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

Слово і Час

№8 (632)
СЕРПЕНЬ
2013

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

ЗМІСТ

ОСЕРЕДКИ ФІЛОЛОГІЇ

Кафедра теорії літератури, компаративістики і літературної творчості 3

Грицик Людмила. За полудень віку 3

Бернадська Ніна. Філологічний семінар 6

Костенко Наталія. Віршознавчий семінар 7

Костенко Наталія, Яровий Олександр. Літературна студія імені Максима Рильського 8

Ткаченко Анатолій, Яровий Олександр. Студентські літературні альманахи 9

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Грицик Людмила. Українське порівняльне літературознавство 1920-х років: між реліктами позитивістських уявлень і типологією 12

Бернадська Ніна. Модерний любовний роман в українській і японській літературах початку XX століття (Валер'ян Підмогильний і Дзюн'ітіро Танідзакі) 23

ТЕКСТОЛОГІЯ І ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО

Гнатюк Мирослава. Текстологія – базова філологічна дисципліна 32

АВТОПОРТРЕТ

Ткаченко Анатолій. Роман оман (текстологічний детектив з анекдотичними вкрапленнями й автопіаром) 46

ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

Шаповал Мар'яна. Драма про Шевченка: інтермедійний ключ розуміння 65

Бігун Ольга. Мова як еманація святості: церковнослов'янізми Тараса Шевченка крізь призму семіозису 72

ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

Андрійченко Наталя. Архетипологія роману Василя Шкляра “Чорний ворон”.... 78

Астаф’єв Олександр. Міфологема Дунаю в українській літературі (на прикладі творів Володимира Каліки)..... 86

ВІРШОЗНАВСТВО

Костенко Наталія. Авангардистський тип українського дольника (Дк3, Дк4): метрика й ритміка..... 97

AD FONTES!

Яровий Олександр. Духовні пунктири гоголівської аксіології..... 112

СОБОР МУЗ

Яременко Олександр. Філателістична шевченкіана. Ушановано іменем Тараса Шевченка..... 119

РЕЦЕНЗІЇ

Скакун Ірина. Новий промінь зору у світі романів Гончара [Микола Кодак. Поетика Олеся Гончара-романіста: Монографія]..... 124

НП

Український дольник: Колективна монографія; ***Теорія літератури:*** концепції, інтерпретації: Наук. зб. 77, 96

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ..... 127

CONTENTS..... 128

ГАЛЕРЕЯ СІЧІ .....3 сторінка обкладинки

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2013

О середки філології

КАФЕДРА ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ, КОМПАРАТИВІСТИКИ І ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

За полудень віку

Кафедрі теорії літератури, компаративістики й літературної творчості перевалило за п'ятдесят. Часом її зародження був 1961-й. Філологічний факультет щойно розділився на два підрозділи – романо-германської філології та власне філологічний. Курс теорії літератури в університеті, зокрема у філологів, не був новим: його основу свого часу заклали М. Максимович, який протягом шести років очолював кафедру російської словесності та започаткував Київську історико-філологічну школу, М. Костомаров, П. Житецький, М. Драгоманов, О. Котляревський, А. Лобода, В. Перетц, котрий, обґрунтовуючи необхідність заснування на історико-філологічному факультеті українознавчих кафедр, торував шлях для теоретичного осмислення літератури ("Заснуванням нових кафедр <…> ми віддамо лише борг 28-мільйонному народу, на території якого ми живемо й чиєю працею – значною мірою – існуємо", – стверджував він 22 травня 1906 р. в записці до Ради Університету).

Того ж року з ініціативи М. Дашкевича було відкрито романо-германське відділення на історико-філологічному факультеті. На очолюваній ним кафедрі західноєвропейських літератур читали низку теоретичних курсів, побудованих переважно на зарубіжному матеріалі. Інтерес до проблем теорії підтримував і започаткований М. Дашкевичем семінар, який із часом продовжить іще один, не менш потужний – Савченків. Багато філологів працювало й у психологічному семінарі проф. Г. Челпанова (існував такий відділ психології і логіки на філологічному факультеті). У 1907 р. засновано Семінарій російської словесності (до 1914 р.) В. Перетца, що відіграв винятково важливу роль у розвитку вітчизняної філології. Неоціненними для поступу теоретичної думки стали праці й лекції М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари, І. Огієнка, вихованців семінарію, а також Історичного товариства Нестора-літописця, що об'єднувало науковців і з інших університетів (І. Срезневський, О. Котляревський, М. Петров), "Київської духовної академії" Історико-літературного товариства, члени якого – І. Огієнко, С. Маслов, О. Дорошкевич та ін. – також порушували важливі проблеми теорії літератури. Це стосується й тих учених, котрі у 20–30-х рр. читали історико-літературні курси: А. Лободи, О. Назаревського, М. Зерова, Б. Коваленка, С. Єфремова, П. Филиповича, М. Драй-Хмари. Хоча це тривало недовго, міцний фундамент було закладено.

Як повноцінна структура кафедра почала працювати лише із 1962 р. Першим завідувачем був проф. В. Воробйов. Майже п'ять років (1967–1971) кафедру очолював проф. Я. Білоштан. По тому обов'язки завідувачів виконували проф. М. Дубина, доц. Г. Домницька; з 1976 р. – проф. В. Бойко, з 1989 по 2004 р. кафедрою керував проф. М. Наєнко, від 2004 р. – проф. Л. Грицик. У 1994 р. назву кафедри скориговано – "теорії літератури й компаративістики". Відповідно до потреб освоєння нових методик вивчення історико-літературного процесу, жанрової системи літератури, теоретичної й історичної генології,



типології стилів, напрямків, форм інтертекстуальності тощо введено нові курси: “Основи порівняльного літературознавства”, “Літературна компаративістика”, “Історія українського порівняльного літературознавства”. Важливе місце в комплексі компаративістичних дисциплін відвели художньому перекладові зі споріднених і віддалених мов. Запроваджено й інші спецкурси та спецсемінари, що відтворювали нові напрямки роботи.

Поєднання в назві кафедри теорії літератури й компаративістики повністю відбивало рух наукової думки і практичні потреби. У цей час з’явилася й нова спеціальність: 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Кафедра одержала можливість готувати аспірантів як із теорії літератури, так і з порівняльного літературознавства. Це уможливило синтез напрацювань з теорії та історії літератури, знань іноземних мов, що дає змогу освоювати літературу у великих і малих (за М. Кундерою) контекстах, сприяє вивченню видів і форм міжлітературної взаємодії, рецепції, виробленню можливих принципів перекладу художніх творів.

Наукова робота кафедри знайшла втілення у працях проф. М. Наєнка “Українське літературознавство. Школи, напрями, течії”, “Романтичний епос”, “Інтим письменницької праці”, “Художня література України”; проф. Л. Грицик “Орієнталістика Агатангела Кримського в українському літературному процесі початку ХХ ст.”, “Зарубіжна література. Матеріали до вивчення літератур Сходу” у 2 частинах, “Українська компаративістика: концептуальні проекції”, “Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства”; проф. Н. Костенко “Поетика Миколи Бажана”, “Поетика Павла Тичини. Особливості віршування”, “Українське віршування ХХ ст.”, “Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики”; проф. А. Ткаченка “Іван Драч. Нарис творчості”, “В. Симоненко. Нарис життя і творчості”, “Мистецтво слова: Вступ до літературознавства” (два видання), перекладах на російську віршів В. Стуса для двомовної збірки “Отак і ти згорай”, упорядкуванні, передмовах та примітках до однотомного видання творів В. Симоненка і двотомного – І. Драча; проф. О. Астаф’єва “Лірика української еміграції”, “Образ і знак”, “Поетичні системи українського зарубіжжя”, “Поети Нью-Йоркської групи”, “Орнаменти слова”, “Ренесансна література українсько-польського пограниччя”; проф. Н. Бернадської “Вступ до літературознавства. Хрестоматія”, “Український роман: проблеми розвитку і жанрова еволюція”; проф. М. Гнатюк “Юрій Яновський: текст і авантекст”; доц. М. Шаповал “Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми”; доц. О. Ярового “Філологічна ерудиція молодого покоління”; навчальних посібниках доц. Н. Андрійченко “Іранo-таджицька література епохи відродження (IX-XV століття)” (у співавторстві з Н. Костенко), “Давньоєврейська література”, а також у методичних розробках

з історії українського літературознавства, вступу до літературознавства, основ компаративістики, історії українського порівняльного літературознавства.

Сьогодні кафедра має своїх вихованців – докторів і кандидатів філології в Донецькому, Дніпропетровському, Таврійському, Черкаському, Бердянському, Дрогобицькому, Тернопільському, Луганському, Миколаївському університетах, але найбільше – у київських вишах, Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Серед них – громадяни Туреччини, Грузії, Азербайджану, Польщі, Кореї. При кафедрі працює "Віршознавчий семінар" (керівник – проф. Н. Костенко), з 1995 р. – "Філологічний семінар", (керівники – проф. М. Наєнко, проф. Н. Бернадська), за матеріалами яких щороку видаються наукові збірники. У них беруть участь вітчизняні й зарубіжні вчені. Кафедра опікується університетською літературною студією ім. М. Рильського, що має давню історію і традиції (керівники – проф. Н. Костенко, доц. О. Яровий), видає щорічні студентські альманахи "Сві-й-танок" і "Сполучник".

У 1998 р. з ініціативи тодішнього декана проф. М. Наєнка та Національної спілки письменників України запроваджено спеціальність "Літературна творчість, українська мова і література", що має тепер два освітні рівні – "бакалавр" і "магістр". Щороку на бюджетну форму навчання вступає десять студентів. У багатьох уже при вступі є власні збірки. Кожен – індивідуальність. Це помітно й під час творчих випробувань, обов'язкових при вступі. Перший ринг, на який виходить кожен першокурсник, – літературна студія (знайомство, а згодом і творчі змагання та дискусії довкола написаного). Далі – практичні заняття у "класах"/майстернях відомих письменників, котрі співпрацюють із кафедрою. І насамкінець – творчі звіти в кафедральних альманахах "Сві-й-танок" і "Сполучник", Національній спілці письменників України, "Літературній Україні", "Українській літературній газеті", "Києві", "Дніпрі", "Письменницькій майстерні" проф. Ю. Ковалiва, у літературних турнірах на Міжнародному дні поезії, Дні філолога тощо.

Із дев'яти членів кафедри семеро – доктори наук, двоє – кандидати, четверо – члени національних спілок письменників та журналістів, двоє – Міжнародного ПЕН-клубу. У багатьох із них, окрім підручників і монографій, – книги поезій, прози, перекладів, драматичні твори.

Дванадцятий рік роботи зі студентами за програмою "Літературна творчість" завершився зміною назви кафедри – "теорії літератури, компаративістики і літературної творчості" (з 2011 р.). У ній відображено найголовніші напрямки роботи як випускової навчально-наукової структури. Передовсім – теоретичні курси, спецкурси, спецсемінари, побудовані на матеріалі світової літератури (серед членів кафедри є ті, хто, крім україністики, теорії та історії літератури, мають спеціальну освіту з російської, інших слов'янських літератур, західноєвропейських, літератур Сходу). Вони відображені в навчальних програмах, посібниках, монографіях, а також є основою наскрізного (від бакалавра до магістра) курсу теорії і практики літературної творчості та майстер-класів з поезії, прози, драматургії, художнього перекладу: історія українського літературознавства, теорія і практика віршування, теорія і практика редагування, теорія і практика прози, теорія і практика драми, теорія і практика перекладу, кіносценарій як літературна творчість, літературна критика XX–XXI ст., інтертекстуальність і герменевтика, експериментальна проза початку XX ст. тощо. Сьогодні, крім членів кафедри, їх ведуть прозаїк, член НСПУ доц. В. Даниленко, три лауреати Національної премії України імені Тараса Шевченка – проф. Ю. Ковалів, народний артист України Л. Мужук, к. ф. н. Д. Стус.

Ще один відносно новий напрям – майстер-класи, які щороку вдосконалюються, змінюються залежно від контингенту студентів та їхніх творчих інтересів. У майстер-класах зі студентами працюють доктори філології – поет

А. Мойсієнко, прозаїк, драматург Г. Штонь, а також інші члени НСПУ, з якою 2012 р. поновлено угоду про співпрацю. "Уписані" в розклад майстер-класи поєднуються з позалекційними: В. Лиса, А. Куркова (проза), В. Герасим'юка, Р. Чілачави, П. Осадчука, М. Кіяновської (поезія), В. Фольварочного, Неди Нежданої та її театру "Міст" (драматургія), Вс. Ткаченка (переклад).

Творчий колектив, збагачений сучасною науковою думкою, новітніми методологіями, гідно репрезентує університет і в інших установах, спецрадах, на радіо, телебаченні, у видавництвах, періодичних виданнях.

