стуса постають наче виклик/поєдинок героя з реальністю майбутнього, однак поєдинок, результат якого заздалегідь відомий і сприймається як неуникність, фатум. Натомість минуле – це завжди заякореність буття: "Все життя – неначе озирання / у минулий вік. Через плече…" [16, 196]. У модусі минуле – майбутнє час повертається до поета своєю замкнутістю, тобто сама свідомість замикає час у безвихідь: ""Недобутий час", що пече, / вогнем обмерзлу душу прошиває, / він вимагає: "помолися ще" / вчорашньому, коли немає завтра, / і за минулим вибудуй мости" [17, 61]. Тому "…безнадія – це, у певному розумінні, усвідомлення замкнутого часу або, висловлюючись точніше, часу, що сприймається як тюрма – тоді як надія проникає крізь час; тоді все відбувається так, ніби час, замість замикатися навкруг свідомості, дозволяє певним речам проходити крізь себе" [11, 63]: "Дивись, як ясно час твій почезає / і як і мчить безчасся звіддаля" [17, 178]. "Вертикальний простір" (В. Стус), означений поетом як простір/потенція самодоростання ("Вельможно виростає простір, / і нескінченний ти єси…" [17, 181]), досить вичерпно проаналізований В. Моренцем як спроба прояснити "відсвіт месіанства, яким попри волю й бажання автора значена його поезія"" [12, 105]. Тому у В. Стуса художня роль поетичної теми зводиться до мінімуму, натомість її заступає образ ліричного переживання, "дійсного чуття" (за В. Моренцем) або, радше, екзистенційне "розгортання душі", що в даному випадку постає як її вгортання в силу фатуму, адже "подієвий зріз, конкретна драма буквально на очах заступаються народжуваним відчуттям незворотності, незглибимим і водночас майже матеріальним, сенсорним, дивним у своїй пронизливій ясності навіть для автора" [12, 97]. Вдало зауважена дослідником несподіваність цього розгортання навіть для самого автора свідчить лиш про метафізичну силу творчості, підвладну незбагненним законам логічного очікування чи горизонту сподівання, наділену латентними провіденційними потенціями, та про нез'ясовану ще повною мірою природу підсвідомості, здатної "вмикати" ту провіденційність у найбільш адекватний момент творення. Стусова медитативність обертається "всередині враження миттєвості" (М. Мамардашвілі). Саме цим можна пояснити обставину, що "це почуття фатальності виогромлюється, набирає магічної сили і по суті вже воно, а не те, що його зродило, є предметом творчого втілення: попри увесь трагізм ситуації автор зачарований здатністю душі просторитися в безмежжі, хай навіть це безмежжя болю" [12, 97]. Тут фактично концептуалізується марселівський термін зачарування ідеєю власної загибелі, що має, безперечно, метафізичний вимір, оскільки переводить профанне, буттєве наповнення життя у вищі сфери людського духа. Про це ясно сказано в поета: "…Над цей тюремний мур, над цю журу // і над Софіївську дзвіницю зносить // мене мій дух..". "Душа, розколошкана в смертнім аркані високих наближень" [17, 145], знає більше, аніж суціль прагматичний розум, і це потверджується всією творчістю екзистенційно вглибленого В. Стуса.

"Велич стоїцизму" (Ґ. Марсель), притаманна В. Стусові, проте виступає мірою героїзму, здатністю людини існувати "поза межами", але не намаганням довіритися життю як процесові дії подій. Замкненість у самому собі як відбиття замкненості зовнішньої постає, за Ґ. Марселем, як витворювання власної, осібної реальності відчуттів, передчуттів, ілюзій та боротьби з ними, покинутості. Це дедалі більше поглиблювало б орієнтованість на позицію *бути всередині-себе* як зосередження на моменті "рефлексивного самозамикання самосвідомості" [18, 31], попри листування й опіку рідними. "Так, ніби в нього немає жодної близької людини, ніби він залежить тільки від самого себе, несе відповідальність лише за себе" [11, 46]: "І тяжко навантажений собою, / гнітишся ти – собою, ким крило / правує всевельможно. Ось де окрай. / І ось де чар п'янкого небуття / Та ще на лезі самопрочування, / на пласі спогадів-передчуттів / блаженного кінця, котрий значили / іще до тебе. Коло. Спокій. Край. / Самоприпинення. Стара чернетка, / прочитана і вздовж і впоперек…" [17, 145].

"Замикання на собі" породжує певну "самодостатню цілісність, яка займає унікальну позицію, здатна вступати у стосунки з наявними речами і предметами" [18, 30]. Інтенціональність у такому контексті як "апріорний характер стосунків" [19, 77] (у цьому контексті як здатність, намір, бажання), обмежується замкненим простором, усвідомленням буття як неминучості "крайньої точки". Інтенціональність людини, замкненої на бутті "тут-і-тепер", шукає прориву в трансцендентальне, оскільки саме особистість є онтологічною умовою трансценденції, прориву в інше [18, 30]. Ця "спрямованість на" – вертикаль буття, заглиблена в онтологічну таїну смерті, і витворює ту петлю безвиході, яка трансцендентально продуктивна та водночас постає знаком неминучості, безвиході, неуникності, кінця. Стосовно В. Стуса виникає складна дихотомічна проблема героїзму як капітуляції або, радше, навпаки, капітуляції як героїзму – на рівні усвідомлення безвиході ситуації "у дикім передсмертному відчаї" [17, 89]. Відчай виражає незрівнянно глибше й самостійніше почуття, що захоплює у своєму русі набагато більшу ділянку, ніж сумнів, оскільки відчай охоплює всю людську особистість, сумнів же – лише сферу мислення [4, 295]. "…І кроками останнього предтечі / повернеться до тебе смерть твоя, / розгойдана, мов човен. Течія / знесе і знак і витре яру тінь" [17, 78], – такими відчуттями приреченості жив поет. Капітулювати, за Ґ. Марселем, – це "не тільки прийняти ухвалений тобі вирок, а може, навіть, і не прийняти його, і не визнати неминучим; це розгубитися перед цим вироком, перед цією неминучістю, це в глибині душі відмовитися залишатися самим собою ("Усі шляхи від себе. Повертай / тепер назад, пізнавши окрай серця…"). "Живи на віддалі од себе…" [17, 156, 136]), – це бути зачарованим ідеєю власної загибелі і по суті наперед передбачити цю загибель. – "…Та вже і смерть – тобі кохана, / і смерть – неначе благовість"; "О Боже, як набридло жить! / Які благі були б прориви / у потойбіччя!"; "в благословенну ввійдеш смерть…" [17: 97, 98, 102]. Людиною в такому випадку "…опановує гірка впевненість, що це передбачення (саме передбачення як сугестивна візія, а не сам факт смерті – *Л.Т.*) не покине його ніколи і що тяжке випробування триватиме день у день, нескінченно ("…В цій порожнечі смерті – твій зупин, / це смерть твоя, голодна існуванням. / Живи ж у ній. Живи своїм конанням / і нескінченністю оцих хвилин, подоланий і винищений ними, / бо ти віднині їхній раб єси…" [17, 169]) аж до того згасання, яке він, власне, передбачає, але не як ліки, як останній виплеск обурення перед самим зникненням, до якого неминуче приведе його скорбота, попри всю ілюзію виживання" [11, 51]: "І чую й я, що вже не сам – а жертва / себе самого, і сліпих бажань / піддатись вічній течії. Даремне. / Доходь самообмежень. То – причал. / Укритися. Сховатися. Втекти

/ у живосмерть. Не бачити. Не чути / І варвати із серця тих мучителів, котрі катують душу сподіванням,/а жити не дають. І час минає, / а з ним життя" [17, 102]. І хоча В. Стус намагається виборсатися з цього замкненого "часового кола", яке дедалі більше звужується, коли саме довколишнє наділене або ж ілюзіями, або ж ознаками цього згасання (саме тому зродилися рядки до дружини: "Мені легше – взимі, без коротких літніх ілюзій – тепла і зелені" (9 лютого 1981)) і глибинне нуртування поетичного слова: "Не здайся – веснам. Легше зимам / Не здатися. – Не здайсь весні" [14, 168].

У В. Стуса така непозірна капітуляція, як героїзм, відбувалася, очевидно, на глибинному, внутрішньому рівні, а назовні маніфестувалося "прямостояння" як спосіб розірвати це замкнено коло часу готично-вертикальним наповненням і "самособоюнаповненням" – намаганням здолати "мертвий час", коли: "Минуле не вернути / Сьогодні – / згибіло. Майбутнього – нема" [17, 92]. Тож не варто повторювати стосовно В. Стуса періоду заслання услід за Ґ. Марселем слова про те, що стоїк "укріплюється, безперечно, але не проміниться" [11, 46], оскільки філософ надає лише екзистенціалу надії властивості "променистості". В умовах "ув'язненої свободи" променистість (можливо, як зовнішній вияв слабкості) витіснялася різьбленням суворого профілю, адекватного/ автентичного профілю героя ("Я смертю вирізьбив: ти стань і прочитай…" – читаємо в Ю. Липи).

Екзистенціал надії у В. Стуса абстрагується, постаючи насправді "як таємниця, а не як проблема" [11, 43]. Проблема ж виникає між/у площині між *nisus* (потягом до життя), одвічним бажанням жити, й усвідомленням фатуму. Саме тут поет чітко уявляє "рамки випробувань" (Ґ. Марсель) як вибір між життям/смертю вже в іншому, метафізичному плані, де воле-діяння як надія поступається місцем воле-діянням як усвідомленням ситуації та відбиттям цього у Слові. Очевидно, у прагненні боротьби з ілюзіями, які він ототожнював з надією ("Бо жодної з надій не маю в Бозі, // і порятунку жодного нема") і які вважав ознакою слабкості, ця надія все більше витончувалася, трансформуючись у трансцендентальне ("мале // людське життя, хоч надією // довжу його у віки" [14, 110]), натомість у реальному житті поступаючись місцем *фатуму*. Тож фатум завойовував дедалі більше внутрішнього простору, маргіналізуючи це відчуття-в-собі екзистенціалу надії: "Усе росте довкола мене світ, / і все маліє мій маленький простір, / і все тужавіє, чорніє, твердне, / аж скоро спалахне од чорноти / і мовчазної туги" [17,172]. Звідси та просторова розглибленість Стусового слова, намагання подовжити простір образом, коли "просторить сон високий", розсунути межі фізичного існування за рахунок метафізики почуття як домінантної ознаки його образно-філософської системи. В українській традиції *екзистенціал* надії генетично несе народна пісня: це сугестивне "втягування" в мелодику екзистенційної туги та жалю, своєрідний емоційно-енергетичний вир, у якому туга трансформується в надію – зворотний бік трагедійного відчуття життя.

Пісня – це та цементуюча константа, яка зближує, об'єднує людей в МИ екзистенціалом світової туги, іманентно властивим людству на рівні кожного окремішнього індивідууму, при цьому дозволяючи залишатися кожному самим собою. Адже, об'єднавшись з іншими у площині транцендентного (туга як *транс-екзистенціал*), кожен виспівує свою, індивідуальну тугу, залишаючись в енергетичному полі всіх у всьому як вияву трансцендентного, носієм якого є екзистенціал надії. Однак саме надія заважає нам "інтенсивно переживати теперішній момент, переносячи нас у наступний, у завтра" [10, 13]. Тому й зринали рядки: "…Єси блажен / за те, що вже себе не воловодиш / надією котра не береже, / а більше губить. І віка збавляє. / О чорне узбережжя спроневір! / Лише про що то шепчуть шерхлі губи? / І що шукають очі проміж зір?" [17, 81].

Не абсолютизуючи надію, не перебуваючи всередині неї, він якраз інтенсивно переживав теперішній момент власної присутності. Отже, надія виступає як психологічний механізм життя тут-і-тепер: "Потрібно власну межу віднайти, / аби відгородитися від світу / на простір смерті, і самоутрати, / і власної покути. Ось ти – тут, / і тут, і тільки тут, і ти – і тільки, / і всі громи на тебе хай падуть, / і спопелять тебе нехай всі блискавки, / і в зашморги збіжаться всі шляхи. / Отак шукати треба. Це – знайти, / аби вернути необхідну певність, / що все скінчиться разом. Задаремні, / бо всі уламки всі шматки і частки, / що здалини до тебе засвітили, / аж хиже пекло в серці зайнялось" ("Щось треба зрозуміти – не збагну…") [17, 167]. Не приймаючи даність життя, шістдесятники (і В. Стус залишається тут центральною постаттю) мали мужність "не зсудомлюватися", "не застигнути" (Ґ. Марсель). Натомість довкола них зсудомлюється, зіщулюється час, відбувається компенсація витончуваного часу за рахунок розпростореного простору. Розкриваючи психологічні механізми *буття-в-надії* і *буття-в-безнадії,* Ґ. Марсель зводить свої міркування до того, що вони мають тенденцію діяти у протилежних напрямках і зрештою підсумовує, що "існує таємний зв'язок між надією і свободою. І перша, і друга передбачають незалежну діяльність суджень" [11, 55]. Проте, як свідчить медитативна поезія В. Стуса, саме надія позбавляє свободи, оскільки узалежнює людину майбутнім, прив'язуючи її до дня майбутнього. Свобода у Стусовому випадку ув'язнення могла стосуватися хіба свободи духовної незалежності, однак ця ж свобода оберталася тягарем відчуття фатуму.

До межових належить також ситуація граничної самотності, яку переживав В. Стус. Проте це не тільки екзистенційна самотність, а й самотність вищої проби – у майбутній славі. Як поет він почувався у творчому вакуумі, відчуваючи розрив між усвідомленням себе непересічним українським поетом XX ст. та усвідомленням своєї неприсутності в рецепції читача. В. Стус фактично опинився сам на сам зі світом, і в цьому досвіді *самостояння* набував переконання, що є якісь "таємні шляхи порядку, які тримаються на мужності неможливого" [10, 108]. Звідси – постійна апеляція до числа сто*,* його постійна та вперта антропологізація – намагання помножити, посилити свої сили. Звісно, "зачаруванню" ідеєю власної смерті поет протиставляв "волю залишитися тим, ким я є" [11, 46]. Тому так багато в нього медитацій на тему "смертеіснування" й "життєсмерті". Однак навіть попри здатність "консолідуватися внутрішньо", мужність повсякчас доводити "самому собі реальність свого існування" [11, 46], поет не зміг упевнено переступити (trensender) через цей фатум*,* на який долею заборонено "заплющувати очі": "…За своє/ життя ти, як до себе звик – до смерті власної" [17, 47].

Так, зрештою вибудовується екзистенціально-дискурсивний ланцюжок антропології буденного, граничного та метаграничного буття, заданий антропологемою доля: вибір/заданість – свобода/несвобода – воля/неволя – фатум/співучасть – невідворотність/випадковість, що розгортає себе в дискурсі шістдесятництва як на рівні топології життєвого й творчого шляху, так і на рівні поетики тексту.

Безнадія у чистому її вигляді як "гіпнотичне зачарування" [Ґ. Марсель] була їм чужа, вона трансформувалася у свідомісне переконання того, що вони стануть надбанням історії. Ця здатність переведення непродуктивного, метафізичного екзистенціалу безнадії як опозиції екзистенціалу надії у прагматичну площину дала зразки поезії високого самозречення, і навіть фатум набирав у В. Стуса окремого сенсу *філософії жертовності чину.* Вибір долі між "цікавою мукою або нецікавим щастям" (за В. Стусом) відбувається в контексті відповідальності особистості, котра передбачає "трагічну відповідальність людини за своє наближення чи віддалення від Бога, самого себе та інших людей" [5, 37].

“Так уже бог поклав, що вдієш. Доля моя довершується, як стріла, що давно поминула апогей польоту свого лету. Це ***покладає свої обов’язки*** (підкр.– Л.Т.), а вони, ці обов’язки, усе зростають перед кінцем…” [15, 182], – усвідомлював поет. Своєрідний *пафос Богопокладання* усвідомлюється митцями на рівні відповідальності перед нацією, народом, власною совістю, на рівні власної гідності, яка підносить і зміцнює дух. У такій ситуації усвідомлення своєї високої місії самозречення відбувається також піднесення буднів до рівня свята, адже кожен подарований долею день сприймається як Божий дар, котрий повертається до людини новими, не пізнаними в іншій ситуації гранями. Тому не тільки у В. Стуса, а й в інших це свято щодення пронизане й гострим, високим болем, і язичницькою радістю, нестримним вітаїстичним переживанням.

Високий *рівень протестної пасіонарності* – наразі як волі спротиву, – притаманний В. Стусові, пояснюється особливістю його психотипу, іманентною готовністю його психічної організації (й особистості, і, відповідно, творчості) до максимально межових ситуацій вибору, коли людина цілком свідомо “зависає” між життям і смертю, більше того, справляє враження такої (і в цьому випадку так є і насправді), яка всім перебігом вибору ситуацій та реакції на них начебто підштовхує долю до крайньої межі, піддаючи свою свідомість жорсткому екзистенційному випробуванню-досвіду “ходіння по линві”, “по лезу”.

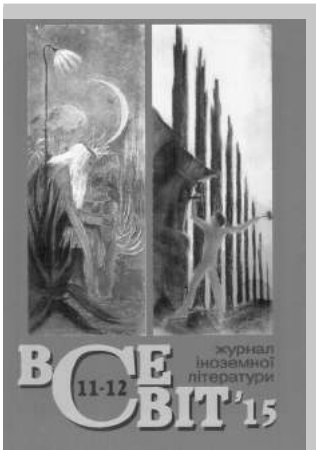
Безперечно, доля непересічної творчої особистості наділена й *волею до безсмертя:* “Через самобудівництво особистості, формування її внутрішнього мікрокосму людина може зробити так, щоб факт смерті виявився не як кінець, а як *вінець життя.* Людина на рівні здобуття самодостатності особистості кидає виклик небуттю, протиставляє нігілізмові, смерті *креативність благодаті* […]. Ось чому […] у геніїв не буває передчасної смерті; їх творчість навіть при ранньому покиданні життя виглядає як завершена. Правда, таке враження потрібно розглядати як умовне” (курсив – *Л. Т.*) [5, 36]. Імовірно, можемо говорити про таку *волю до безсмертя*, якою керувався у своєму виборі й В. Стус. Адже майбутнє – це “передбачення того, що стане минулим” [5, 69]. У розрізі долі, для якої, за словами В. Стуса, “так тісно – на землі, доля, якій – часто-густо – просто немає місця на землі” [15, 149], любов до життя постає рівноцінною смерті – у її вищому онтологічному сенсі. Мотив свідомого жертовного самоспалення, виразно відчутний у поезії В. Стуса, дає підстави говорити про їхній свідомий виклик небуттю на рівні самодостатності особистості. Поет мав тверде переконання: “…ми ще повернемось // бодай – // ногами вперед, // але: не мертві, // але: не переможені, // але: безсмертні”. Свідоме Стусове “самоспалення” працювало на майбутнє, що в розрізі часу стало минулим, а для нас із вами – тимчасовим сучасним: “Отак і ти постанеш знов, поете, / з майбутнього високих благостинь…” [17, 74]. Адже, на його переконання, “…доля – / всепам’ятка, всечула, всевидюща – / нічого не забуде, не простить” [14, 193]. Тож у площині долі національної доля окремого митця, у цьому випадку доля В. Стуса, ним самим бачилася важливішою в контексті минулого: вибір особистої смерті заради безсмертя прозірливо передбачався як історичний урок, концентрація енергетичних згустків національної пам’яті, що передаватиметься нащадкам – через самозречення окремої особистості. І тоді “…особистість виявляється персонажем всесвітньої драми духу” [5, 37], що перемагає тлін і прах небуття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Азархин А.* Духовная жизнь человека и художественно-образные структры искусства // Искусство: художественная реальность и утопия / под. ред. В. И. Мазепы. – К.: Наук. думка, 1992. – С. 38–69.
2. *Головко Б.* Філософська антропологія: [навч. посіб.]. – К.: ІЗМН, 1997. – 240 с.
3. *Даренська В.* Евристичність концепту homo universalis // Філос. думка. – 2008. – № 3. – С. 31–46.

4. *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг; пер. с датс. П. Г. Ганзена. – 3-е изд. – Киев: AirLand, 1994. – 504 с.
5. *Кримський С.* Запити філософських смислів. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
6. *Крымский С.* Эпистемология культуры: введение к обобщенной теории познания / Б. А. Парахонский, В. М. Мейзерский. – К.: Наук. думка, 1993. – 216 с.
7. *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд., доп. – М.: Наука, 1979. – 376 с.
8. *Мамардашвили М.* Из краткого введения в философию // Вопросы философии. – 2000. – № 12. – С. 64–73.
9. *Мамардашвили М.* Необходимость себя: введ. в философию: доклады, статьи, филос. заметки; сост. и общ ред. Ю. П. Сенокосова. – М.: Лабиринт, 1996. – 430 с.
10. *Мамардашвили М.* Психологическая топология пути. М. Пруст "В поисках утраченного времени"; общ. ред. Ю. П. Сенокосова. – СПб.: Изд-во Русск. Христианского гуманитарного ин-та, 1997. – 570 с.
11. *Марсель Г.* Нарис феноменології і метафізики надії // Homo viator; пер. В. Шовкуна. – К.: ВД "КМ Academia"; Пульсари, 1999. – С. 36–79. – (Серія "Християнські філософи").
12. *Моренець В.* До питання модерності лірики Василя Стуса: (художньо-філософські аспекти індивідуального стилю) // Наукові записки. – К.: Вид. дім "КМ Academia", 1998. – Т. 4: Філологія. – С. 97–105.
13. Рик С. Моральнісна архітектоніка соціального часу // Філос. думка. – 1999. – С. 96–107.
14. *Стус В.* Дорога болю: Поезії / В. Стус; упоряд. М. Коцюбинська. – К.: Рад. письменник, 1990. – 212 с.
15. *Стус В.* Листи до сина; упоряд. О. Дворко, Д. Стуса; передм. Д. Стуса. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. – 192 с.
16. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. – Л.: ВС "Просвіта", 1994. – Т. 1. Кн. 1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. – 1994. – 431 с.
17. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. – Л.: ВС "Просвіта", 1994. – Т. 2: Час творчості. Dichtenszeit. – 1999. – 486 с.
18. *Тульчинський Г.* О природе свободы // Вопросы философии. – 2006. – № 4. – С. 17–31.
19. *Хайдеггер М.* Основные проблемы феноменологии; пер. А. Г. Чернякова. – СПб.: Высшая религиозно-филос. школа, 2001. – 442 с.
20. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. – Изд. второе. – М.: Республика, 1994. – 526 с.

Отримано 20 листопада 2015 р. *м. Київ*



Наші презентації

ВСЕСВІТ. – 2015. – №11-12.

Номер відкривається зарубіжною поезією про війну “Пес війни” простягнув хутко руку мені”, а також вибраними віршами Редьярда Кіплінга і Сретена Перовича. Рубрика “Проза” знайомить читача з романом Олександра Овсюка “Лісовий закуток” та оповіданнями Ісабель Альєнде “Клариса”, Томаса Пінчона “Смерть і милість у Відні” й Ганса Бендера “Вечірня заграва, вранішня заграва”. У рубриці “Письменник. Література. Життя” зі статтями виступають Дмитро Дроздовський (“Пан із саквояжем”), Шарль Лом’є (“Історія ордену єзуїтів”), Григорій Кримчук (“Вірменський характер як сила нації”), Григорій Клочек (“Одного разу в Стамбулі”), Людмила Грицик (“Поезія А. Церетелі в сучасному комунікаційному просторі”), Ігор Лімборський (“Університет початку XXI століття: між глобалізацією та кризою гуманітарних наук”), Валентина Соболь (“Buonfiorno, siora mascara!”), Кость Котко (“Стамбульські фота”), Дмитро Чистяк (“Висока і чиста зоря Дмитра Чередниченка”),Максим Стріха (“Поет Редьярд Кіплінг: знайомство триває”), Марія Семашина (“Поза межами болю”), Володимир Скринченко (“Доля музиканта”), Світлана Кучерявенко (“Україна – це правда. А я на боці правди”). На закінчення номера – оповідання Пу Сунліна “Розмальована шкіра”.

І.Х.

Ad fontes!

Євген Джиджора

УДК 821.161-98.09“10/11”

ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛІЗАЦІЇ У СЕРЕДНЬОВІЧНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ

У теоретичній статті проаналізовано три основні символізації образної системи у середньовічному літературному творі. Особливе іменування / перейменування образу, опредметнення образу та синергійний зв’язок образу з Богом продукують три відповідних види сенсів, що складають архітектонічну модель відтворюваного об’єкту.

Ключові слова: символізація, архітектоніка образу, середньовічна література.

Yevhen Dzhydzhora. Specific features of symbolization in medieval literary work

This theoretical article analyses three main ways of symbolization within imagery of a medieval literary work. Specific naming / renaming image, objectification of the image and synergy between the image and God produce three corresponding kinds of meaning that constitute the architectonic model of the reproducible object.

Key words: symbolization, architectonics of the image, medieval literature.

У середньовічній літературі ідейний зміст твору виникає завдяки символізації образу / образів, причому символізація може здійснюватися за трьома напрямами. Перший рівень породження ідейного змісту пов’язаний з особливим називанням образу, що виступає предметом літературного висвітлення. Відтворюваний герой або ситуація мають художню потенцію настільки відповідати своєму священно-історичному “першоджерелу”, що замість справжніх імен або назв автор може використовувати біблійні або християнські імена та назви, “віднайдені” в багатій релігійній пам’яті. Як наслідок, у середньовічному творі герой і ситуація часто отримують декілька альтернативних іменувань, до яких слід зараховувати й супровідні позначення духовного або соціального статусу зображених осіб (на кшталт “Спаситель”, “Творець”, “Богородиця Діва”, “блаженний”, “преподобний”, “святий”, “великий князь” тощо). Такий спосіб літературно-художньої символізації вважатимемо встановленням співпричетності впізнаваному імені / назві.

У середньовічній літературі нове називання відтворюваного суб’єкта / об’єкта бере початок у відповідній біблійній традиції. За спостереженнями єпископа Іларіона (Алфєєва), біблійне ім’я є формою повного та дійсного вираження предмета або особи. Причому це стосується як найменування Бога людиною, так і найменування людини Богом. У першому випадку людина визначає функцію Бога стосовно себе: “Всяке ім’я, що його дала людина Богові, вказує на яку-небудь дію Божу стосовно людини” [6, 22]. Саме тому у Старому та Новому Завіті зустрічається близько ста функціональних імен Божих, зокрема “Бог” (мій Бог), “Господь” (мій Господар), “Владика” (мій володар), “Всевишній” (Той, Хто на горі, Той, Хто вище за всіх), “Саваоф” (Господь воїнства), “Еммануїл” (З нами Бог), “Яхве” (Сущий, Той, Хто є) тощо. У другому випадку Господь надає людині характерних властивостей: “У Біблії ім’я має не відсторонений чи

теоретичний, а життєво-практичний характер: значення імені не вербальне чи словесне, а реальне чи дійсне. У мові Біблії ім'я не просто умовне позначення тої або іншої особи чи предмета: ім'я вказує на основні характеристики свого носія, являє його глибинну сутність. Ім'я, крім того, визначає місце, що його носій повинен займати у світі" [6, 18]. Подібні міркування чітко резюмовані у сучасного біблієїста А. Десницького: "Зміна імені явно означає певну сутнісну переміну в долі людини" [5, 110].

Як свідчать деякі важливі епізоди Старого та Нового Завітів, саме з метою духовного оновлення та соціального позиціонування Господь перейменовує вірних собі, закладаючи в них "сутнісні переміни" і наділяючи спроможністю розпочати певне велике служіння. Про це, зокрема, оповідають такі історії:

– призвання патріарха Авраама: "И Азъ се, завѣтъ мой съ тобою, и будеши отець множества языковъ. И не наречется ктому имя твое Аврамъ, но будетъ имя твое Авраамъ: яко отца многихъ языковъ положихъ тя" [Бут. 17, 4-5];

– перейменування патріарха Якова після зустрічі з Богом: "Рече же ему: что ти имя есть. Онъ же рече: Иаковъ. И рече ему: не прозовется ктому имя твое Иаковъ, но Исраиль будетъ имя твое: понеже оукрѣпился еси съ Богомь и съ человѣки силенъ будеши" [Бут. 32, 27-28];

– надання ключів від Церкви "міцному каменю" – Апостолу Петру: "И отвѣщавъ Иисусъ рече ему: блаженъ еси, Симоне, варъ Иона, яко плоть и кровь не яви тебѣ, но Отець мой, иже на небесѣхъ. И Азъ же тебѣ глаголю, яко ты еси Петръ, и на семъ камени созижду церковь мою, и врата адова не одолѣютъ ей" [Матф. 16, 17-18];

– напоумлення гонителя християн Савла, який раптово осліп, однак після хрещення перетворюється на Апостола Павла: "Пойде же Анания и вниде въ храмину, и возложь нань рущѣ, рече: Саvле брате, Господь Иисусъ явлейтися на пути, имже шелъ еси, посла мя, яко да прозриши и исполнишися Духа Свята. И абие отпадоша от очию его яко чешуя: прозрѣ же абие, и воставъ крестися" [Діян. 9, 17-18]).

Біблійне перевтілення шляхом перейменування, звісно, знайшло відображення й у середньовічній свідомості. На думку А. Карабикова, у Середні віки люди "намагалися скорегувати долю людини і спрямувати її життя в нове русло за допомогою зміни її імені". Саме тому "ім'яназивання до певного ступеня розумілося як вид символічної діяльності" [7, 93-95].

У києворуських "оригінальних" пам'ятках XI-XII ст. – символізація способом встановлення співпричетності впізнаваному імені / назві – надзвичайно поширена літературна тенденція, завдяки якій відтворюваний герой або явище (місто, місце тощо) часто отримують подвійне, а подекуди й потрійне називання. Якщо говорити про персонажів, то така багатоіменність, насамперед стосується київських князів. Зокрема, називання Хрестителя Русі князя Володимира декількома християнськими іменами, на думку Н. Нікітенко та Н. Верещагіної, "відповідало перейнятій із Візантії традиції царського антропонімікона і було напряму пов'язано із церковно-політичними завданнями християнізації Русі" [10, 23].

У ранніх києворуських творах, що описують життя та подвижництво Хрестителя Русі Володимира та його бабусі Ольги, паралельно світським іменам, як правило, використовуються імена, що їх отримали князь і княгиня у хрещенні – Василій та Єлена.

У "Слові про Закон і Благодать" митрополит Іларіон так звертається до князя: "Да аще единого чьловѣка оборотивъшюуму, толико възмьздие отъ благааго Бога, то каково убо съпасение обърѣте, о, Василие!" [15, 88].

А в “Пам’яті та похвалі монаха Якова” княгиня Ольга охарактеризована не просто як та, що була охрещена на честь видатної матері першого християнського імператора Костянтина, але як її пряма духовна спадкоємиця, котра іменем і внутрішнім укладом повністю відповідає її образу життя: “Възыска спасениа и прия отъ бабѣ своей Олзѣ, како шедши къ Царюграду и приялъ бяше святое крещение и пожи добрѣ предъ Богомъ, всѣми добрыми дѣлы украсившися, и почти с миромъ о Христѣ Иисусѣ и по вѣрѣ блазѣ. То все слышавъ князь Володимеръ отъ бабѣ своей Олзѣ, нареченнѣй въ святемь крещении Елена, тоя и житие подража, святыя царица Елены, блаженыя княгиня Олги” [13, 253-254].

Поєднання світських та хрестильних імен чітко прослідковується й у ранніх києворуських творах борисоглібовського циклу. Як відомо, брати Борис і Гліб були охрещені на честь відповідно християнського співця Романа та старозавітного царя Давида. Ця обставина дозволяє деяким книжникам при укладанні літературної оповіді послуговуватися здебільшого хрестильними іменами князів. Скажімо, автор “Служби на преставлення Бориса і Гліба” на 24 липня п’ятнадцять разів (!) називає мучеників Романом і Давидом і лише одного разу вживає їхні мирські імена. Натомість інші книжники воліють змістовно поміркувати про духовну спорідненість перших київських святих та їхніх небесних патронів.

Укладач “Читання про Бориса і Гліба” – преп. Нестор – обґрунтовує подвійність княжих імен так: *“Бяше же блаженому Борису створено имя въ крьщеньи Роман: яко же бо и на ономь почиваше Духъ Святый измлада”; “Святому же Глѣбови створено имя Давыдъ*. *Видиши ли благодать Божию изъмлада на дѣтищи*? *Створиша*, бо, рече, *имя ему Давыд*: *како или кымъ образом? Не им же ли*: *онъ* бѣ *мний въ братьи своеи*, *тако же и сий святый* <…> *И пакы*: *яко же пророк Давыд изиде протву иноплеменьнику и погуби и, отъятъ поношенье отъ сынов Израилевых*; *тако же и сий святый Давыд изиде противу супостату дьяволу и погуби и, и отъя поношение отъ сынов Рускых” [*17, 204-206]).

Окрім перейменування відтворюваних постатей, інші назви отримують і певні сакральні об’єкти простору – насамперед головне княже місто, з якого розповсюджується християнство в Русі. Саме тому в багатьох києворуських літературних творах (наприклад, “Слові про Закон і Благодать”, “Повісті врем’яних літ”), а також в архітектурних пам’ятках відобразилася важлива історіософська доктрина: княжий Київ – Небесний Єрусалим (під цим ранньохристиянським символом розуміється сукупність храмів, такий собі палац, де безперервно триває богослужіння – “вічна літургія праведників” [9, 99-100]). На це вказують, зокрема, біблійні слова, що становлять надпис навколо мозаїчного образу Богоматері Оранти у соборі святої Софії Київської: “Бог посреди ея и не подвижется, поможет Бог утро заутра” [Пс. 45, 6]. На думку Н. Нікітенко та В. Корнієнко, цей надпис був запозичений із розпису Софії Константинопольської як те обов’язкове прославлення Небесного Єрусалима, що “з давніх-давен і до сьогоднішнього дня виголошується при закладанні храму” [11, 34].

Однак символічне перейменування торкалося не тільки святих міст та їхніх сакральних центрів – храмів. Нову назву могли отримати й менші міста або знакові місця, де відбулася важлива подія, подвиг або де зберігалося щось цінне, наприклад, мощі святих. У цьому контексті можна згадати, як у “Сказанні про Бориса і Гліба” Вишгород прирівнюється до візантійської Солуні, оскільки в обох містах знаходяться цілющі мощі видатних християнських мучеників: “Блаженъ по истинѣ и высокъ паче всѣхъ градъ русьскыихъ и выший градъ,

имый въ себе таковое скровище. Ему же не тъчьнъ ни вьсь миръ. Поистинѣ Вышегородъ наречеся – выший и превыший городъ всѣхъ; въторый Селунь явися въ Русьскѣ земли, имый въ себе врачьство безмьздьное, не нашему единому языку тъкъмо подано бысть Бъгъмь, нъ и вьсей земли спасенне" [14, 350]. Наявність спільної ознаки дає можливість побачити у Вишгороді "руську Солунь". Відтак грецький град стає символом руського містечка.

У середньовічному творі символічне перейменування суб'єкта / об'єкта призводить до семантичного помноження відтворюваного образу. Зберігаючи основне ім'я, а відтак і значення, книжник артикулює друге / третє ім'я, а з ними – і нові значення. При цьому причина присвоєння додаткового імені є тою ознакою, за якою "теперішнє" співвідноситься з архетипом, а зображувальний образ на додачу до основного імені отримує ще й символічне.

У візантійській літературі і, зокрема, у гімнографії характерним різновидом семантичного помноження відтворюваного образу стало, на думку О. Никифорової, "етимологічне зближення власного імені святого з іменуванням тої або іншої чесноти: Василій (грец. Βασίλειος) і царювання (грец. βασιλεία), Феофан (грец. Θεοφάνης) і богоявлення (грец. Θεοφάνεια) тощо" [12, 128]. Щоправда, дослідниця справедливо уточнює: "Ця властивість візантійської гімнографії була втрачена слов'янськими перекладачами" [Там само].

У загальній концепції породження ідейного змісту символізація за напрямом встановлення співпричетності впізнаваному імені / назві виступає важливим способом продукування номінативних сенсів, що сприяють моделюванню відтворюваного образу й архітектоніки твору. Оскільки ж у гімнографічному творі цілісного сюжету немає, то кожний виражений сенс виступає самостійною тематичною локацією в тексті. А зважаючи на те, що усі локації об'єднані таким типом викладу, як oratio, то будемо називати подібні сенси оративними локаціями першого символічного напряму.

Другий рівень породження ідейного змісту передбачає релігійно-естетичне оцінювання відтворюваного образу на тлі впізнаваних осіб або відомих священно-історичних подій. Внаслідок такого оцінювання-вимірювання автор вказує характер і ступінь наближення відтворюваних образів до впізнаваних священно-історичних архетипів. Цей спосіб літературно-художньої символізації будемо називати встановленням співпричетності явищу.

Встановлення співпричетності явищу відбувається шляхом зіставлення, порівняння, зрівняння або уподібнення одного об'єкта до іншого. Відтак у тексті, як правило, наявні відповідні мовленнєві маркери – займенники "вторыи", "другыи" або порівняльні сполучники та сполучникові слова ("наче", "акы", "якоже" тощо).

У процесі встановлення співпричетності відтворюваного явища визначальному першоджерелу виникає складна символічна конструкція, наділена чотирма основними параметрами:

– за літературним походженням відтворюване може бути біблійним / небіблійним;

– за приналежністю до суб'єкта / об'єкта – особовим / безособовим;

– за наявністю пояснювального контексту – розгорнутим / нерозгорнутим;

– за відповідністю архетипу – співпричетним недостатньою / повною / перевершеною мірою.

Символізація на біблійній основі дозволяє використовувати як "першоджерела" сюжети та образи зі Святого Письма. Символізація на небіблійній основі здійснюється на матеріалі інших текстів, написаних видатними отцями Церкви в раннє і пізніше Середньовіччя, через що вони також отримують статус авторитетних, "взірцевих". Окрім того, небіблійна

символізація постає в результаті виявлення автором свого християнського (а в окремих випадках навіть і дохристиянського) світосприйняття, яке породжує такі собі "ексклюзивні", досі не відомі з інших джерел, символи. Їх можна вважати авторськими.

Другий параметр розкриває суб'єктність / об'єктність символу. У тому випадку, якщо "теперішній" герой співвідноситься не тільки з відомою особою, а й із певним явищем (подією, процесом, предметом, станом тощо), описаним у біблійних або християнських творах, є підстави кваліфікувати символ як особовий або безособовий. Особові / безособові символи надають відтворюваному образу ту стійку суб'єктну / об'єктну семантику, що закріпилася за певним архетипом у релігійній традиції.

Щодо розгорнутих / нерозгорнутих співвідношень, то перші вимагають повної реконструкції сюжетної ситуації, що міститься в біблійних або інших християнських творах (у класифікації М. Гардзаніті це відповідає такому різновиду посилань, які передбачають "тлумачення понять або опис реалій (виклад подій, перелік їхніх учасників тощо)" [4, 13]). А інші несуть у собі лише релігійно-естетичне "пригадування" (у класифікації М. Гардзаніті – посилання, в яких надається "згадування без жодного коментаря" [Там само]). Тож нерозгорнуті співвідношення продукують такі символи, в яких автор тільки називає героя та відтворювану ситуацію відомим біблійним або християнським іменем.

У загальній картині вираження ідейного змісту символізація за способом встановлення співпричетності явищу являє найбільш кількісний рівень репрезентації предметних сенсів, що разом сприяють укладанню архітектоніки відтворюваного образу. Ці сенси будемо називати оративними локаціями другого символічного напряму.

І третій рівень породження ідейного змісту передбачає встановлення символічного зв'язку відтворюваного образу з Богом. Оскільки середньовічна релігійна картина світу постулює, що все породжено Божою волею, то будь-які явища співпричетні Творцю певною мірою. "Саме з Добра все виникло та існує, будучи виведено із сутнісної Причини, – розмірковує Діонісій Ареопагіт. – І саме у Ньому все утворилося і зберігалося та містилося як би у всеосяжній глибині, і у Нього все повертається як у свою для кожного межу, куди усе прагне" [8, 279]. На думку сучасного коментатора "Корпусу Ареопагітикум" В. Бичкова, у цій тезі Діонісія сформульований принцип функціонування Божественного Еросу: "Бог, або Першопричина всього, як Єдине-благе-і-прекрасне, є улюбленим і бажаним для усіх істот Універсума, тобто для людей і духовних чинів, що знаходяться у небесній сфері (ангелів, архангелів, херувимів, серафимів та ін.). Завдяки Йому та за Його участі всі істоти люблять одне одного: нижчі – звертаючись до вищих, рівні – спілкуючись один з одним, вищі – піклуючись про нижчих. При цьому усі вони прагнуть *Єдине-благе-і-прекрасне* і спрямовані до Нього у своїй любові" [2, 31]. Християнське віровчення допускає не просто гармонійну взаємодію, а навіть духовне взаємопроникнення суб'єктів на основі вищої щирої любові (у святоотецькій літературі ця тема висвітлена надзвичайно широко, науковий коментар до її найсуттєвіших положень та бібліографія – у праці Д. Бірюкова [див.: 1]).

Напрям літературної символізації, що передбачає взаємопроникнення Творця і відтворюваного суб'єкта / об'єкта, будемо називати встановленням співпричетності Богу.

Взаємопроникнення Творця та відтворюваного об'єкта забезпечують енергії (грец. ενέργειαι – ключова категорія містичного православного світосприйняття [дет. див.: 16, 28-29]) – прояви Божественної сутності, що відкривається світові

в різних формах – богоподібній красі, благодатному благоуханні, неземному світлі та силі тощо.

Як стверджує В. Бичков, під богоподібною красою Діонісій розуміє виявлення сутності Прекрасного (Єдиного-благого-і-прекрасного) як неосяжної творчої потенції Бога [3, 65]. Водночас благодатне благоухання – це той "аромат" світу, який насолоджує наш нюх і символізує благоухання самого Ісуса Христа, що дарує нам божественну насолоду [3, 41]. А неземне світло – вічне божественне світлодавання (фотодосия), світловходження, світловозводження, що будь-якої миті може бути сприйнятим підготовленим духовним зором [3, 75].

У середньовічному тексті енергійний "діалог" відтворюваних суб'єктів можливий завдяки екстатичності Бога: "Божественний Ерос за природою своєю екстатичний (з грец. ἔξτασις – вихід із себе, несамовитість, любовне збудження), тобто активно спрямований на предмет бажання, не допускає його самостійного існування, прагне оволодіти ним". Саме екстатичність Божества й обумовлює особливе функціонування Еросу в світі: це "явище простого саморушного, самодіючого, того, що виливає на все існуюче і знову повертається у себе Блага" [2, 31-32].

У літературному творі божественна екстатичність передається у вигляді енергій Творця, що зображуються в просторі героя або відтворюваного об'єкту. Відтак суб'єкт / об'єкт, енергійно причетний до Бога, наділяється надзвичайними властивостями. Зокрема, у пам'ятках, у яких оспівуються християнські подвижники, святий "словом і ділом" спроможний творити чудеса. І тому книжник, як правило, звертається до святого з проханням молитися за нього, за свій народ, за свою землю тощо.

Ось, як це робить Іларіон в "Слові про Закон і Благодать": "Имь же благыимь дѣломь и инѣмь възмьздие приемля на небесьхъ - блага, яже уготова Богъ вамъ, любящиимъ его. И зьрѣния сладъкааго лица его насыщаяся, помолися о земли своеи и о людьхъ, въ нихъ же благовѣрьно владычьствова" [15, 98-100].

А так молиться до перших руських святих анонімний укладач "Сказання про Бориса і Гліба": "По истинѣ вы цесаря цесаремъ и князя къняземъ, ибо ваю пособиемь и защищениемь князи наши противу въстающая дьржавьно побѣжають, и ваю помощию хваляться. Вы бо тѣмъ и намъ оружие, земля Русьскыя забрала и утвьржение и меча обоюду остра, има же дьрзость поганьскую низълагаемъ и дияволя шатания въ земли попираемъ. По истинѣ несумьньнѣ рещи възмогу: вы убо небесьная человѣка еста, земльная ангела, стълпа и утвьржение землѣ нашея. Тѣмьже и борета по своемь отьчьствѣ и пособита" [14, 348].

Впевненість середньовічного автора та читача у винятковій, надлюдській силі святого якнайкраще свідчить про його співпричетність Богу. У такому разі святий постає символом Творця, втіленням Його постійної божественної присутності та піклування про навколишній світ. У середньовічній християнській антропології символічна співпричетність святого Богу визначається як синергія (грец. συνέργεια) – погоджена, злагоджена дія божественної та людської енергій [див.: 16, 86].

У загальній концепції породження ідейного змісту символізація за напрямом встановлення співпричетності Богу є способом продукування синергійних сенсів, що завершують укладання архітектоніки відтворюваного образу. Ці сенси – оративні локації третього символічного напряму.

У середньовічному гімнографічному творі оративні локації першого, другого та третього символічного напрямів продукують відповідно номінативні, предметні та синергійні сенси. Разом ці три види взаємоузгоджених сенсів

організують архітектонічну модель образу, що її автор зводить у тексті. Через те у середньовічній творчості естетичне відтворення будь-якого об'єкта включає три обов'язкові процедури літературно-художньої символізації:

– називання об'єкта (найменування / перейменування у відповідності до впізнаваних християнських постатей та хронотопів),

– опредметнення об'єкта (співставлення зі священно-історичними особами, подіями та явищами, що несуть в собі релігійні цінності й тому мають стати авторитетним взірцем, ідейним тлом, за допомогою якого відтворюваний образ отримає належні позитивні або негативні характеристики),

– надання синергійності об'єкту (окреслення форм духовного зближення / віддалення від Бога, що є визначальним показником святості / гріховності відтворюваного образа).

Тож у середньовічному творі ми спостерігаємо трирівневу, зумовлену чіткими закономірностями парадигму літературно-художньої символізації зображуваного об'єкта / суб'єкта.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бирюков Д.* Тема причастности Богу в святоотеческой традиции и у Никиты Григоры // Георгий Факрасис. Диспут свт. Григория Паламы с Григорой философом. Философские и богословские аспекты паламитских споров / Перевод с древнегреческого Д. А. Поспелова; ответственный редактор Д. С. Бирюков. – Святая гора Афон – Москва: Никея, 2009. – С. 113-186.
2. *Бычков В.* Древнерусская эстетика. – СПб : Центр гуманитарных инициатив; Патриаршее подворье храма-домового мц. Татианы при МГУ, 2012. – 832 с.
3. *Бычков В.* Символическая эстетика Дионисия Ареопагита [Текст]. – М. : ИФРАН, 2015. – 143 с.
4. *Гардзанити Марчелло.* Библейские цитаты в церковнославянской книжности. – М. : Индрик, 2014. – 232 с.
5. *Десницкий А.* Поэтика библейского параллелизма. – М. : Библейско-богословский институт св. Апостола Андрея, 2007. – 544 с.
6. *Иларион (Алфеев), епископ.* Священная тайна Церкви : Введение в историю и проблематику имяславских споров : В 2-х тт. – СПб : Алетейя, 2002. – Т. 1. – 860 с.
7. *Карабыков А.* Логос и глагол : Символ, слово, речевое действие в культуре христианского Средневековья. – СПб. : Гуманитарная академия, 2013. – 352 с.
8. *Корпус Ареопагитикум* / Перевод Г. М. Прохорова и иеромонаха Илариона (Алфеева) // Восточные отцы и учители церкви V века : Антология / Составление, биографические и библиографические статьи иеромонаха Илариона (Алфеева). – М. : МФТИ, 2000. – С. 243-416.
9. *Лидов А.* Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. – М. : НП АКЦ "Стадиз-Аудиокнига", "Феория", 2014. – 406 с.
10. *Никитенко Н., Верещагина Н.* Проблема имянаречения князя Владимира в свете новых исследований // Медієвістика. – Одеса : Астропринт, 2009. – Вип. 5. – С. 6-30.
11. *Никитенко Н., Корниенко В.* Собор святых Софии Киевской. – К. : Институт украинской археографии и источниковедения им. М. С. Грушевского, 2014. – 336 с.
12. *Никифорова А.* Из истории Минеи в Византии: гимнографические памятники VIII-XII вв. из собрания монастыря святой Екатерины на Синае. – М. : Издательство ПСТГУ, 2012. – 400 с.
13. *Пам'ять* і похвала мниха Іакова / передмова і переклад О. Сліпушко // Золоте слово : Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть : У 2-х кн. / За ред. В. Яременка. – К. : Аконіт, 2002. – Кн. 1. – С. 252-265.
14. *Сказание о* Борисе и Глебе / подготовка текста, перевод и комментарии Л. А. Дмитриева // Библиотека литературы Древней Руси / под редакцией Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. – СПб. : Наука, 1997. – Т. 1. XI-XII века. – С. 328-351, 528-531.
15. *Слово о* Законе и Благодати / Составление, вступительная статья, перевод В. Я. Дерягина; реконструкция древнерусского текста Л. П. Жуковской; комментарии В. Я. Дерягина, А. К. Светозарского. – М. : Столица, Скрипторий, 1994. – 146 с.
16. *Хоружий С.* Исследования по исихастской традиции : в 2-х тт. – СПб : Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – Т. 1. К феноменологии аскезы. – 240 с.
17. *Чтение о* житии и погублении свв. Бориса и Глеба // Нестор Летописец, преподобный. Повесть временных лет. Жития. – М. : Центр БЛАГО, 1997. – С. 193 – 255.

Отримано 20 жовтня 2015 р. *м. Одеса*

Оксана Савенко

УДК 821.161.2-3.09

ВЕЛИКОДНІЙ ПАРАФРАЗ У “ПОВІСТІ МИНУЛИХ ЛІТ”

У статті досліджено особливості літературної трансформації євангельського сюжету про воскресіння Ісуса Христа у фрагменті із “Повісті минулих літ”, у якому викладена “Промова Філософа”. З’ясовано, що цей фрагмент становить собою скорочений переказ частини Нового Завіту. Невідомий автор вдається тут до прямих цитат, а також до алюзій та ремінісценцій, зберігши сакральне значення біблійних алегорій та символів.

Ключові слова: парафраз, Великдень, переказ, алюзія, ремінісценція, цитата, Євангеліє, алегорія, християнська символіка.

Oksana Savenko. Easter paraphrase of the chronicle “The story of bygone years”

The essay examines peculiar features of literary transformation of the Gospel story about the Resurrection of Jesus Christ in the fragment of the chronicle “The story of bygone years” presenting ‘the Philosopher’s speech’. This part of the chronicle gives a short paraphrase of the corresponding New Testament fragment. The unknown author uses direct quotations, allusions and reminiscences, retaining the sacred meaning of biblical allegories and symbols.

Key words: paraphrase, Easter, transfer, allusion, reminiscence, quote, Gospel, allegory, Christian symbols.

У “Повісті минулих літ” під 986 роком вміщено фрагмент, відомий у медієвістиці як “Промова Філософа”. Він становить собою короткий переказ біблійної історії – від сотворіння світу до діянь Христа. За змістом промова, з якою виступив “філософ”, тобто книжник, грамотій, мала на меті донести до князя Володимира необхідну інформацію про священну історію і переконати в тому, яку саме віру йому обрати для свого народу. Функція промови – просвітницька, а за формою – цілісна розповідь, що у межах літопису становить “текст у тексті”.

Справжній статус цього переказу досі незрозумілий: чи це був самостійний текст, який із самого початку існував окремо і потім був уведений до літопису, чи вся ця компіляція виникла як результат творчості котрогось із літописців. Зокрема, О. Шахматов вважав, що “Промова Філософа” була складена літописцем, однак не одним із авторів “Повісті”, а книжником, який користувався “хронографом особливого складу” [4, 146–147]. М. Брайчевський висунув гіпотезу про існування ще до виникнення “Повісті минулих літ” “Літопису Аскольда”, куди й увійшла “Промова Філософа”, яка згодом була перенесена у “Повість” у “готовому вигляді”[1].

“Промова Філософа” відіграє важливу роль у циклі оповідань про хрещення Русі, виступає вузловим чинником у пропаганді християнського вчення. Текст “промови” створений завдяки нанизуванню цитат або їх скороченому переказу, тож майже повністю складається із запозичених та оброблених фрагментів Біблії.

Розповідь про страждання, смерть і воскресіння Ісуса Христа – це також парафраз канонічних Євангелій: у них ця трагічно-оптимістична подія займає чимало місця, тому й оповідач вдався до ширшого переказу:

“И хотя исполнити пророчьство, и нача проповѣдати, яко подобаєть сыну человѣчьскому пострадати, и распяту быти, и въ третий день въскреснути. И учащу ємy въ церкви, архиєреи исполняшася зависти, и книжници искаху убити и, и ємъше, и ведоша и къ игѣмону Пилату. Пилат же испытавъ, яко без вины предаша и, хотѣ пустити и; они же рѣша ємy: аще того пустиши, не имаєши быти другъ кесареви. Они же поємше Ісуса, ведоша и на мѣсто Краньєво, и ту и распяша; и бысть тма по всей земли отъ шестаго часа до 9-го; и при 9-томъ часѣ испусти духъ Ісус, и церковная запона раздрася на двоє, и мертвии въстаяху мьнози, имъ же повелѣ въ раи быти. И снемъше же и съ креста,

положиша и въ гробѣ и печатьми запечаташа гробъ, людьє же Жидовьстии и стражи приставиша, ркуще: єгда украдуть и нощью ученици єго. Онъ же въ 3 день въскресе и явися ученикомъ; и воскресъ из мертвых, рекъ имъ: идете въ вся языки, и научите вся языки, крестящее во имя Отца и Сына и Святаго Духа. И пребысть съ ними 40 дний, являяся имъ по въскресении"[3, 90].

("І хотів здійснити пророцтво, і почав проповідувати, як належить синові людському постраждати, і бути розіп'ятим, і на третій день воскреснути. І коли повчав у церкві, архієреї і книжники сповнилися заздрістю, і книжники шукали привід убити його, і схопили, і повели до правителя Пілата. Пілат же дізнався, що привели його без вини, і хотів відпустити його. Вони ж сказали йому: "Якщо відпустиш цього, не будеш другом кесареві". Пілат же звелів, щоб його розп'яли. Вони ж узяли Ісуса, повели його на Краньєве поле і тут розп'яли його. І настала тьма по всій землі від шостої години до дев'ятої. І о дев'ятій годині віддав дух Ісус, і церковна запона роздерлася надвоє, встало багато мертвих, яким він звелів увійти до раю. І зняли його з хреста, і положили його в гріб, і печатками запечатали гріб жиди, і сторожу приставили, кажучи: "Аби не вкрали вночі учні його". Він же воскрес на третій день і з'явився учням. І, воскресши із мертвих, сказав їм: "Ідіть до всіх народів і навчіть всі народи, охрещуючи їх во ім'я Отця і Сина і Святого Духа". І пробув з ними сорок днів, приходячи до них після воскресіння").

Аналіз цього фрагмента у "Промові Філософа" свідчить про те, що його автор не орієнтувався на якесь одне Євангеліє: його розповідь схожа на синопсис (грец. synopsis – огляд; загальний огляд, лаконічне зведення воєдино відомостей з різних джерел). Це стислий переказ низки трагічних подій, тут видно сліди впливу і прямих запозичень з усіх чотирьох канонічних Євангелій. Загалом беручи, цей літописний текст (порівняно з євангельським текстом) має певні особливості:

1. Відмінності між літописним та євангельським варіантами великоднього сюжету перебувають тільки у сфері тексту, оскільки переказ подій не вносить жодних змін у перебіг подій і становить собою концентровану форму їхнього змісту. Наприклад, фраза із "Промови Філософа" "І хотів здійснити пророцтво, і почав проповідувати, як належить синові людському постраждати, і бути розіп'ятим, і на третій день воскреснути" виступає лаконічним повідомленням, яке значно ширше розгорнуте у Євангелії від Матвія (вірші 31–46), у Євангелії від Іоанна (глави 14; 15; 16). Так само фраза "І книжники шукали привід убити його, і схопили, і повели до правителя Пілата" тільки означує події, про які ширше йдеться у канонічних Євангеліях (Матвій, 26:14–16, 47–56, 27:11–30; Марко, 14:10–65; 15:1–15; Лука, 22:1–2; 47–53; 66–71; 23:1–7, 13–25; Іоанн, 18: 1–40, 19:4–16).

2. Пунктирне позначення основних подій у великодньому сюжеті призвело у "Промові Філософа" до схематизації. Зокрема, в одну фразу ("І зняли його з хреста, і положили його в гріб, і печатками запечатали гріб жиди, і сторожу приставили") увібгано низку посмертних ритуальних дій, які, наприклад, у Євангелії від Матвія займають частину 27-ї глави (57–65). Із переказу випало те, хто випросив у Пілата тіло Ісусове, як Сина Божого було загорнуто у плащаницю, а до дверей гробових привалено камінь, що при цьому були присутні жінки, які у неділю мали здійснити миропомазання. Крім того, тут упущено розмову між первосвящениками та фарисеями з Пілатом про те, що Ісус, за пророцтвом, має воскреснути на третій день, тому треба поставити надійну сторожу, аби цього не сталося.

3. Так само лаконічно, у вигляді короткого інформаційного повідомлення сформульовано в переказі тріумфальне воскресіння Христа: "Він же воскрес

на третій день і з'явився учням". У Євангелії від Матвія це займає всю 28-у главу, у Євангелії від Марка – всю 16-у главу, у Євангелії від Луки – всю 24-у главу, а у Євангелії від Іоанна цьому присвячено дві глави (20-а і 21-а), у яких детально викладено такі події: Марія Магдалина, Петро й Іоанн біля гробу Ісусового, Ісус являється Марії Магдалині, Ісус являється своїм учням, Ісус являється своїм учням удруге в присутності Фоми, Ісус являється учням своїм над морем Тиверіадським, прощення відступництва і нове покликання Петра.

4. Слова Ісуса Христа "Ідіть до всіх народів і навчіть всі народи, охрещуючи їх во ім'я Отця і Сина і Святого Духа" без змін запозичені з Євангелія від Матвія (28:19), тобто це пряма цитата, як і слова "аби не вкрали вночі учні його" (27:64). Слова книжників, звернуті до Пілата ("Якщо відпустиш цього, не будеш другом кесареві"), – пряме запозичення із Євангелія від Іоанна (19:12). Цитування тут має дві функції: звернення до авторитетного джерела, власне, до первісного тексту; пожвавлення сухої та лаконічної оповіді.

5. Наявність у переказі схеми, змодельованої завдяки коротким інформаційним повідомленням, позбавила великодній сюжет емоційної забарвленості й пафосу, адже йдеться про трагічні події в біографії Ісуса Христа, про його воскресіння та вічне життя. Емоційна напруга, властива канонічним Євангеліям, нейтралізована діловим, констатуючим стилем, і навіть образ церковної запони, яка роздерлася надвоє після того, як Ісус "духа віддав", не справляє такого враження, як у Євангелії від Матвія: "І ось запона у храмі роздерлась надвоє – від верху аж додолу, і земля потряслася, і зачали розпадатися скелі, і повідкривалися гроби, і повставало багато тіл спочилих…" (27:51–52). Ще емоційніше передано останню мить земного життя Ісуса в Євангелії від Луки: "Наближалася шоста година – і темрява стала по цілій землі аж до години дев'ятої. І сонце затьмилося, і в храмі завіса роздерлась надвоє. І, скрикнувши голосом гучним, промовив Ісус: "Отче, у руки Твої віддаю свого духа!" (23:44–46).

6. У фразі "Вони ж узяли Ісуса, повели його на Краньєве поле і тут розп'яли його", як і властиво цьому переказу, кількома фактами подано кульмінаційний момент великоднього сюжету, який у Євангеліях викладається ширше, психологічно напружено, трагедійно, однак, на перший погляд, здається неясним топонім "Краньєве поле". Євангелісти сповіщають, що Ісуса повели на страту на Голгофу – гебрейське слово вони перекладали, як Череп, Череповище, маючи на увазі легенду про те, ніби хрест для розп'яття Ісуса був уставновлений на місці, де покоївся череп Адама. Грецькою мовою це слово також писалося як Γολγουά, тому автор переказу міг запозичити цю назву хіба що з латинських джерел, адже латиною цей топонім пишеться calvarium, і передати його не зовсім точно кирилицею – "Краньєво".

У "Промові Філософа" наявна спроба витлумачити, розкрити символічність деяких подій та ключових образів у різдвяному та великодньому сюжеті. Коли Володимир запитав Філософа: "Что ради отъ жены родися, и на дьревѣ распятъся, и водою крестися?", – той відповів: "Сего ради, понеже испѣрва родъ человѣчьскый женою съгрѣши, дьявол прельсти Евгою Адама и отпаде рая, такоже и Богъ отмѣстьє створи дияволу: женою пѣрвѣє побѣженьє бысть дьяволу, женою бо пѣрьвѣє испаденіє бысть Адаму изъ раа, отъ жены же пакы въплътися Бог и повелѣ в рай ити вѣрнымъ. А єжє га древе распяту быти, сего ради, яко отъ древа вкушь, и испаде породы; Бог же на древе страсть пріять, да древомъ діаволъ побѣженъ будеть, и отъ древа праведнаго пріимуть праведніє; понеже преумножившимся грѣхомъ в человѣцехъ, и наведе Богъ потопъ на землю, и потопи человѣки водою. Сего ради рече Богъ понеже погубихъ водою человѣкы грѣха ради ихъ, нынѣ же паки водою очищу грѣхи человѣком, обновленіємъ водою" [3, 90–91].

("Ось чому. Тому що від початку рід людський згрішив жінкою: диявол спокусив Адама Євою, і той позбувся раю. Так і Бог помстився дияволу: через жінку спочатку переміг диявол, бо через жінку спочатку Адам був вигнаний із раю, через жінку, і втілився Бог, і наказав увійти вірним до раю. А на дереві був розіп'ятий через те, що від дерева вкусив Адам, внаслідок чого був вигнаний із раю. Бог же на дереві прийняв страждання, щоб деревом бути переможений диявол, і від дерева життя матимуть спасіння праведні. А що водою сталося оновлення, то тому, що на людей, які умножили гріхи свої, наслав Бог на землю потоп і потопив людей водою. Через це сказав Бог: "Оскільки водою погубив я людей за гріхи їхні, то нині знову водою очищу людей від гріхів – водою оновлення").

У цьому фрагменті "Промови" Філософ розкриває князю Володимиру християнську семантику "втілення" Ісуса Христа через жінку, виходячи із легенди про "гріхопадіння" Адама і Єви, яке сталося через спокушання жінки дияволом. Так у свідомість князя вноситься християнське тлумачення добра та зла і привертається увага до мудрості Господа, який дає людям шанс повернутися до свого первородства через боговтілення. Так само пояснюється й подвиг Ісуса Христа, який пожертвував собою заради того, щоб увійти "вірним до раю", хоч про визволення зі тьми гріха (пекла) тут не йдеться.

Символіка хресного дерева виводиться від образу дерева добра і зла, з якого перші люди скуштували заборонений плід, за що були вигнані із раю, оскільки через це вони прилучилися до зла, носій якого диявол. Цим деревом мав би бути переможений диявол, тому боротьба з ним та шлях до добра (благодаті) освячені стражданнями Христа, який був розіп'ятий саме на дереві, де й фізичну смерть свою прийняв. Ця смерть дарувала "праведним" спасіння, на чому наголошує Філософ, переконуючи князя Володимира в гуманному подвигові Христа. Третій образ цього фрагмента – вода – також тяжіє до старозавітної символіки: водою (потопом) Бог покарав людей за гріховність, але й водою Він має намір очистити їх від гріховності. Так Філософ зводить докупи у своєму трактування сутність народження, хрещення, страждання, смерті та воскресіння Ісуса Христа, такі антиномічні поняття, як добро і зло, гріховність і праведність, кара і спасіння.

Відразу після "Промови" літописець занотував, що Філософ для наочності показав Володимиру "запону, на якій було намальовано судилище Господнє": там були зображені праведники, які прямують у рай, і грішники, що йдуть на пекельні муки. Філософ радить князю стати до перших, але необхідно йому охреститися. Інакше кажучи, апологет християнської віри спрямував свою розповідь не лише до логічного висновку, а й до практичної поради, оскільки "будуть мученіа, иже не вѣрують Господу нашому Ісус Христу, мучими будуть в огни, иже ся не крестить" [3, 91] ("будуть муки для тих, що не вірують Господу нашому Ісусу Христу, мучитимуться в огні, якщо не охрестяться").

В "Історії української літератури" М. Грушевський припускав, що у формуванні "Повісті минулих літ" був так званий "докнижний період", що "спочатку се була збірка київських переказів – повістей і пісень, скомбінованих і подекуди пояснених, інтерпретованих укладчиком, без років, без хронології, яка з'явилася тільки потім, так само як і короткі порічні записи" [2, 109].

Ті пізніші вставки, переробки, пов'язані, зокрема, з хрещенням Володимира і Русі, з'явилися через прагнення надати зображеним подіям іншої перспективи, висунути нові історичні теорії. Історик літератури був переконаним, що "цикл" про хрещення Русі з'явився у "післяволодимирову добу" і був скомпонований з різночасового і різнорідного матеріалу, набувши прагматичного, ідеологічного забарвлення у всій структурі літопису.

Отже, “Промова Філософа” належить до перших спроб на Русі осмислити християнську історію, у зв’язку з чим і був трансформований текст Нового Завіту, зазнавши певних змін у манері викладу, але не втративши нічого у передаванні змісту священних подій, важливих для християнина.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Брайчевський М.* Літопис Аскольда. – К., 2001. – С. 16 – 28.
2. *Грушевський М.* Історія української літератури: У 6 т, 9 кн. – К.: Наукова думка, 1993. – Т. 2. – 264 с.
3. *Ипатьевская летопись* // *Полное* собрание русских летописей. – 2-е изд. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – Т. 2. – 648 с.
4. *Шахматов А.* “Повесть временных лет” и ее источники // *Труды* отд. др.-рус. л-ры. – М. – 1940. – Т. 4. – 342 с.

Отримано 5 січня 2016 р. *м. Житомир*



Наші презентації

Улюра Г. Пострадянська жіноча проза як соціокультурний та естетичний проект (на матеріалі російської літератури). – К.: Ніка-Центр, 2015. – 608 с.

Монографія присвячена системному аналізу пострадянської жіночої прози, здійсненому на матеріалі російської літератури 1990–2010-х рр. Жіноча проза розглядається тут як структура теоретичного проекту, яка розкриває тенденції культурного та ідеологічного виробництва, пов'язаного з наративізацією гендера. Літературні жіночі практики вивчаються з позиції репрезентацій жіночого в культурі (як репресивних або як таких, що корелюють із думкою про самодостатню жіночу суб'єктність). Пропонуються нові визначення понять "жіноча проза", "жіноча література", "жіноче письмо", обґрунтовується методологічний потенціал категорії "внутрішній жіночий досвід" щодо аналізу художньої літератури. Вводиться до обігу корпус російських пострадянських творів Марії Арбатової, Марусі Климової, Людмили Уліцької, Тетяни Толстої, Оксани Робскі, Ірин Полянської, Валерії Нарбікової, Маргарити Мекліної, Юлії Кісіної та багатьох інших. Надається нова інтерпретація визначних для сучасної жіночої прози текстів. Книжка адресована літературознавцям, викладачам, аспірантам, студентам-філологам. Також вона прислужиться тим, чиє поле наукових інтересів – гендерні студії.

Ю. Ш.

Зарубіжна література

Людмила Бербенець

УДК 821.35-3.09

ІСНУВАННЯ НА МЕЖІ: РЕАЛЬНІСТЬ І ГІПЕРРЕАЛЬНІСТЬ У РОМАНІ "ADIBAS" ЗАЗИ БУРЧУЛАДЗЕ[1]

У статті простежено, як у романі "adibas" грузинського письменника Зази Бурчуладзе показані образи сучасного світу; сучасної людини, для якої різноманітні ґаджети – це протези, розширення її тіла (за М. Маклюеном); війни (реальної і гіперреальної); нео-війни (У. Еко), трансльованої он-лайн, супроводжуваної тероризмом тощо. Авторка проводить паралелі між проблемами, змальованими в романі, і поглядами М. Маклюена, Ж. Бодріяра, У. Еко на реальність, медіа, private life.

Ключові слова: медіум, медіа, нео-війна, "п'ятиденна війна", private life, протез.

Lyudmyla Berbenets. Living between reality and hyperreality in the novel "Adibas" by Zaza Burchuladze

The article deals with the novel "Adibas" by a contemporary Georgian writer Zaza Burchuladze. Special attention is paid to the images of the up to date world, a contemporary human being for whom various gadgets serve as the prosthetic extensions of his/her body (acc. M. McLuhan), the war (real and hyperreal), neo war (U. Eco) which is continuously covered in live broadcasts and accompanied by terrorism etc. The author of the article draws parallels between the problems depicted in the novel and M. McLuhan's, J. Baudrillard's, U. Eco's views of reality, media, and private life.

Key words: medium, media, neo war, 'five day war', private life, prosthetic device.

Сучасний грузинський письменник і драматург Заза Бурчуладзе (нар. 1973 року) навчався у Тбіліській академії мистецтв, пише й видає літературні твори з 1998 р. До 2001 р. писав під псевдонімом Грегор Замза. Письменник перекладає з російської на грузинську (твори Ф. Достоєвського, Д. Хармса, В. Сорокіна та ін.). Твори З. Бурчуладзе перекладені англійською, італійською, німецькою, польською, російською, румунською, французькою мовами. Російською перекладено його романи "Мінеральний Джаз" (2003), "adibas" (2009), "Надувний янгол" (2011), повість "Розчинний Кафка" (2005). Письменник створив кіносценарії "Мати" (2006) і "Нічого особистого" (2012). Перу З. Бурчуладзе належать також оповідання й есе. Прозаїк критично висловлюється щодо сучасної грузинської політики й культури, засуджує їх патріархальність, не сприймає фундаменталізму грузинської православної церкви та обмеження свободи слова у країні.

Я маю на меті простежити, як З. Бурчуладзе показав у романі "adibas" так звану "нео-війну" (за Умберто Еко), приклади ведення якої можна спостерігати

[1] Цей текст з'явився спочатку у формі доповіді на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції "Література на пограниччі: амбівалентність, гібридність, долання кордонів" (Львів, 2012). Пізніше він був оформлений як стаття. Тепер, зважаючи на події в Україні та сумніви в об'єктивності російських джерел, що в них були розміщені інтерв'ю із Зазою Бурчуладзе, я вирішила звернутися до письменника і з'ясувати деякі непевні та незрозумілі моменти. Крім того, 2015 року вийшов друком переклад роману "adibas" німецькою з передмовою Юрія Андруховича. Дякую українському авторові за те, що він надіслав мені текст своєї передмови і допоміг сконтактуватися з грузинським письменником. Дякую Зазі Бурчуладзе за те, що він погодився поспілкуватися зі мною й відповів на запитання щодо війни у Грузії 2008 р., поділився своїми поглядами на неї.

в сучасному світі, зокрема й в Україні. На подібність подій 2008 р. у Грузії, змальованих у романі "adibas", і подій в Україні 2014–2015 рр. звернув увагу і Юрій Андрухович у передмові до перекладу роману "adibas" німецькою, який було видано 21 вересня 2015 року в Берліні [15, 7-11][1]. Крім того, у статті йдеться про змальоване грузинським письменником життя сучасної людини серед різноманітних ґаджетів і медіа, які перетворюють її тіло на протези (медіа як будь-які технічні засоби, за Маршалом Маклюеном), спотворюють, видозмінюють, а часто навіть творять (мас-медіа) картину реального світу.

Отже, у романі "adibas" (2009) описано війну у Грузії 2008 року. Запропоновані автором форма оповіді та спосіб викладу відомостей про події цікаві завдяки своїй "інтермедіальності". Однак ідеться не про поєднання виражальних засобів різних медіа в межах одного художнього тексту/твору (як свого часу окреслив сутність "інтермедіа" в мистецтві Дік Гіґґінс), а про особливості бачення сучасного життя за посередництва різних медіа – крізь об'єктив відеокамери, екран телевізора, дисплей комп'ютера, мобільний телефон тощо.

Оповідь ведеться від першої особи, крім того, важко визначити, чи тут наявний один розповідач, чи їх декілька[2]. Крізь весь твір проходить нагадування про 8 серпня 2008 року – початок так званої "п'ятиденної війни" між Грузією і Росією, яка підтримала Південну Осетію й Абхазію і вдерлася на територію Грузії.

З. Бурчуладзе не намагається дати безпосередню оцінку війні, яка розгортається блискавично. Письменник, схоже, пропонує читачеві замислитися над тим, наскільки реально в сучасному світі скласти уявлення про те, що відбувається навколо. Адже найчастіше, особливо в подачі інформації про політичні події, ЗМІ нав'язливо пропонують уже готове розуміння того, що сталося[3]. Увагу читача роману привертає думка про вторинність даних, які отримує сучасна людина з мас-медіа, різноманітних носіїв інформації та засобів її передачі.

Гіперреальність, сповнена "симулякрів", оточує головного персонажа (персонажів) роману, котрий (котрі) "спостерігає(ють)" за перебігом серпневої війни. Письменник говорить про події, повідомлення про які вже "пропущені" крізь екрани, динаміки, фотошоп, оброблені та залучені до творення сучасної "дійсності". Майже в усіх випадках, крім кількох моментів, коли розповідач на власні очі бачить авіавинищувачі чи військових на вулиці, війна в романі показана опосередковано: про неї розповідають диктори в теле- й радіоновинах, надходить інформація телефоном, скайпом, люди дивляться на війну крізь бінокль, вікно, екран, відмовляючись сприймати її як реальну подію.

---

[1] Німецькою передмову Ю. Андруховича до роману "adibas" можна завантажити на сайті видавництва: http://www.aufbau-verlag.de/index.php/.html. Українською майже весь (за винятком кількох абзаців) текст цієї передмови можна прочитати тут: [1]. Паралелі між подіями в Грузії 2008 року і подіями 2014 року у Криму накреслив і Тарас Березовець у книжці "Анексія: Острів Крим. Хроніки "гібридної війни" [2]. У німецькій пресі вже з'явилися відгуки на роман, див., напр.: [14].

[2] Насправді, у романі декілька розповідачів (це підтвердив і сам письменник у скайп-розмові від 12.10.2015).

[3] В одному з інтерв'ю письменник сказав: "Насправді, весь роман – це проекція моїх тодішніх страхів. Коли оголосили, що в Осетії почалася війна, вона якось дивно й дуже швидко почала розростатися. Метастази конфлікту миттєво залишили вогнище воєнних дій і почали просуватися всією Грузією, усією країною. ЗМІ, зокрема, говорили, що всі танки й бомбардувальники насуваються просто на Тбілісі. Після цих повідомлень багато тбілісців одразу залишили місто. І в цьому Богом забутому місці, у напівпорожньому місті якось більш дивно відчувалася ситуація. На ТБ безперервно показували ці кадри, як російські бомбардувальники невпинно бомбардують зону конфлікту. Звичайно, це була грузинська пропаганда, бо на російських каналах передавали зовсім інше. <…>

Я не вірю жодному телебаченню – ні грузинському, ні російському. Я взагалі не дивлюся телевізор, але в ті дні довелося-таки надивитися. Звісна річ, я б не був ні на чиєму боці. Просто я вже бачив у своєму житті й мародерство, і мародерів. <…> Якісь напівтварини могли ввірватися до квартири, учинити насильство над людьми. Мені довелось би просто битися за життя та безпеку рідних. Але, звісно, я б не стояв на барикадах чи не сидів би в окопах. То була якась дивна і швидкісна війна, котра так блискавично почалася, що незчулися, як вона вже й завершилася. Просто залишила якийсь дуже неприємний смак, якийсь запах смаленого – і все" [7].

На мою думку, аналізуючи "інтермедіальний" простір, у якому опинилися персонажі роману "adibas" Зази Бурчуладзе, доречно звернутися до деяких поглядів Маршала Маклюена й Жана Бодріяра. Цікаво, що французький філософ і соціолог Ж. Бодріяр, котрий спочатку критикував М. Маклюена[1], поступово перетворився на "нового Маклюена" та ретранслював ідеї канадського вченого. Він, зокрема, послуговується формулою Маклюена "медіум – це повідомлення", хоча медіа для нього переважно – це мас-медіа; по-своєму переінакшує розподіл на "гарячі" і "прохолодні" медіа, говорячи про "холодні медіа"; називає медіа "протезами" тіла людини; зауважує "імплозію" (тотальне поле інклюзивної поінформованості) тощо [16]. Тексти цих двох мислителів не можна вважати цілком адекватними реальному станові речей стосовно медіа, але деякі їхні спостереження, хай навіть іноді суперечливі, не втрачають актуальності й досі. Окремі характеристики медіа (будь-яких технологій, за Маклюеном) і медіа (засобів передачі (масової) інформації, переважно телебачення, за Бодріяром), можуть слугувати для побудови розгорнутої метафори й навіть опису реального стану речей у сфері взаємодії людини й різноманітних інформаційних та інших технологій.

Говорячи про занепад перспективного й паноптичного простору, про "усування видовищного", про "реальне" телебачення, Жан Бодріяр зауважує: "Сам медіум як такий стає невловимим, і змішання медіуму з повідомленням (М. Маклюен. – *Л. Б.*) є першою великою формулою цієї нової доби. Медіуму в буквальному значенні більше не існує: віднині він невловимий, розсіяний і заломлений у реальному, і вже не можна навіть сказати, що останнє зазнало від цього якихось змін" [4, 47-48]. Бодріяр говорить, про втручання медіуму в життя, про "ендемічну, хронічну, панічну присутність медіуму", про "… розчинення телебачення в житті, розчинення життя в телебаченні – нерозрізненний хімічний розчин…" [4, 48-49]. Подібно до сімейства Лаудів, першого героя експерименту "реального телебачення", персонажі роману Зази Бурчуладзе мимоволі стають героями "передачі" про війну, яка зливається з їхнім життям, а тому справжню війну вони, здається, не сприймають як щось дивне чи ненормальне.

Поглянувши на "війну", зображену в романі Бурчуладзе, можна зрозуміти, що вона, як і життя його персонажів, – симулякр, медіа-продукт (телебачення, радіо), образ, який постає під час розмови у Skype, по рації, під час спілкування в чаті, унаслідок наркотичного сп'яніння. Гіперреальність, про яку писав Жан Бодріяр, перетворилася в романі грузинського письменника на "реальність". Занепокоєння З. Бурчуладзе перегукується зі спостереженнями Бодріяра, котрий зауважував, що тепер "… телебачення дивиться на нас, телебачення сприяє нашому відчуженню, телебачення маніпулює нами, телебачення інформує нас… Ми залишаємося в усьому цьому заручниками аналітичної концепції засобів інформації" [4, 50].