Людмила Грицик

Філологічний семінар

Одна зі сторінок історії університету пов'язана з іменем В. Перетца – учня О. Веселовського та О. Соболевського, людини енциклопедичних знань, великих організаторських здібностей, відомого філолога, який працював на кафедрі російської словесності протягом одинадцяти років (1903–1914). Крім викладацької та науково-дослідної діяльності, вчений, звернувши увагу на талановитих студентів, об'єднав їх у "Семінарії російської філології", з якого вийшли такі відомі літературознавці, як В. Адріанова-Перетц, М. Гудзій, О. Дорошкевич, О. Назаревський та інші. Їхній керівник пропагував філологічний метод у вивченні літератури, друкував праці своїх учнів в "Университетских известиях", а головне – переконував, що без "чорного двору науки" неможливо досягти її вершин.

Після обрання В. Перетца академіком він переїжджає до Петербурга, проте у стінах університету залишаються його однодумці, котрі викладають літературні дисципліни, а от робота семінару припиняється. Лише 1995 р. зусиллями декана філологічного факультету М. Наєнка діяльність семінару відновлюється у статусі міжнародного щорічного симпозіуму-семінару, усі засідання якого об'єднані темою "Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства". Усього відбулося шістнадцять засідань, перші три були присвячені таким темам: "Сергій Єфремов і Дмитро Чижевський: дві літературознавчі методології – одна мета", "Літературознавство як наукова й освітня проблема", "Інтерпретація художнього тексту". Матеріали наступних семінарів уже публікувалися й незмінно викликали відгуки науковців, оскільки їх проблематика звучала в унісон питанням, що їх порушав сам час. Скажімо, філологічний семінар 1998 р. охопив низку проблем реалістичного типу творчості в діахронії та синхронії, 2000 р. – своєрідності розвитку літературознавства на зламі XX–XI ст., 2007 р. – понятєвого апарату науки про літературу, 2011 р. – літератури й паралітератури. Учасники семінару не оминали увагою й питання загальнометодологічні: "Мова і література: кроки до національної ідентичності" (1999), "Сучасна наука про літературу: "больові точки" (2001), "Літературознавчі методології: практика і теорія" (2004), проблеми літературного процесу ("Типи художньої творчості в епоху постмодернізму: реальність чи віртуальність?", 2002; "Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект", 2012), художньої форми (2005), літературознавчих дисциплін та їх викладання ("Теорія літератури у вищій школі", 2008; "Літературна критика і критерії художності", 2009; "Що таке історія літератури?", 2010). Шістнадцятий філологічний семінар сконцентрувався довкола теми "Парадигма сучасної літератури та літературознавства: світовий контекст" (2012).

Географія виступів завжди широка: у філологічних семінарах брали участь науковці з Києва, Львова, Одеси, Донецька, Дніпропетровська, Полтави, Черкас, Кіровограда, Сум, Дрогобича, Ужгорода, Тернополя, Луганська, Миколаєва, Бердянська, Ізмаїла, Переяслав-Хмельницького, Кам'янця-Подільського, а також із близького й далекого зарубіжжя – Польщі, Чехії, США, Німеччини, Австралії. Регламент незмінний: пленарне засідання, робота в секціях, обговорення доповідей, яке щоразу перетворюється на фахові дискусії.

Філологічні семінари переконують, що в науку про літературу приходить талановита молодь, яка цікавиться літературознавством, має глибокі знання і прагне їх розширювати, працюючи над своїми науковими розвідками. Аспірантів із різних українських вишів об'єднує бажання якнайкраще репрезентувати власні наукові здобутки й почути поради досвідченіших колег. За роки існування відновленого філологічного семінару захистили кандидатські та докторські дисертації близько ста його учасників, апробувавши на засіданнях концептуальні підходи своїх досліджень.

Незважаючи на те, що й сьогодні лунають думки про кризу теорії літератури, учасники філологічного семінару зосереджують свою увагу не на епатувальних моментах, а прагнули і прагнуть об'єктивно та виважено проаналізувати проблеми, що постають у середовищі як "чистих" теоретиків, так і літературних критиків та істориків літератури, викладачів вищої школи, що зумовлює атмосферу наукового полілогу. У запропонованих темах тісно переплітаються два аспекти: теоретичний і прикладний – проблеми викладання літературознавчих дисциплін або ж питання створення підручників XXI століття як для вищих, так і середніх навчальних закладів.

Запорука успішної роботи філологічного семінару – і в тісній співпраці кафедри з відповідними підрозділами Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Ніна Бернадська

Віршознавчий семінар

Працює під керівництвом професора кафедри Н. Костенко з 1995 р., розвиваючи традиції, започатковані професорами Київського університету В. Перетцом, Б. Якубським, Г. Сидоренко. Перше засідання семінару 2006 р. було присвячене пам'яті Г. Сидоренко з нагоди 75-річчя від дня її народження. У 2007 р. Н. Костенко перевидала "Науку віршування" Б. Якубського (ВПЦ "Київський університет").

Починаючи з 2006 р., регулярно виходять у світ збірники наукових праць:

1. Віршознавчий семінар, присвячений пам'яті Михайла Леоновича Гаспарова; 12 травня 2006 р. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2006. – 80 с.

2. Віршознавчий семінар, присвячений пам'яті Галини Кіндратівни Сидоренко; 28 травня 2007 р. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2007. – 104 с.

3. Віршознавчий семінар з нагоди 90-річчя від дня народження Ігоря Качуровського; 23 вересня 2008 р. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2009. – 80 с.

4. Віршознавчі студії: Зб. праць наукового семінару "Вірш у системі перекладу"; 21 вересня 2010 р. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2010. – 147 с.

2009 року в Інституті філології проведено Першу Всеукраїнську конференцію "Українське віршознавство XX – початку XXI століть: здобутки і перспективи розвитку". Її матеріали опубліковано у збірнику "Віршознавчі студії". – К.: ВД Дмитра Бураго, 2010. – 252 с.

У травні 2011 р. відбувся віршознавчий семінар на тему "Український дольник". Нині готується однойменна колективна монографія.

Ініціативна група з організації роботи семінару – молоді талановиті науковці, колишні й теперішні аспіранти кафедри Я. Ходаківська, Н. Гаврилюк, О. Бросаліна, О. Башкірова, А. Підпалий, В. Левицький, В. Афанасьєва.

Постійний інтерес до роботи семінару виявляють проф. Б. Бунчук, член-кореспондент НАНУ М. Сулима, к. ф. н. Н. Чамата, д. ф. н. М. Моклиця, к. ф. н. Є. Вєтрова, д. ф. н. Н. Науменко, к. ф. н. В. Мальцев та ін.

Учасники семінару брали участь у міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях, зокрема в ювілейній конференції "Слов'янський вірш X: віршознавство і лінгвістика" в Інституті російської мови імені В. Виноградова

РАН у Москві у червні 2010 р.; у всеукраїнській науковій конференції "Актуальні проблеми сучасного віршознавства" в Чернівецькому національному університеті імені Ю. Федьковича у вересні 2011 р. та ін.

Наталія Костенко

Літературна студія імені Максима Рильського

Щомісяця, крім сесійних січня та червня, студія збирає любителів поезії – не лише філологів, а й представників інших факультетів. Ядро студії – молоді письменники, що навчаються на спеціальності "Літературна творчість". Форми роботи: індивідуальне обговорення творів, колективні творчі звіти (за традицією вересневе засідання – це знайомство з "новобранцями", а в жовтні першокурсникам представляють свої здобутки старшокурсники), поетичні турніри, імпровізаційні творчі змагання, мистецькі дебати.

Студія має поважні традиції. Її витоки можна вбачати ще в поетичних студентських ініціативах 30-х років (зокрема, помітні постаті – поет А. Кацнельсон і тодішній аспірант, майбутній літературознавець-академік Л. Новиченко). Напевне, були контакти зі щойно створеною Спілкою письменників, але цей аспект не досліджено, а якогось "літописного документа" не збереглося. Зустрічі тривали до початку війни в 1941 р.

Кінець 50-х років – відновлення літстудії під назвою "Студія імені Василя Чумака" (скорочено і значуще молодь називала студію СіЧ). У 60-х студійна діяльність спалахнула з новою творчою силою. Потужним каталізатором став культурний вибух шістдесятництва. До студії в цей час більшою чи меншою мірою причетні різні видатні постаті цього покоління. Навесні 1961 р. Валерій Шевчук, студент історико-філологічного факультету, опублікував оповідання "Щось хочеться" у студійній стіннівці "Заспів". Через відхід від офіційної естетичної доктрини, елементи сміливої новації, модерні та виразно національні мотиви стінна газета викликала гостру критичну реакцію з боку університетської багатотиражки "За радянські кадри" (тепер "Київський університет"); а із Шевчуком "побесідував" КДБ. Протягом 60-х років студію відвідують студенти-журналісти Борис Олійник, Василь Симоненко, Микола Сом, Іван Драч.

Із середини 70-х років студії дають ім'я Максима Рильського. Можливо, перейменування "знімало" проблему "крамольної" абревіатури.

Шістдесятницького вулканічного вибуху вже не спостерігається, але все ж таки і в цей період культивуються численні таланти. Ще у другій половині 60-х – на початку 70-х років студію відвідують Світлана Жолоб, Світлана Йовенко, М. Саченко, М. Воробйов, В. Голобородько, В. Кордун, В. Рубан (згодом увійшли в історію вітчизняної літератури як творці "київської школи поезії"), В. Забаштанський (із часом очолив відому столичну літстудію "Кобза" при видавництві "Молодь"), Б. Тимошенко, Надія Кир'ян, В. Моруга, М. Сулима (тепер відомий літературознавець), Людмила Грицик, І. Герун, Валентина Отрощенко, В. Іванина.

Серед пізніших вихованців 70-х років варто назвати потужну творчу постать нинішнього лауреата Шевченківської премії Василя Герасим'юка; приходять Наталка Білоцерківець, інші літератори молодого покоління… Керівник у цей період – професор кафедри теорії літератури М. Дубина.

У середині 80-х студією керують професор кафедри теорії літератури Наталія Костенко та поетеса Людмила Скирда, з 1996 р. – Наталія Костенко та доцент, письменник Олександр Яровий.

Деякі вихованці студії вже стали зрілими членами НСПУ, учасниками нинішнього літературного процесу в Україні. У сучасному середовищі (особливо молодому і творчому) довіра до правил, авторитетів, нормативів не є абсолютною; але ж і з боку керівників немає тенденції до "повчання", заданого "форматування текстів" молодих авторів. Головне – творче спілкування. Студенти самі виявляють ініціативу, вчаться обговорювати доробок інших,

помічати власні здобутки й хиби. Засідання студії відбуваються у дружній, доброзичливій атмосфері. Триває постійний пошук нових форм полілогу, які відповідають динаміці нашого часу.

Запрошуємо й відомих письменників, митців, громадських діячів. Зі студентами зустрічалися лауреати Шевченківської премії – поети Іван Драч, Дмитро Іванов, Петро Перебийніс, Василь Герасим'юк; публіцист, колишній політв'язень Василь Овсієнко, письменники Микола Сом, Богдан Жолдак, Петро Засенко, Павло Вольвач, Василь Довжик, інші літератори та журналісти. Діляться секретами майстерності, передають життєвий досвід.

Студійці беруть активну участь у мистецьких акціях. Зокрема, у заходах, що відбуваються в Будинку-музеї Максима Рильського, – "Голосіївська осінь" (щовересня) та березневих святкуваннях річниці народження поета. Виступають і на студентських інститутських урочистостях. Щороку у травні проводиться поетичний конкурс "Жива троянда". Переможців нагороджують грошовими та книжковими призами. Так єднаються "троянди й виноград", творчість і навчання.

Наталія Костенко, Олександр Яровий

Студентські літературні альманахи

На базі кафедри видається два щорічники – "Сві-й-танок" і "Сполучник". Вони поширюються у провідні бібліотеки України та наявні в *інтернеті* (принципово пишемо це слово з малої літери – за аналогією з *телебаченням* чи *радіо*). Це школа майстерності як для студентів спеціальності "Літературна творчість, українська мова і література", так і загалом для філологів: друкуються оригінальні твори різних жанрів, переклади, фрагменти найкращих бакалаврських та магістерських робіт тощо. Приурочуємо вихід альманахів до початку нового навчального року, вручаємо примірники (у паперовому варіанті їх видається 100), крім авторів, новоприйнятим студентам.