Якщо ширше торкатися проблеми формування "образу світу" за допомогою телебачення, то варто нагадати, що воно водночас розширює і звужує наші горизонти, не лише інформує, а й дезінформує глядачів. Як зауважує Джованні Сарторі, "те, що нам дозволено переглядати <…> може бути ілюзією, брехнею. Фотографія обманює, коли стає ефектом фотомонтажу. Телебачення подій, доходячи до глядача, є одним великим фотомонтажем" [17, 58]. Тому не варто цілком покладатися ні на телевізійну аналітику, ні на вичерпність отриманої під час перегляду інформації.

Отже, розповідач із твору Бурчуладзе дізнається про ведення бойових дій випадково, він щойно прокинувся й ходить своєю квартирою: "У вітальні бубонить плазма. На TV1000 йде "Лабіринт Фавна". Перемикаю на "Імеді".

[1] Варто зауважити, що дослідники часто критикують Маклюена за хаотичність, невмотивованість, невиправданість посилань на джерела та роздумів тощо.

Якоюсь трасою їде колона танків. За кадром бездушний речитатив диктора: "… генерал Кулахметов називає це дезінформацією й категорично заперечує факт вступу російських танків у Тбілісі. Проте вже цілу годину не вщухає інтенсивна стрілянина в районі Діді Дігомі…" [6, 11]. Далі персонаж знову чує про війну з вуст диктора телебачення: "З вітальні долинає звук телевізора: "… правою набережною Кури в бік центру також просувається мотострілковий батальйон сорок другої дивізії. У її складі вісімдесят одиниць важкої техніки і тридцять танків…" [6, 15-16].

За свідченням Зази Бурчуладзе, який під час конфлікту 2008 р. перебував у Тбілісі, дехто з городян злякався, бо знав, що Грузії не вистачить сил захиститися від Росії. Ці люди виїхали із Тбілісі або й із Грузії до сусідніх країн (Азербайджану, Вірменії). Але були й такі, що чекали на Путіна, котрий би увійшов у Тбілісі та позбавив грузинів від Саакашвілі. Були й люди, які не могли жити без СРСР, для них Путін – уособлення "совка", котрий зумів реалізуватися, вони асоціювали російського президента зі Сталіним[1]. Персонажі роману натомість не звертають особливої уваги на те, що у країні точиться війна. Розповідач відпочиває біля міського басейну у Тбілісі, бармен робить напої, і раптом: "Вода в басейні зблискує, як від спецефектів. І вібрує, наче по ній злегка мрячить. Гул наростає, швидко досягає піку й раптово затихає. Авіавинищувач летить низько, і його супутники – вітер і тінь – пролітають просто над басейном. Парасолі біля бару тяжко гойдаються, вода в басейні коливається. Розслаблені тбілісці вилежуються в шезлонгах. Ніхто оком не змигне. Тільки одна худорлява жінка відхиляється вбік, дивиться в небо" [6, 24-25]. А розповідач і далі попиває мохіто.

Потім ідеться про те, що розповідач сидить на безлюдній зупинці біля філармонії. З таксі, що стоїть поруч, лунає з "динаміків голос диктора: "… підрозділи російської армії просуваються правою набережною Кури. Блокпости встановлені на початку вулиці Пекіна, біля Палацу спорту й поблизу телецентру…" [6, 27]. Далі важко зрозуміти, у реальності чи ні відбуваються події, адже персонаж повідомляє читачеві, що "вжита вчора кислота недоречно нагадує про себе" [6, 28]. А тому йому важко зрозуміти, що літає над Палацом Шахів – "безпілотний літак-розвідник чи просто чайка". Персонаж чує голос диктора радіо із "Жигулів", а літак тим часом ніби помічає його, робить піке і зникає за деревами. Диктор провадить далі: "…російські військові катери щойно розпочали патрулювання річки Кура від Мцхета до Гардабанського шосе…" [6, 29]. Раптом підбігає двірник із мітлою, погрожує літакові, що зникає, і запитує розповідача, чи винищувач не заподіяв йому лихого. Персонаж бачить, що в живіт двірника вмонтовано екран, умикає його й дивиться, як Лєха Качинського викрадають на трасі, і він покірно сідає в кейс. Потім читач дізнається, що "Видіння зникає. Біля входу в парк двірник знову підмітає, водій жигулів так само лежить у кріслі. Тільки руки в мене німіють, а у вухах починає дзвеніти" [6, 34].

Стає зрозуміло, що персонаж справді перебуває під впливом сильного наркотику ЛСД ("кислота", про яку він мимохідь згадував), тому його бачення "реальних" подій не може бути об'єктивним, а повідомлення – адекватним. Якщо ще можна повірити, що літак справді пролетів у нього над головою, то телевізор,

[1] Зі скайп-розмови з письменником від 12 жовтня 2015 р.

умонтований у двірника, та видіння з Качинським[1] змушують засумніватися навіть у тому, що літак був реальний. Хоча пізніше з розмови robozapienz і nylon-eyes у чаті Скайпу дізнаємося, що у Тбілісі викрали Качинського із траси, коли він їхав з аеропорту, а потім перед усіма президентами, котрі того дня виступали на трибуні, Саакашвілі випустив Качинського з кейса, "мовляв, який у нас крутий спецназ" [6, 125]. Персонаж роману потрапляє в один із "можливих", до того ж симульованих[2] світів, генерованих Зазою Бурчуладзе.

Розповідач постійно нагадує про "відносну" реальність війни. Він наприклад, говорить про те, що бачить із вікна: "На розі вулиці стоять два бронетранспортери. Один закриває Ленінградську, другий – вулицю Камо. Над ними майорять грузинські прапори. Кілька офіцерів палять. На плечах у них висять автомати Калашникова. Рядові носять мішки з піском, складають їх у нашвидкуруч споруджений окоп, залишаючи місце для амбразур. Не розумію – армія готується до оборони міста чи це просто імітація оборони. Сміттєвий контейнер під балконом огидно смердить" [6, 39]. Тут знову з'являється своєрідний екран – вікно – який відгороджує глядача від реальної небезпеки та з нього, як з екрана телевізора у прямому ефірі, можна дізнатися про перебіг війни в місті.

Про іронічність авторського ставлення до "оборони" міста свідчить наступне зауваження розповідача, який біля смітників побачив Бібі Сартанію. Останній – наркоман, котрий колись міг би стати успішним ді-джеєм, для цього йому потрібно було б мати "хороший лептоп із саунд-програмами, камуфляжні штани з кишенями по боках і черевики мілітарі з фосфорними шнурками. <…> і популярність у нього була" [6, 40]. Військові і наркоман, військова техніка і камуфляжні штани ді-джея – імітація і симулякри знову переплітаються з реальністю.

Про війну читач дізнається також із розмови двох дівчат у скайпі. Наніко запитує в Тіни, чи завдали бомбового удару по Ваке (район Тбілісі). Тіна відповідає, що Ваке не бомбардували, Наніко цікавить, чи є в місті паніка [6, 51]. Новина про те, що тренер зі спортзалу Аміко отримав повістку до армії, також нагадує про те, що у Тбілісі війна. Своєрідний натяк на військові дії (певна паралель до подій 11 вересня 2001 р.) – опис постаті Аміко; він одягнений в усе біле, на футболці, за словами розповідача, "Люмінесцентний напис: *Allah Akbar.* Не розумію фішки: мода на терориста № 1 уже давно минула, і вже не все арабське популярне, 11 вересня буде лише за місяць…" [6, 51]. "Гламурність" Аміко та його, як стає зрозуміло з тексту твору, нетрадиційна орієнтація також не цілком відповідають стереотипним уявленням про маскулінний образ воїна-захисника.

Далі про перебіг військових дій можна знову дізнатися з радіоповідомлення: "… щойно російська військова авіація скинула ще кілька бомб над територією ботанічного саду. Палають два гектари лісового масиву…" [6, 55]. Почувши

---

[1] Усе ж згадка про Лєха Качинського в романі не випадкова, адже польський президент із самого початку війни повідомив про підтримку Грузії в боротьбі з Росією, яка виступила явним агресором. 13 серпня 2008 р. президенти України, Польщі, Литви, Естонії, Латвії відвідали столицю Грузії. 18 серпня 2008 р. Лєх Качинський і президент Литви Валдас Адамкус підписали спільну декларацію із проханням про прийняття Грузії й України до НАТО.

У листопаді 2008 р. колону автомобілів, якими до кордону з Південною Осетією під'їхали президент Грузії Міхеїл Саакашвілі, президент Польщі Лєх Качинський та група журналістів (щоб пересвідчитися, що російські війська перебувають не там, де це було визначено мирним планом), була обстріляна. За однією з версій, вогонь відкрили осетинські війська, за іншою – російські, є навіть версія (яку відкинули й Саакашвілі, і Качинський), що самі грузини підлаштували цей інцидент [див.: 8; 18].

[2] Заза Бурчуладзе й сам згадує про гіперреальність і симуляцію. Так, повз головного персонажа проїжджає автобус із написом "НАСТУПНА ЗУПИНКА – НАТО", й одразу читаємо коментар автора/розповідача до нього: "Абсолютно гіперреалістичний слоган. <…> Симуляція того, що не станеться ніколи" [6, 35].

це, розповідач перемикається з радіо на CD плеєр; добре помітно, що він не зважає на війну, йому байдужі повідомлення про її перебіг, він запросто може від неї дистанціюватися, припинивши прослуховування радіоновин.

Згодом персонаж опиняється біля газетного кіоску: "У кутку рундука на газетах стоїть транзистор, із якого чути схвильований голос журналіста: "…російська авіація вже вдруге за сьогодні бомбардує територію, що прилягає до Вазіанського аеропорту. За неуточненими даними, унаслідок авіанальоту загинуло вісім і було поранено близько двадцяти осіб" [6, 70]. Розповідач купує в кіоску книжку "Міфогенна любов каст" Павла Пепперштейна, при цьому стає зрозуміло, що його враження від цього твору нагадують оповідь про життя самого персонажа: "І весь цей психоделічний атракціон відбивається кривими дзеркалами, додавши до них ще й стробоскопічний ефект" [6, 71-72]. Розповідач відходить од кіоску, але його ще трохи супроводжує "збуджений голос диктора": "… за повідомленнями агентства "Рейтер", узято проспект Царя Парнаваза. Російські танки стоять також у другому мікрорайоні. Поширюється інформація про викрадення двох турецьких журналістів" [6, 74].

Потім розповідач іде в бік Вакійської церкви й бачить: "Наче зграйка ластівок, над головою пролітає кілька авіавинищувачів. Проспект Чавчавадзе ловить їх швидкі тіні, а вітер лише секунду встигає потриматися за їх борт. Гаряче повітря б'є мені в обличчя. Здається, що вулицею пролетів гігантський вентилятор. Повітря трясе здійнята із землі пилюка.

На другому боці вулиці на балкон будинку вибігає хлопчик 8–10 років. <…> Хлопчик ставить лікті на поруччя і спрямовує бінокль на авіавинищувачі. На лінзах бінокля грає сонце" [6, 75]. Отже, автор начебто показує війну крізь черговий оптичний прилад (якщо не рахувати очей розповідача).

Коли розповідач іде повз церкву, він бачить на її подвір'ї багато людей, але про те, що точиться війна, можна лише здогадуватися: "Подекуди виринають чохи (кавказький жупан. – *Л. Б.*) й військова форма. Незрозуміло, релігійне свято чи громадянська панахида за полеглими у війні. Кілька солдатів курять біля воріт. Згорнуті берети просунуті в погони" [6, 77].

Розповідач заходить у двір будинку, люди живуть звичним життям, діти грають у футбол на спортивному майданчику, хоча "вітерець звідкись приносить чорний дим". І знову розповідач дізнається, що точиться війна (уже навіть не дивлячись на екран), лише чуючи звук телевізора й повідомлення, яке долинає через відчинені вікна: "нагадуємо, що заміновано територію, яка межує з державним університетом, Варазьку ущелину з боку зоопарку й вулицю Костава біля кінотеатру "Амірані" [6, 89].

Потім, коли у двір заїхала поліцейська машина, з її вікон можна було почути по рації розмову про війну: "розпочалося забезпечення тих, хто залишився без даху над головою, продуктами і предметами першої необхідності. Неурядова організація "Грузія XXI Століття" передала постраждалим унаслідок бомбардування одяг і м'які іграшки" [6, 97].

Персонаж сидить у таксі, інспектор виписує штраф таксистові, у руках у розповідача айпод, який віддав йому Аміко. Він сподівається, що айпод залишиться в нього, адже Аміко йде в армію [6, 98]. "Десь дуже близько бухає вибух. Таксі здригається. Звідусіль на всі лади панічно кричать сигналізації" [6, 99]. Усе це не дуже хвилює розповідача, який із мобільного телефона підключається до Інтернету та спокійнісінько переглядає порносайти [6, 100]. Тим часом трасою мчать машини швидкої допомоги з увімкнутими сиренами, а з машини, яка проїжджає поруч, лунає пісня: "Привіт тобі, Абхазіє! Блакитні гори твої…" [6, 106].

Іще кілька цитат, які свідчать про підкреслену в романі "симульованість" "п'ятиденної війни", абсурдність повідомлень про неї, подекуди поєднаних із

рекламою: “Крізь вітражі видно екран телевізора, на ньому якась старенька бабця із закривавленим обличчям лежить перед охопленим полум’ям будинком і безпорадно простягає руки в бік камери. Там само перекинута машина Червоного Хреста, димить пустий мікроавтобус із обгорілими колесами. Показують непорушений пам’ятник Сталіну. Це кадри з Горі – пам’ятник вождеві сьогодні можна побачити тільки там. Пригинаючись, біжить солдат із автоматом. Унизу екрана пливе інформаційна стрічка: “Відкрий депозит до 16-го грудня в “ТіБіСі Банку” й виграй один із десяти мерседесів або головний приз – 1 000 000 ларі. Стань мільйонером разом із “ТіБіСі Банком”!” [6, 156]. Про те, що вулицю Шардені заблоковано, розповідач дізнається від телефонного співрозмовника, який у цей час дивиться телевізор. У вітальні Тако говорить із Наніко скайпом, Наніко запитує, що кажуть про війну у Тбілісі по телевізору, бо в закордонних новинах “говорять, що, можливо, почнеться хімічна атака на Тбілісі, і посольства залишають місто” [6, 165]. Тако, яка перебуває у Тбілісі, не знає, що насправді відбувається, телевізор вона не дивилася, тому вирішує його ввімкнути.

У стосунку до “медіальної” війни, трансльованої і ретрансльованої, майже симульованої, варто згадати виступ У. Еко “Декілька уваг про війну і мир”, озвучений ним у Мілані в Товаристві Св. Еджидіо 2002 року [11]. Італійський учений розмірковує над тим, як видозмінилися сучасні війни порівняно з колишніми. Він, зокрема, говорить про “Пра-пра-війну”, тобто становище тимчасової двосторонньої нестабільності, що торкалася двох сторін та не порушувала загальної рівноваги на периферії; про “холодну війну”, яка створила вимушену й заморожену стабільність у центральних частинах перших двох світів ціною багатьох тимчасових нестабільностей на периферіях (де точилися дрібні пра-пра-війни).

Говорить У. Еко і про нео-війну – постійну нестабільність, навіть у центрах (неспокій, терористичні атаки), яку стримуватимуть постійні пра-пра-війни на периферіях. Специфіка нео-війни – постійна трансляція подій, онлайн-увімкнення. Першою “телевізійною війною” була війна в Перській затоці, відомі нам “нео-війни” в Косово, Іраку, Афганістані після подій 11 вересня 2001 року. Серпневу війну у Грузії також можна було б зарахувати до такого типу війни[1]. Роздумуючи про особливості трансформації війни на початку третього тисячоліття, У. Еко говорить, що для нео-війни характерне протистояння не окремих держав, а певних сильних влад, хоча нео-війни, зрештою, все ж переходять у пра-пра-війни.

Сам Заза Бурчуладзе каже, що в “adibas” ідеться не лише про війну у Грузії 2008 р., а про те, як виглядає сучасна війна загалом. Адже, коли в певній країні точаться реальні воєнні дії, в інших країнах чути лише інформаційний шум від цих подій і важко з’ясувати, що відбувається насправді[2].

Витоки війни у Грузії неоднозначні, ситуація 2008 року була закладена щонайменше наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. Відокремлення Абхазії й Південної Осетії від Грузії провоковане й підтримуване Росією. Варто пам’ятати і про пошуки casus belli – приводу для розв’язання війни. 2008 року таким приводом для Росії стала операція з примушення Грузії до миру[3]. На мою думку, у цьому випадку доречно говорити про так звану “риторику безсоромності”, окреслюючи яку У. Еко цитує промову Муссоліні: “Наше право поводитися безсоромно й чинити неподобства закріплене тим фактом, що ми – кращі” [10, 99]. Прикладами такого типу вторгнення можна вважати напад США

[1] Тепер така війна точиться в Україні.
[2] Зі скайп-розмови з письменником від 12 жовтня 2015 р.
[3] Див.: https://www.youtube.com/watch?v=10PXE6yqtlw

на Ірак 2003-го[1], адже ще 1998 року представники неоконсерваторів (Френсіс Фукуяма, Роберт Каган, Доналд Рамсфелд) відправили президентові Клінтону листа про те, що варто почати воєнні дії в Іраку, щоб перешкодити останньому виробляти, а згодом використовувати зброю масового знищення. Факт виготовлення такої зброї неможливо було довести ні 1998 року, ні 2003-го, але 2001 року подібний лист був адресований і президентові Бушу [10, 98].

Сучасні "медіа"/ґаджети і тіло[2] в романі: протезування людського тіла, війна/секс/порнографія.

У книжці "Розуміння медіа: зовнішні розширення людини" (1964) Маршалл Маклюен писав про те, що "медіа" продовжують фізичні органи й почуття людини. На думку дослідника, завдяки електричним технологіям, людина розширює свою нервову систему, поширює її на всю земну кулю. У Маклюена медіум – це будь-яке продовження нас самих ("any extension of ourselves"), а ширше – будь-яка нова технологія ("any new technology").

М. Маклюен твердив, що "будь-який винахід і будь-яка технологія – це зовнішня проекція, чи самоампутація наших фізичних тіл, і таке розширення назовні вимагає, зокрема, нових пропорцій, або нової рівноваги, між іншими органами і розширеннями тіла" [9, 54].

Услід за М. Маклюеном Жан Бодріяр у книжці "Прозорість зла" (1990) також торкнувся теми "протезування" тіла людини за допомогою різних медіа. Але в Бодріяра вже йдеться про медіа як засоби передачі повідомлень, інформації, образів, а не просто як будь-які технології в розумінні Маклюена. Щодо переплетення тіла і свідомості людини й машини французький соціолог, зокрема, писав: "Відео, телебачення, комп'ютер, мінітель (minitel) – ці контактні лінзи спілкування, ці прозорі протези – складають єдине ціле з тілом, аж до того, що стають генетично його частиною, як кардіостимулятор <…> Усі наші контакти з мережами й екранами, добровільні й мимовільні, – це відношення того ж порядку: відношення поневоленої (але не відчуженої) структури, відношення в межах цілісної окружності. Важко сказати, ідеться тут про людину чи про машину" [3, 86].

Отже, у світлі переосмислення досвіду людини сьогодення у творчості сучасних письменників доречними видаються як згадане вище спостереження Ж. Бодріяра, так і твердження М. Маклюена про взаємозв'язок людини і медіума. Маклюен, зокрема, писав, що люди, "безперервно беручи технології у свої обійми", перетворюються на сервомеханізми цих технологій, ми служимо "цим розширенням нас самих – як богам чи до деякої міри святиням. Індіанець слугує сервомеханізмом для свого каное, ковбой – для свого коня, а керівник – для свого годинника" [9, 56]. Маклюен також влучно зауважував: "Із погляду фізіології, людина під час звичайного застосування технології (тобто свого на всілякі способи розширеного тіла) постійно модифікується, і своєю чергою, знаходить ідеальніші способи її подальшого вдосконалення" [9, 56]. Отже, ідеться про те, що "засоби комунікації як розширення наших чуттів, взаємодіючи один із одним, установлюють нові пропорції, до того ж не тільки між собою" [9, 63-64]; канадський учений має на увазі, що під час такої взаємодії змінюються й сама людина, і соціум.

Тіла персонажів роману Зази Бурчуладзе цілком протезовані завдяки досягненням сучасних технологій. У романі "adibas" багато прикладів як фізіологічного, так і нервового "продовження" тіла людини за допомогою різних медіа. Персонажі роману справді стають сервомеханізмами для різноманітних ґаджетів; вони віддали свої очі, вуха, тіла засобам масової

[1] Анексія Криму Росією 2014 р., війна на Донбасі – події того ж порядку.
[2] За М. Маклюеном.

комунікації, Інтернету. Люди перетворилися на напівроботів, кіборгів, на істот, які дивляться на життя крізь екран телевізора, а сексу віддаються у присутності відеокамери чи спостерігача, котрий щойно розмовляв із ними у скайпі.

Зверну увагу на кілька моментів протезування людського тіла за допомогою різноманітних технологій, яскраво змальованих у романі. Отже, на самому початку, прокинувшись уранці, розповідач пригадує: "Снилося, що мій мозок світиться, як лампочка. А звивинами бігають кольорові іскри, як сигнали – кабелем" [6, 9]. Коли головний персонаж відчиняє холодильник, і в ньому засвічується лампочка, він одразу пригадує про світіння своєї голови уві сні, яка все ж світилася трохи по-іншому, як "старий абажур у бабусиній кімнаті" [6, 15].

Протезами тіла можуть бути й меблі (що, згідно з теорією Маклюена, також уважаються "розширеннями людини"), вони здатні зливатися з людським тілом. Наприклад, розповідач пригадує колишнього президента Грузії Шеварднадзе у своєму сні й називає цей спогад "флешбеком": "Диктофон я чомусь тримав у руці. Шкіра крісла й колір обличчя Шеварнадзе зливалися. Майже неможливо було зрозуміти, де закінчувався Шеварнадзе і починалося крісло. Чимось він нагадував Великого Лебовскі з фільму "Великий Лебовскі". Губи в нього не ворушилися. Звуки сипалися з рота, як у накрутної ляльки" [6, 22-23].

Тіло (вухо, рука, шкіра), навушник, айпод, шнур утворюють єдине ціле, формуючи образ Тако: "У Тако у вушку краплинка динаміка. У руці айпод. І його шнур на тлі її засмаги видається ще білішим, ніж він є насправді. Як світла риска на чорній шоколадці" [6, 23-24].

Процес пригадування персонаж порівнює з роботою фотоапарата; він раптом пригадав зустріч із Бібі й зауважив: "мій мозок, як полароїд, моментально видає готову фотографію…" [6, 40].

Також у своєрідному гороскопі, запропонованому автором на 8 серпня 2008 р., можна прочитати такий прогноз для Діви: "… ви все одно вже давно не розрізняєте: ви використовуєте телевізор чи телевізор використовує вас. І не можете з'ясувати, що реальніше: ваше життя чи передачі на "Діскавері" [6, 84]. Для Терезів гороскоп такий: "Якби у психіки був рестарт, час від часу всі чесні люди користувалися б цією опцією. Але його не існує" [6, 84].

У романі трапляються образи жінок-роботів-кіборгів; наприклад, Анеке поїдає хінкалі, як робот: "Її механічні рухи точні, як математичні формули" [6, 67]. А обкладинка журналу "Гламур" привертає увагу розповідача зображенням Міли Йовович: "Погляд хтивого кіборга, брови підняті вгору, ніздрі роздуті" [6, 73].

"Бесіда" в чаті двох подруг, одна з котрих їде потягом із Потсдама до Берліна, а друга перебуває у Тбілісі, також нагадує про феномен протезування людських тіл за допомогою новітніх засобів зв'язку. Співрозмовниці мають промовисті імена у скайпі, які також покликані увиразнити "зрощення" технологій і органів людського тіла. Отже, одна з них зветься nylon eyes (тобто нейлонові очі), друга – robozapienz (робозапієнс – відсилання до homo sapiens/ zapiens, але вже з характеристиками робота (а не людини), котрий тисне на кнопки телевізійного пульта, тікаючи від реклами; можливо, часткова алюзія на "homo zapiens" із роману Віктора Пелевіна "Generation П"). Наприклад, одна з реплік robozapienz така: "ні з ким не спілкуюся. контакт із людьми не сильна моя риса. краще вдається спостереження. з колективом спілкуюся по-своєму. в минулому житті була мабуть камерою спостереження" [6, 120].

Автомобіль – це також розширення людини [9, 247-256], тому, коли хтось приїхав хаммером під церкву, розповідач замислюється, який же потрібно мати комплекс неповноцінності, щоб їздити такою машиною [6, 78]. Навіть обмін даними з телефонів через блютус можна порівняти зі статевим актом між

новими знайомими на вечірці: “Усе сталося так блискавично, що здавалося, усе це було уві сні. Потім із наших мобільників через блютус обмінялися мелодіями, багато сміялися <…> Нарешті там же заснули обійнявшись” [6, 14].

Більшість використовуваних персонажами роману “adibas” ґаджетів не є життєво необхідними для них, найчастіше вони вживаються для “спілкування” в чаті, у скайпі, а суперпрезентабельний телефон Карлоса слугує для вдихання з його поверхні кокаїну. Тому протезування тіла персонажів “adibas” можна розглядати також у простіших термінах карнавалізації життя. У статті “Від гри до карнавалу” (2001) У. Еко говорить про “стовідсоткову карнавалізацію сучасного життя”, яка “*охопила й усю сферу робочого часу*”. Італійський мислитель іронічно відгукується про повсюдне використання мобільного телефона, комп’ютера, карнавальне водіння автомобіля з навігатором та величезною кількістю непотрібних кнопочок усередині, здійснення покупок у супермаркетах, походи до ресторанів, політику, видовища, релігію тощо [12]. У романі Зази Бурчуладзе змальовані така ж карнавальність і “несправжність” реальної війни.

У романі “adibas” не йдеться про любов, хоча йдеться про секс, але навіть він викривлений відеокамерою, веб-камерою, ретрансльований через скайп. Цей секс – радше порнографія. Недарма Ж. Бодріяр називає порно “сучасною гіперсексуальністю гіперреальності” [5, 10], у якій розчиняється сама сексуальність. Роздумуючи про “віртуальну людину, котра непорушно сидить перед своєю обчислювальною машиною”, французький філософ зауважує, що вона навіть “кохається за допомогою екрана” [3, 76].

В одному з інтерв’ю З. Бурчуладзе зазначив: “Якщо читати уважно, можна помітити, що впродовж усього роману жоден герой не може по-справжньому з’єднатися із жінкою. Узагалі весь роман – це ілюстрація неможливості розмножуватися. Це ілюстрація багатьох неможливостей. Це ілюстрація великої поразки. Як на мене, нація просто припиняє своє існування. У процесі глобалізації грузини втрачають своє обличчя. Усе якось дивно тепер відбувається. Є прихильники влади, є опозиція, ще огидніша за владу. А люди якось загубилися в цьому всьому” [7].

У творі є паралель війна-секс: “війна є імітацією сексу, чи навпаки – секс є імітацією війни”; цього висновку оповідач доходить унаслідок роздумів про символіку дати початку війни 08/08/08 [6, 170-171]. Сам письменник так пояснює одну із причин подібного зіставлення: “Вираз, який грузинською означає “секс”, буквально можна перекласти як “узяти в полон”, “примусити працювати на себе” чи точніше: “зробити собі раба” [7].

У якийсь момент розповідач усе ж зауважує, що “щось не так, як було ще зовсім недавно… щось змінилося. Потрібно дуже добре знати Тбілісі, щоб відчути ці зміни. Воно таке пластичне, пластилін, а не місто. Хто завгодно може виліпити його по-своєму, розфарбувати, зґвалтувати і, що найважливіше, – сфальсифікувати. <…> Особливо зараз. Адже у війни своя мова: коротка, банальна, вона легко запам’ятовується” [6, 155].

Виглядає так, ніби в З. Бурчуладзе сексуальний потяг персонажів свідчить не про потяг до життя, а навпаки – про потяг до смерті (якщо послуговуватися термінологією З. Фройда). Адже в романі секс асоціюється з насильством, поневоленням, війною, перетворюється на порнографію.

У творі порушена проблема розмивання меж приватності особистого життя сучасної людини. Наприклад, в одному зі своїх виступів У. Еко наголосив на тому, що у глобалізованому світі, “масовому суспільстві” з Інтернетом, телебаченням, пресою можна спостерігати добровільну відмову від privacy. А це певний ексгібіціонізм [13, 156]. Якщо взяти до уваги, що від моменту

виголошення У. Еко цього виступу минуло п'ятнадцять років, то неважко буде додати нові чинники й вияви відмови од приватності. У романі "adibas" один із таких виявів бачимо у прикінцевій сцені: Тако й розповідач кохаються, Наніко спостерігає за ними через скайп.

Аналіз роману З. Бурчуладзе допомагає зрозуміти, як сучасні письменники осмислюють життя, події, що через трансляцію їх засобами масової інформації та завдяки різноманітним ресурсам для передачі інформації не лише втрачають своє первинне значення, а й видаються (або навіть є) нереальними, симульованими, гіперреальними. Читач роману дізнається про перебіг війни з вуст розповідача (насправді кількох розповідачів), який бачить війну на екрані телевізора, чує про неї з радіо, через скайп, із телефону, навіть не даючи оцінки тому, що відбувається. Недарма на початку роману "adibas" Заза Бурчуладзе визначає "adibas" як щось фальшиве; сурогат, імітацію; якусь підробку, щось фальсифіковане – предмет, річ, ситуацію, явище. Читання цього роману спонукає до роздумів про гіперреальність і несправжність ретрансльованих у різноманітних медіа подій, про секс-порнографію й потяг до смерті, про ведення нео-війни, несправжність і симульованість багатьох речей, які оточують сучасну людину. Інформаційний шум, що виникає навколо справжньої події, залишає спостерігачів байдужими й нечутливими до реальних проблем і людських страждань. Крім того, письменник звернув увагу на існування безлічі медіа-протезів і способів протезування людського тіла, яке нині перетворюється на "інтермедіальний" організм, тіло кіборга.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андруховичъ Ю.* Війна і фейк. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zbruc.eu/node/36110
2. *Березовецьъ Т.* Анексія: Острів Крим. Хроніки "гібридної війни". – К.: Брайт Стар Паблішинг, 2015. – 392 с.
3. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла / [пер. Л. Любарской, Е. Марковской]. – М.: Добросвет, 2000. – 257 с.
4. *Бодріяр Ж.* Прецесія симулякрів // *Бодріяр Ж.* Симулякри і симуляція. – К.: Видавництво Соломії Павличко "ОСНОВИ", 2004. – С. 5-64.
5. *Бодріяр Ж.* Фатальні стратегії / [пер. з фр. Леоніда Кононовича]. – Львів: Кальварія, 2011. – 192 с.
6. *Бурчуладзе З.* adibas [роман]. – М.: ООО "Ад Маргинем Пресс", 2011. – 176 с.
7. "*Заза* Бурчуладзе: В Грузии может случиться всякая революция, кроме сексуальной" (интервью) // *Ноев* Ковчег. – № 8 (191). – Май (1–15) 2012 года. – [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://www.noev-kovcheg.ru/mag/2012-08/3199.html
8. *Качиньский, Лех.* Президент Польши в 2005–2010 годах. – [Электронный ресурс]. – http://lenta.ru/lib/14172943/
9. *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека [пер. с англ. В. Г. Николаева]. – М.: Жуковский: "Канон-пресс-Ц", "Кучково поле", 2003. – 464 с.
10. *Эко У.* Волк и ягненок. Риторика бессовестности // *Эко У.* Полный назад! "Горячие войны" и популизм в СМИ / [пер. Елены Костюкович]. – М.: Эксмо, 2007. – С. 75-107.
11. *Эко У.* Несколько соображений о войне и мире // *Там же.* – С. 17-63.
12. *Эко У.* От игры к карнавалу // *Там же.* – С. 140-148.
13. *Эко У.* Утраченная скромность частной жизни // *Там же.* – С. 148-167.
14. *Andre T.* Radikalautor Burchuladze: Hardcore, dieser Hedonismus! – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.spiegel.de/kultur/literatur/adibas-von-zaza-burchuladze-hardcore-hedonismus-a-1061928.html
15. *Burchuladze Z.* adibas [Aus dem Georgischen von Anastasia Kamarauli unter Mitarbeit von Tom Müller; Vorwort von Juri Andruchowytsch]. – Berlin: Blumenbar, 2015. – 192 S.
16. *Kellner D.* Baudrillard: A New McLuhan? – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell26.htm
17. *Sartori G.* Homo videns. Telewizja i postmyślenie / [prekład i posłowie Jerzy Uszyński]. – Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. – 129 s.
18. *W Gruzji* ostrzelano konwój z Lechem Kaczyńskim // *Gazeta.pl.* – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,5979471,W_Gruzji_ostrzelano_konwoj_z_Lechem_Kaczynskim.html

Отримано 20 листопада 2015 р. *м. Київ*

Костянтин Буркут

УДК 82-31. Бйорнсон

ПРО ДЕЯКІ СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТІ Б. БЙОРНСОНА “СЮННЬОВЕ СУЛЬБАККЕН”

У статті йдеться про деякі стилістичні особливості повісті видатного норвезького письменника Бйорнстьєрне Мартініуса Бйорнсона “Сюнньове Сульбаккен”.

Ключові слова: фраза, пейзаж, психологічний пейзаж, метафоричність, вставне оповідання.

Kostyantyn Burkut. Some stylistic features of the novel “Synnøve Solbakken” by Bjørnstjerne Bjørnson

The essay deals with stylistics peculiarities of the novel “Synnøve Solbakken” by distinguished Norwegian writer Bjørnstjerne Martinius Bjørnson.

Key words: phrase, landscape, mental landscape, metaphors, inset short story.

Творчість норвезького класика, автора національного гімну Норвегії, одного з перших лауреатів Нобелівської премії у галузі літератури Бйорнстьєрне Мартініуса Бйорнсона (1832 – 1910), на жаль, майже не досліджується в нашій країні. Серед вітчизняних публікацій останнього часу, які присвячені цьому прозаїку, поету, драматургу і громадському діячеві, можна згадати лише поодинокі статті у науковій періодиці [8, 74-78] та на газетних шпальтах [5, 10; 4], а також передмову [6, 15-16] до вибраних повістей Б. Бйорнсона у перекладах Наталії Іваничук. Отже, вивчення творчості скандинавського митця залишається актуальним для українського літературознавства.

Об’єктом нашої невеличкої розвідки виступає найбільш популярний прозовий твір письменника “Сюнньове Сульбаккен” (1857). Він вперше був опублікований у вигляді окремих випусків на сторінках тижневика “Illustreret Folkeblad”, який редагував Бйорнстьєрне Бйорнсон. У цьому ж році повість вийшла окремою книжкою і мала грандіозний успіх. Досить сказати, що в тому ж таки 1857-му з’являється її друге видання, а за перші два роки після публікації твір перекладено шведською, англійською, німецькою та нідерландською мовами.

Повість названо ім’ям головної героїні, хоча варто зазначити, що її образ набагато статичніший, менш виразний і гірше розкритий, ніж образ її нареченого Торбйорна Ґранлієна. Саме перевихованню цього хлопця, його моральному самовдосконаленню і присвячена магістральна лінія твору.

Повість “Сюнньове Сульбаккен” переповнена сумними мотивами, проте має щасливий фінал: батьки дівчини дають згоду на її шлюб із Торбйорном. Варто зауважити, що спершу письменник не планував робити розв’язку благополучною [12]. До речі, про непереконливість хепі-енду писав і один із перших критиків повісті, літературний оглядач газети “Bergensposten”, на думку якого кінцівка твору мала б бути трагічною [11].

Взаємостосунки Сульбаккенів та Ґранлієнів далекі від ворожнечі Монтеккі та Капулетті, хоча подекуди головних героїв повісті називають північними Ромео і Джульєттою, проводячи паралель між бйорнсонівським та шекспірівським творами [Див.: 7].

Обидві сім’ї, до яких належать центральні персонажі повісті, побожні, тільки сімейство Сюнньове більш ортодоксальне, ніж родина Торбйорна. Сульбаккени та Ґранлієни не ворогували між собою, а ставились одні до одних із повагою і лише норовистість Торбйорна викликала осуд подружжя Сульбаккенів, а також його батька Сьомуна. Бійка з Кнутом Нордхаугом на весіллі стала своєрідним поштовхом для нових нарікань на Торбйорна від Ґранлієнів. Символічний тут епізод зустрічі сімейств після одужання Торбйорна, коли підводи Нордхаугів на хвилину розділили їх.

Варто також звернути увагу на непримітну, на перший погляд, фразу Карен – матері Сюнньове, котра звучить після вітань, якими обмінюються Ґранлієни та Сульбаккени під час цієї зустрічі: “Господь благословив нас сьогодні гарною днину” [2, 88]. Вона становить яскравий приклад особливого типу “семантичної асиметрії на рівні висловлювання, коли в плані змісту переживаються глибокі почуття, але форма їх вираження відсутня або… неадекватна” [3, 659]. Відомий мовознавець Володимир Ґак вирізняє три типи висловлювань такого штибу, характеризуючи один із них так: “В момент великого душевного напруження людина знаходить розрядку в тому, що вимовляє абсолютно банальну фразу (*наприклад, про погоду.* – курсив наш – *К. Б.*) або таку, що не відноситься до ситуації… Хоча саме по собі висловлювання свідоме, але воно не відповідає ситуації, яка залишається без адекватного позначення. Фраза, що вимовляється, звучить несподівано і навіть недоречно” [3, 659].

У повісті Бйорнстьєрне Бйорнсона декілька подібних фраз. Усі вони звучать в епізодах, що характеризуються високим градусом душевної напруги персонажів. Наприклад, у сьомій главі батько Сюнньове, Гутторм Сульбаккен, після непростої розмови з дружиною про Торбйорна, знаючи про важкий психологічний стан, у якому перебуває дочка, говорить, визираючи у вікно: “Ячмінь поліг після дощів, але, сподіваюся, ще підніметься” [2, 83].

Або ж розмова Сюнньове та Торбйорна, після якої юнак вирішив, не зволікаючи, свататися до дівчини. Вона теж відкривається тривіальною реплікою: “Гарна вгодилася нині днина!” [2, 92]. Її вимовляє Торбйорн, який дуже хотів заговорити з коханою, але в той момент ніяк не міг на це наважитися.

Варто зупинитися також і на короткому психологічному пейзажі, на тлі якого закінчується цей доленосний для головних героїв діалог: “…det lyste over bygden og gården” [10]. У буквальному перекладі ця фраза звучатиме так: “…(сонце) сяяло над селищем і садибою”. Наталія Іваничук, переклад якої ми досі цитували, у цьому випадку відступає від оригіналу, посилюючи емоційне забарвлення контексту: “… світ навколо променився радістю” [2, 95]. До речі, у більш ранньому перекладі, автор якого Ольга Сенюк, зберігається емоційна нейтральність оригіналу: “Він (Торбйорн. – *К. Б.*) сам того не помічаючи, пішов швидше, дивлячись тільки попереду себе, на *осяяний сонцем хутір* (курсив наш. – *К. Б.*)” [1].

Деякі пейзажі Бйорнстьєрне Бйорнсона метафоричні, низка тропів позначена антропоморфізмом. До одного зі зразків таких описів природи в повісті “Сюнньове Сульбаккен” належить змалювання водоспаду у восьмій главі: “Найгрізніше рокотав Ґранлієнський водоспад, надто там, де потік спадав в ізвори й де скелі розступалися перед ним, не хотіли більше йому товаришувати. Він з гуркотом бився об камінне ложе, аж гори двигтіли, карав скелі за їхнє відступництво, бухаючи круговертям просто їм в обличчя. Якась надто цікава вільшина сповзла над урвище, ризикуючи зірватися униз і захлинаючись від води, на яку водоспад нині не скупився” [2, 86].

Інколи метафоричний опис природи переходить у невелику казкову вставну новелу, як, зокрема, у третій главі повісті, де персонажами такого оповідання виступають береза, сосна, смерека, орел тощо. Наведемо її текст повністю: “… Берізка тисячею очок усміхалась до смереки, настовбурчена всіма голочками сосна поглядала на них з мовчазною зверхністю: надто вже багато вискочок з’явилося з повівом весняного тепла, пнулися догори і лоскотали їй носа молодим листям.

– Де ви були взимку? – бурчала сосна, обмахуючись гіллям і пітніючи живицею від немилосердної спеки. – Це просто нечувано! Так далеко на півночі й так спекотно… Пхе!

Неподалік височіла понад лісом стара сивочола сосна; опустивши віти майже прямовисно донизу, вона могла смикнути за чуба зухвалого клена, аж

тому колінця від страху підгиналися. Люди обрубували гілляччя кремезної сосни щораз вище, аж доки їй це надокучило, і вона стрімко вигналася вгору, налякавши своєю потугою тендітну смерічку поряд.

– Чи ви забули про зимові хурделиці? – запитала смерічка.

– Забула?! Як я могла про них забути! – обурилася сосна і так ляснула бідолаху північним вітром позавуш, аж та ледь не впала.

Могутня сосна міцно впиралася велетенськими ступнями в ґрунт, її пальці випиналися назовні за шість ліктів від стовбура, і була вона при землі товстішою за найтовстішу вербу, про що якось верба повідала хмелеві, який закохано обіймав її за стан. Кошлата сосна усвідомлювала свою велич і, виганяючись новим гіллям у височінь, глузувала з людей:

– Спробуйте тепер мене обчімхати, якщо потрафите!

– Ні, їм не стане моці тебе обчімхати! – мовив якось орел, зробив ласку сосні – сів на її гілля, склав крила й заходився зчищувати з пір'я рештки засохлої крові якогось бідолашного ягняти.

– Гадаю, я попрошу свою королеву звити тут гніздо, – сказав він. – Їй треба знести кілька яєць, – додав тихіше, глянув на свої голі ноги й застидався, певно, спали йому на гадку солодкі спомини про ранні весняні дні, коли все навколо шаленіє від перших теплих сонячних променів.

Та відразу стрепенувся, пильно глянув з-під кошлатих брів убік чорного громаддя скель, чи не кружляє там знесилена важкою ношею у своєму лоні його королева, і злетів у повітря. Сосна бачила, як ширяє у небесній блакиті нарівні з найвищими гірськими кряжами орлина пара, радячись своїми хатніми клопотами. Стару сосну все ж огортав легкий неспокій: хоч як пишалася вона собою, не було б їй рівної у цілому лісі, якби змогла колисати на своїх вітах королівське подружжя. Нараз орел з орлицею шугонули вниз – просто до неї, і мовчки заходилися зносити хмиз. Сосна ще більше розпростала віти, відтісняючи сусідок, бо хто б тепер посмів їй суперечити.

А ліс зашелестів, загомонів, побачивши, якої честі зазнала могутня сосна. Неподалік над озерцем, милуючись своїм віддзеркаленням у плесі, росла тендітна берізка; вона гадала, що має право сподіватися трішки любові від трясогузка, який полюбляв подрімати по обіді в затінку її віт. Вона огортала його пахощами, принаджувала своїми клейкими листочками мошкару, щоб йому зручніше було її хапати, а в розпал спеки згорнула з гілля і свіжого листя затишну зелену альтанку, щоб йому було прохолодніше. Зваблений стараннями берізки, трясогузок уже замислився, чи не оселитися йому тут на все літо. Та ось біда! Довелось втікати від орлиного сусідства на старій сосні світ за очі. Він проспівав берізці на прощання зворушливу пісеньку, але дуже тихенько, щоб не почув орел, – тільки його й бачили.

Не ліпше повелося і дрібним горобчикам у вільшаних хащах. Вони так безсоромно гріховодили, що дрізд, котрий замешкав на ясені, ніколи не міг вчасно заснути, гнівався і лаяв голосливе птаство. Поважний дятел по сусідству, споглядаючи те, так реготав, ледь не берцикнувся з гілляки. Та ось з'явились на сосні орли! І дрізд, і горобці, і дятел – усе, що вміло літати, – змушені були шукати притулку в іншому місці. Дрізд на лету кляв горобців і зарікався ще хоч раз сусідувати з ними.

І хоч як приязно світило сонце, ліс осамотів і посмутнів, тільки й міг пишатися старою могутньою сосною, але пиха та була мізерною. Ліс лякливо пригинався щоразу, коли налітав північний вітер, а сосна стримувала його натиск крислатим гіллям; орел кружляв понад нею, статечний і незворушний, наче то не шквал біснувався, а ніжний легіт роздмухував ледь чутні пахощі живиці. А як тішилися сосни-посестри! Не замислюючись, однак над тим, що жодній з них не судилося цього року колисати пташині гніздечка на своїх вітах.

– Забирайтеся геть! – бундючилися вони. – Ми – вельможна родина, майже родичі королівські" [2, 40-42].

Подана історія виступає плодом фантазії Торбйорна. Вона яскраво свідчить про поетичність натури цього героя.

Це не єдина вставна новела у творі. Принагідно зауважимо, що застосування вставних оповідань у повістях – визначальна особливість художньої манери письменника (пор. хоча б найбільш відомі українському читачеві твори цього норвезького класика "Арне" та "Веселий хлопець"). До вставних новел у "Сюнньове Сульбаккен" належать також розповідь Аслака на весіллі (четверта глава повісті) та повчальна історія від Карен, яка міститься у сьомій главі.

Розповідь Аслака про нещасливий талан його матері, за слушним спостереженням російської дослідниці та перекладачки Елеонори Панкратової [9], руйнує ідилію твору. Додамо, що це не єдина мінорна нота повісті. Для того, щоб пересвідчитися в цьому, досить згадати й саме сумне весілля, на якому панують пияцтво та бійки, його історію та подальшу долю нареченого. Поєднання ідилічних та реалістичних мотивів у "Сюнньове Сульбаккен" дало підстави професору Ослоського університету Вігдіс Юстад говорити про ідеально-реалістичний характер викладу в цьому творі [12]. "Бйорнсон має відчуття як темних, так і світлих сторін народного життя, але світлі та ідеалістичні домінують", – зазначає дослідниця [12]. Така контамінація різних тональностей, яка простежується і в інших селянських повістях Бйорнстьєрне Бйорнсона, становить визначальну ознаку його творчого почерку.

Ідея історії про пасторського сина, яку розповіла Карен своїй дочці Сюнньове, суголосна основній ідеї твору в цілому: сила любові здатна змінити людину.

Отже, повість Бйорнстьєрне Бйорнсона "Сюнньове Сульбаккен" стала вагомим внеском у розвиток норвезької літератури не тільки завдяки своїй ідейно-тематичній свіжості й актуальності, а й багатьом оригінальним стилістичним особливостям, до яких належать використання "нульового ступеня письма" (Р. Барт) при зображенні сцен, що вирізняються сильним емоційним напруженням героїв; застосування психологічного пейзажу, а також пейзажів, що позначені метафоричністю (інколи – антропоморфічною); введення до композиції твору вставних оповідань.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Б'єрнсон Б.* Небезпечне сватання: Оповідання. – Режим доступу: http://read-online.in.ua/read/nebezpechne_svatannja/35 [Зчитано 08.07.2014].
2. *Бйорнсон Б.* Норвезька сторона: Повісті / Переклала з норв. Н. Іваничук. – Львів: ЛА "Піраміда", 2010. – 160 с.
3. *Гак В.* Языковые преобразования. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1998. – 768 с.
4. *Дерев'яний І.* Бйорнстьєрне Бйорнсон – норвезький "приятель українців" початку XX ст. – Режим доступу: // http://www.istpravda.com.ua/articles/2012/07/4/89533/.
5. *Загоруйко Ю.* Норвегія. Бйорнсон [Текст] // *Дзеркало* тижня. – 2010. – № 23 (19 червня) .
6. *Зубрицька М., Старовойт І.* "Тому, що він буря, тому, що він сміх, тому, що в ньому сила" // *Бйорнсон* Б. Норвезька сторона: Повісті / Переклала з норв. Н. Іваничук. – Львів: ЛА "Піраміда", 2010. – С. 5-16.
7. *Кружнов Ю.* Да, люблю я эту землю. – Режим доступу: // http://www.norge.ru/kruzhnov_bjoernsen
8. *Нога Г.М.* Ювілеї великих. Б'єрнсон // *Слово* і Час. – 2010. – № 11.
9. *Панкратова Э.* "Мир спасут добрые дела". Предисловие к изданию Б. Бьернсона [М.: Панорама, 1999]. – Режим доступу: http://noblit.ru/node/1329 [Зчитано 08.07.2014].
10. *Bjørnson B.* Samlede værker. – B.1 // Режим доступу: http://runeberg.org/bjornson/1/0333.html [Зчитано 08.07.2014].
11. *Tvinnereim A.* En førsteutgave. – Режим доступу: http://www.ub.uib.no/avdeling/spes/godbit00/mars.htm [Зчитано 22.10.2014].
12. *Ystad V.* Synnøve Solbakken. – Режим доступу: http://www.nb.no/bjornson/Bjornson/Litteraturen/Synnoeve-Solbakken [Зчитано 12.09.2014].

Отримано 8 липня 2014 р. *м. Київ*

ВОЛОДИМИР ТА РОЗАЛІЯ ВИННИЧЕНКИ: РОДИННЕ ЛИСТУВАННЯ (1921 – 1949 РОКИ)*

№ 181

Розалія Яківна – Володимиру Кириловичу

[Маріанські Лазні – Фізіополіс] *17-VIII-[1930]*

Дитино моє, чи це правда, що в Парижі випав сніг? Я з непокоєм думаю про Ваше перебування на острові. Але ж нічого з тобою не може трапитись, бо ти тепер вже загартований (так я себе потішаю!)

Я тобі писала, що Наташа хвора. Вона ще й сьогодня з темп[ературою] 39, а я як доктор Герценштубе[1], "нічого нє панімаю". Це не буквально, але трохи, бо хвороба дивна: молочніца, те, що буває в немовлят. Я цього в життю свойому не бачила.

Мені знов здається, що давно я з тобою не розмовляла, бо не писала а ні вчора, й ні позавчора, та й від тебе не мала, але це нічого, тепер я вже спокійна.

Я бачила Рязанову. Тільки її. Це було в годину після грязевих ванн, вона мусіла встати з ліжка, мені було не дуже зручно й я не була в ударі. Зустріч цілком офіціяльна. Жінка симпатична, дуже стримана. Не думаю, щоб мені схотілося ще піти, бо занадто коротке буде знайомство (21 вони їдуть). До речі, вона не знає, хто саме я, бо я дала свою візітівку й не пояснила нічого. Так краще. Тут зараз Анатолій Лун[ачарський]. Але я його не бачила, та й не бачитиму, хиба що ти цього забажаєш.

Я ще не одержала від Durvil'a нічого. Я від Жюл[ьєти] взагалі, крім скеча, нічого не мала. Може, сердита на мене за що? Ще раз пишу їй. Виїзди мої в "світ" не дуже цікаві. Якби ти бачив, що то тут за публіка: обличчя – ніякі, неначе всі рідні, сірі, замучені брати та сестри. Одне тіло велике, без форми, страшне.

Щось моторошне в цій одноманітности. Інтелектуальн[их] нема, або, якщо й є, вони затоплюються сірою масою. Навіть грошей не видко, навіть в одежі одноманітна, як форма, сувора коштовність.

Я сиділа в одпочивальні після ванни й читала Аріеля[2]. Потім підвела очі й мусіла зробити над собою зусилля, щоб зрозуміти, де я. От де виразно видко, як гроші не дають щастя, коли вони не засоб, але ціль. Та й чи взагалі вони можуть дати, навіть в розумних руках? Це питання, на які ти вже маєш відповідь. Я з хвилюванням думаю про твою роботу. Зараз по приїзді, як тільки почнеш обробляти, почну переклад! Бажаю тобі, ясний мій, багато сил!

Вся твоя Р[оза]

[По боках першої стор. дописано:] *Передай М[иколі] П[етровичу], що адресу Ряз[анова] я одержала и від його й від Мар[усі], сердечний привіт йому.*

[Над текстом останньої стор. в перевернутому вигляді дописано:] *От так рибалка, М[икола] П[етрович] це просто чудо!*

---

* Продовження. Початок див.: Слово і Час. – 2015. – № 1 – 12; 2016. – № 1, 2.

№ 182

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Фізіополіс – Маріанські Лазні] *Physiopolis. 18 VIII-30*

Одержав повідомлення від листоноші, що є мені якийсь рекомендований лист. Два рази виїжжав до проходу, як він мені призначив, і не прийшов чортів син. Отже, їду сам у Villennes. Користуючись цим, хочу послати тобі листа, бо тут же все "оказії" треба шукати, щоб кинути листа до скриньки.

У нас уже третій день С-О-Н-Ц-Е! Та яке сьогодні: пекуче, немилосердне! Півгодини взяв сонячну ванну й мусів тікати в холодок, бо геть розбило. В куріні сижу голий, і там тепер чудесно, ані трішки не душно, – працювати надзвичайно добре. (Сьогодні зробив подвійну порцію!)

Новин у мене абсолютно ніяких. Ось хіба що цей лист. Мабуть, од "Руху". Але в ньому навряд чи буде щось цікаве. На почті припишу тобі до цього листа, в чому річ.

Жульєта каже, що не одержала від тебе листа. Але картку ж твою я сам бачив.

Ага, трохи не забув. Учора був у нас у гостях Мороз[1]. У спортивній бойскаутській одежі, з важким рюкзаком за спиною і товстою палицею в руці. Він іде пішки по Франції на 2000 кілометрів. Видатки подорожі буде покривати рисуванням патретів хазяйнів ресторанів та готелів. В мандрівці має бути місяців зо три. Мені це дуже вподобалось, але я гадаю, що все ж таки три місяці це – забагато, нудно. Дуже він жалкував, що не застав тебе. Я йому дав твою адресу, і він має тобі написати з дороги.*

Він трохи м'якший і вільніший став, ніж був. Може, того, що я добре прийняв його та його мандрівку? Він хотів зразу ж іти, але я його затримав, ми його нагодували, він спочинув і тоді тільки пішов далі, попрохавши вітати тебе.

Ну, вже п'ята година. Іду на почту.

[Далі дописано іншим пером:] *Так і є: лист від "Руху", питають, чи одержав я 400 крб. і обіцяють висилати щомісяця. Та й усе.*

А погода вже зіпсувалась, – хмари, буде дощ.

Обнімаю!

В

Погане перо.

№ 183

Розалія Яківна – Володимиру Кириловичу

[Маріанські Лазні – Фізіополіс] *19-VIII-[1930]*

Мій ясний!

Я вся повна радости від твого листа. Я прошу вибачення в милого курінчика. З ніжностю торкаюся його паперового даху, зариваю руки в сіно сидіння й дякую йому за те, що він так гарно, вірно, ніжно хоронить тебе від дощу, людей та помагає родитись думкам!

Любий мій, це правда, всі наші турботи та неприємности такі маленькі в порівнянню з тим великим, що ми з тобою маємо! Я почуваю себе самою багатою, самою гарною, самою здоровою, самою молодою, одне слово – самою щасливою! Мені так повно, так покійно, так радісно жити, знати якусь нашу спільну тайну, нашу безмежно тісну єдність і в той же час повну вільність. Це дивне, нове, надзвичайно багате почуття. Воно робить і до других якимись толерантними, доброзичливими та мудрими.

Ніколи в такій мірі не було в мене цього почуття багацтва. Якась мюльтиміліонерка з цілим штатом поклонників.

Так от ця сама особа дякує за все тількі тебе, бо це все є діло твоєї увагі, твого терпіння, твоєї ніжности. Спасибі тобі за все, що вільно або невільно ти

---

* *патретів хазяйнів*. – Так в оригіналі. – *Н. М.*

одкрив мені й дав. Дякую, моя радість єдина, за тебе й з ніжностю торкаюся до твого чола губами.

Будь здоровий, сильний та щасливий, ти мій!

Твоя Р[оза]

Передай письмо Ел. Он. Это экономия.

Привет всем!

№ 184

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Фізіополіс – Маріанські Лазні] *Physiopolis. 20-VIII-30*

Дитинко моя, ми вже рахуємо, коли ти поїхала, скільки вже минуло і скільки ще лишилося до твого приїзду. Отже, значить, терпець починає слабнути. Дуже вже скучив за тобою. Розуміється, коли тобі треба або дуже хочеться побути ще більше як умовлений місяць, то ти лишайся. Тільки напиши мені, скільки саме ти пробудеш понад місяць і коли саме зможеш виїхати до Берліну. В неділю буде місяць (чотири тижні) як ти виїхала з Парижу, і місяць без одного дня, як в Марієнбаді. Коли ти виїдеш так, як ми вмовлялися, і пробудеш у Берліні ще днів 5, та на дорогу до Парижу один день, то тут ти будеш 1-2 вересня (сентября). Це було б знаменито. Але ти негайно напиши мені, як **ти** гадаєш і плануєш.*

Ж[ульєта] прохала Гастона Дюрв[іля] дати тобі листа, але в нього не було паперу з штемпельом, він обіцяв прислати з Парижу та, видко, забув. А сам поїхав, як і André[1], до Бретані. Отже, ти не матимеш цього листа. Та й начхай на нього. Ти й сама знайдеш і дорогу до нім[ецьких] натюристів, і змогу з ними балакати. Так і роби.

Я все ж таки гадаю, що ти виїдеш із Марієнбада так, як ми планували, себто через місяць у понеділок або вівторок, 25 або 26-го. Значить, останнього листа на Марієнбад я пишу тобі в четвер-п'ятницю, якщо до цього дня не одержу від тебе чогось точного щодо твого повороту. Розумієш, мій Золот? Але ти не лишай мене без звісток про себе. І з Берліну посилай хоч картки, щоб я знав, де ти, що здорова, що наближаєшся до мене. А перед виїздом з Берліну дай телеграму, якого дня й години будеш у Парижі. Будемо зустрічати.

Три дні в нас було сонце. (Звичайно, звістки про сніг – дурниці. Та я ж тобі пишу про нашу погоду). І сьогодні було воно зранку, а ось тепер, – шоста година, – знову хмари, холод, вітер. Та в куріні в мене добре, затишно, хоч вітер і з того боку Сени.

Працюється мені добре, аж до втоми. Трошки, для відливу крови від мозку, малюю. Але невдоволений з свого малювання. Та й не диво, – не на те увага звернена.

"Чудеса" Глуща з рибою вже минули, й він так само, як і я, нічого не ловить, хоч уперто сидить. Я, правда, більше як 15 хв[илин] не маю змоги сидіти над водою, ну, а в нього часу багато.

Ми все ж таки не губимо надії, що в нас буде і сонце й тепло, коли ти приїдеш. Страшенно хочеться, щоб хоч тижнів зо два, зо три було гарне сонце, коли ти будеш на острові. Напевне буде, ти тільки приїжжай!

Ну, іду вже з куріня "додому". Не вигадуй собі ніяких турбот, Голубонько моя, ні снігів, ні дощів, нічого. І будь мені здорова, весела, ясна, як раз у раз! Ніжно-ніжно цілую твої очі дорогі!

В

[По боках другої стор. дописано:] *Лист піде завтра, Гл[ущенко] їде на базар і вкине. – Марусина приїжжає в суботу. Отже, днів на 4 я лишуся тут сам. Я тим не журюся.*

[Над текстом першої стор. у перевернутому вигляді дописано:] *21- VIII. Дощик у нас сьогодні. Але тепліше. Зараз Гл[ущенко] їде в Villennes. Цілую мою Дитинку ясну.*

** Ти пишеш раз у раз "дитино моє". Але ж дитина – вона. Отже, треба моя* [Примітка В. Винниченка].

№ 185

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Фізіополіс – Маріанські Лазні] *21-VIII-30*

Є оказія: Гл[ущенко] їде до Парижу, хапаюся, щоб чиркнути тобі кільки слів. Сьогодні в нас зранку був "не осенний", але вітер змінився і визирнуло сонце. (Здається, ніколи люди в Європі стільки не балакали про сонце і дощ, як цього року).

Нового в мене нічогісінько немає. Можливо, на тому тижні поїду до Парижу, в Національну Бібліотеку треба. Хочеться тебе бачити, чути, торкатися до тебе неймовірно. Чуєш? Але ти не хапайся, коли, може, треба або велике бажання матимеш десь затриматися. До Берліну неодмінно заїдь, хоч би й непевна була, чи варто. Досадно ж не навідатись у старі місця. Коли б могла ти поїхати в Рауен та про книжки спитатися. Оце було б добре. Потелефонуй туди спочатку, якщо зможеш знайти телефона.

А в Zehlendorf поїдеш? Хотілося б і мені побувати по тих місцях. Видатків не бійся і не тисни себе занадто. Чуєш?

І хай тобі буде добре-добре!

Твій

Вітай усіх дуже й сердечно. Та подякуй Вєрочці від мене найгарячіше.

Чи написала ти Groslier?

№ 186

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Фізіополіс – Маріанські Лазні] *Physiopolis. 23-VIII-30*

Голубонько моя ясна, Дитинко моя люба, пишу тобі на всякий випадок, думаючи, що цей лист тебе вже не застане в Марієнбаді. (А напевне застане, бо ти ж, каналько моя, не виїдеш так, як умовлялися). Як не застане, то Вєра ж, мабуть, перешле його тобі? Та я ще не певен, чи зможу відіслати його. Тепер вечір. Зараз піду на стад до Льолі й запитаюся, чи не поїде хто завтра до Villennes. Як ніхто не поїде, то й посилати не буду, бо все одно тебе не застане. Та ти мала моїх передостанні листи й зрозумієш, що нема більше листів через те, що вже жду тебе, й не будеш турбуватися.

В мене абсолютно нічого нового немає. Глущ поїхав у четвер, і я вже два дні сам. Роблю собі їжу, снідаю й сідаю за роботу, аж до обіду. По обіді те саме до вечора. Сьогодні ввечері, щоб трохи відірватися від роботи в думках, поїхав малювати. На обід зробив собі гречану кашу. Чудесна вийшла, їй-богу! Підсмажив цибульки з олією та так пообідав і повечеряв з тим борщом, що наварив Гл[ущенко], що краще й не треба. Ні, краще треба, але не щодо борщу та каші, а щоб при вечері хтось зо мною був, той хтось, кого вже жду он-як!

Голубко рідна, аж хвилююсь, уявляючи, як ти тут хутко будеш лазити.

Іду на стад. Невже не буде оказії? А самому їхати, щоб кинути листа, дуже шкода часу. Конче хочу закінчити тут роботу. А її зроблено тільки <u>половину</u>. Уявляєш? Ну, [Подальший текст – збоку, зліва від основного] хай же тобі буде ясно й радісно. Вітай усіх гаряче. Це вже мій останній лист на Марієнбад.

№ 187

Розалія Яківна – Володимиру Кириловичу

[Маріанські Лазні – Фізіополіс] *25-VIII-[1930]*

Останні дні доживаю тут. Вже трудно мені стає чекати, але це необхідно, бо навіть при бажанню кинути всі пляни, я не могла б виїхати. З візою якась замінка. Я ж мушу поїхати до Берліну, але без німецької візи цього зробити не можу. Отже – чекаю. Ти, мабуть, вже маєш мого докладного листа про пляни щодо Берліну. Я б і сама дуже хотіла поїхати до Rauen'у, але чи є там той Левінський? Потелефоную йому неодмінно. Постараюся зробити все, але чи встигну? Чи витримаю так довго? Тепер вже мені треба дуже часто заспокоювати себе й тримати в руках!

А ти, мій ясний, мій ніжний, мій прекрасний та мудрий. Ти сам на острові! Чи не дуже тяжко тобі самому все робити? Тепер вже сонце, спасибі і йому, воно помогає бути в самоті.

Я уявляю собі твої руки, твоє чоло, твоє рідне, ніжне, безмежно близьке тіло. Й мені солодко-тужно.

Коли ти одержиш цього листа, я вже, мабуть, буду в Німеччині. Перед від'їздом напишу тобі. Мені шкода, що Гастон такий свиня[1], але я спробую й без його піти до натюристів.

Вайнштейн[ові] лист повернувся мені. Невже ж я Тамарку не розшукаю?! Так шкода страшенно. Я все зроблю, щоб знайти її.

Але головне це – п'єса. Невже не вдасться?

Ну, ще трошки днів, і я рушаю. Приготуй для мене себе. Я ж одірву тебе, хоч і не надовго, від роботи. Обнімаю. Мій єдиний.

Р[оза]

[Лист у архіві – не на місці, а серед недатованих]

№ 188

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Фізіополіс – Маріанські Лазні] *27-VIII-30*

Кохонько моя, вчора дістав од тебе листа, де ти пишеш, що братимеш грязеві ванни[1]. З цього я зрозумів, що ти виїхати в цей понеділок, як я гадав, ніяк не можеш і що, може, ще цей лист застане тебе в Marienbad'і.

Я не розумію, Голубонько, навіщо тобі Баккальчик у справі п'єси? Насамперед, треба побачитися з Вашицем і з Kiepenheuer'ом. Коли з ними не вийде, ну, тоді шукати де інде. Я, власне, не знаю, як бути з перекладом. Це коштує в Німеччині дорого, а авторські Kiepenheuer напевне замахорює.

[Копія наступної сторінки листа, на жаль, неякісна і не читається].

№ 189

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Фізіополіс – Берлін] *Physiopolis. 28-VIII-30*

Мені вчора було трошки сумно, Кохонько: ти прислала картку, в якій, здається, невдоволено пишеш, що ти ж мені, мовляв, писала, коли саме виїдеш, і чого я чіпляюся[1]. А я твого листа з таким повідомленням не мав, і М[икола] П[етрович] може підтвердити це. І я, і він у кожному твойому листі шукали хоч натяку на це і ніколи не було нічого. Розуміється, коли б я знав, що ти рішила виїхати 31-го, то я б і не питав тебе більше.

В останньому листі на Марієнбад (не знаю, чи він тебе ще захопить там) я тобі писав, що Баккал тобі навряд чи що поможе в справі п'єси, що треба побачитися з Вашіцем і говорити з Kiepenheuer'ом. З перекладом буде важко, бо на свій рахунок Kiepenh[euer] не схоче робити, а в Німеччині переклад обійдеться дорого. За проценти з гонорару? Здається, це ще мені вигідно. Я думав, чи не могла б зробити Жульєта, але з тим, що Kiepenheuer <u>на свій рахунок</u> зробить редакцію, якщо це буде потрібно. Оце що можна пропонувати, але краще всього, звичайно, коли б Kiepenh[euer] на тих самих умовах узявся зробити переклад.

Може, інші якісь бюра беруть на таких умовах? Треба розвідатись. Спитай Вашіца, чи він <u>перевіряв</u> книги Kiepenh[euer'а] з моїм гонораром і що він взагалі робив, щоб <u>бути певним</u>, що гонорар, дійсно, правильно видається. Перевір самого Вашіца, хто він і що він.

Побалакай з Kiepenh[euer'ом] про "С[онячну] М[ашину]", якщо будеш бачитись з ним. Але тільки, я гадаю, що він не схоче братися за видання. Та з цим можна буде потім вирішити.

У нас четвертий день уже стоять прекрасні, дійсно літні, сонячні дні. Сонце таке пекуче, що не можна лежати. Ми більше тепер у холодку перебуваємо. В куріні мойому – чудесно.

Про Ральфа тобі нічого про його "чуткость" не можу сказати, але він "самый сильный", то це – факт. Ти його побачиш сама: це – високий, атлетичного складу, м'язистий молодий чоловік. Знаменито робить гімнастіку і коли гребе, то човен стрибає вперед як коник од його помахів. Оце все, що я знаю про нього.

У бідненької Ріклі, здається, щось з легенями. Був бронхит і перейшов на груди.

Льоля вже ходить. Про твої "коліна" я нічого ні їй ні кому іншому, навіть Гл[ущенкові], не казав, бо мені соромно за тебе: така молодчинка і вмудритися зробити так, як Льоля. Ні, і тебе прошу нічого нікому не казати. Та Льолю це якраз ще більше б зміцнило в її звичці. Напиши мені зразу ж, коли приблизно ти зможеш виїхати з Берліну. Я гадаю, що ти більше тижня там не потребуватимеш бути. Отже, ти змогла б виїхати в суботу 6-IX. (Бо в неділю все одно вже все зачинено). А в неділю була б у Парижі. Тоді я на суботу – вечір поїхав би до Парижу, а в неділю зустрів би тебе.

Ну, хай тобі весело і гарно [буде] в Берліні, моя Дитинко. Міцно обіймаю тебе.

В.

[Над текстом першої стор. у перевернутому вигляді дописано: *"Сердечний привіт Ільї Юр'євичу. Де ти живеш у Берліні й як їси?"*. Лист адресований: Herru I. Bakkal (для Роз. Як.) Berlin W 15 Pariserstr. 59 Allemagne]

№ 190

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Фізіополіс – Берлін] *29-VIII-30*

Дитинонько моя ясна, одержав учора твого листа з 25-VIII і бачу, що ти не сердишся на мене за мої запитання, коли приїдеш. І мені вже легче, а то було трошки сумно. Розуміється, я ж нічого не можу мати проти того, що ти береш грязеві купелі. Мені хочеться, щоб ти тут була, але ж мені весь час цього хочеться, – яка ж ріжниця.

Значить, коли ти одержиш цього листа, то до твого приїзду лишиться кілька днів. Я через тиждень (у ту п'ятницю) поїду до Парижу й буду вже там на тебе чекати. Телеграму про день і годину приїзду ти посилай на адресу Глуща, бо як на нашу, то перешлють на острів. Якщо вийде так, що раніше схочеш виїхати з Берліну, чи пізніше, ніж у суботу, то напиши мені зараз же, на острів або навіть телеграфуй Марусині, але телеграфуй так, щоб вона встигла мене повідомити. Добре?

У нас спека вже шостий день. Чудесна спека! Аж у куріні мене проймає піт. І втома. Але втома, може, через те, що багато працюю, – годин по вісім тепер. (Хочу скінчити працю на острові та й уже!) Та ще години по 2-3-4 обдумую щодня. От на вечір уже й почуваю млявість і тупість. Та ще й спека. Але я радію їй. І сумно тільки, що тебе нема тут. Хто ж зна, яка погода буде тоді, як ти приїдеш. Ми купаємось по 3 рази на день, красуємось "ілюмінаціями" своїми, але гадаємо, що це не від води, бо в дівчат вона теж є, хоч вони й не купаються.

Сьогодні ми варимо разом з ними гречані галушки. Мені це трошки не до речі, бо краще б я цей час ужив на обдумування завтрашньої порції роботи. Але хай уже так, – ангажувалися. Ось зараз теж у мене зайвий видаток часу: мушу поїхати до Villennes постригтися, бо заріс пір'ям над вухами. (От і оказія кинути цього листа до скриньки).

Це досадно, що ти не зможеш знайти Тамару. Може, через Діамандіді, якщо їхню адресу згадаєш? Або ще через кого-небудь із спільних знайомих? А, може, у Торгпредстві запитаєш у портьє чи в кого-небудь? Я не вірю, що вона в СРСР, не такого вона напряму, щоб хотіла туди їхати[1]. Ну, та ти сама вже щось придумаєш, щоб знайти.

Ну, зараз їду. Треба йти з куріня, бо буде пізно до парикмахерка. Будь здорова, моя єдина, ждемо тебе всі дуже-дуже!

Твій В

[Лист адресований на ту саму адресу, що й попередній]

№ 191

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Фізіополіс – Берлін] *Physiopolis. Курінь. Неділя. 31 - VIII-30*

Кохонько моя ясна, ось ти сьогодні, мабуть, виїхала вже з Марієнбаду, може, десь їдеш тепер до Берліну (6 год[ин] вечора). Я сижу в куріні, після 7 годин праці, й хочу спочинути в балачці з тобою.

Я, дійсно, "вдали от безумной толпы" натюристів, що наїхали сьогодні на острів. Ти, десь, знаєш, яка тепер спека в Парижі, французи – tombent morts[1], але що ще неймовірніше – ходять без піджаків по улицях!! Були випадки, що навіть у купальних костюмах з'являлися. Отже, можеш собі в'явити, до якої міри тут дійшла спека.

Через це острів наш завойований бандою парижан, що поприїжжали рятуватися від спеки. Не знаю, скільки з них чуло про самий натюризм, але що всі знають про те, що це – голі люди, а голим людям тепер легче, ніж порядним, то вони й поробилися натюристами. Не всі, правда, зважилися скинути всю одіж, деякі дійшли тільки до ґудзиків на жилетках, але галасу від них, руху, миготіння надзвичайно багато. Всі дефілюють перед нашим тентом, і я простояв біля вікна десять хвилин, розглядаючи всіх. Захоплення в мене ця низка намиста з голих і півголих людських намистин не викликала. Але коли б не мій любий курінчик, то я, напевне, втік би на сьогодні з острова, такий там на горі вереск і миготіння тіл цілісінький день. (Всі на пляж, у воді бовтатись!) І багато з них ідуть через наш терен, товчуться, нишпорять. Я поробив усякі написи з усіх боків, але це не абсолютно помагає. Тільки в курінь ще не пробралися, і я тут блаженствую. Пропливають вони повз мене човнами, галасують теж, але хоч на мене не витріщаються (бо мене їм ні звідки не видко). І я почуваю себе, не зважаючи на галас, захованим, на самоті й можу працювати. І не душно мені тут, спокійно, затишно. По чотирі години сижу, не встаючи з фотелю. Так, так, собакон, коли б не було цього куріня, то й ти не так часто мала б од мене листи. Після 7-8 годин праці листуванням спочивати це тільки можна в такому фотелі та куріні, як моїй. Недурно ж і стара-старенька криса ні за що не хоче кидати його навіть тепер, і я мушу палицею зганяти її щоранку з сидіння.

Глущ з вівторка кидає острів зовсім. Каже, що йому треба бути в Парижі перед осіннім салоном. Та й ти, мовляв, приїжжаєш, нема де йому спати. Але я гадаю, що він просто вже занудився тут. Працює він дуже мало: годину-дві на день. Нема в нього ні тихої, але глибокої любови до своєї праці, ні бурхливого запалу. Це – сумно. Бо без праці, хоч би й з талантом, багато він не зробить і багато не досягне. Нема в нього творчого непокою, шукання, невдоволення, перемагання себе.

Отже, без праці, без книжок (а читає він тільки газети та романи, якщо трапиться під руку), без людей (бо я ж по 8-10 годин сижу в куріні, себто цілий день). А тут ще треба кухню робити. Хоч і не багато там тієї роботи – годину-півтори на день, а все ж таки. От і тікає. А я знову тим не журюся. Бо перше, що й сам ту кухню справлю, а друге, що через тиждень ти вже будеш зо мною і самота моя скінчиться. Та мені самота на ці три-чотирі дні й корисна буде, бо треба ще інтенсивніше попрацювати. А в п'ятницю ввечері я їду до Парижу, якщо не буде телеграми від тебе, що приїдеш раніше чи пізніше ніж у неділю. Правда? В кожному разі, ще раз прошу, день і годину приїзду телеграфуй (на Глуща) неодмінно.

Може, ще раз напишу тобі, а може, й ні (бо не знаю, чи не виїдеш ти раніше, ніж у суботу). В кожному разі з мого мовчання не дивуйся і не турбуйся, – сижу в куріні й працюю. Та й усе. Ну, хай же тобі буде легко і ясно, моя Кроха!

[Над текстом другої стор. у перевернутому вигляді дописано:] *Сердечний привіт Іллі Юр'євичу!*

[Над текстом і під текстом першої стор. у перевернутому вигляді дописано:] *Отже, так чи інак, ти присилаєш телеграму. Так? Будемо ждати. Якщо до п'ятниці не буде телеграми, значить, ти виїдеш у суботу, а я в п'ятницю їду до Парижу.*

Вчора в нас була гроза. Сьогодні теж ось потемніло. А як тобі буде в Берліні, коли буде така спека, як ці дні? Через це я й гадаю, що ти втічеш раніше, і мої листи тебе вже не захоплять. А не хочеться писати, боячись цього.

№ 192

Розалія Яківна – Володимиру Кириловичу

[Берлін – Фізіополіс] *1-IX-[1930]*

Мій ясний!

Пишу тобі ранком. Прокинулась із болем голови від вражінь, спекі, втоми. Але вночі йшов дощ, свіжо, вимито й дуже приємно.

Я ввесь час хвилююсь: стільки споминів, кожна вулиця, площа, навіть крамниця, знайомі.

Телефонувала Тамарі. Її нема вдома, але завтра я, напевне, її побачу. Господиня переказала мені, що, одержавши картку від Вайнштейн про мій намір їхати до Берліну, в Тамари почалися дуже сильні болі, якісь спазми, так що вона з трудом поїхала на службу. Значить, служить? Я ще нічого не знаю про неї. Я знаю, що обрізала волосся й що ні трішки не змінилася.

Зараз їду до Беме1, потім до Вашиця. Шкода, що всі так повільно рухаються. Мені вже після стількох змін та руху он як додому охота.

Вчора було так порожне, свято, я сама. Бажання повітря й води. Я сіла й поїхала на Strand-Bad Bansee[2]. Бачила таке вперше в життю: ікра з людських тіл. Але таких гарних, молодих, зпалених сонцем, чудесних! Я сама почувала себе в чудесному товаристві. Це я розповім краще. Ще риса: сотні тисяч людей і ні одного папірчика киненого, або лушпайки. Хіба ж не чудо?

А сам Берлін зовсім вже не такий розкішний, як казали, трошки чистіше, ніж був за нас, та вогнів більше.

Живу я в Hospiz'і на Wilhelmstr. 10. Ти напиши мені одну картку туди.

Адреса Тамари: Frau Skript Berlin Wilmersdorf Wetzlarer Str[ae], 4. Вона і чоловік. Тяжко мені в'явити собі це. Але це – факт. Ти поки що не пиши їй. Я хоч зорієнтуюсь, яка вона, але певна, що не змінилась. А то не було б спазм.

Тепер я іду в справах, потім докінчу. Обнімаю тебе, серце моє!

Бачила Беме. Нового в нашій справі те, що якійсь німецький адвокат узявся за неї. Завтра о 4 їду до його з Беме. Треба щось підписати, вирішити тощо. Але ти не бійся, я обережна.

Вашиц надзвичайно чемний, милий, з якимсь опухом в щоці, через те обличчя покривлене й мова не виразна. Ми з ним їдемо, мабуть, післязавтра ранком до Kiepenheuer'а. Мова в його! Щось страшне! Як москвофіл зі Львову. До тебе ставиться з великим пієтизмом.