"Сполучник" виходить із 2005 р. Він подає оригінальні художні твори, переклади, публіцистику, філологічні дослідження студентів, аспірантів та викладачів. У передмові до першого випуску зазначалося, що альманах об'єднує "старших і молодших, різні підходи і точки зору, гуртує аматорів словесної культури в якийсь єдиний, багатоголосий текст без берегів, але – із твердим "дном" традиції "під" та обнадійливим пошуком неба "над" (*Костенко Н., Яровий О.* Там, де серце бере початок // *Сполучник*. – Вип. 1. – К., 2005. – С. 7).

Редколегія альманаху складається із членів кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості. Голова творчого колективу – професор, доктор філологічних наук Людмила Грицик, завідувач кафедри; редактор-упорядник – доцент кафедри, кандидат філологічних наук Олександр Яровий. За роки існування альманах розвивався, набував виразних індивідуальних рис, до який зараховуємо дотримання кращих вітчизняних і зарубіжних естетичних традицій, наголос на духовному, етичному наповненні літератури, тенденцію до збереження спадкоємності між різними літературними періодами й напрямами. На сторінках альманаху друкувалися більш як сотня авторів, дебютували немало молодих письменників, зокрема студентів спеціальності "Літературна творчість". Авторське ядро альманаху становлять вихованці Літературної студії імені Максима Рильського, зокрема й ті, що стали вже помітними фігурантами сучасного літературного процесу.

Рік у рік удосконалювалася структура кожного випуску, з'являлися нові рубрики. Крім традиційних добірок поезії, прози, драматургії, у "Сполучнику" існують "Антологія актуального вірша" (подається поезія номера, яка найхарактерніше віддзеркалює сучасні поетичні тенденції), "Перекладацька полиця" (переклади із російської, західноєвропейських мов, китайської, турецької, азербайджанської та ін.), "Критика. Есе. Публіцистика". У рубриці "Наш гість" друкуються літератори з-поза університету. Фактично в кожному номері – "Книга в книзі", тобто збірка одного

автора під обкладинкою альманаху. У рубриках “Подія”, “Діалоги “Сполучника” друкувалися стенограми вечорів, зокрема зустрічі поета Є. Євтушенка з колективом ІФ, інтерв’ю, полеміки; у розпорядженні молодих науковців – “Філологічна лабораторія”. “Наш архів” подає маловідомі літературні документи, “Поетична колекція” – кращі зразки світової поезії. Розділ “Із днів минулих” знайомить читачів, особливо молодих, зі сторінками призабутої літературної спадщини. Рубрика “Вічне слово” публікує матеріали на теми духовності.

6-й і 7-й випуски “Сполучника” були присвячені відповідно турецькій та китайській літературам. У 8-му додалася рубрика “Наші надії”: започаткувалась регулярна публікація творів старшокласників, абітурієнтів, котрі згодом, цілком імовірно, поповнять ряди університетських літераторів.

“Сві-й-танок” родовідно признається до університетського “Світанку” 60-х, зокрема, друкуючи тих його авторів, що відгукнулися на заклик не просто давати поради молодим, а й унаочнити ці поради власними творами, – Ю. Мушкетика, І. Драча, П. Засенка, О. Лупія, покійних М. Сома, М. Шудрі. Альманах відкритий також для всіх випускників (рубрики “Ретро” та “Випускники”): зберігаємо творчий зв’язок, що допомагає підтримувати родинну атмосферу. Запрошуємо до проби пера й майбутніх абітурієнтів.

Оскільки видання має й навчальну мету, то, упорядковуючи його, у передмовах дедалі більше переходимо від загальних міркувань до стилістики конкретних текстів. Більшість із них обговорюємо на спецкурсах із теорії і практики редагування. Зауваження пов’язані переважно з фонікою, лексикою, синтаксисом. І все ж одну з передмов названо патетично-заклично: “Ви – таланти й генії. Працюємо”. А генії вразливі. Тому, не називаючи вже прізвищ, на основі редагування публікацій у передмові редактора-упорядника А. Ткаченка до 6-го випуску (“ювілейно-панегірично-вітально-андієвського”) подано порівняльну таблицю типових мовностилістичних огріхів.

А ось лише кілька показових уривків із передмов до випусків 3–5.

Чи не найбільше кульгає фоніка: приходять нові автори – і знову треба ставити слух. Читаємо вголос, виловлюємо какофонію (“Більше *ніж життя*”), неправильні наголоси (оп***і***внічних, тон***у***ти, г***о***ленька, лоз***а***ми, п***о***верхи тощо). Те ж саме і в лексичній сфері художньої мови: ледь не всі *відкривають* і *закривають* очі й двері; забули слово *справді*, вживають лише канцелярит *дійсно*; дні й роки *проходять*, а пригадаймо у фольклорі: *“Не зазнала розкошоньки, / Вже й літа минають…”*, у Шевченка: *“Минають дні, минають ночі, / Минає літо…”*; пишуть *доноситься* – забули *долинає*, шкоду не *приносять*, а *завдають*, *заподіюють шкоди*; калька *призупинитись* уже дала новий покруч – *привстав*, коли є нормальні – *підвівся*, *став навпочіпки*; ледь не у всіх герої *виглядають*, хоч могли б і *видаватися* чи принаймні *мати вигляд*, та є й інші слова, їх треба шукати щоразу, а не збиватися на заїжджений штамп, до того ж не вельми наш; знову звідусіль стирчить калька *тим не менш*, хоч є пригорща українських відповідників – *зате, проте, однак, тим часом, а все ж, та все ж, усе-таки, а втім, але, та*…

А з *другого боку* (не з *іншого*, адже їх, боків, – два), дехто вживає чимало закрутелистих оказіоналізмів – і добре, коли це йде від художньої доцільності, вмотивованості, але часом – і від браку словникового запасу. Бо ж не *зарево*, а *заграва*, не *тускло*, а *тьмяно*, не *замаявся*, а *вхоркався*, не *затравлений*, а *зацькований*, замість *возилася* ліпше *вовтузилася,* не *мичання,* а *белькотіння*, не *місцезнаходження* (хоч словники й подають цю кошмарну кальку), а *місце перебування*, а ще ліпше – без того й того канцеляриту; не *чокатись, а цокатись (“Цокнулись вінця конвалій, Шепче берізка їм / – Знов мені ті солов’ї / Спать не давали”* – Василь Чумак*);* окрім *фігури* є *постать*, окрім *фону* – *тло*; замість *пробирався через натовп* – ліпше *крізь; силу* бажано застосовувати в однині; *один одного* – це коли він і він, а коли він і вона – *одне одного*. Найвищий

ступінь порівняння прикметників потребує форми *краща* ***від*** (***за***) всіх, а не *краща всіх*; родовий відмінок від *ґніт* (у лампи) – *ґнота*, а не *ґніту*… *Котрий* ліпше вживати до людей, а до предметів – *який, що*; та, зрештою, і до людей частенько ліпше *що*, ніж *який*, особливо в мові прози. Для динамізації оповіді бажано якомога менше вдаватися до особових займенників, надто ж до ***Я*** у всіх відмінках, адже ясно і з дієслів, про кого йдеться, зате коли немає *якання* ледь не в кожному реченні, то читач глибше занурюється в дію, стає її співучасником.

Певна річ, є що й хвалити. Попри неминучі в теперішній мовній ситуації огріхи (їх меншає у старшокурсників), маємо цікаве тематичне розмаїття, багато щирості й непідробних душевних порухів, оригінальних поворотів думки й нюансів почуття. Радує розширення жанрових, тематичних обріїв, як і різноманітність проблематики, незрідка досить серйозної та глибокої. Як видається, з усіх випусків чи найбільш вдалим і розмаїтим став 8-й, присвячений 100-річчю Андрія Малишка.

Окрім художніх творів (їх розташовано не за жанрами, а за курсами та іменами: так ліпше унаочнюється зростання майстерності), друкуємо й мистецтвознавчі (рубрики “Критика, мистецтвознавство”, “Інтерсеміотика: кіно/література”), переклади – здебільшого в зіставленні з оригіналами; подорожні нотатки (рубрика “Мандри”) тощо.

“Чи можна навчити на письменника?” – час від часу чуємо “простеньке” запитання. Відповідаємо теж простенько: “А чи можна навчити на композитора?”. Ми даємо “сольфеджіо”, основи фаху, а вже далі все залежить від натхнення, праці, упертості та ще тисячі й одного чинника. Проте якщо навіть вимірювати “письменника” членством у НСПУ, то за дванадцять років роботи такими стали наші вже відомі в літературних колах випускники, вони ж автори обох альманахів, Олеся Мамчич, Ольга Башкірова, Олександр Стусенко, В’ячеслав Левицький, Інна Немирована, Олеся Мудрак, Анна Малігон, Тетяна Винник, Вікторія Афанасьєва, Людмила Дядченко (вона, як і Марина Єщенко, – лауреат премії імені Олеся Гончара 2012 р., а 2009-го – Інна Данилюк).

Багато хто поєднує письменницьку, редакторську, журналістську працю з науковою. Захистили кандидатські дисертації Ольга Башкірова (нині вона вже плекає нове покоління літераторів у Київському університеті імені Бориса Грінченка), В’ячеслав Левицький, Тетяна Ткаченко, Олеся Мудрак, Ірина Антипова, Оксана Андріяшик, Юлія Джугастрянська (куратор Міжнародного літературного конкурсу “Коронація слова”), Ольга Косянчук, Ольга Кліпкова, Ірина Забіяка, Надія Сенчило; навчаються в аспірантурі Валерій Бедрик, Оксана Шуруй, Крістіна Забудько, Ольга Блик, Інна Бутмирчук, Марина Бабенко, Наталя Петрук, Марина Єщенко, Катерина Колесник, Лілія Ґудзь, Тетяна Скиба, Катерина Зайцева, Андрій Малюк; у докторантурі – Сніжана Жигун…

Гадаємо, що, попри всі перипетії не так працевлаштувань (із цим – нормально), як улаштування побуту, ще скажуть своє вагоме слово Сергій Огородник, Тимофій Коваленко, Віра Гладких, Леся Шепель, Ірина Скакун, Роман Романюк, Олена Герасим’юк, Юлія Ус, Катерина Петренко, Василь Соловій… А їх підпирають ще молодші й дуже цікаві письменники – Ігор Астапенко, Тетяна Дубина, Марія Косян, Катерина Красножон, Іоланна Тимочко, Яніна Дияк, Марія Капінос… Читайте їх і в цьогорічних та наступних випусках альманахів, зокрема на сайті кафедри – http://www.philolog.univ.kiev.ua/php/kafkaf.php?id=3&sid=1

Анатолій Ткаченко, Олександр Яровий

* * *

Кафедра теорії літератури, компаративістики і літературної творчості відкрита для якнайширшого спілкування з колегами. Наша електронна адреса – teorialit@ukr.net.

Порівняльне літературознавство

Людмила Грицик

УДК 82.091

УКРАЇНСЬКЕ ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО 1920-Х РОКІВ: МІЖ РЕЛІКТАМИ ПОЗИТИВІСТСЬКИХ УЯВЛЕНЬ І ТИПОЛОГІЄЮ

У статті на основі праць О.Колесси, П.Филиповича, А.Кримського простежено основні тенденції розвитку порівняльного літературознавства 1920-х рр.

Ключові слова: порівняльне літературознавство, генетико-контактні, типологічні підходи, порівняльна поетика.

Liudmyla Hrytsyk. Ukrainian comparative literature of the 1920s: Between typology and the relicts of positivism

Citing the research works by O. Kolessa, P. Fylypovych and A. Krymsky, the paper examines the major trends in the development of comparative literature of the 1920s.

Key words: comparative literature, genetic-contact, typological approaches, comparative poetics.



Міркуючи над питанням, що таке література, які її ознаки, Е. Касперський назвав три “чинники”/“сфери”, що визначають і диференціюють її розуміння: “Воно виростає з їхнього (досвіду, епохи, традицій. – *Л. Г.*) внутрішньо змінного змісту та із взаємної історичної конфігурації, яка, своєю чергою, породжує й санкціонує певні теоретичні перспективи” [15, 9]. Ці спостереження відомого польського компаративіста кінця XX – початку XXI ст. певною мірою стосуються й порівняльного літературознавства, яке Ф. Жост уважає “філософією літератури” [13, 61]. З погляду висловлених думок (Е. Касперський розвиває їх і в наступних працях, див.: [47, 13-29]) особливий інтерес становлять “ситуації співпраці” та “боротьби” різних теорій, “універсальної” й “нормативної”, “часткової” й “локальної” методологій, ефективності методів, які спостерігаємо в українському порівняльному літературознавстві 20-х рр., зокрема у працях П. Филиповича, О. Колесси, А. Кримського. Вибір постатей і праць не випадковий, оскільки саме в них виявлені найхарактерніші риси української компаративістики: “перехрестя думок”, відмінності, “спільна мова”, підходи до матеріалу тощо. Наукові висліди інших учених (як-от раннього О. Білецького, Л. Білецького), котрі у визначеному часовому полі так чи так поглиблювали/утверджували, виходячи з опрацьовуваного матеріалу, визначених завдань, межі та перспективи порівняльних досліджень, думки про “внутрішню пов’язаність” сфер і те, як вони “впливають одна на одну”. “Кожна з них, – підсумовував Е. Касперський, – відкриває в іншій певні можливості й разом із тим створює для неї (літератури. – *Л. Г.*) певні обмеження, <…> це породжує між ними як ситуацію узгоджень <…> і співпраці, так і конфлікту, неузгодженості, ігнорування, “боротьби” [15, 10]. Сказане (тут варто погодитися з ученим) не охоплює багатьох явищ, котрі формують літературу й порівняльне

літературознавство. Серед них і "змішані", межові феномени, численні позалітературні чинники, один із яких – дуже важливий комунікативний, фактор читача [15, 12] тощо.

1920-ті роки в українській компаративістиці позначені експериментами, апробацією різних підходів. При численних зауваженнях/уточненнях, що стосувалися більшої чи меншої його прихильності до історії/теорії літератури, воно активно розвивалося в напрямку нової поетики. Остання уявлялася О. Веселовському тим "новим і цілісним, що відповідало <…> потребам знань, які викликали порівняльно-історичну граматику й порівняльну міфологію <…> Метод нової поетики, – наголошував компаративіст, – буде порівняльний" [8, 83]. Студії О. Веселовського продовжували лінію порівняльного вивчення різних літератур, акцентуючи традиційно на зв'язках, запозиченнях, міграції, їх впливові на художні явища в літературі-реципієнті; викладені в них положення привертали увагу багатьох українських дослідників – О. Котляревського, М. Драгоманова, І. Франка, М. Дашкевича, М. Грушевського та ін. Із погляду нових літературознавчих концепцій осмислено т. зв. теорію "зустрічних хвиль", запропоновану вченим, вибудувані "типологічні моделі поетичних форм і формул". Позитивістська фаза компаративістики, надаючи пріоритетної ваги вивченню контактно-генетичних форм, зв'язків та впливів, актуалізувала відповідні методичні прийоми. Чимало висновків, зокрема й тих, що стосувалися "самозародження" (мотивів, сюжетів тощо), процесів міграції, запозичень, трансформації, вибудовувалися переважно на матеріалі фольклору, давніх періодів розвитку словесності. Це стосувалося тих праць, автори яких (від М. Максимовича до Д. Овсянико-Куликовського, І. Франка) намагалися врізноманітнити власні підходи до порівняльного вивчення, застосовуючи напрацьоване іншими галузями – фольклористикою, історією, біологією, релігієзнавством, психологією тощо[1]. У вислідах О. Веселовського важливе місце посіла історія літератури (промовистою була назва однієї з перших лекцій ученого 1870 р. – "Про метод і завдання історії літератури як науки"). Інтерес до неї на початку XX ст. спонукав до переосмислення висловлених ідей та висновків, зокрема й тих, що стосувалися студій світової літератури. І. Шайтанов, міркуючи над шляхом О. Веселовського – компаративіста, зауважував: "…Порівняльний метод дослідження виник разом з основним предметом вивчення й викладання…" [44, 24].

Розвідки з порівняльного мовознавства, міфології, що помітно "оновлювали філологічні висліди", стимулювали порівняльне вивчення не тільки історії культури (такими думками ділиться О. Веселовський, перебуваючи в Німеччині) [44, 25], а й порівняльної історії літератури. Курси, видані раніше, навіть перекладні, як-от Жарі де Мансі, були морально застарілі, "Всеобщая история литературы" за редакцією Ф. Корша захоплювала, так само як і праця В. Шеррера, але не зупиняла пошуків ученого. Визначений О. Веселовським напрямок порівняльного вивчення світової літератури позначився й на студіях українських учених, передовсім тих, які волею обставин тривалий час працювали на ниві російської науки: М. Стороженка, О. Котляревського, Д. Овсянико-Куликовського. Так, ознайомившись із курсом "Истории всеобщей поэзии" А. Линниченка, О. Котляревський, згодом основоположник славістики в Університеті Св. Володимира, писав: "Народи Сходу зі своєю оригінальною цивілізацією ніяк не можуть належати до народів безплідних у літературному плані…" [20, 223]. Розробляючи принципи й методи нової науки, де методу

[1] І.Шайтанов доходить висновку: "...У порівняльно-історичного методу на матеріалі літератури було набагато ближче коріння, ніж порівняльна анатомія чи фізіологія. Ці природничо-наукові аналогії у вік позитивізму, коли формувалось порівняльне вивчення літератури, не можна ігнорувати, але перебільшувати їх – помилка, яка деформувала не лише перспективу, а й характер компаративістики" [44, 26].

порівняльному належатиме провідна роль, О. Котляревський обґрунтовує поєднання в ній двох начал – теоретичного (“теорії поезії”) та історико-літературного: “Народність <…> є так само і вроджена <…> властивість народу, як і результат його історії, підсумок усього прожитого; через те справжнє значення й розуміння народності набувається лише шляхом історичним і порівнянням її елементів із подібними основами” [21, 528]. О. Котляревський докладає максимум зусиль, аби введений до історико-філологічних дисциплін курс історії світової літератури не втратив “ідею всесвітньості”, мав те “смислове навантаження”, яке вкладав у нього О. Веселовський, змінюючи своїми дослідженнями наявні поняття про закономірності розвитку літератур, та й саму творчість. Новими підходами до вивчення світової літератури були позначені і праці М. Стороженка. Указуючи на потребу врізноманітнити методи студіювання літератури, учений наголошує на перспективності порівняльного, “широкій <…> сфері спостережень”, “різних способах студіювання літератури” [37, XII], “малих” (національних) і “великих” (наднаціональних) контекстах[1]. Пізніше Олексій Веселовський згадував, що обраним шляхом дослідника-шекспірознавця М. Стороженко зобов’язаний не лише “строгій методологічній школі”, “інтересові до генези явищ”, яку він пройшов під час перебування в Англії, Франції, Італії, а й Олександрові Веселовському [7, 56].

Маючи багато спільного, пов’язаного з матеріалом – світовою літературою – і продовжуючи напрямок, визначений компаративними студіями О. Веселовського, М. Драгоманова (“поруч” із ним як “ідеологом порівняльної теорії” Л. Білецький поставив саме О. Веселовського, “якого вплив на дальший розвиток української науки був такий же великий, як і <…> Драгоманова”) [4, 244], І. Франка, М. Стороженка, українське порівняльне літературознавство початку XX ст. переслідувало й низку інших завдань “локальнішого” характеру, але конче важливих для тогочасного вітчизняного письменства. Суть їх І. Огієнко виклав в академічній промові на відкритті Українського народного університету в Києві так: “За XIX вік література наша зросла і стала врівень з великими світовими літературами” [29, 26]. Завдання вписати її шляхом компаративного вивчення в широкий контекст “порівняльної або всесвітньої історії літератури” поєднувалося з іншим, висунутим на авансцену попереднім періодом, – показати українську літературу як “літературу окремого народу” зі своїми історією, художнім досвідом; це наповнювало порівняльні студії “українським сенсом”, на що не раз указує й сучасна критика [33]. Не менш помітна риса українських порівняльних студій була зумовлена новим розумінням творчості, народженої талантом митця, його художніх задумів. На початку XX ст. цей підхід блискуче реалізував М. Стороженко в порівняльній за характером студії “Спроби вивчення Шекспіра” (М., 1902). Використані підходи стали не “самоціллю”, а засобом виявлення творчої оригінальності, своєрідності письменникового художнього стилю [45]. Чи не вперше у практиці порівняльного вивчення творчості Шекспіра М. Стороженко широко залучає контекстуальний зіставний аналіз, який окреслює “віртуальне тло” для досліджуваного предмета і “провадить до типології, <…> вироблення системи типів”, тієї межі, коли той чи той феномен виявляється “у всіх станах і рівнях” [5, 17]. Його найменше цікавлять традиційні контактно-генетичні зв’язки, що було властиво позитивістській фазі компаративістики. У полі зору дослідника – літературно-естетичні, історико-літературні особливості епохи, засвідчені індивідуальністю Шекспіра. На жаль, в осмисленні розвою українського порівняльного літературознавства початку XX ст. науковий доробок М. Стороженка лишається

[1] “Географічна відстань, – міркує М. Кундера, – віддаляє спостерігача від місцевого контексту й дає йому змогу охопити великий контекст Weltliteratur, єдиний спроможний проявити естетичну цінність роману, тобто невідомі до цього аспекти існування...” [25, 58].

майже непоміченим, хоча, як видно з публікацій кінця XIX – початку XX ст., його докторська дисертація "Роберт Грін. Його життя і творчість", видана в Москві та Лондоні, так само як і наукові концепції, сформульовані на іншому літературному матеріалі, викликали неабиякий інтерес у вчених Києва, Харкова, Львова (М. Розанова, М. Ковалевського, М. Гудзія). "За порадою деяких земляків" І. Франко звернувся до Стороженкових нарисів з історії західноєвропейських літератур, задумавши видати їх українською мовою. На жаль, видання, яке побачило світ у Львові 1905 р., упродовж тривалого часу лишалося закритим: імена перекладачів – С. Петлюри та Наталі Романович, а також солідна праця І. Франка – редактора, автора ґрунтовної бібліографії – були поза зоною доступу. Тим часом міркування М. Стороженка, виваженість у підходах до опрацьовуваного матеріалу (це помітно в багатьох публікаціях) свідчила про те, як непросто робив учений свій вибір: розширюване поле спостережень, зіставлень не раз загрожувало "розмити" власне літературне, художнє, призвести до описовості. Формальний метод наближав до природи художнього слова, але залишав багато непроясненого. Очевидним було, проте, одне: справжнє літературознавче дослідження потребує залежно від матеріалу, його характеру, мети синтезу різних методик. 1900 р. учень М. Стороженка М. Розанов міркуватиме про пріоритети порівняльно-історичного методу у вислідах ученого [36]. Сам же М. Стороженко переконуватиме в доцільності естетичної, історичної, порівняльної методик, "їх сполук", уточнюючи: "Несправедлива тільки претензія кожної з них на виняткову перевагу" [36, XII].

Як показує його шекспіріана, автор часто працює "на перетині" проблем: історії, мистецтвознавства, філософії. Це зумовлено його розумінням творчості. "Літературний твір, – мислить М. Стороженко, – явище зложене і має кілька сторін, тим то й критика його не повинна бути односторонньою, але має старатися внести всі боки певного твору" [36, XII]. Незважаючи на те, що наукова література й дотепер наполегливо зараховує М. Стороженка до представників російської культурно-історичної школи [1, 158], а україністику, як свого часу індологію Д. Овсянико-Куликовського, уважає "тимчасовим захопленням", методологічні ідеї вченого, як і напрацювання М. Дашкевича, М. Сумцова, "причинилися" (Л. Білецький) до "конкретної праці", розширивши/змінивши поле бачення національної літератури, у якому були однаково важливі національні традиції і "процес об'європеювання", "природа, дух і наслідки засвоювання явищ" [14, 601]. Компаративні літературознавчі пріоритети, про які пише, наприклад, В. Поліщук [33, 18] стосовно П. Филиповича, були визначені вже наприкінці XIX ст. Не випадково, окреслюючи метод, застосовуваний у статтях, зібраних у книжку "З новітнього українського письменства", П. Филипович писав про традицію М. Драгоманова, І. Франка, М. Сумцова, О. Колесси: "…Гадаю, що ця метода, позначена вже в нас певною традицією, <…> може дати чимало корисного для сучасного українського літературознавства", – додаючи: "Ще багато різних дослідів треба зробити, щоб дійти до досконалих синтетичних праць"; а в іншому місці заважував "пожвавлення інтересу до праць О. Веселовського" [40, 527]. Г. Костюк назвав це "самохарактеристикою власної методи дослідження П. Филиповича, що стала для критика глибшим і ширшим засобом пізнання природи письменства", започаткувавши нову добу в українському літературознавстві [19, 560], зокрема й у компаративістиці.