Тепер Тамара. Я ще її не бачила, але вже відчула багато! В мою відсутність із дому вона телефонувала. Питала Herr, або Frau Виннич[енко]. От звідки спазми. Бідненька, вона гадала, що й ти тут! Я зараз же подзвонила їй. Її немає ще, але я вже знаю його голос, тон, відтінки. Призвище чужинне, але все надзвичайно руське. Дуже обережно, дуже стримано, але все ж таки запитав, чи й "Ваш супруг тоже здесь"? І от я сижу й чекаю на Тамарін дзвінок. Я до них не поїду, або покличу її до себе, або зустрінемось десь. У мене велике хвилювання від цього побачення. Й почування якоїсь маленької або й великої драми. А в тебе?!

[Наступна сторінка починається з тексту, написаного рукою Тамари:]

Дорогой Владимир Кириллович! Очень обижена, что Вы не приехали поглядеть на солидную, замужнюю женщину.

Сидим с Розой Яковлевной и без устали болтаем о Rauen'е и о других светлых и молодых днях. Очень и очень надеюсь, что когда-нибудь все же увижу и Вас и попаду в мою "серо-голубую" комнатку.

Как это Вы отпустили жену одну?! Интересно, узнаете ли Вы, от кого это письмо?

Привет!

Неизвестная

[Далі – рукою Розалії Яківни:] *Не дивлячись на веселий лист, не весело живеться молодим. Щось не те. Вона часто говорить, що швидко розійдуться. Може, воно так і буде. Щось не любовне в них.*

Тамаренка майже та сама, тільки схудла трохи, чудесне, затишне, ясне помешкання, все зі смаком і любов'ю зроблено, але не ладно живуть. Викинули Т[амару] з Торгпредства, як тільки довідались про шлюб. Він – не знаю хто, але емігрант, здається, інженер. Гарний, не дуже індивідуально виразний, нагадує типом Васю, Надюшиного чоловіка[3]. Суховат, стриман, елегантен, мало балакає. Ми з Там[арою] не могли побалакати вільно, бо він був увесь час, тільки післязавтра будемо вдвох, нарешті. Мені щось сумно. Живуть вони разом тільки 8 місяців! Вона зробилася манекеншей! Але в великому мезоні[4], одержуватиме 300 марок. Мені сумно. Може, якби були щасливі, теж щось бракувало б, але тепер невдоволення на щось. Цікаво: в кімнаті Т[амари] плахти, укр[аїнські] вишивки, укр[аїнські] килими. Вона сама звернула на це мою увагу. Коли я сказала: "Але ж ти приїдеш до Парижу?", відповіла: "Приїду, але вже як буду сама, це швидко буде". Може, це все й не серйозно, але ні, занадто сухо, навіть зі злобою балакає вона з ним.

А, крім усього, й здоровля її не дуже гарне. Схудла на 8 кіло за останній час. Хочеться мені забрати її з собою, але чи знайде вона там роботу, чи маю я право втручатися у чуже життя? Я їй скажу, що вона завжди може приїхати до нас. Добре, мій єдиний? І ще знов бачу, як рідко, як надзвичайно рідко мають люде те, що ми з тобою!

До швидкого побачення! Вже завтра виясню, коли зможу виїхати. Але в мене ще Rauen! Пригортаюся до тебе!

Р[оза]

№ 193

Розалія Яківна – Володимиру Кириловичу

[Берлін –?] *П'ятниця [5-IX-1930]*

Мій, мій! Я все ще в Берліні. Ще не бачила Keipenheuer'a. Нема його. Але обіцяно, що буде сьогодні. Отже, ще чекаю на телефон Вашиця. Якщо не буде сьогодні, то вже завтра напевно. Я попередила, що виїздю не пізніше неділі.

Нема мені чого поясняти тобі, як мене тягне додому. Будь ти на мойому місці, ти б давно плюнув на всі справи та поїхав, але я хочу довести справу хоча б до повного вияснення.

Не дуже ріжноманітно та приємно провожу час свій. Бігаю, бігаю без кінця. Справа з Левінським буде вирішена незабаром. В жовтні має ввійти в силу новий закон про переведення всіх Papiergeld Marken[1] гіпотек в золоту вартість. Тоді оцінка "нашого" боргу буде остаточно зроблена й Лев[инському] нічого инчого не лишиться, як повернути нам рештку коштів. Є ще вихід, не чекаючи цього автоматичного акту, почати справу з Лев[инським], але це, звичайно, вимагатиме видатків, і нам не бажано.

Бачилася з Justizrat'ом[2], що взявся вести нашу справу, й якому Беме передав всі папери. Дуже симпатичний, але й гроші, мабуть, симпатично хапа.

Бачилася з приводу "Сон[ячної] М[ашини]" з двома видавцями. Обидва кажуть, що зараз не в стані братись за таку роботу. Криза, ніхто ніяких книжок не купує. Щодня банкрутують по 3 видавництва (але й нові виникають!) Що річ, судячи по відривкам, дуже цікава, але… Ну, та до цього я була готова. Тепер піду ще до Petropolis'a[3]. Побачимо.

Борис казав, що справа вийде, якесь з видавництв не сьогодні, то завтра, візьме. Але треба впертости та часу. Він пише по черзі в ріжні, що підходять по напрямку. Про видання своїми силами ми з ним балакали.

Головне, що мені тут не дає покою, – це Тамара. Її становище, здається, безнадійне. Витримати такого шлюбу вона не зможе. А куди йти? Де шукати засобів до істнування? Чоловік не дозволив їй бути манекеном. Вона одмовилась, побувши два дні на службі. Тепер ніяких перспектив. Нічого не вміє, бо ввесь час служила в сінекуре радянських установ[4] (5 літ!), і нічого не навчилась. Крім

відсутности любови з його боку (та й з її), є ще образа за те, що "піймався" на шлюб, відсутність матер'яльного забезпечення. Він інженер, жид з України, але через кризу економичну дуже мало заробляє. Все це утворює таку обстановку, що Т[амара] цілими днями плаче. Вона подібна до лялькі, яку дівчинка вимила в ванні. Всі фарби змиті, навіть очі зблідлі, веселою я її а ні разу не бачила.

Навіть короткого сміху нема. От, що зробилось з ясної дівчинки! І воля зникає потрошкі. Якщо не вирветься з цього становища в короткий срок, то зав'яне й фізично й морально. А що робити? У мене такий жаль до неї, що буть змога, я просто забрала б її до нас. Але тут починаються ускладнення: гроши, віза, та й страшно, що ж ми будемо з нею робити? Але ж і так не можна її лишить.

Вона каже, що до Франції її нізащо не пустять, як совітську, що тепер дуже строго. Але я гадаю – вздор. На Україну її вже напевно не пустять, бо вона зв'язалась з еміґрантом.

Подумай над цим питанням, мій рідний!

А мені вже тісно в Берліні. Якби ти тут був, ми б з тобою одшукали все наше минуле, але я не можу цього сама. Бо стає так невимовно тужно за тобою, що хоч плач, як дурна.

[На цьому лист обривається. Він не закінчений і, можливо, не був відправлений, бо в суботу Розалія Яківна виїхала до Парижа. В архіві лист знаходиться не на місці, а серед недатованих].

Коментарі

№ 181

[1] *доктор Герценштубе* – персонаж роману Ф. Достоєвського "Брати Карамазови".

[2] *читала Аріеля* – Ймовірно, ідеться про книжку "Аріель" уругвайського письменника Хосе Енріке Родо́ (1871–1917).

№ 182

[1] *був у нас у гостях Мороз* – Про якого саме Мороза йдеться, встановити не вдалося. У щоденниковому запису 17 серпня 1930 р. В. Винниченко додав до наведеної в листі характеристики Мороза: "Людина з заглибленням у себе, із згагою знайти рівновагу, – через те тикання у всі боки, на всякі напрями ідеологічні й професійні. Тепер він вірить в астрологію, а років десять-вісім тому був комуністом. Комунізм не прищепився йому, бо занадто заглиблений у свої власні процеси та й ролі в комуністичному русі ніякої не випало" (*Винниченко В.* Щоденник. Т. 4. 1929 – 1931. – С. 191).

№ 184

[1] *як і André* – Ідеться про Андре Дюрвіля.

№ 187

[1] *Мені шкода, що Гастон такий свиня* – Ідеться про Ґастона Дюрвіля, який обіцяв дати Розалії Яківні рекомендаційного листа до німецьких натуристів і не дотримав свого слова.

№ 188

[1] *вчора дістав од тебе листа, де ти пишеш, що братимеш грязеві ванни* – Цього листа виявити не вдалося.

№ 189

[1] *ти прислала картку, в якій, здається, невдоволено пишеш, що ти ж мені, мовляв, писала, коли саме виїдеш, і чого я чіпляюся* – Цієї картки, як і згаданого Винниченком листа, не виявлено.

№ 190

[1] *Я не вірю, що вона в СРСР, не такого вона напряму, щоб хотіла туди їхати* – У 1926 р. батьки Тамари, Марк Григорович і Юлія Володимирівна Віленські, повернулися в Україну, Тамара залишилася в Німеччині.

№ 191

[1] *tombent morts* (фр.) – падають замертво.

№ 192

[1] *Зараз їду до Беме* – Беме Ґустав (Boehme Gustav) – німецький адвокат, який займався справою іпотеки над хутором Винниченків у Рауені, де вони проживали у 1923 –1924 рр.

[2] *поїхала на Strand-Bad Bansee* – Так в оригіналі. Правильно – *Strandbad Wannsee* (нім.) – відкритий басейн і пляж, розташований на східному березі озера в місцевості Ванзеє, в р-ні Штегліц-Целендорф, на південному заході Берліна.

[3] *Васю, Надюшиного чоловіка* – Ідеться про чоловіка Розиної подруги Надії Васильєвої.

[4] *в великому мезоні* – мезон (maison; фр.) – торговий дім.

№ 193

[1] *Papiergeld Marken* (нім.) – бренди паперових грошей.

[2] *Бачилася з Justizrat'ом – justizrat* (нім.) – судовий. Мабуть, ідеться про судового виконавця.

[3] *піду ще до Petropolis'a* – Видавництво "Петрополіс" було засноване в Петрограді Григорієм Леонідовичем Лозинським у 1918 р. і зробило значний внесок у видавничу справу та літературу. Видавництво працювало в 1918-1922 рр., а потім було перенесене до Берліна, де існувало до 1933 р., потім було перенесене до Брюсселя і припинило свою діяльність лише за умов нацистської окупації міста в 1940 р.

[4] *ввесь час служила в сінекуре радянських установ* – Синеку́ра (від лат. *sine cura animarum* – без турботи про душу), за середньовіччя – доходна церковна посада, не пов'язана з певними обов'язками. Переносне значення – добре оплачувана посада, що не вимагає особливо напруженої роботи, значних зусиль попри видимість діяльності.

Далі буде.
Упорядкування, примітки та коментарі
Надії Миронець.

Отримано 4 січня 2016 р. *м. Київ*

Надія Баштова

"ВІН НАЙБІЛЬШИЙ МІЖ УСІМА НАШИМИ ПРОЗАЇКАМИ…" (Т. ОСЬМАЧКА ПРО В. ВИННИЧЕНКА)

Розглядається літературно-критичний доробок Т. Осьмачки, особливу увагу приділено публікації статті. В. Винниченко на тлі сучасної української прози.
Ключові слова: літературна критика, критична оцінка, архівні матеріали, першодрук.

Nadiya Bashtova. "He is the most prominent among all our prose writers…" (Todos' Os'machka about Volodymyr Vynnychenko)
The paper reviews critique writings by T. Osmachka paying special attention to the article "V. Vynnychenko against the background of the modern Ukrainian prose".
Key words: literary criticism, critical assessment, archival materials, first publication.

Талановитий письменник, поет і перекладач Тодось Осьмачка увійшов у літературу в 20-х роках XX століття. Літературознавці різних поколінь (С. Єфремов, Є. Маланюк, Ю. Стефаник, Ю. Шерех, М. Слабошпицький, Н. Зборовська, В. Барчан) одностайно стверджували "безсумнівні ознаки геніяльности" (Ю. Стефаник) поета, як і не заперечували того факту, що він не любив публічних виступів і за своїм характером був людиною замкнутою, недовірливою та відчуженою. Він не підтримував особливо дружніх стосунків ні з ким, а близькі знайомі поета, пригадує Ю. Стефаник, "як планети, кружляли довкола нього, раз ближче, раз дальше", вбачаючи велич у тому, "щоб інколи поговорити з ним, послухати його поезій, які він так журливо читав, ніби читав, ніби співав…". Проте особливою, гідною прикметою його характеру була "фанатична любов до правди, що межувала з одержимістю" [10, 111]. Тай сам письменник у повісті "Старший боярин" вустами отця Діяковського зауважив, що "всяка нещирість нівелює людський характер і роз'їдає волю певніше, ніж іржа залізо" [9, 63].

Особливий спогад про письменника залишив Г. Костюк у своїх мемуарах. Перший з'їзд МУРу у 1946 р. в Аугсбурзі. Завжди стриманий Осьмачка наважився взяти участь у дискусії, ставши на захист "старого емігранта" Панаса Феденка. Його виступ із критичними оцінками класичних канонів і традиціоналізму у літературі учасники конференції сприйняли спокійно і з увагою, "інколи реагували глухим

шумом", а дотепне розшифрування абревіатури МУР, як "Московский уголовный розыск", зустріли сміхом і оплесками [3, 330–331].

Проте Т. Осьмачка не брав активної участі у літературному житті української еміграції, його літературознавча спадщина невелика. Це історико-літературні та критичні статті, написані переважно у 1940–1950-х роках, публіковані в закордонній пресі. Наприкінці 90-х років минулого століття окремі його статті та нариси було перевидано в Україні. Зокрема, стаття "Бездоріжжя наших мистецьких шляхів у літературі і в літературному побуті", "Думки, що виникли під час написання книжки "Ротонда душогубців", "Думки (Із шпитальних нотаток)". Відома також "історично-мемуарна розвідка" "Мої товариші", статті-спогади про С. Єфремова, П. Филиповича, одного із найближчих друзів – Григорія Косинку [5].

Попри значну суб'єктивність і неоднозначність його суджень, у літературних колах діаспори згадували Т. Осьмачку як вимогливого й прискіпливого автора з гострим критичним словом, а редакція газети "Українські вісті", публікуючи статтю "Бездоріжжя наших мистецьких шляхів у літературі і в літературному побуті", акцентувала увагу на тому, що повністю поділяє погляди "найавторитетнішого літературного критика", "одного з найвидатніших українських мистців слова на еміграції та одного з найвидатніших українських письменників сучасності взагалі", не вважаючи "за зле" "чисто "осьмачкинську суб'єктивність" [4, 93]. Адже "тривожний поклик мистця" вартував особливої уваги: порушувалося надзвичайно актуальне питання становлення українського письменства, духовно винищуваного совєтами, з одного боку, і підозрілою байдужою мовчанкою митців та літературознавців української еміграції – з другого. Моральним обов'язком кожного митця, як і своїм власним, Т. Осьмачка вважав уважність і відвертість у трактуванні культурно-мистецьких та суспільних явищ. Безкомпромісність критичної думки письменника щодо його покликання та ролі в суспільстві увиразнюють епіграфи, дібрані до цієї статті: "Мовчання єсть доброчинність тільки рабів. Таціт; Платоне, ти мені друг, але істина мені перший друг. Сократ; Мужицька правда єсть колюча, а панська – на всі боки гнуча. Укр. присл." [4, 93].

Т. Осьмачка-критик часто-густо звертався "до джерел", повністю сповідуючи принцип М. Зерова, вбачаючи тяглість і живучість мистецтва у високих класичних канонах, які й формують духовний національний стержень будь-якої літератури, а української зокрема. У статті "Бездоріжжя наших мистецьких шляхів…" він яскраво інтерпретує світову класику, наголошуючи на важливій ролі літератури у формуванні патріотизму та гуманістичних ідеалів. А щоб сприймати українську літературу в світовому контексті, радив формувати естетичні смаки, вивчаючи українську класику, читати Т. Шевченка, І. Франка, М. Драгоманова, С. Єфремова. "Утіху й заспокоєння" для своєї самотньої і зболеної душі він знаходив у творах Т. Шевченка, В. Шекспіра, Й. Ґете. А от серед сучасників йому особливо імпонував В. Винниченко. Т. Осьмачка вважав його надзвичайно талановитим стилістом нарівні з А. Тесленком і С. Васильченком. Він "боготворив новелі Винниченка і Стефаника, поезії Федьковича (лірику)", – згадує Марія Кейван [2, 43].

Для Т. Осьмачки творчість В. Винниченка була основоположною для творення літератури 1920-х років. Вплив митця на всю революційну і пост-революційну прозу, зокрема на твори Г. Косинки, В. Підмогильного, М. Хвильового, для нього був незаперечним. Про свою надзвичайну симпатію до творчості цього письменника він наголошує і в повісті "Старший боярин". Головний герой твору – молодий учитель, Гордій Лундик, повертається додому у рідне село після закінчення Черкаської учительської школи. Посвідчення про закінчення навчання, яке привозить із собою, він вкладає у томик Винниченкових творів. "Винниченко – великий хист. Особливо в малих оповіданнях, де мова стисла і персонажі як живі", – запевняє Гордій Лундик в одній із розмов про письменника, акцентуючи на тому, що Винниченко-письменник його цікавить насамперед як неординарний стиліст. В цілому на сторінках повісті автор приділяє чимало уваги дискусіям про літературну та громадсько-політичну діяльність В. Винниченка. А у своїх листах до письменника неодноразово пропонував зробити переклади його малої прози іншими мовами (зокрема, французькою,

англійською), щоб належно презентувати їх та українську літературу загалом у світовому літературно-мистецькому контексті.

До речі, В. Винниченко також високо поціновував творчість Т. Осьмачки, про що він писав йому в одному з перших листів у 1948 р.: "Я вже раніше читав "Старшого боярина" і тепер залюбки перечитаю вдруге. А "Поета" маю ближче коло себе і вчитуюсь у нього з належною пильністю. Цю книгу інакше читати не можна, вона не для поверхового перебігання, не для звукової розваги, а для глибшого пізнання життя. Мені думається, що в відповідних інституціях нашого культурного майбутнього цю книгу будуть студіювати окремо від інших книг" [1, 1].

Порушену раніше тему про стан і розвиток української літератури Т. Осьмачка продовжив у статті "В. Винниченко на тлі сучасної української прози", опубліковану у травні-червні 1955 р. у канадській газеті "Український Прометей". Він прагнув все-таки знайти відповідь на давнє й болюче запитання, "чого ж вони (письменники та літературознавці діаспори – *Н.Б.*) мовчать, неначе погодившись із тим фактом, що нашу правду мистецьку і моральну мусять творити тільки грамотяки наші та совєтські пригінчі мільйонних кріпаків?" [7, 2]. Апелюючи до гуманістичної теорії О. Попа, яка визначається тезою "найважливіша наука для людини є сама людина", він розглядає шляхи становлення української прози, починаючи від Г. Квітки-Основ'яненка, а в їхньому контексті змальовує постать В. Винниченка, вирізняючи його особливий мистецький талант. Адже в уяві Т. Осьмачки В. Винниченко, безперечно, "найбільший між усіма нашими прозаїками і найбільший письменник гайдамацьких нащадків!" [8].

У такий спосіб він намагався привернути увагу еміграційної спільноти не лише до всіма забутого, на жаль, уже покійного В. Винниченка, а й до українського культурно-мистецького дискурсу взагалі, дорікаючи літературним критикам та митцям, що ніхто з них так і не спромігся проаналізувати стан українського літературного процесу дійти належних висновків. На його думку, суспільно-політичні сили еміграції та їхні лідери не турбувалися й не вболівають про належний розвиток українського слова, інакше створили би належні умови (призначили б, наприклад, конкурс на здобуття премії), щоби виявити справді талановитий твір. Ставши на порятунок "життя українського духу", "літератури гайдамацької", Т. Осьмачка звертався до двох справжніх, на його погляд, борців за українське слово на еміграції – В. Винниченка й Д. Донцова. Оскільки Винниченка вже не було серед живих, то очолити рух на захист української літератури мав би Д. Донцов.

Григорій Костюк, підтримуючи порівняно довірливі і дружні стосунки з Т. Осьмачкою, а наприкінці життя ставши його опікуном, зберіг у своєму архіві кілька папок з особистими документами й листами письменника та власними окремими нотатками, які використав для написання нарису-спогаду "Тодось Осьмачка здалеку і зблизька (спостереження, зустрічі й діалоги)" [3]. Серед цих архівних матеріалів збереглася ксерокопія першодруку статті Т. Осьмачки "В. Винниченко на тлі сучасної української прози", що була опублікована 19, 26 травня, 2 червня 1955 р. Проте написана вона була ще за життя В. Винниченка. В особистому архіві Т. Осьмачки зберігся її авторизований машинопис, але, на жаль, не датований.

"Рішив друкувати цю статтю, що була ще написана за два місяці до смерти письменника Винниченка", – так пояснює автор час написання статті у преамбулі-"прояснях" до її публікації [7]. Отже, припускаємо, що дата її написання – січень 1951 р.

Оскільки стаття Т. Осьмачки "В. Винниченко на тлі сучасної української прози" була написана ще за життя письменника, а була опублікована уже після його смерті, природньо, що текст її був доопрацьований автором. Вона вийшла друком у кількох числах газети "Український Прометей", тому композиційно була поділена на частини, останню із яких "Про наше гайдамацтво і про заходи для рятування нашого слова" було скорочено відповідно до ситуації, що склалася. Порівняймо:

Машинопис:

"Перший Винниченко, що писав про ворохобну Україну перед революцією і своєму писанню дав такої життьової правди, що в порівнянні з ним всі инчі прозаїки

нашого часу є ні більше, ні менче як виробники деревяних ляльок. Винятків немає. І Винниченко у нашій новій прозі навіки став реформатором, надавши їй небувалої до того емоціональности і драматизму, цим з'єднавшися з Квіткою-Основ'яненком, автором ["]Марусі["], ["]Перекоти-поля["], ["]Сердешної Оксани["]. А через те, що давній сентіменталізм дуже легко спадається із емоціональністю сучасних світових і найдраматичніших письменників, – то Винниченко разом з Основ'яненком і визначили кордони органічного розвитку нашої прози у передреволюційний час, яких стало аж до наших днів і вистачить доти, доки існуватиме наша проза. Тепер за другого гайдамаку я вважаю Дмитра Донцова" [6, 11–12].

Першодрук:

"Перший Винниченко, що писав про ворохобну Україну перед революцією. Але, на жаль, великий він уже покійний. Тільки другий гайдамака ще живий… Дмитро Донцов!" [8].

Машинопис:

"Але все таки, щоб відпочити своєю змученою душею від сучасного політичного хаосу Вельмишановний пан Донцов все ж таки схиляється над Кобзарем Тараса Шевченка. А це останнє явище перед лицем всієї гайдамацької України, а особливо перед рішучою битвою за її волю змусить обох згаданих гайдамаків відважно і з ясним розумінням справи підписати разом заклик до всесвітньої української еміграції, аби зібрати фонд для рятування літератури, для утворення конкурсу на повісті та романи. Хоч би це навіть трапилося так, щоб пан Винниченко підписав його окремо в Європі, а пан Донцов у Канаді, то й ця акція викличе із небуття того Бога, про якого Іван Богослов говорив: "І Бог бє слово". Крім того виступ двох згаданих людей спільним фронтом на захист нашого слова мав би величезне значіння для скріплення духу єдности у тих людей, що люблять ще не тільки язиком, а й серцем свою Безталанну Батьківщину…" [6, 12].

Першодрук:

"Через те, що ми не можемо зараз об'єднати цих двох згаданих діячів для заклику до всіх українців світу для рятування нашого слова, то ми хоч самі зробімо зусилля і напишім відозву і заволаймо і останнього гайдамаку її підписати, то ця акція викличе із небуття того Бога, про якого Іван Богослов говорив: "І Бог бє слово". І цей виступ спільним фронтом на захист нашої літератури мав би може величезне значіння для скріплення духу єдности у тих людей, що люблять ще не тільки язиком, а й серцем, свою безталанну Батьківщину…" [8].

Окрім названих вище скорочень, було зроблено автором також дрібніші коректорські правки. У ксерокопії першодруку статті про В. Винниченка з архіву Г. Костюка друкований текст пошкоджено (вирізано окремі фрагменти статті), їхній зміст встановлено у процесі звірки авторизованого машинописного варіанту статті з її першодруком.

Публікована у закордонному виданні понад півстоліття тому, вона і нині становить інтерес для науковців – дослідників творчості як Т. Осьмачки, так і В. Винниченка.

Статтю подаємо за першодруком ("Український Прометей", 1955 р., 12, 19, 26 травня, 2 червня (ч. 19–22). Мову автора збережено повністю відповідно до оригіналу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Винниченко В.* Лист до Т. Осьмачки від 2 вересня 1948 р. // *Музей-архів* ім. Д. Антоновича УВАН у США. – Ф. 77. – Од. зб. 270.

2. *Кейван М.* У самотній мандрівці до вічності // *Живий* Осьмачка: спогади / Упор. С. Козак. – С.35–83.

3. *Костюк Г.* Зустрічі і прощання: спогади удвох книгах. – Київ: Смолоскип, 2008. – Кн. 2. – 512 с.

4. *Осьмачка Т.* Бездоріжжя наших мистецьких шляхів у літературі і в літературному побуті // *Слово* і Час. – 2009. – № 3. – С. 93.

5. *Осьмачка Т.* Бездоріжжя наших мистецьких шляхів у літературі і в літературному побуті // *Українські* вісті. – Мюнхен, 1952. – 10, 123, 17 квітня. – Передрук: Слово і Час. – 2009. – № 3. – С. 93–108); "Думки, що виникли під час написання книжки "Ротонда душогубців; "Думки (Із шпитальних нотаток)" // *Українське* слово: хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 2. С. 114–115; 116–118; *Мої* товариші // *Український* Прометей. – Детройт, 1955. – № 25, 26, 28 (червень). – Передрук: Березіль. – Київ, 1996. – № 3–4. – С. 95–134); *Академік* С. О. Єфремов // *Українські*

вісті. – 1946. – 25 жовтня; Павло Филипович (Спогад) // *Слово:* Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – Нью-Йорк, 1964. – Збірник 2; Григорій Косинка // *Київ.* – 1997. – № 11 –12. – С. 122–124.
6. *Осьмачка Т.* Винниченко на тлі сучасної української прози // *Музей-архів* ім. Д. Антоновича УВАН у США. – Ф. 77. – Од. зб. 84. – 12 с.
7. *Осьмачка Т.* На початку – слово. В. Винниченко на тлі сучасної української прози. Тривога за долю українського слова // *Український* Прометей. – Детройт, 1955. – № 19. – 12 травня. – Стаття перша: Тривога за долю українського слова.
8. *Осьмачка Т.* На початку – слово. В. Винниченко на тлі сучасної української прози // *Український* Прометей. – Детройт, 1955. – № 22. – 2 червня. – Стаття четверта: Про наше гайдамацтво і про заходи для рятування нашого слова.
9. *Осьмачка Т.* Старший боярин // *Осьмачка* Тодось. Поезії. Повісті. – К.: Наукова думка, 2002.– С. 29–128.
10. *Стефаник Ю.* Тодось Осьмачка (16 травня 1895–7 вересня 1962) // *Українське* слово: хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 108–114.

Отримано 3 листопада 2015 р. *м. Київ*

Т. Осьмачка

В. ВИННИЧЕНКО НА ТЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ

Проясні:
Я вніс пропозицію у Монтреальський КУК утворити фонд на літературний конкурс. Перша нагорода 2.500, а друга – 1.500 долярів. Пропозицію КУК вислав у Вінніпеґ. Я ждав 3 місяці відповіді і не діждався. І рішив друкувати цю статтю, що була ще написана за два місяці до смерти письменника Винниченка.

Т.О.
"Краще **діямант** з розколиною, ніж кожний цілий камінець"
Китайське прислів'я

Стаття перша

ТРИВОГА ЗА ДОЛЮ УКРАЇНСЬКОГО СЛОВА

Коли ми кинемо оком у наше історичне минуле, а разом з цим і в минуле інших націй, і порівняємо діла, сподіяні зброєю чи державною мудрістю, чи наполегливою працею з покоління в покоління, з витворами людської уяви, якій дало силу почуття горя, радости, гніву, любови і ненависти, – то переконаємося, що найвидатніші події з історії націй і народів стоять у людській пам'яті поруч з геніяльними вигадками, які навіть розминаються з реально відбутими подіями світу. Але таке трапляється тільки тоді, коли автор вигадки був захоплений своїми фантомами так само, як і живими людьми свого часу. Таким чином літературна вигадка і відбута подія мають одну вагу для любомудрої душі у наступного покоління. Про цю однаковість культурні нації – шведська, французька, англійська, норвезька, італійська та інші прекрасно знають і ніколи не віддають переваги якійсь одній діяльності в історичному минулому… Та навіть в сучасному вони не віддають талановитих творців духової культури на поталу сьогоднішнім історичним подіям та творцям цих подій. Так, наприклад, розцінюючи твори Гельсворзі, Гамсуна, вони не ставили їх у гірше життьове становище, від становищ сучасних політичних творців у поточному бігові часу. Бо тільки забезпечене життя дає можливість відбуватися тому процесові пристигання душі, про який і Шекспір пригадує:
"Характери міцніють у боротьбі, а таланти у тиші".

Згадані нації дуже добре знають, що високомистецькі книги, картини, опери будують не тільки духову, а й матеріяльну тривкість сьогоднішньої і наступної національної форми буття… Творять нації.

І страшно моторошно нам повертати повні допиту очі до явищ історичного життя свого народу… Особливо до своїх сучасників, які, бувши самі не свідомі тієї сили, що закладена у мистецтво слова, не хотять придивитися розумною увагою до виявів свого талановитого народу і переносять плекання національного мистецтва і оцінку його тільки у прийдешню свою державу. А всьому світові відомо, і то свята правда, що якби жиди не дали людству Біблії, то вони б зараз би не мали свого Ізраеля… І якби Шевченко чекав приходу своєї державности, то зараз і нас би не було, тих, що зацікавлені цією державністю.

А тим часом наші земляки, всіх станів і всіх посад громадських завжди у інтимному своєму товаристві і в товариствах з особливим шиком підкреслюють своє знання мистецтв, чи то польських, чи російських. І змушують своєю моральною атмосферою емігрантів-мистців поклонятися кричущим удачам теж поляків і москалів… І змушують їх шукати авторитетного слова на наші творчі вияви то від паризької "Культури", то від покійних російських знавців. І наші карикатуристи, здобувши такий душевний гарт у своїй "культурній" громаді, малюють з приємністю українських, горем битих, письменників навкарячки з голими задами коло "клінувальної" роботи. І громада ця від польськости і від московськости, замикаючи своє впливове коло, подає руку карикатуристам і називає їх геніяльними і сміється від вдоволення. Чого ж вони, підголоски наших історичних сусідів, так звеличають ганьбителів наших рідних, яких не можна назвати не то що талановитими, а навіть тямущими запроданцями-квачомазами? Відомо. На те, щоб квачомази мали більшу силу нас руйнувати духово… Талант ніколи не глумиться із слабішого, а навпаки, завжди бере в оборону від могутньої кривди. І така наша суспільна атмосфера маразму і самозневаги не віщує того, щоб наші письменники, скривджені недотепною громадською політикою, здобулися на якесь воскресіння до творчости… Неможливо, щоб трава пробивалася із мерзлої землі назустріч тій кризі, що висне над нею з гір у грудні місяці… Неможливо, щоб письменники, віддані у жертву духовим розбійникам, від їх же і сподівалися рятунку для своєї музи!

Чи хто скаже, котрий з наших письменників зараз є письменником? Не скаже ніхто. Але чи є в нас письменники талановиті? І кожен скаже, що є. Коли є, то чого ж вони мовчать, неначе погодившись із тим фактом, що нашу правду мистецьку і моральну мусять творити тільки грамотяки наші та совєтські пригінчі мільйонних кріпаків?

Становище катастрофальне, яке говорить за те, що наші сучасні керманичі є ніщо інше, як балакуни і обманщики, коли вони тямущі люди. А вже, коли вони є такі справді, якими вони себе й показують, то вони ніщо інше, як політичні роззяви і недотепи. А разом, як і перші, і другі, й треті, й четверті є вороги нашого сучасного, а з ним і нашого прийдешнього. Бо ми тепер всі стоїмо у тій порі, в якій стояв і Іван Хреститель, сподіваючися приходу Христа. Але він був свідомий того, що він тому, який прийде, не годен розв'язати і ремінця на взутті, бо знав, що тільки уготовляє йому шлях… А ми? Що ми знаємо, стоячи у порі Івана Хрестителя? Чи ми хоч догадуємося про образ нашого майбутнього, коли дозволяємо давити всі можливості виникнення цього майбутнього у наших ознаках?

А в таких випадках, коли майбутнє гримить ще далеко і тиша суспільна здригається від його грому, люди стають подібні до струсів, що ловлять рівновагу тим, що пруть голови у пісок своєї буденщини… або удають супроти власного почуття, сповненого тривоги, що "на західнім фронті все без змін". І це через те так удають, що збирачі чиншу на урядові канцелярії їх запевнили, що все добре, що канцелярії будуть достатньо обслуговуватися, коли ще громада докине кілька тисяч долярів для цього.

Таке становище зобов'язує нас перевірити свої струсеві і заворожені нашими українськими урядниками настрої і почати самим приготовляти місця для початку боротьби для своєї нації і за себе, і за свою націю, що є те саме і в середині, і по кінцях. Бо горе нам буде! Хто не добачає сьогоднішніх явищ життя, той конче

програє майбутнє і майбутню форму жаданного нами власного українського ідеалу державного!

І я так само, як і кожна українська людина, обманута керівництвом неумілих людей… людина, що засуджена зустріти не образ свого духового і політичного ідеалу, а тільки чорне марево чогось, але повного ненависти і помсти, яке веде за собою найстрашнішу нашу історичну катастрофу… Я бачу для себе і для всіх нас єдино можливий вихід до врятування хоч тих духових вартостей і позицій, які нам залишили наші великі попередники. І бачу з тим більшою вірою у свою правоту, що цей вихід часом рятує людині всі її жадання і жадані сподівання. І цей єдиний вихід є ніщо інше, як наше заповітне із роду в рід слово. Те слово, що врятувало наші душі від деморалізацій і денаціоналізацій і завжди боролося за визволення нас і наших земляків із страшних неволь польських і російських!

Стаття друга

ШЛЯХИ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ І ВИННИЧЕНКО

Не будемо говорити про поезію, яка кожному із нас шепоче дуже промовисто одним іменем Шевченка, а свій інтерес зосередимо на прозі.

Цей рід нашого мислення відограв винятково цікаву ролю в історії нашої культури. Тоді, як геть у всіх народів проза домінувала над поезією і вела політику і школу, формуючи душі поколінь, то наше книжне розповідне слово підтримувалося не через те, що воно захоплювало душі наших давніх земляків, а через те, тільки, що воно було рідне, що воно наше. І діди *наші* і бабусі наші підтримували його, не вимагаючи навіть, щоб воно було кращим, ніж існувало. Бо тоді було природно і звично, що лишилося аж до останніх наших днів, читати польські і російські книжки, мовчки згодившись, що важніші проблеми життя тільки в цій чужій літературі можливі, а в рідній якщо і траплялися, то видавалися карикатурою на вже читані польські чи російські. І через те наша проза не мала журби над собою. Вона була сирота так само, як і зараз, тільки, що зараз ця сирота має басок у голосі, а перед цим вона була сором'язлива і скромна перед життям, неначе Маруся Квітки-Основ'яненка перший раз на чужім весіллі. І ось, коли ця сирота здобула свій басок, здобулася на великі таланти, і стала розв'язувати сміливо свої теми, то опікуни українсъкого слова, а наші діди і бабусі, і наші батьки, і матері з обуренням напалися на таких талантів: "Як вони, мовляв, сміють вириватися із українських традицій і заводити розпусну думку, і показувати писанням сучасний бруд людського побуту?" Нападали на Винниченка і в деякій мірі на Коцюбинського тоді, як самі читали і в російській літературі, і в польській, і у французькій далеко гірші твори в моральному розумінні та ще й рекомендували читати своїм милим знайомим, цим ніби обороняючи право своєї звички на твори в чужому слові.

І вже це нами зауважене підготовило сприйняти образ нашої прози таким, який не викликає захоплення від споглядання його життя і розвитку, аж до сьогоднішнього дня.

Всім нам відомі грецькі різьблення разом з виліплюванням на вазах і грошах, і на костяних виробах, що колись археологи поодкопували і по берегах Криму і в самій Елладі. Особливо багато є такого мистецтва із часів тієї Греції, яка створила Іліяду та Одисею. На згаданих нами зразках людина показана тільки в один бік; так само, як і тварини та всякі речі для щоденної обихідки. Там кожний воїн точ-в-точ такий самий, як і інший; плугатар так само; пастух так само. Індивідуальних ознак немає як і в морських хвиль, що вічно гонить вітер через неміренні простори моря. До цих зразків ми маємо право віднести всі образи Іліяди. Вони Схоплені теж за принципом ловлення видимих ознак оком. І скільки б ми не шукали там цікавих нам рис людської вдачі, то не знайдемо інших, крім тих ознак, що спостерігач ловить оком. Ахіл, Гектор, Філоктет, Пріам, Паріс і так далі – кожний робить свою справу так, як це зробив би

й інший герой Іліяди в такім випадку. У всіх їх навіть лайки однакові, тільки й того, що всі герої Іліяди з бугаїним здоров'ям і ревуть на все поле битви з несказанною емоціональною силою, яка і врятувала і ввесь твір від забуття у наступних людських поколінь. Бо ніяка строфіка без людського чуття не мала б сили продертися крізь людську байдужість до того безсмертя, яке людина може дати творові, тут на землі. У всіх згаданих героїв домінує тільки одна хоробрість і тільки ті слова і промови, що ця ознака людського життя може викликати. Але, коли я сказав, що домінує, то цим я зазначив, що треба розуміти і ті прості переживання людські, що властиві при всякій боротьбі, цебто хитрість, жаль і обурення. Тільки, що вони глушаться в Іліяді брязком мечів, тріском списів і несамовитим криком борців.

Значить тут теж малюнки з ваз, значить і тут ми людину бачимо зовні тільки в один бік, і в тих душевних переживаннях, на які вона спромогається, теж тільки в один бік.

А якби мені хтось закинув, що в Іліяді образ Одисея виявляє не тільки хоробрість, а ще розум і лукавство, то я скажу, що образ Одисея виявляє те саме, що і названі герої інші, тільки, що в дужчій мірі. Якраз так, як всі ці ознаки виявляються у образі лиса, який з поконвіку є героєм всіх народів у казках і у байках. Значить, коли б ми цей гомерівський образ Одисеїв ліпили на вазах, то ліпили б так само, як і інших, тільки, що у такім розмірі, щоб він вирізнявся величиною між своїми товаришами. Та й усе.

А чим же наші твори українських письменників похожі на ці давні зразки? Побачимо. Наша проза мала вихідним своїм джерелом ті рухи духовні і соціяльні, які почали ворушити суспільні ґрунти у Англії та у Франції. Це був глибокий інтерес до життя основних верств згаданих націй і стремління поліпшити їхнє життя, як людей. Французька революція рішила це зробити стрімголов, маючи собі надхненниками енциклопедистів… А визвольні англійські рухи обмежилися боротьбою чартистів та виникненням таких літературних течій, як сентименталізм та романтизм. А все разом мало в первооснові давні гуманістичні рухи, у яких домінувало гасло: "Людина є все і людина у всьому"…, що потім Поп зформулював так: "Найважливіша наука для людини є сама людина"… А через те, що наш народ не мав інтеліґенції, зв'язаної з ним побутово, чи чуттєво, то і література прозова у нас виникла філантропічно: як співчуття зверху до скривдженого меншого брата… Марко Вовчок, Стороженко, Нечуй… того брата, що створив геніяльну пісню. І Марко Вовчок писала твори з наміром оганьбити кріпацтво. І для своїх тем вона брала потрібну ідею і нею напинала свої персонажі. І вони виходили риторичні і не дуже похожі на живих людей, і нагадували рибу, вловлену вудкою і нанизану на шнурок, який вивертав їй голови в один лад і напрямок. Цебто, робив похожими на грецькі художні твори у профіль. З тією різницею, що наші письменники не давали своїм творам того чуття, яке врятувало образи Іліяди від забуття у всього людства.

На цім місці може виникнути думка: а чого ж Шевченко поставився так зворушливо до Марка Вовчка, якщо вона справді тільки філантропічно писала? В останніх роках свого життя Шевченко дуже турбувався народньою освітою, і для народніх шкіл написав букваря. *У* цей же період свого життя він заохочував своїх знайомих писати казки для народу. А відомо всім, що народні казки, які дуже шанував наш поет, як у нас, так і у всіх літературах світу, написані всі у якійсь одній дидактичній тенденції: якщо казка про ледачого, то тільки ці ознаки й домінують на протязі всього твору і тільки вони і засуджуються. А через те, що твори і Марка Вовчка були пройняті однією тенденцією – оплюгавити кріпацтво, яке втілювалося у образ тільки одного страждання, то і вони були похожі на казки. То через те Шевченко і привітав їх, як потребу для народу разом з букварем і бажанням казки. Нечуй-Левицький, Стороженко, Панас Мирний, І. Франко – всі пішли за тим рецептом, що показала Марко Вовчок. Тільки для своїх оглядин вони поширили майдани, де збирали кукли, щоб оживити їх ідеєю боротьби. Ми тут не говоримо про Франкові дитячі оповідання. І диво дивезне! Чого вони проминули Квітку-Основ'яненка? Нехай би ця доля судилася була Вовчкові… Бо Основ'яненко був справжнім джерелом нашого духу. Він був кістка і мастка українця духового усіма побутовими і культурними набутками… Не

книжними, а усними, народніми. Він перший є наш модерний прозаїк, коли взяти такі його твори, як “Маруся”, “Сердешна Оксана” і “Перекотиполе”. Бо модерна література по всім світі виправдовує Франкове гасло:

“Огонь в одежі слова –
безсмертна, чудодійна фея,
правдива искра Прометея”…

Бо тільки почуття є ознака живої літератури. Це воно рятує Шекспірові недоладності в композиціях п’єс. В цьому відношенні згадані Основ’яненкові твори переступили Марка Вовчка, Нечуя, Франка, Мирного і Ольгу Кобилянську і подали руку Дмитрові Марковичеві, Тесленкові, Стефаникові, Коцюбинському, Васильченкові і Винниченкові. Особливо останньому, який своїм велетенським талантом зробив непроминальний вплив на всю революційну і пореволюційну, і контрреволюційну прозу. Чи ми візьмемо Косинку з його способом драматизування, то наткнемося на Винниченка. Чи зупинимо свою увагу на творах Хвильового, особливо на “Синіх Етюдах”, то побачимо літературного характерника Винниченка. Чи розглянемо Підмогильного “Місто”, то за композицією і витриманою в одній рівнині розповіддю, яка трохи нагадує врівноважений стиль Анатоля Франса, ми все таки відчуваємо Винниченка, і в філософії життя, яке Підмогильний устами однієї героїні називає “базаром”, і в безсоромному розв’язанні етичних перепон, які Винниченко робив у своїх творах для того, щоб знаходити моральну полегшу для персонажів, а Підмогильний для того, щоб підкреслити безсердешну брутальність людської натури. І шкода велика, що Винниченка зіґнорували в літературі за його політику, бо і вся підсовєтська проза разом з емігрантською у більшій частині це – Винниченко. Бо тільки він у найновішій українській прозі наситив слово емоцією та драматизмом.

Стаття третя

НЕСПРАВЕДЛИВІСТЬ ЩОДО ВИННИЧЕНКА

А найгірше у цьому несправедливому явищі це те, що вся еміґрація не має чого українського читати. Вона читає бульварну писанину польську і російську на зразок “Денісів Бушуєвих”… А могла б читати, якби не викинула, такі мистецькі твори Винниченка, як “Тюремна Шехерезада” і оповідання з часів боротьби українських революціонерів з російською прикордонною сторожою. І далі “Голота”, “Біля машини”, “Контрасти”, “Босяк” і багато, багато оповідань, взятих з різних Винниченкових мандрівок, що своїми живими переказами перетягають всі мистецькі жанри в українській літературі. Крім того, якби взяти для читання і його романи, що є найслабшою стороною його творчости, то кожний з їх окремо є незрівняно кращий від останніх романів Максима Ґорького, на зразок “Клима Самгіна”, якого росіяни читають і рекомендують другим читати тоді, коли згадану книжку треба просто замовчувати за її композиційні недоладності і незґрабно накопичені життьові факти, пройняті якимсь нестерпним нігілізмом настрою. Може росіяни так роблять через те, що шанують кращі твори свого письменника, хто його зна, але явище повчальне. А Винниченка наша еміґрація викинула геть з усім його мистецьким набутком, цим зворушливо єднаючись з російськими большевиками. Але яка колосально разюча різнація у ставленні до творів нашого письменника нашої еміґрації і наших большевиків. Тоді, як еміґрація наставила свій кулак до Винниченка, неначе розлютований бугай роги до тореадора, то українці-большевики, під час викидання його книг із бібліотек, прийнявши заштамповані книжки для знищення вдень, уночі відривали палітурки з титульними сторінками і роздавали старшим учням і грамотним селянам, щоб поховали по горищах. І таке було по всій Україні.

Та наша еміґрація і не гадає, що вона з письменником діє так само, як і москалі. Її не переконує і те, що багато культурних націй взяли деякі твори Винниченка собі до вжитку. Так коли ми були у таборах, то в німецькім театрі ішла п’єса “Чорна

пантера і білий медвідь", у Еспанії ішов "Гріх", а у Франції, кажуть, і тепер не сходять Винниченкові п'єси з кону. Крім цього один французький історик, Тіссеран, що видав книжку "Україна" у 1933 році, на 290 сторінці говорить, що Винниченко є "екселент"-драматург.

І коли жидівську книгу, Біблію, шанують, то це за те, що в ній так щедро оповідається про звичайні людські справи і про звичайних грішних людей, які і в своїх помилках хиляться до Бога. "Історія Руфі" і оповідання про Онана і багато, багато інших мистецьких оповідань. І в тій книзі є і про те, як Господь каже Лотові, що він міг би простити Содом і Гомору заради 50 праведників, і навіть заради 10, цим даючи зрозуміти, що він грішні городи простив би і заради одного праведного. А у Винниченка ж дві третини таких творів, без котрих нам дореволюційна Україна та, яка найбільше підпала під удари Москви, озлиденіння і русифікацію, буде і геть невідома. То невже ми тут, на еміґрації, не можемо взяти, його кращі твори до своїх бібліотек? Не кажу про совєтську Україну, яка його твори з риском для власної безпеки ховала по горищах. Аджеж у нас після нього уже немає прозової літератури, яка б розповідала нам про найрухомішу і найактивнішу частину нашої нації, хоч і найбільше економічно скривджену. Бо всі наші письменники, що їх москалі знищили, як я сказав, під величезним впливом Винниченкової манери письма. Косинка, Підмогильний, Антоненко-Давидович і Хвильовий, і всі вони нам лишили недосконалі праці: композиційно слабші від найслабших Винниченкових творів. Не говорю про емоціональну напругу безкомпозиційних дій у творах згаданих письменників, бо як узяти "Я" Хвильового, то воно дуже сильне почуттям, а композиційно слабше від найслабших творів Винниченка. І вся совєтська прозова творчість носить характер недоробків, шкіців, навіть у найгрубших книжках. А коли ж трапляється і майстерність сюжетного плетива, то воно похоже на склянні вироби без потрібної рідини. А це через те, що в твореній книги домінує мозок письменника без почуття загальнолюдського, або хоч авторового. І таким чином вся совєтська проза сповнена вад і має характер якихось підготовок до чогось справжнього. Але, коли це справжнє настане разом з волею всього Українського Народу, – то всі совєтські недоробки і фальшиві мізкування полетять у кіш. А якщо ж я помилюся і вони залишаться у національній увазі, то тільки як історія хвороби недужого у записках лікаря, або як пам'ять про колишню національну ганьбу… І Винниченкова літературна постать владно виступить знов над калікуватим світом українського революційного слова… Винниченко і Квітка-Основ'яненко і Коцюбинський – ось прапори майбутньої нашої прози!..

А де ж наша еміґрантська проза? І ні в кого не хватить духу сказати, де вона, хоч би ми навіть учора захлиналися, обороняючи якогось генія-писаку… Є у нас політики, національні уряди, а чи хоч у одного з їх вирвалося хоч слово у пресі про становище нашої літератури тут? Зловісна тиша, ніби на кістках сподіяне злочинство… Ніби тільки що наші партії і уряди вирізали всіх українських дітей і урядам, і партіям заціпило і думати, і говорити про наше майбутнє. Бо те, що про його говориться і робиться, схоже на хижий регіт або сатани, або якихось ідіотів, що розкошують з процесу руїнництва українського діла у найдошкульнішому місці культури нашої еміґрації. Таке становище наших урядів і партій до українського слова говорить, що ці уряди і партії не турбуються про те, що дає силу людській єдності. Вони похожі і на тих дітей, що зліплюють слиною папери і не передбачають, що папери висохнуть і розпадуться… І політики наші зліплюють слинявими промовами тільки злободенщину, яка після промов обертається знов у хаос… Таким чином, не маючи своєї літератури сьогодні, ми завтра не матимемо всеоб'єднуючої національної думки. Всі письменники на тяжчих роботах і їм уже не писати мистецьких творів, бо, як говорив колись один великий поет:

"Відправа служби музам
не стерплює буденщини".

А діти ростуть без доброї української книжки, а українські казки, створені самим народом лежать у книжкових сховищах, у Збірниках Етнографічних Чубинського, а Винниченкові дитячі оповідання, що стоять нарівні у мистецькій силі з народніми, теж десь лежать притрушені пилом зневаги і погорди: "Бабусин подарунок", "Хведько Халамидник" і цілий збірничок під назвою: "Разок намиста". І коли Достоєвський колись говорив, що він для щастя всього людства не побажав би смерти однієї дитини, то я скажу, що за всю світову дитячу літературу я не проміняю одного Винниченкового оповідання з життя нещасної української дитини, яке зветься "Кумедія з Костем". Воно великої мистецької сили, бо з геніяльним почуттям реальности нашого життя і повне нашої національної потоптаної правди… Воно несказанно зворушливе і пройняте таким дитячим драматизмом, що всієї глибини його… Та що?… Навіть тільки для здогаду про цю глибину навряд чи в якого вченого може хватити логічного засягу…

І тут, як наші політики не відгороджуються від майбутнього, то з нього їм у близорукі очі зазирає знов Винниченко! Вони викреслили сьогоднішню літературу із життя, то до їх майбутнє із-за спини минулого висуває, як літературну і культурну Немезіду, знов образ Винниченка!..

Стаття четверта

ПРО НАШЕ ГАЙДАМАЦТВО І ПРО ЗАХОДИ ДЛЯ РЯТУВАННЯ НАШОГО СЛОВА

Всі ми знаємо, чого люди бунтуються, і знаємо хто робив повстання на Україні і супроти Польщі, і супроти Москви… Взяти хоч би бунти Коліївщини, то їх очолювали запорожці, а найбідніші верстви нашого народу ішли за ними. І ні один магнат український не став у ряди борців. Так що коли Шевченко, боронячи гайдамаків, говорив:

"Гайдамакі не воїни, разбойнікі, вори,
пятно в нашей історії"…Брешеш,
людоморе!",

то він їх боронив перед українським панством, що геть чисто все служило Москві, і всі це знають, і я тільки нагадую це до речі… А потім, коли були бунти супроти російських порядків у часи 1905–1910 років, то вони теж не були підтримані поміщиками в Україні…

І в боротьбі з большевизмом силою повстань визначалися теж люди незаможні. І як найяскравіша ілюстрація до мого твердження, були повстання Зеленого. Він водив у бої селян найбідніших районів України. І хто сидів у совєтських тюрмах у 1919–23 роки, той знає добре, що розстрілювали большевики за повстання найнезаможніших селян. Багатші люди сиділи тоді тихо, думаючи, що за їх кротість їм будуть прощені їх статки і маєтки. А коли й траплялися із заможніх гнізд борці з большевиками, то вони всі відступили на Захід з частинами Петлюри і Денікіна. А голота українська далі несла увесь тягар свого українства, і далі тільки низи, гайдамацькі нащадки билися в лісах, умираючи в тюрмах, охороняли школу, обороняли українські вчені установи та ще й ознаки Української Державности…

І ось цей увесь низ до свого зрушення і був об'єктом Винниченкової творчости. І йога перо не зраджувало ні на хвилину нащадкам українського гайдамацтва. І коли опоненти нашого письменника лають його соціалізм, то вони шевченкового гайдамацтва не мають сміливости гудити. А по суті Винниченків соціялізм є українське спадкове гайдамацтво. І шкода, що ми свого соціялізму так і не називаємо. Тоді, хто проти його виступав би, той негайно став би просто у ворожі лави битися з Україною.

І як за часів Байди аж по революцію 1917 року не було України вельможної, так її немає і тепер, бо вся Україна тепер ще гірша голота, ніж було гайдамацтво. І не дурно вона, ця Україна, ховала аж до наших днів по горищах своїх хат Винниченкові твори.

А через те, що вся сучасна українська проза на батьківщині прославляє кріпацтво большевицьке і рабовласників московських, і через те, що український народ, коли стане вільним, такої літератури не схоче читати, а просто викине її за поріг свого дому разом з тими, що зараз прибирають у шати хвали псевдо-геніяльних солов'їв людського закріпачення… І через те, що еміґрантська книжка українському народові нічим не прислужиться, не тому, що у тутешніх авторів не хватає талантів, а тому, що ці таланти не мають волі для діяльности, яка була б далека від тієї правди, що говорить:

"Відправа служби музам
не стерплює буденщини".

…То ми зараз і питаємо, хто ж тоді є письменники нашої обдертої і поневоленої України? І відповідаємо – знов таки Винниченко. Він найбільший між усіма нашими прозаїками і найбільший письменник гайдамацьких нащадків! Він стоїть на порозі 20 років цього сторіччя і кидає тінь від своєї постаті аж до наших днів. А час від 20 років по наш день є пустка, що тільки дає простір для балакунів так само, як і незабудований степ дає простір для вітру. А тих письменників, що писали новелі, я не беру врахубу, бо новеля є поема одного настрою. І хоч би навіть автори їх були й геніяльні, як напр. Стефаник, то вони реалістами бути не можуть, а завжди пробувають у гіперболізованих настроях у відношенні до нашого життя.

І страшно зловісною понурістю відганяє від того, що наші політики цієї пустки не помічають і не відчувають того людського становища, про яке Іван Богослов писав:

"В начале бє слово, і слово бє к Богу і Бог бє слово".

Наші політики не відчувають, що з ними немає Бога. І не видно, щоб вони дуже турбувалися наступною визвольною боротьбою нашої нації, бо якби вони мали такий клопіт, то силкувалися б викликати Божество, хоч би з того світу, як це був зробив Саул біблійний, який перед останньою своєю битвою викликав дух пророка Самуїла…

Якби наші партії і наші КУК-и хотіли, щоб з нами був Бог, то вони за цей час би уже призначили конкурс для появи якогось талановитого твору. На це діло вся українська еміґрація всього світу відгукнулася б. Та у наших політиків немає навіть тієї совісти, що мав Саул перед останньою битвою, а без цього припасу до всякого політика треба сказати тільки:

"Лікарю, вилікуй себе, а тоді вже берися до лікування громади".

І через те, що "Бог бє слово", ми говоримо, що хто не відчуває потреби наблизити цього Бога до себе, то той пробує, у згубнім товаристві, що руйнує людський дух, або простіше, – хто не вміє, або не хоче сьогодні вихопити своєї руки із небезпеки, той не матиме змоги завтра врятувати свою голову!

Та коли ми повні туги застогнемо, що немає кому рятувати життя нашого духу, мовляв: "Не надєйтєся на князі і на синє человєческія", то це є вихід із становища, уготованого нам Сатаною. А вихід є, хоч він і похожий на те прислів'я, що промовляє:

"Цить не плач, спече мати калач,
салом помаже, тобі покаже, а сама ззість"…

Бо коли ми хочемо рятувати свою літературу, літературу гайдамацьку, то й треба звертатися за допомогою не до недоляшків, або нащадків москвофілів, а до гайдамаків. А через те, що зараз гайдамаки є лиш на Україні угамовані, скручені і закуті, і туди немає рації простягати думку, то треба задовольнитися тільки тими, які є тут. І я кажу, що їх на еміґрації було два. Перший Винниченко, що писав про ворохобну Україну перед революцією. Але, на жаль, великий, він уже покійний. Тільки другий гайдамака ще живий… Дмитро Донцов! Але цей від великого горя, що його брати не подужали Польщі і Росії і ще не збудували своєї держави, рішив цих братів опришків-гайдамаків покарати тим, що на їх голову став накликати всіх покійних князів, які тільки те й робили, що воювали один з другим і пустошили господарства наших прадідів з такою самою енерґією, як і москалі, тільки що з меншим хистом… І через те, що справа такої карної експедиції вельми важна, то пан Донцов ще став накликати і родичів наших князів на нашу землю, тих покійних магнатів, яких нащадки вже давно поробилися москалями та ляхами. Він мабуть забув, що і кревняки їх

живі, сучасні ляхи та москалі, полізуть до нас разом із славними своїми предками, що створили традицію права руйнувати рідну землю обранцям шляхетним.

Через те, що ми не можемо зараз об'єднати цих двох згаданих діячів для заклику до всіх українців світу для рятування нашого слова, то ми хоч самі зробім зусилля і напишім відозву і заволаймо і останнього гайдамаку її підписати, то ця акція викличе із небуття того Бога, про якого Іван Богослов говорив: "Бог бє СЛОВО". І цей виступ спільним фронтом на захист нашої літератури мав би може величезне значіння для скріплення духу єдности у тих людей, що люблять ще не тільки язиком, а й серцем, свою безталанну Батьківщину…

І тоді та істина, яку підкреслив один незрівняний наш літературознавець А. В. Ніковський у своїй книзі "Віта Нова", що коли у нас буде своя культура і література, то й така дрібниця, як Українська Держава, сама собою постане – нам буде зрозуміліша.

Автор публікації висловлює щиру подяку вченому хранителю Музею-архіву ім. Д. Антоновича УВАН у США Тамарі Скрипці за надані матеріали із архівів Т. Осьмачки та В. Винниченка.

Юрій Мицик, Інна Тарасенко

НЕЗНАНИЙ ЛИСТ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Валер'ян Підмогильний (1901-1937) – видатний український письменник і перекладач, один із найяскравіших представників Розстріляного Відродження. Дивно, що за приблизно 10 років творчого життя він встиг зробити так багато. Він був заарештований НКВД 8 грудня 1934 р. і засланий на сумновідомі Соловки, а через три роки розстріляний в урочищі Сандормох у Карелії. Його ім'я було проскрибованим, а його твори малими порціями починають повертатися до читача тільки з другої половини 50-х років XX ст., а повноцінна їх публікація, дослідження творчої спадщини стала можливою в часи національного відродження кінця 80-х – початку 90-х рр. XX ст. і особливо зі здобуттям державної незалежності України. Однак біографія письменника залишається багато чому не проясненою. Його документи й листи збереглися не повністю, містяться в різних архівосховищах України і Канади.

Так, у бібліотеці ім. Томаса Фішера в Торонто (Канада) (Tomas Fisher Rare Book Library) (ф. А. Любченка, Box 1. – Папка 27) містяться листи письменника, які в основному вже опубліковані. Однак один лист лишився поза увагою дослідників. Його Підмогильний написав у 1932 р. ще одному видатному українському письменнику Аркадію Любченкові, ім'я якого теж було проскрибованим (він у роки війни втік на Захід і помер у 1944 р.). Важливий уже сам факт листування між собою двох видатних письменників, спробу Любченка допомогти колезі по перу. Лист цінний насамперед тим, що проливає світло на тяжке життя Підмогильного, який із сім'єю жив у чужій квартирі у Ворзелі під Києвом, був позбавлений елементарних умов для творчості, з 1930 р. займався тільки перекладами, щоб "забезпечити прожитковий мінімум для себе й своєї родини".

Лист проливає трохи світла на біографію видатного українського письменника, і цим викликана необхідність його публікації.

У додатку наводимо лист до А. Любченка малознаного літератора М. Гаєвського. Нерозбірливі місця позначені таким знаком: (…)*.

* * *

“Ворзель ПЗЗ
Рубежівська 6
14.VIII. [19]32
Дорогий Аркадій Панасовичу!

Я одержав запрошення співробітничати в журналі “Радянський фронт”, до редакторів якого належите і Ви. Це запрошення мене дуже порадувало, бо дає мені підставу надіятись, що я знову зможу взяти участь у творенні радянської літератури, з якої я донедавна був майже що виключений.

Але я вже близько двох років не мав змоги нічого писати. Не маючи заробітку від письменницької роботи, я мусив цілком віддатися роботі перекладацькій та редакторській, яку я теж уважаю за дуже важливу, щоб забезпечити прожитковий мінімум для себе й своєї родини. Крім того, переїхавши до Харкова, я мусив оселитися, як Ви знаєте в одній маленькій квартирі у тов. Варавви, що погодився тимчасово дати мені притулок. Ви можете зрозуміти, що в таких обставинах, уже досить виснаження іншою напруженою працею, я не міг писати ще й щось своє, до речі без великої надії побачити його в друкові, тим більш що в мене є хиба – не можу писати припадково уривками, маючи коло себе такого активіста, як трьохлітній хлопець.

Всю свою надію я покладав на те, що в Житлобудкоопі “Пятирічка за чотири роки”, де я членом і який будується, мені дадуть у першу чергу помешкання. Але всі мої заходи були безрезультатні – хоч на весні закінчили 120 помешкань, мені з них не дали жодного. Коли будуть далі мешкання – я не знаю і тепер уже зовсім не певен, чи взагалі мені припадає там що-небудь. Давав мені надію також новий Житлокооп “Слово”, що мав бути збудований, як казали на зиму цього року, але зразу мене до числа його членів навіть не прийняли (як “шкідливий елемент”), потім прийняли, але самий будинок лишається тим часом у проекті.

Разом з тим моє побутове становище ще далі гостро погіршилось. Я маю старих непрацездатних батьків, що жили досі в себе на селі, але торік їхню благеньку хату затопила і наполовину зруйнувала повідь. Лишати їх ще одну зиму в руїні, що ось-ось завалиться зовсім, я не міг і мусів забрати їх сюди, де живу з ними та з дитиною з весни, знову таки безупинно перекладаючи, а на зиму мушу покинути самих. До всього того я одержав днями від тов. Варавви листа, де він просить мене, з родинних обставин, звільнити на зиму кімнату, в якій я жив. Отже, я взагалі лишаюсь чимсь ніби безпритульним.

Всі свої прикрі обставини я виклав Вам, Аркадію Панасовичу, на те, щоб пояснити, що доброго настрою і умов для продуктивної праці я, на жаль, не маю зовсім, і щоб не поставили на карб якихось інших причин той факт, що я навряд чи зможу дати що-небудь до “Радянського Фронту” ближчим часом.

Щиро вітаю Вас В.Підмог[ильний]”

(Машинописний оригінал, особисто підписаний В. Підмогильним)

Додаток

“Шан[овний] Аркадій Опанасович!

Я до Вас з тим же. В Києві мені радили одіслати рукописи до в[идавнитц]ва “Рад[янська] літер[атура]” на вул. 1-го Травня, а оце я в газеті прочитав об’яву на передплату “Повістів і романів”, що їх видає “Рад[янська] література” на Клочковській вул. Та я вже й не знаю, куди надсилати, боячись, щоб не пропав рукопис. Отже[,] я все ж таки вирішив потурбувати Вас і дуже прошу допомогти мені в цьому. Я надіслав сьогодні до Вас рукописи реком[ендованим] листом. Коли Ваша ласка і коли дозволить час, то може прочитаєте, а ні то вже може не відмовите передати до в[идавницт]ва “Радянська література” у сектор “Повісті й романи”. Я Вам цього ніколи не забуду. Про повість “До червоного берега” (…)* і досі нічого не чуть.

Вас (?) шаную[чий](?) М. Гаєвський”.

(Автограф. Листа написано на поштовій картці)

Літературна критика

Павлина Дунай

ЛІЛІЯ ЧЕРЕН, МАРТА ТА ІНШІ

Друга книга прози Лілії Черен роман “Марта” (К.: Дуліби, 2014), як і попередня “Обійми сукуба” (К.: Дуліби, 2013), засвідчує сталу зосередженість авторки на екзистенційних проблемах людини, зокрема специфіці її поведінки в ситуаціях вибору. В останньому тексті до того ж – у дуже важливі в їх історичних наслідках та вельми неблагополучні для України часи. Бо ж сюжет роману розгортається переважно в Києві упродовж 1918–1934 років. Себто період національно визвольних змагань із невеликою ретроспекцією долі героїні в її дитинство – 10-і рр. ХХ ст., руїни й голоду початку 20-х, короткотривалий і відносно благополучний час НЕПу та початок нищівних 30-х. Така ретельна хронометризація романного часу з його особливими прикметами – соціальними, побутовими, психологічними – видає в авторці добре обізнаного історика. Недаремно так звана “історія повсякдення” постає, напевно, одним із повноправних героїв роману. У тексті вона справді багата, насичена і для посвячених упізнавана. Насамперед прикметами голодного побуту Києва напровесні 1920-го року та початку 1930-х рр. зі згорбленою постаттю професора-інтелектуала над возиком дров. А також перебігом відповідних кожному з цих періодів інших подій, що так чи так зачіпають героїв роману. Також поглиблюють історичний ландшафт твору виразно характерні поетичні тексти-епіграфи до окремих розділів з П.Тичини, Ю.Клена, О.Влизька. Себто історична фактура роману густа, духо- й хроновідповідна і, як наслідок, сугестивна, бо ж, як на мене, досить потужно впливає на емоційний лад самого тексту та його сприйняття читачем. У цьому сенсі роман “Марта” досить відчутно перегукується з чудовою мемуаристикою про цю добу в історії України (Віктора Петрова, Наталі Полонської-Василенко, Софії Зерової, Клима Поліщука, Юрія Клена, Юрія Смолича, Докії Гуменної), щоденниками С.Єфремова, а також і, можливо, насамперед з тогочасною постреволюційною періодикою. Складається враження, що в окремих місцях роману присутні ледь не прямі (чи й прямі!) цитати з радянських газет або ж зі знакових текстів тогочасних так само знакових авторів (“Щоденників” С.Єфремова, “Дівчини з ведмедиком” В.Домонтовича, “Вальдшнепів” М.Хвильового). Авторка “Марти” ніби грається в перегук із літературою 1920-х рр. на рівні сюжетів, ситуацій, образів, лексичних і стилістичних особливостей і, врешті, прихованих та прямих цитувань. Додають до відчуття історичної достеменності (ба й присутності в часі) і зноски, що зазвичай притаманні науковим текстам. Для прикладу, побіжна згадка про фотографа Франца Мезера присторінковою приміткою, якою Ліля Черен не лише документує присутність цього персонажа в тогочасному Києві, а й поглиблює художню перспективу тексту топографією київської теми у творчості О.Купріна (повість “Яма”). І, як на мене, зноски не обтяжують текст роману, а досить таки доречно документують чи ж пояснюють ті чи ті історичні й культурні явища, події та прикмети. Врешті, до них звикаєш і починаєш уже шукати. Проте

згодом,певно, захопившись стрімким розвитком сюжету, що за композиційною фактурою нагадує послідовно показані окремі фрагменти фільму, які в цілому творять панорамне й цікаве кіно, Ліля Черен, давши волю бурхливій фантазії, забуває про зноски. Однак промовисті ознаки повсякдення виписує любовно й зі смаком. Словом, перше враження від "Марти" – перед читачем історично добре опертий, інтелектуально й художньо багаторівневий текст, що вельми нагадує автентичну прозу 20-х рр. ХХ ст.

Другим прикметним героєм роману постає образ самого Києва. Тогочасне місто виринає з історичних документів, спогадів чи переказів (у нашої авторки практично завжди інтелектуально маркованих) події чи місця, таких як "Книжковий склад А.Л.Соколовського" на розі Фундуклеївської й Хрещатика, приватна бібліотека Ідзіковського, палац генерал-губернатора, педагогічний музей чи ж експозиція "сторозтерзаного" Києва 1918–1920 років або ж славнозвісні Київські контракти, виступи у відповідних знакомитих місцях тих чи тих знаменитостей зразка Айсидори Дункан. Це ті історично й культурно важливі та знакові локуси, що в паритеті з історією повсякдення творять особливий топос давньої української столиці, що, як знаємо, у 20-і рр. ХХ ст. нею не була. У цьому сенсі Ліля відштовхується від естетичної позиції В.Підмогильного в його романі "Місто" (1928 р.), у якому Київ, на думку тогочасного критика А.Ніковського, постав паритетним героєм художнього тексту. Остання прикмета ще раз викликає прямі асоціації з тією ж автентичною прозою 20-х рр. ХХ ст.

Ну й нарешті щодо головних героїв роману. Вони теж відчутно асоціюються з героями літератури 1920-х рр., однак є в їхніх образах щось таке невловиме, що видає сучасного нам автора. Отож перед читачем упродовж тексту проходить ціле коло персонажів, які групуються довкола головної його героїні Марти. Вона – молоденька дівчина (чомусь в авторки "дівчинка"), яка за кілька років до подій національної революції приїхала з села до тітки в Київ, щоб допомагати їй у шитті та десь прилаштуватися самій. Ліля Черен ніби побіжно дає зрозуміти, що цим переїздом Марта вивільняє від зайвого рота свою родину, що її радвлада визнає згодом (sic!) за куркульську та вишле в Сибір. При цій нагоді випадає сказати, що в тексті навіть найменші периферійні сюжетні відгалуження, як назване, творячи тканину тексту, міцно тримаються художньої логіки й логіки історичної. З такого огляду, роман нагадує суцільне шитво чи ж, даруйте, штопку (порівняння, мабуть, спровоковане фахом героїні), де кожна ниточка має свій вузлик, точку переплетення й розв'язання.

Тож у Києві Марта набирає досвіду й смаку у швацтві, мріє стати доброю модисткою. А ще завдяки дядькові набуває не систематичних, проте виразно національно орієнтованих знань, потягу до культури. При тому впадає в око, що від початку Марті властива людська порядність і якась суто жіноча мудрість, які визначатимуть її поведінку в усіх художніх ситуаціях. А головне, вона заводить знайомства з молодими людьми (я б такий спосіб групування персонажів назвала "парадом кавалерів"), стосунки з якими й рухатимуть увесь сюжет роману. Втім, не тільки стосунки, а й історична логіка певних періодів романного часу, що визначала долю людей у залежності від сповідуваних ними ідей та принципів. Отож, користуючись термінологією Сартра, екзистенційно-феноменологічна онтологія міжособистісних стосунків у романі виглядає так.

Одним із перших серед "кавалерів" виявляється Тиміш Лучицький – російський офіцер, що не просто йде на службу до гетьмана Скоропадського, а й, на противагу героям "Білої гвардії" М.Булгакова, переймається українськими цінностями. Саме йому судилося замкнути сюжет роману в так зване композиційне коло: з його чоловічої уваги й екзистенційних ціннісних настанов починається жіноче пробудження Марти і саме з ним стелитиметься її подальша

життєва дорога після гепіендної зустрічі в Парижі 1934 року. Можливо, таке досить несподіване "випірнання" Тимоша в кінці роману (хоча, даруйте, у тексті все ж є натяк на таку можливість через так званий "список рекомендованої літератури") продиктоване не лише потребою геть несподівано розв'язати сюжет. Гадаю, просто вакансія головного позитивного героя, якому випало бути більш-менш ідеальним залишилася вакантною. Утім, таке гіпотетичне продовження сюжету авторка віддає на відкуп самим читачам. Себто закінчення роману має цілком відкриту творчу перспективу.

Тієї ж бурхливої революційної пори та відразу по ній Марта впадає в око ще кільком молодим чоловікам: переконаному більшовикові Івану, євреюмузиканту Ісику та німцю Герберту – колишньому воякові армії УНР, що перебуває на межі життя та смерті як з огляду на щойно перенесений тиф, так і непевності свого становища за більшовиків. Утім, про Герберта трохи згодом. А от перші два персонажі вельми знакові з точки зору так званого історико-психологічного антуражу роману. Іван, безперечно, виглядає на доволі впізнаваного літературного героя 1920-х років. Червоноармієць, ідейний більшовик, який думає й говорить лозунгами своєї партії, за логікою подій не випадково опиняється в ЧК. Однак те, що він там бачить і як чинить сам, так разюче відрізняється від того, про що він мріяв і за що боровся, і є таким страшним і нелюдяним, що герой починає гірко пити й урешті-решт пускає собі кулю в лоб. За цим персонажем, безперечно, стоять герої М.Хвильового (редактор Карк, Анарх, Дмитро Карамазов) разом зі своїм автором. Правомірність такої алюзії врешті підтверджують і практично прямі цитати з його творів. Те ж саме можна сказати й про реальних історичних осіб, того таки М.Скрипника, на асоціацію з яким наштовхує читача сама Ліля Черен, змусивши свого героя перед самогубством згадати про річницю смерті останнього. Хіба що залишалося Івана зробити націонал-комуністом, і тоді історична правда образу торжествувала б цілковито. Ідейно переконаний більшовик не мав би бути схильним до самогубства від побаченого в ЧК. Адже за твердженнями знавців психології, до яких авторка, напевно, так само належить (роман "Марта" тому доказ), екстремальні агресивні ситуації доволі часто пробуджують у людині звіра. Тому кривава вакханалія терору 1930-х рр. не може сприйматися як така, що виникла геть на порожньому місці лише завдяки культивуванню ідеології насильства.

Що ж до Ісика – то це доволі схематичний персонаж, який несподівано з непевного в собі й страшенно переляканого, хоча й дуже талановитого музиканта, перетворюється на людину вкрай непорядну в особистому житті й одіозного (хай тільки у сновидній проекції) оспівувача диктатора Сталіна. Втім, хтось може заперечити, нагадавши долю Павла Тичини. Так страх робить із людиною жахливі речі. Однак надто вже несподівані колізії долі Ісика, або ж просто авторці бракує часу й тексту для переконливої мотивації його психологічних метаморфоз. Так само несподівана й художньо непевна історія стосунків Ісика з Ліною. Неординарність ситуацій була так само властива й для автентичної прози 1920-х рр. Тож, якщо ми маємо справу з ретельною стилізацією (а я Лілю Черен у цьому таки, гадаю, небезпідставно підозрюю), то це один із способів її досягнення.

У випадку ж Герберта йдеться про якусь особливу проекцію авторки. Персонаж від початку заповідався на позитивного – як з огляду його екзистенційної, так і громадянської постави. Однак, одруживши його в дуже екзотичний спосіб із Мартою (все ж, гадаю, опертий на буттєві реалії тогочасної історії повсякдення), Ліля Черен чомусь не захотіла провести цих героїв через еволюцію почуттів, властиву шляхетним душам та особливо актуальну в часи випробувань. Всупереч очікуванням, авторка змусила Герберта не лише

девальвувати, а й відкрила нові, м'яко кажучи, не зовсім світлі екзистенційні прикмети своєї героїні.

Ну й нарешті Володимир. У попередній збірці оповідань Ліля Черен писала: "Кожна нова людина у нашому житті – це майже всесвіт нових можливостей… Як же відкрити себе?" У романі "Марта" це питання, радше, звучить, як не втратити себе? І особливо небезпечним для цілісності героїні виявився саме Володимир. Молодий доволі успішний непман без зайвих комплексів, мамин пестунчик і гедоніст, він увійшов у життя Марти й паралізував його. Її воля, її потреби, її вчинки зосередилися лише на ньому – аж до цілковитої втрати себе. Не зрушила цього кола патологічної любові Марти ні цинічна зрада Володимира, ні його печерний егоїзм, ні відверте ставлення до їхніх відносин як до суто ситуативних. Врешті їхні стосунки закінчилися тим, що Володимир просто подарував Марту іншому. Можливо, у такій моделі любовної поведінки також відображено риси нового революційного побуту 1920-х рр., який, як відомо, був вільним і досить часто екзотичним. Але у ставленні Марти до Володимира закладено щось інше, логічно не пояснюване. Хіба що припустити, що ця любов як симптом виявляла незрілість героїні. Однак такому припущенню суперечить її поведінка в усіх інших ситуаціях. Утім, таких екзистенційних закамарок у тексті багато, а роздуми над ними нагадують своєрідні археологічні розкопки з несподіваними знахідками.

Є ще один персонаж у романі – Маргарита – подруга Марти, якій авторкою відведена роль тіні героїні і яка б дуже пасувала Володимирові (недаремно він зраджує Марті саме з нею). Однак як на мене, авторка перебирає в негативній конотації цього образу – як у випадку ставлення Маргарити до вмираючих від голоду на її очах людей, так і в несвідомій причетності до людоїдства. І вже зовсім їй не місце на Соловках. Такі дамочки завжди вміли влаштовуватися в житті й виходити сухими з води, як це Маргарита, власне, завжди й робить у романі. Однак Лілі Черен очевидно йшлося про ще одну модель індивідуальної долі, що презентує певну прикмету доби. Голод і Соловки – одна з них.

Треба сказати, що справді кожен із персонажів роману "Марта" має своє історично-еволюційне завдання. Всі вони втілюють ту чи ту характерну тенденцію чи явище тогочасного українського життя: переслідування, арешти, розстріли, відбування термінів у таборах. Таке, сказати б, розписування страхітливих соціальних подій на індивідуальні долі, з одного боку, олюднює, персоналізує історію, а з другого – позбавляє або майже позбавляє текст присмаку моторошності.

Назагал треба сказати, що подані в романі бліц-історії життєвих шляхів героїв із кола Марти, могли б обернутися цілими романами з відповідним назвами "Володимир", "Герберт", "Іцик" і тд., претендуючи на своєрідну людську комедію чи драму. Роман "Марта", попри досить невеликий об'єм, звучить доволі поліфонічно, а ще більше має потенційних можливостей для багатоголосся.