Літературно-мистецька ситуація 20-х рр., орієнтації національного письменства [9, 9] стимулювали порівняльні студії, визначали не лише нові проблеми, а й напрямки досліджень, матеріал. "Дещо змодернізована порівняльно-історична метода" [19, 561], – так відгукнувся Г. Костюк про метод П. Филиповича – з більшою чи меншою мірою активності заявила про себе у студіях учнів і послідовників семінару В. Перетца ("все це імена", – оцінюватиме

той же Г. Костюк) і тих учених, які у 20-ті рр. активно працювали на українську науку (на 1910 р. П. Филипович називає 25 постатей [19, 529]). Уже у 20-ті рр. частина з них, як і в XIX ст., перебуває поза межами України, не пориваючи зв'язку з вітчизняною наукою: Д.Чижевський – семінарист Г.Челпанова – В. Зеньківського, славіст, індоєвропеїст, слухач Ф. Кнауера. І. Валявко наводить приклад з інавгураційного виступу Д.Чижевського в Гейдельберзькій АН 1964 р., у якому вчений зізнавався, що "вже 1921 року він склав список запланованих <…> робіт: з них майже всі були опубліковані чи готові до друку" [6, XIV]. Тому можна припустити, що витоки вислідів Д. Чижевського про Г. Сковороду та М. Гоголя беруть початок саме звідтіля. Вияви глибинної єдності роздвоєного українського духу, про які, аналізуючи художню літературу, писав І. Дзюба, стосувалися й компаративістики. Хоч, так само як і література, часом мали різну мету, завдання, ідеологічну спрямованість, різні "емоційні знаки". Найважливішим було те, що перебування в еміграції (Д. Чижевського, Л. Білецького, О. Колесси та ін.) відкривало порівняно більші можливості входження в інтелектуальний простір європейської наукової думки – німецької, польської, французької, чеської, що позначилося на вислідах: репресивний тиск, уніфікація – усе, що відчує на собі вітчизняне письменство вже з кінця 20-х рр., знайде себе в Україні й у порівняльному літературознавстві, котре, як і в позитивістській фазі, акумулювало зусилля на міжлітературних зв'язках та впливах із чітко визначеним "зумовленим ситуацією" ідеологічним завданням.

Рух наукової думки в компаративістиці 20-х років був нерівномірний, часто залежав від ситуації, але все ж давав підстави міркувати про еволюцію, оновлення. Ще в датованій 1894 р. праці "Шевченко і Міцкевич" О. Колесса обґрунтовує свій вибір – "порівнюючі студії", їхні переваги й перспективи. Л. Білецький, зіставляючи її з порівняльними працями інших авторів – попередників і сучасників ученого – уважав студію "далеко соліднішою" [4, 264]. Оцінка О. Колесси була скромнішою: він називав її "оглядовою", але "виправданою" обраними методами, підходами до матеріалу. Чи не вперше в компаративних студіях О. Колесса намагається розглянути/оцінити творчість Т. Шевченка не під кутом впливів (західноєвропейських, польських, російських), а з погляду психології творчості. Не заперечуючи їх у принципі, автор головну увагу звертає на мотиви, сюжети Шевченкових творів, "розбір уважніших складових елементів" (наприклад, "Причинна"), образну систему ("Перебендя"), жанрові, композиційні особливості історичних поем, "психічні пружини творчості" тощо, намічаючи цим основні рівні майбутніх уже типологічних студій.

Типологічні підходи, які випробував О. Колесса в цій розвідці [18], реалізовані нерівно, інколи помітні "вагання" між методиками, напрацьованими М. Драгомановим, М. Сумцовим, О. Веселовським (не випадково, наприклад, Л. Білецький нарікає на низку "суперечливих спостережень" О. Колесси, що стосувалися "Великого льоху" та "Сну"), але сам факт поєднання у студії елементів генетико-контактних і типологічних досліджень, уваги до "ознак літературно-формальних, коли метода опрацювання поетичних творів схилялась у бік порівнювання формальних елементів" [4, 277], до психологічних процесів творчості "при подібностях спостережуваних явищ" (М. Сумцов) виводили ці висліди на принципово інший рівень. Знаковою для 20-х рр. стала праця О. Колесси "Генеза української новітньої повісти". Передовсім матеріалом – жанр повісті в українській літературі у "взаїмоділанні" традицій та новаторства; контекстом – слов'янська і світова повість; осердям студії, її ядром – творчістю родоначальника новітньої повісті Г. Квітки-Основ'яненка. Багатьма моментами – рівнем володіння/опрацювання матеріалу, відсутністю будь-яких натяжок у висновках, послідовністю зіставлень і вибудуваними контекстами – це не традиційно східнослов'янський, українсько-російський

чи західноєвропейський, а й усі визначені М. Драгомановим "круги" вивчень/зіставлень – до інваріанта повісті у світовій літературі. Услід за М. Драгомановим і М. Сумцовим О. Колесса широко вводить у поле порівняльного вивчення різних "фаз розвою української повісти" матеріал східних літератур – санскритських пуран, візантійської старовинної повісті, орієнтальних – єврейських, арабських, вавилонських, перських, буддійських – мотивів та епізодів у них, тієї "мозаїки різноманітних <…> джерел" [17, 6], що залишали свої сліди прямо чи опосередковано в українських пам'ятках, до яких долучалися західноєвропейські, західнослов'янські, з увагою до переробок і перекладів, "одомашнень". О. Колесса не раз посилається на міркування М. Сумцова, зокрема його висновки про схожість у пам'ятках різних етносів. Не обійшов увагою й дискусії вченого з М. Драгомановим (див.: [16]) із приводу думок "прихильників порівняльного методу" та їх надмірних захоплень запозиченнями замість спроб обґрунтувати подібне/схоже "спільністю психологічних процесів". Наголошуючи на "органічній зв'язі" з творами інших літератур у започаткованій "новій фазі", О. Колесса найперше акцентує на "особистому талантові обсерватора й мистця", "силі письменницького таланту" [17, 9], оригінальності Г. Квітки-Основ'яненка. Порівняльний ("спеціальний") аналіз допомагає йому прояснити "головні пружини Квітчиної психології творчості" [17, 10], визначити "основні групи" повістей, показати їхню ґенезу й поставити під сумнів "сумарично-загальні оцінки" Квітчиної творчості іншими дослідниками. Так само як і М. Сумцов, О. Колесса не випускає з поля зору "національної ідеї, яка причинювалась до постання творів" [4, 255]: "Замість тем чужих, дуже часто екстериторіальних <…>, – міркує автор, – впроваджує Квітка теми місцеві, рідні, українські. Звідси випливає й основна різниця в письменницькій методі й творчій техніці" [17, 8] (ця думка розгорнута на прикладі його аналізу "Щирої любові"). Виходячи із цього, О. Колесса звертає увагу на тематику, образну систему повістей українського письменника та європейських авторів, акцентуючи на своєрідності творення образів селян, зображенні їх як "зіндивідуалізованих одиниць", мистецькій техніці, "укладові сюжету", талантові "великого помічувача". Водночас дослідник визнавав, що західноєвропейська повість, її викристалізувана у процесі тривалого розвитку форма, "прояви" – "форма і літературна закраска" сентиментального напряму залишили сліди у слов'янських літературах у генезі повісті. Тонкими спостереженнями над "літературною технікою", художніми прийомами позначені роздуми О. Колесси над повістями Г. Квітки-Основ'яненка та М. Гоголя. Констатуючи численні аналогії та паралелі у прозі обох письменників ("Конотопська відьма", "От тобі й скарб", "Салдатський портрет" – "Вій", "Сорочинський ярмарок", "Вечори…") (тут О. Колесса ще раз наближається до суджень М. Сумцова), дослідник підсумовує: шукати їх "треба <…> передусім у знанні й безпосередній обсервації народного життя українських селян <…>, в загальному під той час <…> впливові могутньої романтичної поезії, що приймала один із найсильніших своїх допливів із народної поезії <…>, народної фантастики" [17, 18]. Вищий вияв таланту О.Колесси – компаративіста-етнолога-психолога, його вміння віднаходити не тільки схоже, подібне, а й відмінне (наприклад, у темі села), індивідуальне – розмисли над тим, як Г. Квітка-Основ'яненко "вичаровує <…> із хистом великого живописця яркі, рембрантівським світлом підчеркнені картини життя українського люду" [17, 21], чим відрізняються українські типи, характери від створених у прозі Б. Нємцової ("Бабуся"), Ж. Санд ("Чортове болото"), О. Бальзака ("Селяни") та ін. Широкий контекст, у якому постає повість українського письменника (І. Тургенєв, Я. Гвєзда, Г. Маха, А. Вайль, Дж. Еліот та ін.), дає змогу говорити про Г. Квітку-Основ'яненка як "першого в європейській літературі творця повісті з народного життя сільського люду" [17,

26], котра, маючи глибші, ніж у європейських літературах, традиції, розвивалася "ширше й буйніше".

Визначені О.Колессою напрямки порівняльних досліджень наявні й у літературознавчих працях П. Филиповича 20-х рр., що також дає підстави говорити про особливості/шляхи їхнього розвитку в Україні. Це стосується матеріалу – класичної та сучасної літератури, завдань – прагнення показати своєрідність української літератури в зіставленні з іншими, майстерного поєднання генетико-контактних і типологічних студій, пріоритетності типологічних вислідів, що пояснюється досвідом роботи в семінарі В. Перетца та увагою семінаристів до різних рівнів тексту. Не називаючи П.Филиповича "одним із фундаторів української компаративістики XX ст." [33, 17] (див. також: [2]), поділяю думку авторів про нього як "провідного компаративіста" [33, 19], у чиїх наукових вислідах визначалися й утверджувалися основні напрямки досліджень, головною метою котрих було "на широкій порівняльній методі" створити історію літератури, у якій українське письменство посіло б належне місце. Переваги вивчення літератури в широких контекстах не викликали сумнівів. Відтак до матеріалу російського долучався інший – західнослов'янський, європейський. Цьому сприяли "уроки" історій західноєвропейських літератур – Е. Брауна, О. Веселовського, дослідників, які студіювали добу романтизму (німецького, французького, російського). У таких контекстах П. Филипович осмислює "центральну постать українського письменства XIX віку" Шевченка, полемізуючи з О. Третяком, О. Колессою, В. Щуратом та ін. Висновок, якого доходить учений, простежуючи мотиви, поетичні форми, "перехрещення", впливи, став квінтесенцією всіх наступних компаративних студій 20-х років: "Мені здається, <…> що поволі й обережно засвоювали українські автори нові течії європейського письменства, брали лише те, для чого був свій ґрунт в ту добу…" [43, 57].

Іншу позицію, викристалізувану в цей час (вона продовжує лінію Перетцового семінару), П. Филипович визначав так: "…Краще окремі спостереження робити, аніж логічно будувати синтезу, що розуміється, як будинок з карт під подувом фактів" [38, 511]. І та, й інша передбачали використання різних порівняльних підходів, які взаємодоповнювали один одного: увага до жанрових утворень, тематики, образної системи, поетичної лексики не послаблювала уваги до явищ контактно-генетичного плану, зовнішніх і внутрішніх зв'язків, їхніх різновидів, проблем перекладу. Наприклад, Шевченкового оточення, "життьових вражень", іншого, "підготовчого", матеріалу як стимулу до написання – у працях "Європейські письменники в Шевченковій лектурі", "Образ Прометея у творах Лесі Українки", особистих і літературних взаємин ("Шевченко і Гребінка"), питання існування кількох перекладів, виконаних різними авторами, наслідувань, запозичень, традиційних сюжетів та образів ("Шлях Франкової поезії", "Історія одного сюжету" та ін.), зв'язків літератури з іншими видами мистецтва. Так, осмислюючи тему землі в українській, російській, французькій літературах, автор підсумовує: "Про "владу землі" вони пишуть з різним освітленням, по-різному "бачать" і відчувають" [41, 338]. (Це відчуття відмінності освітлення теми землі і спроб пояснити його крізь призму порівняльної поетики, з урахуванням різних чинників і методологічних підходів цікаво простежити тепер, звернувшись до праць І. Франка, П. Филиповича, Д. Наливайка [27] (див. також: [28]), аби переконатися в тому, як еволюціонує українське порівняльне літературознавство. Наскільки придатними виявилися нові методології для висвітлення типологічно схожого і відмінного, національного). П. Филиповича, як й І. Франка, більше цікавлять "способи трактування" тем. Висвітленню таких аспектів у порівняльних студіях

сприяли не лише Франкові напрацювання, а й думки, реалізовані у вислідах О. Потебні, Д. Овсянико-Куликовського, М. Сумцова, В. Антоновича, позначених увагою до психології творчості, етнопсихології (див.: [3]). Цьому сприяло, очевидно, і те, що П.Филипович, так само як інші слухачі семінару В. Перетца (С. Маслов, В. Маслов), паралельно відвідували і психологічні семінари проф. Г. Челпанова. При тому, що напрямки Филиповичевих досліджень визначав переважно матеріал український, російський, західноєвропейський, що в тогочасних працях уже ставало майже нормою, у них намічалися порівняно нові вектори. Передовсім це стосувалося зв'язків літератури з іншими видами мистецтва: музики, образотворчого мистецтва (наприклад, "Прометей" Пюві де Шаванна, "Муки Прометея" Густина Амборі, "Прометей наших днів" Р. Лоджа та образ Прометея в літературі), проблеми рецепції, читача тощо. Це ті напрямки, які вийдуть на передній план у компаративістиці нового, третього етапу, коли порівняльно-типологічні студії "зумовлюють… зміни у функціонуванні компаративістики в системі літературознавчих дисциплін" [26, 408-409]. Водночас вони виявили й нереалізовані можливості, про які говорив у статті "Найближчі завдання вивчення історії української літератури" ще 1908 року В. Перетц [30], торкаючись проблем "матеріалу і методу". Цю думку він розвинув і в лекціях із методології історії російської літератури [31], вибудувавши "наукові моделі" вивчення не лише певного напрямку (наприклад, шевченкознавства), історії давньої й нової літератур, передусім східнослов'янських: "Порівняльно-історичний метод, – твердив учений також у виданні 1922 р., – має велике значення в історико-літературному аналізі не лише пам'яток старої літератури і словесності <…> завдяки застосуванню його можна остаточно (рос. "осязательно") переконатися, яким був процес творчості…" [32, 93]. Робота з давньою літературою, уточнить пізніше А. Дмитрієв, визначала дослідницькі прийоми, ставала добрим "вишколом для аналізу нової" [12, 33].