Щодо ще однієї концептуальної особливості тексту Лілії Черен. Як на мене, у ньому досить виразно прочитується мотив розвінчання чоловіків. У такому сенсі (але тільки в такому!) цей текст можна сприймати як жіночий роман, чи точніше роман, написаний з екзистенційної жіночої позиції. Бо ж мене особисто тішить, що Марта, перейшовши через різні стосунки з чоловіками й подругами як дорогу самопізнання, таки знайшла оте от кафкіанське заповітне слово, яким покликала своє справжнє життя. І воно, дякуючи Лілі Черен, справді прийшло.

Отримано 17 листопада 2015 р. *м. Київ*

Валентина Нарівська

СВІТАНКИ І ЛАБІРИНТИ ФІЛОЛОГА

Нова книжка відомого українського науковця приємно вразила прихильників його творчості, зокрема, неординарністю викладу спогадів про прожите й пережите, що немов визріло з озвученої автором думки-підказки Г. Г. Маркеса – "треба писати спогади тоді, коли ще щось пам'ятаєш" [7, 23]. У назві її (*"Вечірні світанки: Берибіське Гуляйполе, "Від Києва до Лубен" і літературні візії"*) поєднались геокультурні топоси "умоспоглядальних мандрів" авторської постаті М. Наєнка просторами і глибинами своєї пам'яті. Пам'яті біографічної, історичної, культурної, географічної, літературної, літературознавчої, есеїстичної, публіцистичної, в якій відчувається співвіднесеність як з бахтінською думкою про "етичний момент змісту, завершуваний формою… як формою саме даного змісту", що уособлюється і постає предметом "актуальних моральних чи політичних оцінок", і вводить подію власного життя "в ширші соціальні і історичні зв'язки" [2, 298], так і поодинокою поки що для нас жанровою автобіографічністю, яка неоднозначно перегукується з мемуарними жанрами. А притаманна оповідачеві здатність до самоіронії, значний рівень сміхової культури, прояви ексклюзивної ментальності, культурного досвіду реалізувались у назвах і змісті численних розділів і не менш численних підрозділів (кожний із яких є тематичною сторінкою змістовного життя), доповнених поглядом на фотозображення з коментарями, примноженими белетристичністю викладу. І все це оприявнене у книжці химерним відтінком у її змісті, бо, як зазначив мемуарист, "не обійшлося без згадки про диво – випадковості, що межують з містикою", водночас відкриваючи можливості для певної міфологізації імені автора і добре відомих йому письменників-шістдесятників. Тому й дозволив він у своїх спогадах певні довільності, орієнтуючись,очевидно, на відому думку М. Бахтіна: "Багато хто з критиків і істориків в літературі оволодів високою майстерністю оголення етичного моменту шляхом методично продуманого напівестетичного переказу" [2, 298]. Водночас наявні в книжці і дотепний жарт, і самоіронічність мислення, і щире каяття за свою юнацьку нерішучість чи надмірну гостроту суджень, у чому бачиться підтвердження думки, що культурними артефактами в людині є не лише ідеї, а й емоції. Подібна оповідь близька до тієї, про яку говорив Фуко, аналізуючи "Діалоги" Руссо: слід досягати "найприроднішого способу вираження… в кожній із форм того, про що мовиться" [9, 11]. Трепетно викладений текст видання дав автору беззаперечні підстави присвяти його своїм Батькам. Їхнє фотозображення, з якого (та з зображення його рідної хати) розпочинається оповідь, дає можливість читачу, на мою думку, багато чого дізнатися про один із українських селянських родів, з якого вийшов і сам автор, і його діти та внуки, в яких відбилися найхарактерніші риси формування повоєнної української інтелігенції. Розповідь про це являє собою той "анти-сповідальний" текст, про який свого часу говорив Фуко. Його (текст) укладено з монологів, які часом перериваються, потім доповнюються, а в кінцевому підсумку виливаються у звучання "безпосереднього голосу" того, кого ми сприймаємо як Автора.

Безперечно, автобіографічний текст Михайла Наєнка, що міститься всередині інших (літературних, літературознавчих, есеїстичних, меморіальних) типологізується з книжками-досвідами знакових постатей культури і часу (І. Дзюби, І. Жиленко, А. Дімарова, М. Коцюбинської, А. Горської, М. Вінграновського, О. Лупія, С. Аверинцева й ін.), що поєднані не лише приналежністю до когорти, яка формувала особливу атмосферу свого часу,

але й явила те, що М. Бахтін означив терміном власної наукової поетики: "безперешкодне переживання себе, свого життя" [1, 139]. Оце "переживання себе" (інакше кажучи, "вичерпне здійснення і вираження життя мого я") [4, 659] характеризує життєву позицію всього покоління шістдесятників, антропологічну силу якого наша культура не знала ні до, ні після нього. Мимоволі згадується Рікерове визначення кута зору щодо вибору сутнісного. Такою видається й позиція автора "Вечірніх світанків…", яка, з нашого погляду, певною мірою дистанціюється від відомої думки І. Дзюби про те, що в ті (шістдесятницькі) часи людські чесноти зводились в основному до потреб панівного режиму. Якщо так, то звідки ж тоді бралися сили у того ж покоління шістдесятників, щоб "рости і діяти"?..

Композиційно книжка-досвід М. Наєнка не порушує усталену традицію, маючи виразне біографічне обрамлення – від дитинства до сьогодення. Свідоме життя його започатковувалось подією, яка осіла в пам'яті на все життя і багато в чому його визначила: початок війни, німецькі літаки, що летіли над головою дворічної дитини, і слова Батька щодо цієї дивної події: "Це не наші літаки. Наші не такі… Це якісь чужі" [7, 23]. Так набувався травматичний досвід, що закарбував і батьків коментар / реакцію на трагічну реальність, про яку від того часу говорилося осмислено, увиразнюючи пам'ять про інші, дуже ранні дитячі враження про війну, перші повоєнні тяжкі роки, позначені травматичними зарубками в душі підлітка. І лише надалі, у 1960-ті, все поєдналося з юнацьким поривом, з прагненням знайти себе як філолога і поєднатися з "народним ладом мислення" (про який так переконливо саме в 1965 р. писала М. Коцюбинська). Сьогодні дехто намагається вилучити це з історії людської пам'яті як негативний досвід радянської цивілізації, з її дедалі більшою міфологізацією та подробицями буденного життя, яке не завжди збігалося з компартійними гаслами та постановами. А був же там не тільки негативний досвід, що засвідчило, зокрема, й формування покоління шістдесятників. На самому негативі воно б не сформувалося. Було тоді й "подвійне дно", про яке свого часу говорив Б. Ступка: "…Одне говоримо – інше маємо на увазі" [8]. Оце "інше" мало найбільший вплив на формування в тодішніх молодих людей інакших цінностей життя, вишуканих естетичних смаків, у яких відбивався таки не власне радянський, а загальнолюдський зміст.

Цим і приваблює автор "Вечірніх світанків…"; у книжці бачимо досвід того, як у складних, не завжди сприятливих життєвих ситуаціях опановувались інші "форми людської самоорганізації" – сила і вміння "самостояння", житейська міць і мудрість, уміння мислити і усвідомлювати. М. Мамардашвілі про подібну ситуацію писав: "Наше переживання супроводжується відстороненим поглядом на світ: світ немов виштовхує тебе в момент переживання із самого себе, відчужує, і ти раптом ясно щось відчуваєш, усвідомлюєш" [6, 17]. Проте така зупинка перед життям як дивом, від чого зринає запитання – "чому це тебе так вражає?" (за М. Мамардашвілі) – далеко не всім підвладна. М. Наєнко зумів зупинитись перед прожитим на певну історичну мить, хоч це надто складна річ, бо потребувала неабияких зусиль, реалізованих у замислах, але не лише в усталених традиціях, а й через їх стишення, явленість іншої культури оповіді, в якій перетинаються біографіка, геокультурний обрис краю, власні художні твори і переклади, есеїстика, критика, літературознавчі розмисли (акцентуючи започатковане в його книжках "Художня література України…" чи "Інтим письменницької праці"). А також – у публіцистичних вкрапленнях (які, щоправда, менш привабливі і не завжди достатньо вивірені часом). Усе означене виразилось в об'ємній інформаційній насиченості, що прочитується як текст культури, а саме: фото- і живописним матеріалом з історії України, рідного краю, родини, столичного і зарубіжного буття відомих письменників,

акторів, науковців, однокласників, однокурсників (з технікуму й університету), колег і всіх нас, учнів, навіть тих, з ким колись життя розвело. Уся ця інформація подана не в буденному переліку, а співвіднесена з історією України, сім'ї, численного іменитого оточення, на тлі якого автобіографія особистості стишується, а тому сприймається і як оповідь про історію життя підлітка, який вирушив у світ "незнаними шляхами" у пошуках своєї долі і таки її знайшов, і як спосіб її подання в культурі – у плавних переходах від думки біографічної до власне творчої з ледь відчутним напластуванням прози шістдесятників про "малу батьківщину", а також відлунням сьогоденної "професорсько-університетської романістики".

У біографічній оповіді М. Наєнка домінує культурна функціональність, надаючи особливої значущості реальним фактам і подіям. Через їх споглядання й осмислення розгортається цінність окремого, індивідуального існування, його соціальна ідентифікація. Автор бережно апелює до філософської змістовності буденного життя з його розумінням життя, смерті, долі у трагічних колізіях ХХ ст. (голод, війна); у баченні його упорядкованості, певної ритуальності, закарбованих у пам'яті житейських ситуаціях, історіях, що ставали прикладом для наслідування, можливо, навіть інтуїтивно чи підсвідомо. Але є й те, що вилилось у белетристичні сюжети, і тоді біографія як така поступається перед біографічною оповіддю, акцентуючи приховані чи нерозкриті особливості не лише автора, а й покоління. При цьому біографічна думка не перебивається, не усувається, а наповнюється емоцією, розширюючи межі біографіки.

Крім цікавої інформаційної наповненості, стилістично сприйнятного викладу (навіть про дуже особисте, лірико-романтичне дорослання автора до таємниць юної закоханості, чого майже ніхто з мемуаристів не зважується торкатися), оповідь М. Наєнка сповнена проблемами, що не обтяжують, а спонукають до спогадів і роздумів про те, як змогло це покоління, не відриваючись від власних коренів, стати потужною українською інтелігенцією без крайнощів до "стандартизованої масової інтелектуальної праці" [5, 285]. Це питання сьогодні актуальне більше ніж будь-коли, бо ми таки поповнились "інтелектуалами масового зразка", яких не так легко потіснити. Ця "хвороба" нашого часу, на щастя, не торкнулась шістдесятників як інтелектуальної течії, пережитої Наєнком, позиція якої заснована на осягненні цілісності часів, своєю пам'яттю, духовною необхідністю утримуючи їх розривність / нерозривність і прагненням увійти в історичне буття, але не в те, що його пропагували чи рекомендували багато разів переписувані підручники. Покоління 1990-х це, на жаль, недооцінило.

Саме ці біографічні етапи, що в спогадах набувають відтінку життєвих легенд, поєднуються в біографічну цілісність, до якої входять і життєвий шлях, і доля. Водночас у ній (біографії) проглядається феномен, уже означений науковцями як біографічна свідомість епохи, тобто усвідомлення того, що відбулось у житті в своїй завершеності щодо обраної професії, а саме – науковця. І тут М. Наєнко не видається "занудою", не переобтяжує виклад своєї біографії розповіддю лише "про свої "діла"" [7, 373], а міркує про усталений канон шістдесятників, подаючи цілісну картину епохи в деталях, подробицях, які все ще залишаються недостатньо відомими. Акцентує на цьому, зокрема, в оповіді "Про шістдесятництво в студентському цілинному і літературному розумінні", у спогадах про свої трудові семестри на будівельних майданчиках країни, як і далі – про працю в Музичному училищі імені Глієра, в журналах "Знання та праця" і "Українська мова і література в школі", а потім в Інституті літератури імені Т.Г. Шевченка, Київському національному університеті. Ця розповідь сприймається в усіх випадках як розповідь про життя-буття творчих колективів, імените оточення. Найбільше приваблюють спогади про подаровані випадком і долею зустрічі з класиками – М. Рильським,

А. Малишком, П. Тичиною, – що переходять у наукове сьогочасне осмислення сприйняття поетами-класиками поетичної шістдесятницької хвилі (чим не тема для наукового дослідження?). Серед тієї "великої", іменитої когорти автор виокремлює тих, кого слухав, бачив, хто запав у душу і вже тоді сприймався знаковими постатями особливого часу в українській культурі, акцентуючи статус зустрічі як "іманентного обміну вищими цінностями", осмислений у статусі "моя зустріч в бутті-події", інтелектуально-філософського явища, що виглядає як "ланцюг у ряді біографічних подій", зі змістом над-біографічним (за К. Ісуповим) [3, 404]. "Зустріч" – визначальний сегмент оповіді М. Наєнка, що пов'язує в ній усе з усім, є "вузлом" подій із тим соціальним аспектом життя для юнака шістдесятих років, що формував вільний, змістовний і бажаний його життєвий вибір. Ось чому в спогадах про такі доленосні зустрічі поєднуються impressio 1960-х з напластуванням його втрат, з непередбаченістю наслідку в поєднанні з сьогоденним самоусвідомленням такої події на тлі збережених вимірів студентської, молодіжної пам'яті. Цим і хвилює образ місця дії, яким є, наприклад, 142-а аудиторія Київського університету, "заповненої" майстерно прописаними літературними портретами легендарних шістдесятників. Так, Іван Драч запам'ятався, як і всій читацькій аудиторії, "патлатою" головою, "сократівськими залисинами", коли читав "Соняшник" чи "Сонячний етюд"; Микола Вінграновський – кровним зв'язком із Довженковою кінопоезією; Василь Симоненко – виступом, але, на жаль, не в 142-й аудиторії, а в тодішньому Жовтневому палаці "за півроку до насильницької його смерті" [7, 220]; Ліна Костенко – історією про розсипану верстку "Зоряного інтегралу", про яку ходили легенди і яка все ж збереглась і читалась у кімнатах студентського гуртожитку (і не лише в Києві); Борис Олійник – і тоді, і тепер міцно укоріненою позицією "на сторожі людяності" [7, 556]; а трагічна постать Алли Горської подана не лише з допомогою фото (як і Опанаса Заливахи), а й знищеного їхнього вітражу в Київському університеті та "метафоричним протестом" студентства щодо цієї драматичної події [7, 241]. До цих великих шістдесятників вписаний і тихо-ліричний поет Володимир Підпалий, чия творчість була продовженням символістських традицій, поет, який, з нашого погляду, сповідував естетику ins blaue (до блакиті) і досі належно так і не оцінений. Погляд М. Наєнка на нього поєднує захоплення талантом і тугу від того, що за життя митцеві не все було сказане…

Серед "розсипаних перлів" у спогадах М. Наєнка особливу увагу привертають розповіді про науковців – Л. Новиченка, М. Сиваченка, Л. Коваленка, І. Дзюбу, чиї напрацювання були затребувані в 1960-ті, не втрачало воно своєї значущості з роками і тому навіть міфологізувалося як взірець і приклад. І тут роздуми автора "Вечірніх світанків…" розгортаються в слово про їх "авторство і авторитет", увиразнюючись унікальною світлиною, на якій зафіксовані тоді молоді, а нині вже класики-письменники М. Вінграновський, Є. Гуцало, В. Дрозд, Гр. Тютюнник, В. Шевчук, Б. Олійник поруч із з науковцями В. Дончиком та Л. Коваленком. Що може бути виразнішим за такий зв'язок часів! Хіба що сам час 1960-х, у якому М. Наєнко спробував освітити маловідомими чи недооціненими гранями "велике", за його виразом, шістдесятництво і "мале" – про долю тих, чиї імена і творчість були відомими обмеженому колу сучасників. Це ще одна тема для сучасних досліджень, бо зміст "малості" далеко не адекватний слову. На особливу читацьку і наукову увагу заслуговує, зокрема, думка М. Наєнка про "Мале шістдесятництво", до якого входять "близько сотні письменників, які в 1960-х роках опублікували теж близько сотні (чи й більше) книжок поезії і прози" [7, 299–300], але без "головної художньої якості, яку принесли в літературу Великі шістдесятники" [7, 300]. Ідеться про те, що писалось і читалось "у школах та клубах сіл", як і міст, створюючи особливу

“мислячу ауру”, і що ми, підтримуючи думку автора спогадів, означили б як *масову літературу* шістдесятництва чи “другу її полицю”, часом не менш популярну за високу. Саме з “масовою” (за своїм походженням) співвідносить автор і власну творчість – прозу, поезію, переклади. І – наголосимо – пізнішу науково-педагогічну, яка нині добре відома не лише в Україні, а й у деяких зарубіжних осередках філології.

Біографічна оповідь М. Наєнка забезпечена потужним геокультурним тлом із оприявленими в ньому глибокими знаннями про свій край: “Не моя національність, а я в національності”, – як писав М. Бахтін [1, 238]. Такий рівень притаманний загалом усьому поколінню шістдесятників, яке створило “малу батьківщину” не лише як художній образ, а й як духовний феномен буття. У ньому поєднались його історичні, географічні, загальнокультурні знання про край, його життєві реалії в поєднанні з художнім посилом “сільської прози”, що набуло ознак і смислу геокультурної цілісності, тобто взаємодії у географічному просторі явищ культури і цивілізації, з якими завжди було прагнення ідентифікувати себе як одного з чинників біографічності. Тут загалом маємо дуже вагомі напрацювання. Скажімо, співвіднесеність аналізу міфопоетики Лесі Українки з осмисленням геокультурності Лесиного краю переконливо й виразно здійснена Л. Скупейком у відомому дослідженні “Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки”, масштабність позиції С. Гальченка, який прагне зібрати докупи все, що стосується життя й розкиданих по всьому світу творчо-біографічних джерел Тараса Шевченка та ін.

Оповідь автора рецензованого видання передбачала необхідність проговорити й прописати єдність біографіки з географією і культурою Шевченкового краю. Те, що прописане автором, вражає знанням історії краю ще від XV ст., особливостями життя селянських сімей, з акцентуванням ролі ледь не кожної сім’ї в бутті села. Та найпривабливішими видаються пошуки можливих Тарасових шляхів у цьому краї у геокультурному аналізі повісті “Наймичка” зі співвіднесенням з відомими живописними речами, зокрема В. Штернберга “Пастушок”, “Кобзар з поводирем”. За припущенням автора, ці живописні речі могли бути навіяні спогадами Шевченка про власні “пастуші будні та чумацькі мандри” [7, 53], з образом річки Тікич у “Наймичці”. Так спогади XIX ст. і сьогодення (з напластуванням художньої образності) створюють особливу (Шевченкову) геокультурну цілісність, на якій формувалось уже нове покоління зі своїм раннім змужнінням і почуттям відповідальності [див. фото, 7, 175].

Думкою про пошуки Шевченкових шляхів, пам’яттю про приналежність до Шевченкового краю сповнені не лише спогади про дитинство і юність, а й самостановлення як людини і науковця з актуалізацією психологічної співвіднесеності з культурою Черкащини, Полтавщини, Києва, в контексті яких подається власна біографія і водночас біографія часу. На геокультурному тлі біографія набуває цінності індивідуального життя, бо воно подається як сформоване в гармонійній єдності з культурно-історичною спільнотою, з пам’яттю про неї. До того ж жанр біографічної оповіді розпросторений не лише вкрапленнями історико-геокультурного характеру, а й літературознавчо-есеїстичного, розгортаючись сьогодні як своєрідне звернення / повтор до відомих роздумів М. Бахтіна, які ми всі поступово опановували: “Я не починаю життя.., я можу вчиняти й оцінювати на основі вже даного і оціненного життя; низка вчинків починається не з мене, я тільки продовжую його (і вчинки-думки, і вчинки-почуття, і вчинки-справи)… У питанні: хто я, звучить питання: хто мої батьки, якого я роду. Я можу бути тільки тим, що вже суттєво є; своє існування *вже буття* я відкинути не можу, бо воно не моє, а матері, батька, роду, народу, людства” [1, 238]. Серед такої лавини спогадів, фактів, зустрічей, а також численних фотозображень вражає одне, де автор спогадів постав таким, яким його навряд чи хто бачив, скажімо, біля руїн рідної хати з таким

коментарем: “В якомусь році (2000?) ще існували недоруйновані рештки нашої хати. Я закусив губи, щоб не заридати вголос на тому руйновищі…” [7, 380]. Далі – ще одне фото і констатація: “Уже цього кутка в селі немає” [7, 381]. Драматизм цієї констатації перегукується, мабуть, зі спогадами всіх, хто пережив мить розлуки з Батьківським гніздом, а також з відомою і близькою кожному поетичною думкою талановитого шістдесятника Геннадія Шпалікова:

По несчастью или к счастью,
Истина проста:
Никогда не возвращайся
В прежние места.

Даже если пепелище
Выглядит вполне,
Не найти того, что ищем,
Ни тебе, ни мне.

Путешествие в обратно
Я бы запретил,
Я прошу тебя, как брата,
Душу не мути.

А не то рвану по следу –
Кто меня вернет? –
И на валенках уеду
В сорок пятый год.

В сорок пятом угадаю,
Там, где – боже мой! –
Будет мама молодая
И отец живой.

Курсив – спеціально для автора “книжки-досвіду”; він усіх нас – воєнне і повоєнне покоління, поета і рецензента – поєднав із роздумами про шістдесятництво, про час і про себе, про дальші і ближчі від нас епохи. Вони незворотні, звичайно, але варті того, щоб на них озиратися, щоб найцінніше в них залишати в своїй пам’яті і нести в свідомість дедалі нових поколінь геокультурного українського простору.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.* Собр. соч.: В 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – Т. 1. – С. 69–264.
2. *Бахтин М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества // *Бахтин М.* Собр. соч.: В 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – Т. 1. – С. 265–325.
3. *Исупов К.* Встреча // *Культурология.* Энциклопедия: В 2 т. –Т. 1. – М.: РОССПЭН, 2007.– С. 404–405.
4. *Ляпунов В.* Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Комментарии // *Бахтин М.* Собр. соч.: В 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – Т. 1. – С. 492–706.
5. *Мамардашвили М.* Интеллигенция в современном обществе // *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1992. – С. 283–290.
6. *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1992. – 416 с.
7. *Наєнко М.* Вечірні світанки: Берибіське Гуляйполе, “Від Києва до Лубен” і літературні візії. – К.: ВЦ “Просвіта”, 2015. – 568 с.
8. *Ступка Б.* Лучшие цитаты // [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://www.segodnya.ua/news/14413812.html
9. *Фуко М.* О “Диалогах” Руссо // *Мишель* Фуко и литература: Научный сборник. – М.: Экон-информ, 2011. – С. 6–20.

Отримано 2 листопада 2015 р. *м. Дніпропетровськ*

Рецензії



ВЕРШИННЕ ДОСЯГНЕННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

Шевченківська енциклопедія: в 6 т. / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: М. Г. Жулинський (гол.) та ін. – Т.1. – К., 2012. – 744 с.; т. 2, 2012. – 760 с.; т. 3, 2013. – 888 с.; т. 4, 2013. – 808 с.; т. 5, 2015. – 1040 с.; т. 6, 2015. – 1120 с.

Постать геніального українського письменника й художника має понад півторастолітню історію вивчення та інтерпретації. Про Т. Шевченка написано в тисячі разів більше від його доробку. У світі поставлено понад 1200 пам'ятників поетові – найбільшу кількість із-поміж усіх ушанованих у такий спосіб діячів літератури й культури нашої планети.

До 200-ліття класика колектив Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка та широке коло авторів з інших наукових установ НАН України (Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Інституту історії, Інституту української мови, Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні, Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича), профільних академій, університетів, організацій, музеїв, бібліотек підготували "Шевченківську енциклопедію" в шести томах, що опубліковані у 2012–2015 рр. на замовлення Державного комітету телебачення і радіомовлення України за програмою "Українська книга" (наклад кожного тому – дві тисячі примірників). Керівник проекту "Шевченківська енциклопедія" Валерія Смілянська; вона ж редактор 1-го, 3-го томів; редактори томів 2-го, 4-го – Олександр Боронь, 5-го – Валерія Смілянська та Олександр Боронь, 6-го – Валерія Смілянська та Ніна Чамата.

"Шевченківська енциклопедія" – фундаментальний дослідницький і довідковий проект, із якого постає цілісний образ великого українця, геніального письменника й митця. Структурувати цей образ можна за низкою ознак: Шевченко як документ (біографія); Шевченко-поет; Шевченко-прозаїк, драматург; Шевченко-художник; Шевченко як міф; Шевченко як символ; Шевченко як пам'ять; Шевченко і Україна; Шевченко і світ; Шевченко і шевченкознавці тощо. Кожний аспект у "ШЕ" висвітлено на широкій фактографічній базі із застосуванням плюралістичних методологічних підходів, що дало змогу вперше системно розкрити всі етапи життєдіяльності, лаконічно за формою й монографічно за суттю проаналізувати твори митця.

У "ШЕ" викладено "основні відомості про життя, творчість і особистість Тараса Шевченка, його епоху та оточення, місце в національній та світовій культурі, підсумовано понад півторасторічний досвід вивчення всіх аспектів шевченкіани в українському та зарубіжному шевченкознавстві" (з однотипних анотацій до всіх томів). Автори ретельно опрацювали всю літературну, мистецьку й епістолярну спадщину класика, дотичні до його особи документи, мемуари; висвітлені основні атрибути вшанування пам'яті Шевченка (пам'ятники, меморіальні дошки й музеї), твори літератури й мистецтва, що інтерпретують його постать і спадщину, а також особи з його оточення, родичі, письменники, художники, скульптори, композитори, співаки, актори, перекладачі, літературознавці, фольклористи, мовознавці, краєзнавці – ті, хто досліджував і популяризував

творчий доробок, тернистий життєвий шлях Кобзаря. Нашому суспільству і світові запропоновано безпрецедентний проект осмислення й уславлення українського національного універсуму, унікально зреалізованого в постаті Тараса Шевченка. Перша скромна спроба такого проекту, своєрідної персональної енциклопедії, була здійснена в 1976 – 1977 рр., коли вийшов друком "Шевченківський словник" у двох томах. Нагадуємо про це, бо чимало задумів тодішніх науковців не були втілені в життя через ідеологічні догмати, цензуру й самоцензуру. Зрештою, уроки попередників у "ШЕ" враховано, горизонти осягнення феномена Т. Шевченка розширено, інтерпретаційні аспекти життєтворчості посутньо поглиблено. Можна сказати: нарешті здійснилася мрія не одного покоління шевченкознавців.

Вражають обсяги рецензованого видання, відповідно вміщено таку кількість статей: т. 1 – 1142, т. 2 – 1081, т. 3 – 1192, т. 4 – 816, т. 5 – 1046, т. 6 – 1030. Тексти щедро проілюстровано різними матеріалами: портретами, рисунками, пейзажними замальовками, кольоровими вклейками, титулами творів та наукових праць, періодичних видань тощо. На мою думку, формат деяких ілюстрацій замалий, наочно непрезентативний (особливо це стосується деяких рисунків, пейзажів Тараса Шевченка поза кольоровими вкладками). Мабуть, упорядники видання, дбаючи про повноту викладу текстового матеріалу, були обмежені в обсязі подачі ілюстрацій. Водночас тема "Шевченко-художник" розкрита у спеціальних виданнях – альбомах. Тут аж ніяк не обминути згадкою й такого оригінального фоліанта, як "Повернені Шевченківські раритети" (упорядкування, науковий опис колекції та примітки Сергія Гальченка й Наталі Лисенко, передмова Сергія Гальченка. – Дніпродзержинськ, 2010) з репродукціями робіт митця та присвячених йому, світлини рідних поета, його друзів, послідовників, дослідників, рукописних автографів, краєвидів тощо (усього 514 фотоілюстрацій).

У "ШЕ" послідовно застосовано принцип універсальності, утілений у системному викладі фактографії з методологічно багатою сучасною інтерпретаційною базою творчості класика; подано нові штрихи до розуміння спадщини національного генія, порушено чимало фахових та суспільно значущих проблем, які особливо гостро резонують в умовах кволого державотворення та глобалізаційних процесів нівеляції культурних надбань.

У статті "Від редакційної колегії" зазначено: "Геній Тараса Шевченка протягом майже двох століть є символічним уособленням духовного образу України, пророчим прозрінням національного духу, явленого в художній і малярській творчості. Його голос і нині звучить в обороні української мови, культури і державної незалежності України" (т.1, с.5).

Вступний нарис академіка Івана Дзюби з публіцистичною назвою "Довіку насущний" містить короткий концепційний погляд на постать класика, його творчість і на тих, хто писав про нього. Від усіх найбільших світових поетів і митців Т. Шевченко, на думку І. Дзюби, відрізняється кількістю й різнорідністю модифікацій свого образу – стереотипів сприйняття, які випали на його долю, починаючи від того, для якого він сам дав привід, назвавши свою першу збірку поезій "Кобзар" (т.1, с.19). Автор передмови наголосив на тому, що мета "Шевченківської енциклопедії" – подати "вичерпний огляд і певний підсумок усіх тих знань про життя, діяльність і творчість Шевченка, що їх надбано зусиллями поколінь дослідників, а водночас показати і розвиток самого шевченкознавства як важливої і динамічної галузі літературної науки. Читач Енциклопедії побачить також воістину грандіозний зміст Шевченкового життя, неймовірний обсяг того, що пов'язане з його іменем і що так чи інакше тяжіє до нього" (с. 20).

Документальну основу життя і творчості Тараса Шевченка ґрунтовно опрацювали попередники, відтак автори енциклопедії врахували величезний досвід літопису генія, часто-густо відмовляючись од сумнівної гіпотетики на користь відомої точності чи майбутніх доказових уточнень. "ШЕ", як і будь-яка інша – навіть загальна універсальна – енциклопедія, не може вичерпати всієї необхідної інформації чи такого аналізу, що міг би влаштувати кожного. Варто наголосити: у "ШЕ" запропоновано фактографічну та інтерпретаційну основу для пізнання геніального творчого феномену Т. Шевченка, його впливу на світогляд і менталітет українців, історію України, сучасний стан і перспективи в добу інформаційних технологій.

Важливим моментом біографії був викуп майбутнього митця з кріпацтва. Нарешті захитано міф про те, що саме росіяни спільно із царською родиною викупили

талановитого українського кріпака в пана Павла Енгельгардта. Автор відповідної статті Григорій Зленко зазначив: "Викуп Шевченка відбувся раніше, ніж царська родина зібралася оплатити портрет В. Жуковського" (т.1, с.648). Відомо, що до викупу долучилися передусім українці: художник Іван Сошенко родом із Богуслава; письменник Євген Гребінка родом із Пирятина; а також Василь Григорович – земляк Євгена Гребінки, конференц-секретар Імператорської академії мистецтв, якому Т. Шевченко згодом присвятив поему "Гайдамаки"; Олексій Венеціанов – син грека з Ніжина й українки, учитель І. Сошенка; Василь Жуковський – позашлюбний син туркені-полонянки; Карл Брюллов – нащадок французів-гугенотів… Проте стаття про викуп Т. Шевченка не містить повної інформації, протокольного, сказати б, плану; не розкрито психо-емоційного стану поета й художника, його реакції на подію, з ним пов'язану. Очевидно, це зумовлено енциклопедичним стилем і прагненням "не переборщити".

Залишається відкритою тема "Шевченко і Гоголь". Юрій Барабаш, чий внесок у "ШЕ" один із найповніших, Миколу Гоголя означує так: "російський письменник, творчість якого становить російськомовне відгалуження укр. культури" (т. 2, с. 97). Чи не точніше: український російськомовний письменник? Дослідник констатував, що генії особисто не були знайомі. Підставою цього твердження стали епістолярні та щоденникові свідчення Тараса Шевченка, Григорія Данилевського й Осипа Бодянського. Автор статті про Миколу Гоголя свідомо чи несвідомо обминув припущення Мечислава Гаска про те, що Гоголь і Шевченко зустрічалися (розвідка "У колі Шевченкових та Гоголевих друзів", 1980). Мабуть, у цій статті така згадка була б не зайвою, навіть якщо міркування Мечислава Гаска розкритикували Леонід Большаков, Юрій Івакін у "Нотатках шевченкознавця" (1984), Валерія Смілянська.

Інтерпретації доробку митця в "ШЕ" властивий плюралізм, що, зрештою, організаційно-методологічно виправдане, відповідає духові часу, засвідчує значний інтелектуально-новаторський потенціал дослідників. Образ Тараса Шевченка крізь призму розуміння його творів стає виразнішим, повнішим, особливо у плані гуманістичної життєствердної парадигми самоідентифікації та національної ментальності. В осмисленні літературної спадщини класика велика роль належить таким авторам індивідуальних монографій про нього, як Іван Дзюба, Валерія Смілянська, Юрій Барабаш, Ніна Чамата, Леся Генералюк, Володимир Мовчанюк, Олександр Боронь, Оксана Яковина та ін. Згадані та десятки інших авторів статей розкрили генезу, жанрову специфіку, семантику творів у різноманітних контекстах – життєвої самореалізації Тараса Шевченка, українського, європейського і світового літературного процесу. Повніше чи скромніше враховано контекст доби (суспільно-політичний, соціально-економічний, культурологічний складники).

Імпонує комплексний, синтетичний методологічний підхід до аналізу, що стосується змісту й форми творів, образів та їхнього функціонування в художньому макрокосмі національного буття та зарубіжній культурі. Деякі із цих статей не тільки інтерпретують конкретні твори поета, прозаїка, а й мають хоч і узагальнено-оглядовий, але концепційний характер. Ці статті за обсягом переважно виходять за межі жанру енциклопедичних, фактично є розлогими розвідками. Проте упорядники ставили за мету "кожен Шевченків твір розглянути монографічно – у смислових, стилістичних і мовних аспектах, з'ясувати особливості поетики" (т.1, с. 5), тому, очевидно, обсяги статей підпорядковано цій домінанті. Варто назвати деякі із цих принципово важливих для українського шевченкознавства розвідок та їхніх поважних авторів: "Екзистенційний вимір людини в літературній творчості Шевченка" Євгена Нахліка, "Елегія", "Жанрова система поезії Шевченка" Миколи Бондаря, "Естетика Шевченка-поета" Романа Гром'яка – т. 2; "Лірика" Леоніда Новиченка, "Композиція лірики Шевченка" Ніни Чамати, "Композиція ліро-епосу Шевченка" Валерії Смілянської, "Композиція прози Шевченка" Олександра Бороня – т. 3; "Образи-концепти" колективу авторів – Роксани Харчук, Олександра Бороня, Ігора Юдкіна, Євгена Нахліка, Леоніда Ушкалова, Юрія Барабаша – т. 4; "Прототипи у літературній творчості Шевченка" Роксани Харчук, "Реалізм", "Романтизм у літературній творчості Шевченка" Євгена Нахліка, "Сатира" Геннадія Ноги, "Символ" Миколи Бондаря, "Синтаксис поетичний Шевченка" Наталії Слухай, "Стиль поезії Тараса Шевченка" Дмитра Наливайка, "Строфіка" Наталії Костенко – т. 5; "Теми і мотиви поезії Шевченка" колективу авторів – Івана Дзюби, Юрія Барабаша, Василя Пахаренка,

Євгена Нахліка, Володимира Мовчанюка, Олександра Найдена, Олександра Бороня, Валерія Шевчука, Роксани Харчук, Тамари Гундорової – т. 6, с. 77-235 (як видно з обсягу, це фактично не стаття, а окрема монографія) та ін. Автори названих розвідок наприкінці, зазвичай, подають чималий список посутніх джерел та літератури, іноді щось переплутують (як, напр., авторство "Словника символів культури України" 2002 р. вид. приписано В. І. Кононенку – т. 5, с. 757) чи не враховують (скажімо, у переліку літератури до статті "Сон у літературній творчості Шевченка" (т. 5) не згадано публікації М. Сумцова "Сни Тараса Шевченка: До психології художньої творчості", 1913 р.; у статті про Миколу Сумцова Ігор Михайлин подає назву праці – с. 1014). Назви деяких гасел, на мою думку, потребують уточнень (зокрема, "Демонологія шевченківська", т. 2, с. 299). Поет не творив демонології, яка є системою давніх традиційних уявлень, явищем народного світогляду. Та й термін "хуторянська культура" вразливий, неточний і не зовсім коректний (т. 6, с. 235 – щодо жінки, яка "втілює соціокультурний і нац. ідеал Шевченка, становить своєрідний взірець хуторянської культури").

Щодо теми "Шевченко і шевченкознавці", то Іван Дзюба у згаданому вступному нарисі деякі акценти розставив, звернувши увагу й на тих, хто мав і має "алергію на Шевченка". У "ШЕ" образ національного класика через образи його дослідників, інтерпретаторів, популяризаторів висвітлено досить повно й ретельно. На жаль, дехто із шевченкознавців залишився поза енциклопедією: скажімо, відомий літературознавець, педагог, фольклорист, лексикограф Іван Іванович Гурин – автор депонованої в 1990-і роки фундаментальної праці "Словник рим Т. Г. Шевченка", співавтор "Словника українських рим" (1978), збирач фольклору про поета і з його краю, ініціатор пам'ятників Кобзареві в декількох містах України.

У "ШЕ" всебічно висвітлено й талант Тараса Шевченка – маляра, академіка-графіка. У кожному томі подано кольорові вкладки (вклейки) репродукцій великого доробку класика і творів про нього – зразків образотворчого мистецтва, з яких постає яскравий образ велета української та світової культури.

Редакційну підготовку й виготовлення оригінал-макетів томів "ШЕ" здійснили працівники відділу шевченкознавства Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. У технічно складній і великій роботі допущено певні огріхи. До честі упорядників та редакторів, помічені помилки в першому-четвертому томах "ШЕ" уточнено й подано наприкінці 3-го, 4-го і 5-го томів. У 1-му томі вміщено "Додаток. Опис книжкам, що належали Т. Г. Шевченку".

На завершення короткого огляду не зайве нагадати проникливі слова Євгена Маланюка: "Між генієм і сучасністю завше колізія. Геній дає всього себе, але сучасність бере від нього те, що здужає взяти. Це стосується як окремих людей, так і поколінь, як суспільства, так і певної доби, її прагнень, її духу".

"Шевченківська енциклопедія" засвідчує: наші сучасники-шевченкознавці, неупереджені дослідники багато взяли від класика, створивши монументальний образ "довіку насущного" генія. Складний, багатоаспектний фундаментальний проект у шести томах – вершинне досягнення шевченкознавства, своєрідне наукове подвижництво, що заслуговує гідного поцінування й пошанування.

Микола Дмитренко
м. Київ

Отримано 8 лютого 2016 р.

ПРОЗОПИСЬМО МИХАЙЛА СЛАБОШПИЦЬКОГО У ФОКУСІ БІОГРАФІСТИКИ

Черниш А. Жанрово-стильові особливості роману-біографії у творчості Михайла Слабошпицького: монографія. – Суми : ВВП "Мрія", 2015. – 172 с.

Естетичні зрушення в українській літературі 90-х років XX – початку XXI століття – це потреба "зруйнувати Карфаген української провінційності" (Ю. Шевельов) й надати українському мистецтву слова нового звучання: не ідеологічного, а естетичного, не примітивного, а високохудожнього, не провінційного, а світового.

Розвиток вітчизняної літератури останніх десятиліть, поява нових матеріалів, уведення в науковий обіг невідомих раніше фактів, використання модерних методів дослідження художніх творів викликають потребу написання нових праць, які відображали б повноту українського творчого процесу означеного періоду.