Уже у праці, датованій 1914 р., яку науковці вважають "безпосередньою попередницею" нарису, а далі й у ньому В. Перетц переконує в перевагах різних дослідницьких методів; у виробленому ним "методологічному комплексі" неабияке значення мало тло/контекст, "допоміжні науки", досягнення "близьких наук" [32, 99], завдяки котрим з'являється можливість збагатити/розширити "технічні прийоми дослідження", його "науковий горизонт". "Подібні вивчення, – підсумовує автор, – з'ясовують "такі деталі, яких не можна пояснити, виходячи з літературних джерел" [32, 107]. Увага до "найсуттєвішої сторони творчості у слові – самого слова, форми творчості…" [32, 164] – визначальна. Не випадково в огляді "Українське літературознавство за 10 років революції" П. Филипович не випускає з поля зору й порівняльних студій; більше того, автор пов'язує їх саме зі студіями теоретичними, літературознавчими: "Драгоманов, Франко, Сумцов і Колесса <…> багато зробили для популяризації порівняльного методу, що до того ж виводить наше письменство з вузьких національних меж" [42, 260]. П. Филипович перераховує найбільш актуальні, з його погляду, проблеми порівняльного вивчення літератур – проблеми українсько-російських взаємин, українська тема в російській літературі, польсько-українське пограниччя, проблеми перекладу, Шевченко в контексті світової літератури та ін. із чітко вираженим інтересом до порівняльної поетики: "Тільки через них (формальні досліди. – *Л. Г.*) можна зрозуміти специфіку літературних творів, збудувати наукове літературознавство" [42, 258]. Треба сказати, що більшість цих проблем на різному матеріалі були порушені у працях самого П. Филиповича у 20-ті роки. У них відсутні будь-які сліди європоцентризму, "нетолеранції" (М. Возняк) супроти іншого письменства.

Студії А. Кримського органічно входили в коло інтересів П. Филиповича: монографії і статті цього вченого він не оминає увагою й у відомому огляді [42, 259]. Вони змінювали/урізноманітнювали й порівняльне літературознавство як один із перспективних напрямків досліджень, що у другій половині 20-х рр. у зв'язку з ускладненням літературного життя, естетичною боротьбою, дискусіями про шляхи розвитку літератури (див.: [10]) було вкрай важливо. Це постійно підтверджував і сам П. Филипович: "Порівняльні студії, – переконував він, – поширюють також наш обрій, виводячи українське письменство з вузьких національних меж і з'єднуючи його з творчістю інших народів" [39, 3]. Дискусійний, часом гострополемічний характер думок із приводу оновлення національної літератури, її зв'язків із європейською, "модерної художньої свідомості", експериментів "художньої практики", "теоретичних вимог" позначився й на порівняльних студіях, окреслених проблемах, матеріалові[1]. Поряд із традиційними – російським, польським, західноєвропейським, греко-римською античністю – у поле вивчень дедалі частіше потрапляє "східний" матеріал. Інтерес до Сходу обґрунтував іще 1919 р. А. Кримський у "Пояснюючій записці до проекту організації історично-філологічного відділу Української Академії Наук": "…Перед українською наукою, – зазначав учений, – стоїть ціла низка всеможливих питань і завдань, що чекають свого <…> розв'язання. Іраністика, тюркологія <…>, арабістика, – без отих трьох наук усестороння, не однобічна історія українства неможлива: без них будуть неминучі зіяючі лакуни в самому-таки українознавстві" [22, IX]. Пізніше, повертаючись до цього періоду в історії українського літературознавства, зокрема його "східного" вектора, Ю. Шевельов констатував: "Сходознавчий рух двадцятих років… (Кримський та Хвильовий – його полюси) не був випадковістю. Зв'язки з Туреччиною, Іраном, Японією, Грузією, Вірменією не були ні грою, ні помилкою… Це знав Хвильовий. Це відчувала Гриневичева" [46, 372]. Означений напрямок досліджень стимулював появу серії фундаментальних праць (див., напр.: [35]), зокрема й самого А. Кримського. Зміст значної частини орієнтальних вислідів був визначений його українознавчими інтересами. Про це він писав у листах до П. Житецького, до І. Франка та Г. Крачковського. Зазвичай така робота сприяла рецепції східних пам'яток українською літературою; продовжуючи лінію позитивістських, контактологічних студій, вона формувала принципи перекладу з віддалених мов тощо. Проте поява 1924 р. праці А. Кримського "Хафиз та його пісні (бл. 1300–1389) в його рідній Персії XIV в. та новій Європі" [23] засвідчила нові риси порівняльних студій ученого. Ними автор виходить за межі традиційного матеріалу, але вироблена українською компаративістикою модель, особливо Драгоманівська, – дослідження в колі вузькому – перській і персомовній літературі, далі широкому – літератури тюркомовні, турецька зокрема, які розвивалися й під впливом перської, арабомовні, літератури Північної Індії (Е. Х. Дехлеві) тощо – упізнавана. Новим було те, що автор порівняно менше уваги приділяє тематичному аспектові творчості Хафіза, у газелі більш-менш визначеному. Найбільший інтерес становить естетичний складник, те, що кожного автора газелі – від Рудакі до Хафіза – робить індивідуальністю зі своїм баченням можливостей і завдань творчості, експериментуванням в обмеженому рамками газелі просторі. Дослідник вимушений не раз балансувати, ураховуючи різні чинники – історичні, географічні, релігійні, мовні, історико-літературні, що вможливлювали поєднання контактно-генетичних і типологічних підходів. Зіставно-типологічні підходи дослідження ще тільки намічалися в історико-літературному нарисі "Тисяча і одна ніч" [24], з акцентом на "естетичній стороні…

[1] Як і в тогочасній українській літературі, у науці можлива "ефективна сполучна ланка" (І. Дзюба) з еміграційною українською була блокована, а тому мало впливала на розвиток компаративістики.

відомої збірки" [24, VII], "справі взагалі дуже суб'єктивній" [24, VIII], на образній системі східних казок, подібностях і відмінностях, жанрових особливостях усіх трьох пластів книги (індо-перського, багдадського й каїрського), – А. Кримський зазначає: його праця "є тільки спроба" [24, V], – домінували контактно-генетичні, висвітлюючи які, дослідник міркує, зокрема, про авторство книги, процес її складання тощо. У праці 1924 р. "Хафиз та його пісні…" стали визначальними інші тенденції. Це була система типологічних підходів, націлених на вивчення газелі, її "пізнавальне випробування" в різних парадигмах. Із-поміж інших А. Кримський особливу увагу приділяє формально-змістовій. Простежуючи шестивіковий період розвитку газелі в персомовному світі – від Рудакі, Румі, Хакані, Нізамі до Сааді, указуючи на багато подібностей в образній системі, в окремих бейтах, автор доходить висновку, що "незрівнянним, недосяжним зразком поетичної елегантності" [23] була для Хафіза поезія Нізамі, який витворив, по суті, новий тип газелі – моновірш. Друга думка, яку висновує А. Кримський, увиразнюючи концептуальну постать поета на тлі "шести віків слави" (М. Занд) в історії літератур Сходу, викладена так: "…Своїм змістом поетична Хафизова творчість ані чим не одрізняється од поетичної творчости його попередників, і головна її ознака тільки та, що художнього таланту в Хафиза мабуть чи не більше" [23, 33]. Це було сходознавче дослідження, у якому "типологізуючий" та "індивідуалізуючий" (за М. Ільницьким) аспекти типологічного методу знайшли своє застосування, започаткувавши серію принципово нових порівняльних досліджень. Вироблена модель спрацювала пізніше й у незавершеній праці А. Кримського про Нізамі.

Виходячи з названих "промовистих" праць (цей ряд можна було би поглибити студіями М. Возняка, М. Грушевського, М. Драй-Хмари, О. Бургардта, Л. Білецького), робимо висновок: подібно до того, як, готуючи читача до сприйняття європейського мистецтва, "пізнє народництво", що показують історики літератури, "виступило проміжною ланкою між "старою" та "новою" літературними школами" [9, 23], українське порівняльне літературознавство 20-х рр. поєднувало різні тенденції – ті, що продовжували розвиток по лінії історії літератури ("суто каузальні", за Д. Наливайком), і ті, що наближали його до теорії, формуючи засади нової компаративістики, з новою/іншою стратегією. Ситуації, на які вказував Е.Касперський [15] (від узгодження, співпраці – до протистояння, конфліктів), сприяли переглядові позитивістських методик, відпрацюванню й утвердженню типологічних. На жаль, уже наприкінці 20-х рр. відомі ненаукові обставини різко змінюють характер порівняльного літературознавства й упродовж кількох десятиріч деформують його розвиток.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Академические* школы в русском литературоведении. – М.: Наука, 1976.
2. *Александрова Г.* Помежів'я (Українське порівняльне літературознавство кінця XIX – першої третини XX ст.). – К., 2009.
3. *Балагутрак М.* Генеза етнопсихології в Україні XIX століття: історико-етнологічний аспект. – Львів, 2007.
4. *Білецький Л.* Основи літературно-наукової критики (Спроба літературно-наукової методології). – Т. 1. – Кн. 1. – Прага, 1925.
5. *Будний В., Ільницький М.* Порівняльне літературознавство. – К., 2008.
6. *Валявко І.* Інтелектуальна біографія Дмитра Чижевського // *Чижевський Д.* Філософські твори: У 4 т. / За ред. В.Лісового. – К.: Смолоскип, 2005. – Т. 1.
7. *Веселовский А.* Из ранних лет // *Памяти* Н.И. Стороженко. – М., 1909. – С. 56.
8. *Веселовский А.* Избранное: историческая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент. И.О.Шайтанова. – М., 2006.
9. *Гундорова Т.* Початок XX століття: загальні тенденції художнього розвитку // *Історія* української літератури XX ст. / За ред. В. Дончика. – Кн. 1. – К., 1993.
10. *Дзюба І.* Літературно-мистецьке життя (10-30-ті роки XX ст.) // *Дзюба І.* З криниці літ: У 3 т. – К., 2006. – Т. 1.
11. *Дзюба І.* Художній процес 20-х років XX ст. // *Там само.*
12. *Дмитриев А.* К биографии акад. В.Н.Перетца // *Перетц В.* Краткий очерк методологии истории русской литературы. – М., 2010.

13. *Жост Ф.* Порівняльне літературознавство як філософія літератури // *Сучасна* літературна компаративістика: стратегії і методи. – К.: ВД "Києво-Могилянська академія", 2009.
14. *Зеров М.* Ad fontes // *Зеров М.* Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2.
15. *Касперський Е.* Література. Теорія. Методологія // *Література.* Теорія. Методологія // Пер. С. Яковенка. – К.: ВД "Києво-Могилянська академія", 2006.
16. *Киевская* старина. – 1886. – Октябрь. – С. 747.
17. *Колесса О.* Генеза української новітньої повісті. – Прага, 1927.
18. *Колесса О.* Шевченко і Міцкевич / Зап. Наук. тов-ва ім. Т.Г.Шевченка у Львові, 1894. – Т. 3. – С. 36-152.
19. *Костюк Г.* Поет-учений. Дещо про поетичну і наукову спадщину Павла Филиповича // *Филипович П.* Література. Статті, розвідки, огляди. – Нью-Йорк–Мельборн, 1971.
20. *Котляревский А.* История всеобщей литературы в России // *Котляревский А.* Соч.: В 4 т. – СПб, 1889. – Т. 2. – С. 223.
21. *Котляревский А.* Рутина в преподавании словесности // *Котляревский А.* Соч.: В 4 т. – Т. 1. – СПб, 1889. – С. 528.
22. *Кримський А.* Пояснююча записка до проекту організації історично-філологічного відділу Української Академії Наук // *Записки* історично-філологічного відділу Української Академії наук. – К., 1919. – Част. Офіціальна. – Кн. 1.
23. *Кримський А.* Хафиз та його пісні (бл. 1300 – 1389) в його рідній Персії XIV в. та новій Європі // *Зб.* історично-філологічного відділу УАН. – К., 1924. – №9.
24. *Крымский А.* Исследование о 1001 ночи, её составе, возникновении и развитии И.Эструпа со вступительным историко-литературным очерком А.Крымского. – М., 1904.
25. *Кундера М.* Занавес. – СПб., 2010.
26. *Наливайко Д.* Сучасне порівняльне літературознавство як третій етап наукової компаративістики // *Той*, хто відродив Могилянку: Зб. на пошану Вяч. Брюховецького. – К.: ВД "Києво-Могилянська академія", 2007. – С. 408-409.
27. *Наливайко Д.* Типологія українського реалізму на європейському тлі // *Українська* література в системі літератур Європи і Америки (XIX – XX ст.). / За ред. Д.Наливайка. – К., 1997.
28. *Овчаренко Н.* Жанр канадського "роману прерій" і українського роману про землю // *Українська* література в системі літератур Європи і Америки (XIX – XX ст.). / За ред. Д. Наливайка. – К., 1997.
29. *Огієнко І.* Українська культура. – К., 1917.
30. *Перетц В.* Найближчі завдання вивчення історії української літератури // *Записки* українського наукового товариства у Києві. – 1908. – №1.
31. *Перетц В.* Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники. – К., 1914.
32. *Перетц В.* Краткий очерк методологии истории русской литературы. – М., 2010.
33. *Поліщук В.* Літературознавство Павла Филиповича // *Филипович П.* Літературознавчі студії. Компаративістика. – Черкаси, 2008.
34. *Розанов М.* Современное состояние вопроса о методах изучения литературных произведений // *Русская* мысль. – 1900. – №4.
35. *Систематичний* покажчик до журналу "Східний світ"–"Червоний схід" (1927 – 1931) / Заг. ред. А.Ковалівського // *Східний* світ. – 1993. – №1. – С. 146-168.
36. *Стороженко М.* Нариси з історії західноєвропейських літератур. – Львів, 1905.
37. *Стороженко Н.* Очерк истории западноевропейской литературы: Лекции. – М., 1915.
38. *Филипович П.* До студіювання Шевченка та його доби // *Филипович П.* Література. Статті, розвідки, огляди. – Нью-Йорк–Мельборн, 1971.
39. *Филипович П.* З новітнього українського письменства. – К., 1929.
40. *Филипович П.* Література. Статті, розвідки, огляди. – Нью-Йорк–Мельборн, 1971.
41. *Филипович П.* Спустошена ідилія ("Земля" О. Кобилянської) // *Филипович П.* Література. Статті, розвідки, огляди. – Нью-Йорк–Мельборн, 1971.
42. *Филипович П.* Українське літературознавство за 10 років революції // *Филипович П.* Літературно-критичні статті / Упор. С. Гречанюка. – К., 1991.
43. *Филипович П.* Шевченко і романтизм // *Филипович П.* Література. Статті, розвідки, огляди. – Нью-Йорк–Мельборн, 1971.
44. *Шайтанов И.* Компаративистика и/или поэтика. – М., 2010.
45. *Шекспир* и русская культура / За ред. М. Алексеева. – М.; Л., 1965.
46. *Шерех Ю.* Друга черга. – Б.м.: Сучасність, 1978.
47. *Komparatystyka* dzisiaj / Red. naukowa E. Szczęsna, E.Kasperski. – Kraków, 2010. – T. 1.: Problemy teoretyczne.

Отримано 28 березня 2013 р. *м. Київ*

Ніна Бернадська

УДК 821–31.091 “19”

МОДЕРНИЙ ЛЮБОВНИЙ РОМАН В УКРАЇНСЬКІЙ І ЯПОНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (ВАЛЕР’ЯН ПІДМОГИЛЬНИЙ І ДЗЮН’ІТІРО ТАНІДЗАКІ)

У статті розглянуто основні етапи розвитку любовного роману, а також його специфічні риси у творах Валер’яна Підмогильного і Дзюн’ітіро Таніздзакі.

Ключові слова: любовний роман, інтелектуально-психологічна проза, поетика жанру.

Nina Bernadska. Modern romantic novels in Ukrainian and Japanese literature at the beginning of the 20th century (Valeryan Pidmohylny and Jun’ichirō Tanizaki)

The article focuses on the main stages of romantic novel development and on its specific features in the works by V. Pidmohylny and Jun’ichirō Tanizaki.

Key words: romantic novel, intellectual and psychological prose, poetics of genre.



Коли в середні віки з’являється термін “роман”, то його зміст асоціюється з любовним сюжетом, відтвореним романською мовою, а не латиною. Власне, любовна тема належить до вічних, і її антропологічний вимір репрезентований багатим і різноплановим комплексом мотивів, проблем, колізій, ситуацій, які є надбанням літератур усіх країн та епох.

Проте для роману, який постав на противагу епопеї саме завдяки посиленому інтересу до приватного життя людини, тема кохання й показова, і визначальна. Історія любовного роману сягає античності. Його прообразом стали “Левкіппа і Клітофонт” Ахілла Татія (II – III ст.), “Ефіопіка” Геліодора (III ст.), “Дафніс і Хлоя” Лонга (II – III ст.). Герої цих творів – закохані, почуття яких спалахує раптово, а їхня історія позначена пригодами, розлуками, стражданнями (не лише душевними, а й тілесними), але фінал завжди щасливий: молоді люди зустрічаються й поєднують свої серця у шлюбі. Недаремно такі сюжети називалися “любовними оповідями” (logoi erotikoi).

Любовні авантюри визначають і сюжетну матрицю рицарського роману, жанру середньовічної літератури, який виник наприкінці XII ст. Його герой опиняється в ситуації вибору між військовим обов’язком і куртуазним ідеалом вільної любові, і це породжує складні переживання лицаря, котрий здійснює подвиги не задля честі роду чи васального обов’язку, а заради власної слави й возвеличення прекрасної дами серця. Найбільшої популярності сягає роман про любов Трістана й Ізольди, образи яких стають синонімами ідеальних коханців (ідеться про трагічне кохання дружини корнуельського короля до його племінника).

У середньовічному романі виявляється така його ознака, як психологізм, що передбачає індивідуалізацію героя, його виокремлення із загалу, а змалювання любовної пристрасті цьому лише сприяє. Цей процес розпочинається в давньогрецькому романі, де домінує особиста доля героя, котрий, потрапляючи у вир пригод, зберігає вірність і відданість коханій (коханому). У середньовічному романі також помітне зосередження на особистій долі героя, його пристрастях, що суперечать статусу лицаря, короля, султана. Водночас, як слушно зауважує Є. Мелетинський, “ці шалені почуття, у яких виявляється індивідуальність героя, зовсім не асоціюються із психологічним кутом зору, а лише описуються на тлі лицарських і подібних до них пригод” [7, 6].

У другій половині XVII ст. у Франції М. М. де Лафайєт створює справжній психологічний роман "Принцеса Клевська" (1678), де киплять пристрасті, суперечливі людські емоції, породжені стражданням, на тлі любовного трикутника: принцеса Клевська – її чоловік – герцог Немур. Як зазначає Є. Мелетинський, "колізія фатального кохання, наявна вже в куртуазному романі, тепер переноситься в глибину людської душі і стає предметом тонкого психологічного аналізу" [7, 30]. У такій же манері написано "Історію кавалера де Гріє і Манон Леско" А. Ф. Прево (1731), "Памелу, або Винагороджену доброчесність" (1740) і "Клариссу Гарлоу" С. Річардсона (1747–1748). Зокрема, образ Манон Леско знаменуватиме такий жіночий характер, який, реалізувавшись у любовній історії, розкриватиме фемінну сутність, фатальну невловимість і згубну спокусу слабкої статі. Пізніше славнозвісні героїні П. Меріме, О. де Бальзака, Е. Бронте, Гі де Мопассана, М. Пруста, В. Набокова запозичать щось від характеру цієї французької дівчини, насамперед – її нерозгадану загадку й неоднозначну чарівність.

У XVIII ст. жанрова матриця любовного роману втілюється в романі сентиментальному, вершинним досягненням якого стала "Юлія, або Нова Елоїза" Ж. Ж. Руссо (1761), присвячена історії кохання дівчини з багатої дворянської родини і скромного вчителя. Незважаючи на станові забобони, Юлія бачить у невідомому юнакові, який служить у її будинку, людину, рівну собі за моральними чеснотами. Роман написано в епістолярній формі, і це робить читачів співучасниками душевного життя героїв, дає змогу простежувати найтонші відтінки почуттів головних героїв. Кохання зображується як поклик природи, так само органічно відтворено бунт юної закоханої проти умовностей вищого світу. Символічно, що роман Ж. Ж. Руссо названо за іменем коханої середньовічного філософа П. Абеляра Елоїзи: автор ніби по-новому розповідає історію забороненого кохання учителя й учениці, абсолютизуючи "природні почуття". Тому твір набуває й ліричного жанрового відтінку.

У "Манон Леско" любовна інтрига вплетена в етологічну, крутійську і психологічну жанрову матрицю. Таким чином, поступово любовний роман утрачає свою "стерильність", водночас історія кохання лишається обов'язковим складником романної колізії. Сьогодні про "чистий" любовний роман говорять хіба що у зв'язку з масовою літературою.

Предмет нашого дослідження – роман XX ст., якому належить творчість українського письменника В. Підмогильного, достатньо відома та об'єктивно вивчена, зокрема після поновлення імені автора в картині літературного процесу, і японського прозаїка Танідзакі Дзюн'ітіро, котрий лише наближається до українського читача (у найновішій тритомній хрестоматії з японської літератури надруковано його оповідання "Таємниця" в перекладі Ю. Бондаря [10]). Обидва письменники стрімко й успішно ввійшли в літературу, лише одному з них доля відміряла довге життя – майже 80 років, а його літературна діяльність тривала понад півстоліття (1910 і 1961 – відповідно перша та остання публікації), а другому – смерть у розквіті таланту, лише 15 років активної творчої праці, тривале забуття і справедливу реабілітацію.

У їхніх творчих біографіях помітні типологічні збіги. Так, обидва пишуть перші твори під час навчання: В. Підмогильний – в училищі, а його літературний дебют припадає на 1919 р., коли в невеличкому літературно-науковому й педагогічному збірнику "Січ" (Катеринослав) було надруковано два оповідання. Танідзакі ще у школі вирішив, що буде письменником. 1910 року він, студент третього курсу літературного факультету Токійського (тоді Імперського) університету, друкує низку оповідань у журналі "Нові течії". Критика особливо відзначила оповідання "Цилінь" і порівнювала його то з "Таїс" А. Франса, то зі "Спокусою

святого Антонія" Г. Флобера, то зі "Саломеєю" О. Вайльда. В. Підмогильний у двадцятилітньому віці здійснює переклад "Таїс", а пізніше – творів Вольтера, Д. Дідро, В. Гюго, О. де Бальзака, А. Доде, Гі де Мопассана, П. Меріме. Отож обидва своїми літературними вчителями вважали французьких класиків. До речі, Танідзакі протягом кількох років працював над перекладом сучасною японською мовою "головного роману" всієї японської літератури й культури "Гендзі моногатарі", створеного письменницею Мурасакі Сікібу, яка служила при дворі японських імператорів майже тисячу років тому.

Звичайно, трагізм долі українського письменника так вражає (В. Підмогильний загинув у віці 36 років за безпідставним звинуваченням), що годі говорити про драматичні моменти в біографії японського прозаїка; однак вони траплялися. Так, у 1937 – 1945 рр., коли посилились влада мілітаристів і реакція всередині країни, Танідзакі не прославляв імператорську армію та її подвиги, не пішов на компроміс із власним сумлінням. 1943 р. в одному із журналів з'явилося оголошення про припинення публікації роману "Дрібний сніг", оскільки він не відповідав духу нації. Проте часопис надрукував кілька уривків із цього твору, і тоді військове міністерство наказало негайно припинити публікацію "антипатріотичного" твору. Погрози сипались на письменника й тоді, коли він, ігноруючи заборону, 1944 р. на власні кошти надрукував двісті примірників першої частини роману. Офіційна заборона твору вже відомого митця зумовлена тим, що замість уславлення війни і "священної місії" Японської імперії автор "Дрібного снігу" оспівував мирне життя й родинні цінності. Сьогодні цей роман уважають класикою японської літератури, її шедевром.