Серед розбудовувачів сучасного вітчизняного письменства, "руйнівників Карфагену української провінційності", помітне місце займає Михайло Слабошпицький – прозаїк, літературний критик, публіцист, активний громадський діяч. Особливо цінною в його художньому арсеналі є біографічна проза, яка представлена зразками оригінальних жанрових контамінацій: романом-есе, романом-колажем, романом-ревю, власне романом-біографією.

Художні біографії несуть заряд величезної сили, оскільки на прикладі конкретного життя показують шлях, яким повинна йти людина, чому та як треба служити, в ім'я чого, яких цілей жити й боротися.

Проте й сьогодні літературознавчі дослідження містять суперечливі погляди на питання розвитку біографічної прози, її місця в родо-жанровій структурі художньої літератури, а відтак, по-різному науковці підходять і до визначення її специфічних ознак. Саме тому ці питання вимагають належної дослідницької уваги. Розбіжність поглядів на літературний факт, аналізований під різними кутами зору, призвів і до появи багатозначних літературознавчих термінів, теоретичне осмислення яких є нагальним.

З огляду на сказане, обрана тема дослідження Анни Черниш, безперечно, визначається актуальністю та історико-літературною значимістю і водночас малодослідженістю жанрово-стильових, структурно-композиційних аспектів романів-біографій Михайла Слабошпицького.

Актуальність вибору теми монографії зростає також іще й тому, що до сьогодні у вітчизняній науці про літературу не було системного дослідження біографічної прози М. Слабошпицького як самодостатньої категорії, що має безпосередній вплив на жанрову природу сучасної прози загалом та її поетику. Отже, немає жодних підстав сперечатися з тим, що вивчення мотивів, рушійних сил, логіки становлення й розвитку того феномену, який у літературознавчій студії кваліфіковано як "жанрово-стильові особливості роману-біографії в контексті творчого доробку М. Слабошпицького", давно на часі.

Композиційно монографія складається зі "Вступного слова", чотирьох розділів, поділених на підрозділи, "Висновків" і "Списку використаних джерел".

У "Вступному слові" доказово обґрунтовано наукову та суспільну актуальність теми дослідження, визначено стан його дослідницького опрацювання, окреслено науково-методологічні засади, сформульовано мету й завдання роботи. Теоретичну базу монографії формують роботи М. Бахтіна, Ґ.-Ґ. Ґадамера, Ж. Женетта та інших, методологічним підґрунтям стали праці вчених "київської школи" – Н. Бернадської, Т. Гундорової, В. Дончика, М. Наєнка та деяких інших літературознавців.

У першому розділі монографії – "Жанрово-стильові параметри біографічної прози: теоретичне осмислення" – обґрунтовано теоретичні аспекти категорій жанру та стилю, специфіку біографічного роману як окремого жанрового різновиду в українському письменстві.

Підрозділ "Категорія жанру й стилю у сучасному літературознавчому дискурсі" містить фаховий аналіз заявлених у заголовку категорій, що дало можливість авторці монографії окреслити жанрово-стильову специфіку біографічного роману у творчому доробку сучасного українського митця.

У підрозділі, який має назву "Біографічний роман: риси, типологія, специфіка", обґрунтовано засадничі риси біографічного роману як самостійного жанрового різновиду, типологію та специфіку біографічного роману. Концептуальним у розумінні біографічного текстотворення дослідниця цілком слушно вважає проявлення мислення письменника, його свідомості й авторської позиції. Переконливим видається мені й авторське твердження про те, що "художня біографія", "біографічний роман" і "художній роман-біографія" – "це терміни однієї жанрової системи – біографістики, де немає чітких граней у теоретичному розмежуванні" (С. 25).

У другому розділі монографії – "Шляхи осягнення документального й біографічного матеріалу у творчості М. Слабошпицького" – висвітлена творча еволюція уподобань письменника: від критика до автора різноманітних біографічних романів, представлених такими жанровими різновидами як роман-колаж, роман-есе, роман-ревю та роман-біографія.

Зокрема підрозділ "Вектори творчої реалізації М. Слабошпицького-критика" містить огляд літературно-критичної діяльності сучасного українського митця. Об'єктом аналізу дослідниці стали літературно-критичні праці М. Слабошпицького "Літературні профілі", "Василь Земляк: Нарис життя і творчості", "За гамбурзьким рахунком: Читацькі маргіналії та варіації на тему Павла Загребельного".

У підрозділі "Націомодус художньо-документального доробку М. Слабошпицького" йдеться про теоретичні аспекти проблеми засадничих національних концептів: національної ідентичності, національної свідомості, національної ідеї тощо. Свої розмисли дослідниця вибудовує на основі аналізу художньо-документальних праць М. Слабошпицького "Українські меценати", "Не загублена українська людина (55 портретів з української діаспори)", "25 поетів української діаспори", "Українець, який відмовився бути бідним (Петро Яцик)".

У підрозділі "Формо-змістова кореляція, специфіка текстотворення психобіографічної прози М. Слабошпицького" Анна Черниш аналізує специфіку біографічного прозописьма Михайла Слабошпицького, зокрема психологізм, філософізм, колажність сюжетно-композиційного, проблемно-тематичного, ідейного рівнів його романів.

Третій розділ монографії – "Особливості відтворення образу митця в біографічній прозі М. Слабошпицького: екзистенційний і психоаналітичний аспекти" – присвячено розкриттю екзистенційних станів, мотивів, поведінки, пошуків сенсу життя й цінностей героями біографічних романів М. Слабошпицького. У кожному з його підрозділів ("Екзистенційний мотив свободи в романах-біографіях М. Слабошпицького "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)", "Автопортрет художника в зрілості", "Веньямін літературної сім'ї""; "Пошук сенсу життя героями біографічних романів М. Слабошпицького "Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)", "Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші" та "Никифор Дровняк із Криниці""; "Психотип митця в романах-біографіях М. Слабошпицького") можна знайти чимало цікавих спостережень, а також висновків і припущень, які наштовхують на роздуми, стимулюючи дискусію. Сильною стороною третього розділу в цілому вважаю ретельно зібраний, логічно систематизований матеріал.

Зосібна, досліджуючи романи М. Слабошпицького "Поет із пекла (Тодось Осьмачка)", "Автопортрет художника в зрілості" та "Веньямін літературної сім'ї", А. Черниш аргументовано доводить, що найвагомішим засадничим аспектом творчості письменника є екзистенційний мотив свободи.

Для героїв біографічних романів М. Слабошпицького "Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)", "Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші" і "Никифор Дровняк із Криниці" ключовою домінантою їхнього світосприйняття є пошук сенсу життя.

У підрозділі "Психотип митця в романах-біографіях М. Слабошпицького" дослідницька увага зосереджена на аналізі психоаналітичного аспекту романів-біографій Михайла Слабошпицького.

Четвертий розділ монографії А. Черниш – "Стилетворчі ресурси роману-біографії М. Слабошпицького" – присвячений аналізу індивідуального стилю письменника.

Зокрема у підрозділі "Інтертекстуальна матриця біографічних романів М. Слабошпицького" йдеться про інтертекстуальний простір романів-біографій сучасного українського митця.

Підрозділ "Інтермедіальний вимір біографічної прози М. Слабошпицького: симбіоз художнього слова і малярства" присвячений аналізу інтермедіального простору романів-біографій "Марія Башкирцева (Життя за гороскопом)",

“Никифор Дровняк із Криниці” та “Автопортрет художника в зрілості”. Анна Черниш доходить висновку, що аналізовані твори становлять зразки аналітично-асоціативно-інтуїтивного письма.

У підрозділі “Хронотопна картина романів-біографій М. Слабошпицького” аналізується часопросторовий континуум художніх біографій вітчизняного митця. На основі кваліфіковано проведеного дослідження авторка констатує, що часопростір романів-біографій Михайла Слабошпицького відзначається лінійним і монтажним хронотопом, синхронністю, розірваністю, напластуванням часових шарів.

Підрозділ “Наратологічні стратегії прози М. Слабошпицького” присвячено аналізу стилетворчого потенціалу сучасного українського прозаїка крізь призму наративних стратегій його романів-біографій.

У “Висновках” підсумовано основні результати, одержані внаслідок здійсненого дослідження. Практично жодна з позицій “Висновків” не викликає серйозних заперечень, оскільки підсумки всієї монографії постають логічно вмотивованими, достатньо ґрунтовними, сконцентровано відтворюють сутність літературознавчої роботи.

Процеси національної ідентифікації й консолідації, які посилилися в Україні наприкінці XX – на початку XXI століття, закономірно викликають потребу відновлення та об’єктивної картини нашої культури й письменства зокрема. Відтак монографія А. Є. Черниш, присвячена вивченню жанрово-стильових особливостей роману-біографії у творчості М. Слабошпицького, – не просто “актуальна” робота, а вкрай необхідне літературознавче дослідження. Матеріали й висновки наукової студії є важливими для осмислення проблеми творчої самореалізації, еволюції націотворчої ідеї та можуть формувати нові концептуальні підходи до вивчення історії української літератури кінця XX – початку XXI сторіччя.

Отже, рецензована робота заслуговує на високу оцінку, однак, оскільки справжнє творче дослідження неминуче продукує дискусійні вектори та намічає перспективи подальших розробок, остільки в цьому плані монографія Анни Черниш не є винятком. Тому окремі положення літературознавчої праці молодої дослідниці викликають зауваження дискусійного характеру.

У першому розділі роботи “Жанрово-стильові параметри біографічної прози: теоретичне осмислення” авторка обґрунтовує засадничі риси біографічного роману, типологію та специфіку біографічного текстотворення, що також свідчить про актуалізацію ґрунтовних теоретичних знань у процесі дослідження конкретних історико-літературних фактів. Разом із тим до операційного поля аналізу чомусь не потрапили ґрунтовні праці зі згаданої проблеми: книга О. Зарицького “Біографія та історія” (1989), дослідження І. Данильченко “Трансформація історичної правди в художню у творах української художньої біографії” (1996), Л. Ромащенко “Жанрово-стильовий розвиток сучасної української прози: основні напрями художнього руху” (2003), монографія Т. Черкашиної “Мемуарно-автобіографічна проза XX століття: українська візія” (2014), у яких розлого аргументуються різні типології біографічних творів. На мій погляд, ключові положення згаданих праць про біографічний час і час історії в біографічному романі, про правду історичну та правду художню, про специфіку біографічної прози тощо могли б бути корисними при аналізі роману-біографії у творчості Михайла Слабошпицького.

Насамкінець зауважу, що в монографії не зосереджена увага на новаторських художніх здобутках Михайла Слабошпицького в царині біографічної романістики. Чи він іде в руслі основних літературних тенденцій новітньої доби, чи виходить за її рамки, шукаючи нових форм вираження, нових акцентів? Чим його романи-біографії виокремлюються з-поміж великого масиву сучасної вітчизняної прози (у порівнянні, скажімо, з творами Ю. Мушкетика чи В. Яворівського)?

А втім, наведені зауваження суттєво не впливають на загальне позитивне враження від монографії А. Черниш. У цілому її дослідження можна вважати серйозним внеском у розвиток сучасної української біографістики з огляду на його наукову новизну, актуальність, концептуальність, обґрунтованість авторської позиції. Це вкрай потрібна наукова праця, яка, по суті, вперше у вітчизняній науці про літературу містить комплексне осмислення жанрово-стильових особливостей роману-біографії у творчості Михайла Слабошпицького.

Кузьменко Володимир
м. Київ

Отримано 22 грудня 2015 р.



ПЕРШЕ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО ТУРЕЦЬКОГО ДРАМАТУРГІЧНОГО ДИСКУРСУ

[Прушковська І. В. Незамкненість канону: поетика турецької драматургії. – Київ: Український письменник, 2015. – 392 с.]

Торування нових шляхів у науковому просторі – завжди надзвичайно складна та відповідальна справа. Здається, що перше слово сказати легко, адже попередників обмаль, а втім у цьому першому слові – і нова методологія, і новий погляд на історію питання, зрештою, сама новизна проблеми, тобто все те, що формує новий напрямок у розвитку наукової галузі. Отже, це складне завдання, реалізація якого вимагає від дослідника високого рівня наукової ерудиції, що і продемонструвала авторка монографії Ірина Віталіївна Прушковська. Її праця – це справді перше в українському літературознавстві дослідження сучасного турецького драматургічного дискурсу, оскільки, незважаючи на інтерес вітчизняних науковців до орієнталістських студій, проблема розвитку турецької драматургії фактично залишилася поза їх увагою. Безперечно, наукові розвідки Агатангела Кримського та Василя Дубровського становлять вагомий внесок у розвиток української тюркології, але, по-перше, це дослідження першої половини XX ст., по-друге, саме генезис та самобутність турецької драми загалом так і не стали окремим предметом дослідження цих вчених, а розглядалися переважно у загальному контексті турецької літератури. Що ж до розвитку турецької драми на межі XX–XXI ст., то монографія Ірини Прушковської – це не спроба "частково заповнити" "наявні лакуни у дослідженні новітньої турецької драматургії", як скромно пише авторка, це абсолютно нове дослідження актуальної сьогодні проблеми в умовах дедалі більш активізованого літературно-культурного діалогу "Схід – Захід" (про що свідчить значна кількість конференцій, конгресів, наукових семінарів, які за останні роки були проведені в Україні та за кордоном, зокрема і з питань орієнталістики).

Монографія з'явилася як результат тривалого процесу дослідження, якому передував етап копіткої праці практичного осягнення авторкою художнього турецького слова, що був завершений виданням у 2014 році антології сучасної турецької драми (Прушковська Ірина. Сучасна турецька драма: антологія / пер. з турец. І.В. Прушковської. – К.: Український письменник, 2014. – 478 с.). Це видання, що містить переклад понад двадцяти авторських турецьких п'єс 1980–2010-х рр., потребує окремого розгляду. Тут зазначимо лише те, що наукове дослідження І. Прушковської "виросло" із художньо-перекладацької творчості, і це, безумовно, позитивно і плідно вплинуло на наукові пошуки авторки.

Монографія І. Прушковської присвячена системно-аналітичному дослідженню сучасної турецької драматургії як естетичного феномену межі XX–XXI століть. Робота містить чотири розділи, в яких послідовно розгортається історико-поетологічний дискурс турецької драматургії. Зупиняючись у першому розділі на процесі становлення турецької драми, авторка ретельно аналізує її витоки; визначає основні етапи розвитку, пропонуючи цілком обґрунтовану власну періодизацію; переконливо умотивовує основні тенденції зародження авторської турецької драми синтезом національного та європейського досвіду; визначає естетичну своєрідність турецької постмодерної драматургії. Зазначимо доречність застосованого авторкою історико-культурного підходу до дослідження основних тенденцій розвитку турецької драматургії. Її своєрідність, як переконливо доведено у роботі, зумовлена широким культурним полем, що включає як національно-самобутні, так і європейські культурні та літературні традиції. Такий

підхід досить перспективний, бо дозволяє увиразнити естетичні особливості турецької драми в контексті світової драматургії. Пов'язуючи ґенезу турецької драми із тюркським фольклором, народною обрядовістю, шаманізмом та суфізмом, авторка розглядає останні як жанрово-, сюжето- та структуротворчі чинники, що вплинули на її розвиток у XX ст.

Історичний зріз розвитку турецької драми, поданий в дослідженні, охоплює величезний у часі період від моменту зародження і до сьогоденного її буття. На кожному етапі І. Прушковська визначає історико-культурні закономірності розвитку, жанрово-тематичні та естетичні домінанти, послідовно досліджуючи ґрунт, на якому виникли умови для формування власне сучасної постмодерної турецької драматургії. Останній присвячений окремий підрозділ, що містить аналіз специфіки постмодернізму в турецькій літературі та, зокрема, у драматургії. Думку турецьких дослідників авторка розвиває і суттєво доповнює, визначаючи як основні такі ознаки турецької постмодерністської естетики, як культ незалежної особистості, потяг до архаїки, міф, поєднання та взаємодоповнення національних, культурних, релігійних чинників, підкреслено ігровий стиль оповіді, суміш жанрів, використання алюзій, іронічність, пародійність, елементи впливу епічного театру Б. Брехта та театру абсурду Е. Іонеско.

Особливої уваги заслуговує запропонована в монографії жанрова парадигма турецької драматургії другої половини XX – початку XXI ст. Наголошуючи на залученні турецькою драматургією досвіду арістотелівської драми, авторка зупиняється на класичних жанрах турецької драматургії, розглядаючи як її різновиди історико-біографічну, духовну, віршовану, епічну, музичну драму, монодраму, драму абсурду, феномен радіодраматургії. Тут приваблює те, що в аналізі кожного жанрового різновиду розглядаються історія його розвитку, естетична домінанта, ключові елементи поетики. Як такі, наприклад, авторка визначає суфійські мотиви духовної драми, контрастність віршованої драми, дидактичне начало дитячої драматургії тощо.

У наступних розділах монографії поданий цікавий аналіз поетики постмодерної турецької драматургії увиразнює специфіку конфлікту, тип героя, притаманну кожній п'єсі художню модусність. Окреслюючи тематико-проблемне поле постмодерної турецької драми, авторка зосереджує увагу на гендерній проблематиці та елементах інтертекстуальності. І. Прушковська переконлива у своїй думці про деконструкцію гендерних концептів у сучасній турецькій драмі, наявність гендерних трансформацій, національну спрямованість традиційної гендерної проблематики. Теоретичні напрацювання авторки знаходять своє яскраве втілення в майстерно виконаному аналізі творів, в розділі "Універсум турецької авторської драми".

Дослідження І.Прушковської вирізняється чіткістю та логічністю викладення матеріалу, наявністю вагомої доказової бази, різноманітністю розроблених методологічних прийомів літературознавчого аналізу драматургічних текстів. Структура монографії та її окремих розділів зумовлена логікою дослідження. Монографія Ірини Віталіївни Прушковської – самостійне ґрунтовне дослідження актуальної проблеми і цілком відповідає вимогам, що ставляться до наукових праць такого рівня.

Анна Степанова
м. Дніпропетровськ

Отримано 19 січня 2016 р.

ЛП

ПРО ІСТОРІЮ ТЕКСТУ Й ТЕКСТИ В ІСТОРІЇ

28 січня в Київському міському будинку вчителя відбувся творчий вечір відомого літературознавця-текстолога, заслуженого працівника культури України, кандидата філологічних наук, старшого наукового співробітника, заступника директора Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України Сергія Гальченка, книга якого "Історія тексту" висунута на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка 2016 р. У рамках заходу номінант презентував свої останні видання: Гальченко С. А. Історія тексту. Джерелознавчі і текстологічні аспекти творчості П. Г. Тичини, В. М. Сосюри та Остапа Вишні. – К.: Наук. думка, 2014. – 688 с.; Михайло Драй-Хмара. Твори. – К.: Наук. думка, 2015. – 712 с.; упорядкування і примітки С. А. Гальченка.

Вечір відкрив директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, доктор філологічних наук, професор, академік *Микола Жулинський*. У вступному слові він зауважив, що велика кількість людей у залі – приємна несподіванка для нього, адже громадська прихильність до літературознавства була втрачена в радянську добу, коли ця наука виконувала прикладні функції – зобов'язання перед Комуністичною партією й Комітетом державної безпеки. Тодішній директор Інституту літератури Микола Шамота примушував співробітників писати на ідеологічно заангажовані теми, обслуговуючи тоталітарний режим.

За кожною постаттю, яку висвітлює книжка, висунута на здобуття Шевченківської премії, – цікава, пошукова дослідницька праця. Це велика робота, яку в нас рідко оцінюють належним чином. Автор виявив, опублікував і прокоментував тексти, які лягли в основу багатьох наступних видань, реконструювавши авторський задум. Робота, здійснена впродовж останніх років, викликає захоплення. Сергій Гальченко, зокрема, повертав зі США архіви й полотна В. Винниченка.

Сергій Гальченко у виступі зазначив, що торік із його участю відкрито дві Шевченківські світлиці – у Малинському лісотехнічному коледжі (Житомирська обл.) і в середній школі села Карапиші (Київська обл.) – на малій батьківщині літературатурознавця.

"Книжка "Історія тексту", – згадує автор, – творилася з 1973 року, коли я одержував архів В. Сосюри від його вдови Марії Гаврилівни. Саме з її вуст я почув автентичні рядки поета: "І пішов я тоді до Петлюри, / як громами в степах загуло. / Скільки нас, отаких, попід мури / од червоної кулі лягло". Поет, як відомо, роздавав свої рукописи друзям, і "компетентні органи" заборонили йому декламувати поему "Махно" (1924). Мене тоді шокувала наявність не відомих нам творів – поем "Мазепа", "Розстріляне безсмертя", роману "Третя Рота", рукописи яких передала родина письменника на державне зберігання. Комуністична система пильно стежила за літературознавцями. У моїй робочій кімнаті в Архіві-музеї літератури і мистецтва УРСР робили "шмони", вилучали небажані рукописи. З 1973 по 1988 рр. мені вдалося надрукувати лише інформацію про архів Сосюри в журналі "Архіви України" (1974). Його ідеологічно неприйнятні рукописи опинилися у спецсховищі. Публікацію роману "Третя Рота" в газеті "Молодь України" 1959 року було обірвано на самому початку вольовим рішенням одного з тогочасних комсомольських діячів, що знайшло відображення в байці В. Сосюри "Дрозд і Соловей". Навіть текст вірша "Любіть Україну" спотворили цензори. 1988 року в журналі "Київ" почали друкувати "Третю Роту", у "Вітчизні" – поему "Розстріляне безсмертя" (щоправда, з купюрами). Оприлюднено епіграми поета на тодішніх літературознавців – Шамоту, Новиченка. Отже, ті твори й розвідки, які друкувалися в журналах, я звів в одну книжку – "Історія тексту".

1978 року до Архіву-музею літератури й мистецтва надійшов архів П. Тичини, який я впорядковував. Відомо, що поет якось сказав: "А моя творчість пішла за водою". Про шеститомник, який передував дванадцятитомному виданню спадщини класика, Станіслав Тельнюк говорив, що це "обчухраний відполірований телеграфний стовп, а розкішне дерево поезії Тичини нікому не відоме". Коли ж готували до друку академічне зібрання творів, то в редколегії виникла полеміка про доцільність публікації таких віршів, як "І Бєлий, і Блок…", "Паліть універсали". У першому томі довелося вилучити другу частину диптиха "Пам'яті Шевченка" із закидами нібито на адресу "первопрестольної", вірш "Пам'яті тридцяти", завершальну антистрофу збірки "Замість сонетів і октав" тощо. Із фрагмента "Чистила мати картоплю" вилучено згадку про "Леніна-антихриста". Перший том було підписано до друку наприкінці 1981 р., але вже 1990-го року в додатках до 12-го тому опубліковано раніше небажані твори, зокрема й автентичний текст поеми "Золотий гомін". На жаль, я досі надибую книжки класиків, видані вже в незалежній Україні за державні кошти на основі колишніх спотворених версій, приміром, "Мою автобіографію" Остапа Вишні.

Я консультував Варвару Олексіївну Губенко-Маслюченко, удову нашого славетного гумориста, щодо впорядкування його архіву. Лише після її смерті ми змогли опрацювати ці джерела. Мені пощастило бути першим публікатором табірного щоденника Остапа Вишні "Чиб'ю" (1934), його ж

листів із заслання. Ще більшим везінням уважаю знахідку в архівах "Ухтпечлагу" на Далекому Заполяр'ї табірних нарисів письменника та його документів. 1989 року, напередодні 100-річного ювілею гумориста, разом із прийомною дочкою Павла Губенка Марією Євтушенко я готував книжку "Трагічна "десятирічка" Остапа Вишні". Щоб зібрати матеріал, поїхав у Заполяр'я, де в архівах та музеях Ухти й Сиктивкара відшукав рукописи понад 20 його творів, написаних у таборах. 1934 року сатирика – політичного "зека" Павла Губенка – залучили до написання книги до 5-річчя Ухтпечлагу "Пять лет борьбы за освоение Севера". Йому було доручено готувати нариси про 24 ударників праці (табірної, звісна річ). Їх було створено 21, і ці рукописи збереглися. Книжку було надіслано до Москви, в управління ГУЛАГу, але дозволу друкувати наклад там не дали. Про причину відмови можна тільки здогадуватись, ознайомившись із її змістом, де Остап Вишня з властивим йому гумором розкрив секрети державної машини нищення безневинних людей. Письменник показує зростання кількості в'язнів, описує табірний раціон харчування, згадує про тамтешнє родовище радону, яке запрацювало на користь "людей, звільнених від капіталістичних ланцюгів". Мені вдалося розшукати в архіві об'єднання "Комінафта" наказ від 12 квітня 1934 року про зарахування Павла Губенка до списків перевалочного пункту в місті Котласі, звідки він пройшов етапом 600 км до міста Чиб'ю (нині Ухта).



З літа 1934 по лютий 1935 року письменник мав змогу творити власну "захалявну книжку" – табірний щоденник "Чиб'ю – 1934", який М.Євтушенко передала до відділу рукописів Інституту літератури ім. Шевченка. "Чиб'ю" вперше 1989 року опублікував журнал "Київ". З печорських архівів я багато дізнався про табірне життя Остапа Вишні, зокрема про 1000-кілометровий етап у лютому 1935 року з "перспективою" замерзнути в тундрі, померти з голоду, бути розтерзаним дикими звірами або людоїдами, про що є свідчення в тих архівах. Там же, в архівах, я дізнався, що через табори "Ухтпечлагу" пройшло, страшно уявити, – 20 мільйонів зеків!"

Кандидат історичних наук, доктор політичних наук, народний депутат України, позаштатний радник Президента України *Микола Томенко* у своєму виступі зазначив, що за десять років він разом із С. Гальченком реалізував близько 30 проектів: "Невідомий Тичина" (на радіо "Ера"), два альбоми малюнків Шевченка, перевидання в українському перекладі біографії Кобзаря, написаної М. Чалим. На батьківщині М. Драй-Хмари відкрито білборд при в'їзді в село Малі Канівці Чорнобаївського району Черкаської обл. Видання його творів уже презентували в Черкасах, заплановано такий захід у Кам'янці-Подільському, у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка. Наших класиків слід оцінювати за тим, що вони встигли зробити для національної культури. Завдяки їм ми нині маємо українську державу. Сьогодні напрочуд актуально звучать міркування М. Драй-Хмари в допису "Чому донбаському пролетареві треба українізуватися?" (1930).

Відомий поет *Дмитро Павличко* у своєму виступі зауважив, що в київських школах досі немає режиму цілковитого панування української мови, тому виходить, що в дітей виховують ненависть до України. Ми не маємо права змінювати Конституцію, доки не повернемо контролю над російсько-українським кордоном. Відповідно про автономію Криму й Донбасу нині не йдеться. Цікаві думки були висловлені на адресу автора книжки Сергія Гальченка.

У вечорі взяли участь народні артисти України, лауреати Шевченківської премії *Анатолій Паламаренко* (прочитав гумореску Остапа Вишні "Шовініст") і співак *Олесь Харченко*, який разом із С. Гальченком провів багато Шевченківських концертів, виконувач обов'язків головного редактора газети "Літературна Україна" Станіслав Бондаренко, а також гості з Малинського лісотехнічного коледжу.

Олександр Брайко
м. Київ

Отримано 2 лютого 2016 р.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ЕНЦИКЛОПЕДІЇ У НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У Національному музеї Тараса Шевченка 18 лютого ц. р. відбулася презентація шеститомної "Шевченківської енциклопедії". Голова редакційної колегії, директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, академік НАН України М. Жулинський докладно розповів про непростий і тривалий процес створення видання. Він зосередив увагу на вузлових моментах історії енциклопедичної справи в Україні і, зокрема, жанру персональної енциклопедії, розглянувши їх у широкому європейському контексті. За його словами, навіть при такому величезному обсязі "Шевченківської енциклопедії" виявилося неможливим охопити все розмаїття сучасного шевченкознавства, хоч автори проекту доклали до того чимало зусиль.

"Шевченківська енциклопедія" – фундаментальна колективна праця, що становить на сьогодні найповніше зведення наявних відомостей і підсумок понад півторастолітньої історії розвитку

науки про Шевченка. Енциклопедія створювалася на основі широкого спектра культурологічних і літературознавчих концепцій, плюралізму думок і підходів до біографії поета, з урахуванням розуміння унікальності його постаті як культурного феномену. Керівник проекту В. Смілянська наголосила на тому, що серед авторів статей, окрім працівників Інституту літератури, були й дослідники інших установ НАН України – Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Інституту історії України, Інституту української мови та інших. Науковці послуговувалися широким спектром продуктивних методик – від традиційних біографічної, історико-культурної, психологічної до психоаналітичної, структуралістської, неоміфологічної тощо.

Письменник І. Драч привітав колектив науково-видавничого проекту з успішним завершенням роботи та наголосив на тому, що в кожного українця є свій Шевченко, до розуміння якого людина може йти все життя. Власне зацікавлення постаттю митця І. Драч пов'язує з видатними шевченкознавцями – О. Білецьким, лекції якого йому пощастило слухати в Київському університеті імені Тараса Шевченка, Є. Кирилюком, а також Ю. Івакіним, із яким товаришував. Директор Інституту української мови НАН України П. Гриценко поділився міркуваннями про висвітлення в енциклопедії мовознавчих проблем творчості Шевченка.

Завідувач відділу образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського Д. Степовик говорив про труднощі підготовки томів образотворчої спадщини Шевченка (т. 8–11) Повного зібрання його творів у 12 томах, а незавершеність академічного зібрання, своєю чергою, істотно ускладнювала написання енциклопедії. Про свою участь у проекті розповіла заступник генерального директора з наукової роботи Національного музею Тараса Шевченка Т. Чуйко. У створенні енциклопедії було задіяно кілька поколінь працівників музею, і така тяглість традиції забезпечила повноту викладу матеріалів про мистецьку спадщину Шевченка та її експонування. Зробити суттєві уточнення в атрибуції й датуванні окремих творів дала змогу співпраця музею з Національним науково-дослідним реставраційним центром України. Відомий шевченкознавець Т. Лебединська нагадала присутнім про щорічні шевченкознавчі семінари в Санкт-Петербурзі, висловивши надію на їх продовження в майбутньому попри зрозумілі політичні перешкоди.

Завідувач відділу шевченкознавства Інституту літератури О. Боронь коротко підсумував обговорення: "Визначальні риси "Шевченківської енциклопедії" – відкритість до альтернативних поглядів, принципове дослідницьке багатоголосся. Скажімо, у статті про поезію "Дівча любе, чорнобриве…" Микола Бондар пропонує шість різних інтерпретацій твору. Видання стане надійною фактографічною базою для подальшого дослідження естетичного феномену Шевченка".

Насамкінець слід сказати, що енциклопедію підготовлено за державним замовленням на випуск видавничої продукції НАН України, а випущено на замовлення Держкомтелерадіо України за програмою "Українська книга". Видання не надходить у продаж, а розподіляється серед бібліотек і окремих організацій.

Євгенія Лебідь-Гребенюк
м. Київ

Отримано 26 лютого 2016 р.



Тетяна Лях. Творчість Марка Черемшини у контексті західноукраїнської новелістики: жанрово-стильові тенденції. – Ужгород: Видавництво "Ґражда", – 2015. – 200 с.

У монографії здійснено системний аналіз творчого доробку одного з представників Покутської трійці Марка Черемшини (Івана Семанюка) у нерозривному зв'язку з розвитком новелістичної традиції в Західній Україні. Монографічне дослідження складається зі Вступу, чотирьох розділів і Висновків, які послідовно розкривають різні аспекти малої прози Марка Черемшини. Список використаних джерел становлять двісті дев'яносто п'ять позицій. Достатньо повно представлено історію вивчення творчості Марка Черемшини. Йдеться про рецензії і дослідження таких літературознавців, як І. Франко, В. Стефаник, С. Єфремов, О. Маковей, М. Гршевський, О. Грушевський, Г. Хоткевич, М. Зеров, Д. Донцов, О. Гнідан, О. Засенко, І. Денисюк, М. Грицюта, О. Мишанич та ін. Водночас дослідниця наголошує на тому, що багато аспектів творчого доробку Марка Черемшини потребують поглибленого вивчення в контексті новаторських пошуків українського модернізму, у світлі психоаналізу та міфопоетики, у межах проблемно-тематичних та стильових тенденцій, які визначали пошуки західноукраїнської новелістики кінця XIX – початку XX століть. Таким чином, у монографічному дослідженні приділено увагу маловідомим аспектам новелістичного доробку Марка Черемшини, простежено прийоми відтворення внутрішніх психологічних станів персонажа, описано техніку біхавіористичної оповіді, що до неї, на думку дослідниці, вдавався письменник. Наголошено на психологізації, ліризації, синкретизмі суміжних мистецтв, які стали характерними засобами відтворення дійсності для Марка Черемшини, а також на екзистенційній проблематиці поряд із традиційною соціальною темою у новелістиці письменника. Дослідниця розглядає жанрові різновиди творчого доробку Марка Черемшини, виділяє лірико-настроєві малі прозові форми та новели акції. У Висновках йдеться про зародження й функціонування орнаментального стилю в українській прозі кінця XIX – початку XX століть, у межах якого репрезентовано творчість письменника. Новелістика Марка Черемшини, як вважає Т. Лях, розвинулася в руслі оновлення західноукраїнського мистецтва слова з притаманним йому переосмисленням проблем людського буття, появою нових жанрових форм та стильовим синкретизмом.

Т. Б.

Наші презентації

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

Леся Генералюк. Студии над Шевченко: интердисциплинарные стратегии

В общих теоретических выкладках автор статьи обосновывает необходимость расширения интердисциплинарного поля исследований применительно к творчеству и личности Тараса Шевченко, указывает основные векторы развертывания таких кросс-отраслевых студий. На современном этапе развития научного знания изучение синкретических феноменов, к которым принадлежат практически все произведения поэта-художника, невозможно без выходов в смежные отрасли знания, без разработки новых методологий и научного инструментария в области междисциплинарных исследований с их значительным научным потенциалом.

Ключевые слова: интердисциплинарные исследования, целостный гуманитарный опыт, взаимодействие, синтез, интегративные программы, синкретические феномены.

Роксана Харчук. Герои и события Северной войны в поэзии Т. Шевченко

В статье рассмотрено, как события мазепинской эпохи и их последствия отразились в поэзии Т. Шевченко. Автор доказывает, что главным источником знаний об этом периоде для поэта служило "Летописное повествование о Малой России и его народе и казаках вообще" А. Ригельмана и "История Малой России" Д. Бантыш-Каменского. В то же время для создания такого ключевого образа, как образ фастовского полковника С. Палия, Т. Шевченко воспользовался "Запорожской стариной" И. Срезневского.

Ключевые слова: мазепинская эпоха, историографические источники, образы исторических лиц, интертекстуальный анализ.

Александр Астафьев. Ян Янив о мифологеме святого дерева в поэзии Тараса Шевченка

В статье раскрыто размышления Яна Янова по поводу мифологемы святого дерева в поэзии Тараса Шевченко и его возможных означаемых. Большое внимание также уделено проблеме формирования украинской литературы XVI- XVII вв. на основе книжной, народной разговорной и устной литературной речи.

Ключевые слова: украинско-польское пограничье, украинская литература, мифологема святого дерева, книжный, народный разговорный и устный литературный язык.

Игорь Астапенко. Сонет Эммы Андиевской как индивидуально-авторская модификация жанра

В статье проанализировано художественное своеобразие сонетария Эммы Андиевской XXI в., специфику индивидуально-авторской модификации жанра, его эволюцию в контексте мировой литературы. Рассмотрено рецептивные аспекты творчества художницы.

Ключевые слова: сонет, автор, модификация жанра, канон, рифма, версификация.

Олеся Омельчук. Интермедиальная проекция литературного авангарда Валериана Полищука

В статье проанализированы принципы организации литературного дискурса В. Полищука с помощью экстралитературных и экстраартистических категорий. Автор приходит к выводу, что принципы взаимодействия между литературными и нелитературными компонентами в творчестве этого писателя были обусловлены его представлениями о человеке и тексте как об артефактах материи.

Ключевые слова: интермедиальность, авангард, Валериан Полищук, пролетарская литература, конструктивизм-спирализм.

Людмила Тарнашинская. Василь Стус: художественно-экзистенциональное измерение граничного сознания

В статье рассматривается проблема радикального выбора, которая ставила украинских шестидесятников на грань возможного/невозможного. В опыте граничной (экспериментальной, за М. Мамардашвили) ситуации В. Стуса речь идет о "ситуации без выбора" (постситуации), в которой истончение индивидуального времени поэта формировало надлежащую поэтикально-образную структуру его творчества как "перевод будущего в статус настоящего". При этом прослежено, что В. Стус не только исполняет провидческую функцию касательно своего будущего, но и сживается с напророченной личным чувством рока и интуиции бытийной атрибутикой временности – как состояния переходного, граничного. Мотив жертвенного самосожжения становится в поэзии В. Стуса отображением сознательного вызова небытию на уровне самодостаточности личности.

Ключевые слова: выбор, граничность, рок, поэтика, темпоральность, экзистенциальный, вера, надежда, одиночество.

Евгений Джиджора. Основные направления символизации воспроизводимого образа в средневековом литературном произведении

В теоретической статье проанализированы три основных направления символизации образной системы в средневековом литературном сочинении. Особое наименование / переименование образа, опредмечивание образа и синергичная связь образа с Богом продуцируют три соответствующих вида смыслов, составляющих архитектоническую модель воссоздаваемого объекта.

Ключевые слова: символизация, архитектоника образа, средневековая литература.

Оксана Савенко. Воскресенский парафраз в "Повести временных лет"

В статье исследованы особенности литературной трансформации евангельского сюжета о Воскресении Иисуса Христа в фрагменте из "Повести временных лет", в котором изложена "Речь Философа". Установлено, что этот фрагмент является сокращенным изложением части Нового Завета. Неизвестный автор прибегает здесь к цитированию, аллюзиям и реминисценциям, сохранив сакральное значение библейских аллегорий и символов.

Ключевые слова: парафраз, Воскресение, изложение, аллюзия, реминисценция, цитата, Евангелие, аллегория, христианская символика.

Людмила Бербенец. Существование на грани: реальность и гиперреальность в романе "adibas" Зазы Бурчуладзе

В статье речь идет о романе "adibas" (2009) современного грузинского писателя Зазы Бурчуладзе. В данном произведении показаны образы современного мира; современного человека, для которого различные гаджеты служат протезами, расширениями его тела (в понимании М. Маклюэна); войны (реальной и гиперреальной); нео-войны (вслед за У. Эко), транслированной он-лайн, сопровождаемой терроризмом и т.п. Автор проводит параллели между проблемами, описанными в романе, и взглядами М. Маклюэна, Ж. Бодрияра, У. Эко на реальность, медиа, private life.

Ключевые слова: медиум, медиа, нео-война, "пятидневная война", private life, протез.

Константин Буркут. О некоторых стилистических особенностях повести Б. Бьернсона "Сюнньове Сульбаккен"

В статье говорится о некоторых стилистических особенностях повести выдающегося норвежского писателя Бьернстьерне Мартиниус Бьернсона "Сюнньове Сульбаккен".

Ключевые слова: фраза, пейзаж, психологический пейзаж, метафоричность, вставной рассказ.

Надежда Баштовая. "Он крупнейший среди всех наших прозаиков…" (Т. Осьмачка о В. Винниченко)

В статье рассматривается литературно-критический наработок Т. Осьмачки. Особенное внимание уделено публикации статьи "В. Винниченко в контексте современной украинской прозы".

Ключевые слова: литературная критика, критическая оценка, архивные материалы, первая публикация.