Проте оцінка творчості прозаїка не завжди була схвальною. Скажімо, в історії сучасної японської літератури, виданій російською мовою 1961 р., зазначено, що Танідзакі присвятив свою творчість здебільшого зображенню збоченських насолод, опису розкішного одягу, житла, а це перетворювало літературу на свято, буйне торжество, підпорядковане його власним забаганкам [4, 195]. Безперечно, це було тенденційне й необ'єктивне судження про ранній період творчості письменника, викликане до життя неприйняттям за радянських часів естетизму, пов'язаного з декадансом.

У сучасному літературознавстві – українському та японському – цей етап творчості Танідзакі коментують неупереджено: по-перше, стверджується позитивний вплив Е. По, Ш. Бодлера, О. Вайльда на формування його початкових естетичних переконань; по-друге, визнано той факт, що прозаїк писав надзвичайно сміливо, ігноруючи загальноприйняті погляди, зокрема на красу, мистецтво, любов, еротику, жінку.

Водночас найбільшим досягненням ранньої творчості Танідзакі одностайно вважають роман "Любов бовдура" (1925), який за любовною жанровою домінантою споріднений із романом В. Підмогильного "Невеличка драма" (1930). Отож про типологічні аналогії між цими творами.

В їх основі – історія кохання, що закінчується, однак, по-різному. Герой Танідзакі Дзедзі Кавай, син багатого поміщика, випускник промислового інституту, зустрічає 15-літню дівчину Наомі, офіціантку в кафе, куди вчащає самотній чоловік. Вона нагадує йому кіноактрису Мері Пікфорд, тобто – іноземку, досить кмітливу та привабливу. Молоді люди одружуються, і закоханий до нестями "Пігмаліон" плекає мрії про перетворення дівчини на ідеальну жінку, натомість колись тиха й затуркана Наомі демонструє зухвалість, розбещеність, обман. Дзедзі дивиться крізь пальці на екстравагантні витівки дружини, повністю довіряючи їй, уважаючи, що саме така манера поведінки властива європейським жінкам. Головний герой спочатку вірить, що з Наомі, як зі шматка мармуру, можна витесати

все, що заманеться. Справді, за допомогою Дзедзі, який запопадливо виконує всі її забаганки (навчання танців, англійської мови, необдумане поповнення гардеробу безліччю кімоно й водночас нехтування будь-яких домашніх обов'язків), вона розквітає, усвідомлюючи свою жіночу красу. Саме привабливість, сліпе поклоніння європейському способу життя й уже сформований характер, поки ще не розкритий до кінця для Кавая, породжують подружні зради, що їх Дзедзі не помічає (не хоче помічати, бо закоханий до нестями), як і негідні вчинки, уже очевидні для оточення. Проте розв'язка цих зіпсованих стосунків таки настає – розлючений чоловік рішуче виганяє дружину зі свого будинку, розуміючи всю підступність її поведінки. Та страждання героя без коханої такі нестерпні, що він погоджується на повернення Наомі (точніше, сама дружина так майстерно маніпулює почуттями Кавая, що той поступово зживається із думкою про необхідність поновити стосунки). Дзедзі, навіть переконавшись у численних зрадах своєї обраниці, не може й не хоче втратити її. Спрацьовує ірраціональний закон кохання: що більше він ненавидить Наомі, то привабливіша вона для нього. Він самознищується через кохання до жінки, стає схожим на приниженого, нікчемного слугу біля її ніг. Герой здійснює свій вибір: успішна кар'єра, високооплачувана посада, батьківська родина відходять на задній план, центром усесвіту стає любов до Наомі, усі вимоги якої чоловік приймає без заперечень, він – покірний і смиренний для своєї коханої негідниці. Роман завершується такими промовистими словами головного героя: "Смійтеся з мене ті, хто вважає все, що відбулося, глупством. А тим, хто побачить у моїй історії урок для себе, нехай вона послужить пересторогою. Ну, а я люблю Наомі, і мені все одно: можете думати, що хочете…" [9, 478].

В основі твору В. Підмогильного "Невеличка драма" – історія нещасливого кохання з банальним любовним трикутником: Марта – Юрій Славенко – Ірен. У світі парадоксальному, раціоналістично-прагматичному ця "невеличка" драма для Марти – драма її життя, яка нагадує театр абсурду: Славенко, незважаючи на власний цинізм щодо "статевої проблеми", справді покохав Марту – дівчину емоційну, високодуховну, порядну, романтичну, проте до шлюбу веде іншу – прагматичну й хитру Ірен, бо й сам розраховує за допомогою її батька ще далі сягнути в кар'єрному зростанні.

Український автор, на відміну від японського, котрий зображує психологію закоханого чоловіка, буквально засліпленого цим почуттям, художньо досліджує найтонші емоційні стани закоханих.

Художній простір в обох романах ущільнений. У Танідзакі – це будинок, спочатку міський, потім – заміський, у фіналі твору – європейський як здійснена мрія Наомі. Кожна із цих просторових координат прив'язана до конкретного сюжетного елементу: у міському будинку розгортаються стосунки героїв до й після одруження (експозиція), у заміському будиночку садівника у Дзедзьо виникають серйозні підозри щодо вірності й порядності дружини: слідкуючи за нею, він дізнається про численні зради (перша кульмінація, друга – вигнання Наомі з міського будинку, постійного місця проживання Кавая, отже, із його життя). У європейському будинку Наомі здобуває остаточну перемогу (і перевагу) над своїм чоловіком (розв'язка): "У мене до сьогодні жива пам'ять про ті страшні дні, коли Наомі кинула мене. У вухах досі звучать її слова: "Тепер ви зрозуміли, що я – страшна жінка?". Я давно вже знав, що вона вередлива й легковажна, але без цих вад вона би втратила для мене привабливість. Що більше я думаю: "Легковажна… Пуста…" – то сильніше люблю її й остаточно заплутуюсь у її тенетах. Тепер я знаю, що коли стану сердитись, то тим певніше справа закінчиться моєю поразкою.

Якщо в людини немає твердої волі, лишається тільки змиритися" [9, 478].

Оригінальність просторової організації "Невеличкої драми" виявляється в моделюванні закритого простору кімнати, яку винаймає Марта Висоцька в місті. У цьому помешканні вона зустрічає і проводжає друзів, тут знайомиться із професором Юрієм Славенком та закохується в нього, а за порогом цієї кімнати розвивається одна з "невеличких драм" – зіткнення дівчини із сусідом по комуналці.

Така художня згущеність простору романів із формотворчого засобу переростає у змістовий, бо дає змогу письменникам якнайдетальніше дослідити людину в її найтонших порухах і пориваннях. Проте досягається це по-різному: в українського автора розкривається внутрішній світ обох героїв, учасників "невеличкої драми" з однаковою інтенсивністю; у японського романіста однотипність просторових координат (дім) увиразнює передусім прагматичні мрії Наомі про розкішне й безбідне міське життя, яке забезпечує засліплений її красою чоловік, а вже потім – переживання та страждання самого Дзедзі.

Танідзакі назвав свій роман "Любов бовдура". У цьому заголовку, безперечно, акцентується друге слово. Твір сповідальний: головний герой оповідає історію свого кохання, що закінчується, як на тверезий погляд читача й автора, абсурдно. Отже, авторська оцінка зображеного протилежна позиції оповідача, адже бовдур – слово з негативними конотаціями (нерозумна людина, йолоп, дурень). Власне, письменник переконаний, що ігнорування одвічних японських традицій (наприклад, Танідзакі звертає увагу на грубувату мову Наомі, адже в японській традиції жіноча мова позначена специфічною лексикою, відмінною від чоловічої, і коли вона нею не послуговується, то це справляє негативне враження) стосовно родини – це зло, породжене європейською цивілізацією. І таке зло втілює Наомі – підступна, але красива й пещена утриманка, життєва історія якої розпочинається з того, що для здійснення свого прихованого, але добре продуманого плану вона рве всі зв'язки з рідною домівкою, а під її впливом те ж саме стається із Дзедзі. Письменник самим сюжетом твору говорить про згубність для східної людини поверхових виявів західної цивілізації.

"Невеличка драма" В. Підмогильного уточнена підзаголовком – "роман на одну частину"; це своєрідна провокація читача, глибинний підтекст якої очевидний. Крім того, кожний із розділів має виразно іронічну назву, часто запозичену з відомого літературного джерела (скажімо, з оперети І. Кальмана "Баядера", з "Отелло" В. Шекспіра, із комедії Г. Ібсена, із балади Т. Шевченка "Причинна"). Також ці назви віддзеркалюють етапи розгортання сюжету, а ремінісценції із творів світової літератури про кохання увиразнюють традиційний сюжет, який усе-таки має один несподіваний поворот – сильна характером дівчина сама, із власної ініціативи розриває стосунки з Юрієм Славенком, як тільки розуміє, що його закоханість зникає. Також ними письменник увиразнює думку про те, що доба науково-технічних досягнень, раціоналізму не може подолати вічне почуття кохання, тим більше що воно – вияв унікальності кожної людини, її духовної сутності у ставленні до інших людей і світу; тому й немає "невеличких драм", а є жалюгідні люди, засліплені псевдо-ідеями, егоїсти і прагматики, котрі часто і стають причиною подібних ситуацій.

Й епіграфи, і назви розділів переважно запозичені з мистецьких творів різних авторів і різних епох, але зазвичай об'єднані вічною темою кохання. Варто зазначити, що й генологічна термінологія творить вельми промовистий підтекст "Невеличкої драми". Авторська іронія спрямована найперше на роман, адже чутливість, емоційність Мартиної душі виплекана чи не найбільше романами

про кохання, загалом – книжками. Вони – її перші порадники й навчителі. Навіть у кульмінаційній ситуації вибору дівчина шукає відповіді на ті питання, які її хвилюють, у літературі: “Того дня, прочитавши ще один зухвалий роман, Марта пригнічено відсунула книжку. Гіркота поняла її геть усю. Відразу їй на думку спали її власні слова, промовлені колись у піднесенні: “Я хочу так, як у романі!”. І справді, вона любила як у романі, її хотіння достоту здійснились. Але яка туга, глум і ганьба були в цьому здійсненні! Так, як у романі! Чи ж могла доля з неї гірше насміятися? <…>

<…> Вона мусила негайно щось учинити, щоб спинити романну течію свого кохання, довершити його якимсь виключним, небуденним кінцем” [8, 705]. Марта не може повірити, з одного боку, у те, що тисячі людей до неї переживали щось подібне і про це написано так багато в літературі, а з другого – її тривожить думка, кинута Юрієм Славенком, про “заяложеність кохання”. Тому дівчина вирішує “спинити романну течію свого кохання”, звідси – її “невеличка драма”. Драма, як і роман, – слова багатозначні: вони позначають не лише певні жанри, їхню своєрідність, а й любовні стосунки (роман), ситуації, конфлікти, що приносять страждання, горе, душевні переживання (драма). Іронічність назви поєднана й із підтекстовою глибиною: очевидно, що драма, зумовлена романом (і любовними стосунками, і вихованням шляхом читання романів), або є, або її нема, проте “невеличкою” вона бути не може, це якийсь алогізм. Та існує й інша інтерпретаційна думка: “Спроможність Марти не відкинути саму себе, а прийняти, осягнути новий досвід – й інтегрувати його у свою особистість, постає як оздоровча у романі. Автор дає Марті можливість вибрати свій власний життєвий шлях – і пройти по ньому, хоч яким він може видатися важким. <…> Саме тому драма у “Невеличкій драмі” – невеличка. Не тільки через її дотичність до досвідів минулих поколінь, не тільки через повторюваність, навіть у межах досвіду тієї самої людини. А тому, що вона більше не є руйнівною – для жінки. Вона сприяє її становленню, усвідомленню себе і як особистості – тілесної так само, як і духовної, і як соціальної істоти – істоти серед інших істот” [2, 389].

Драма – це і п’єса, призначена для постановки на сцені; таке тлумачення цього терміна “сигналізує” також про екзистенційний вимір твору, адже думка про людське життя як театр, сценічне дійство була дуже близькою письменникам-модерністам початку ХХ ст. Та й сам роман В. Підмогильного трохи нагадує композицію драматичного твору; його модель – це ніби один день із життя Марти, від сну-пробудження до сну-відпочинку, які творять сюжетне обрамлення “Невеличкої драми”. Згадувані в тексті романс, елегія як ліричні жанри, покликані передавати людські почуття, посилюють й увиразнюють ту піднесено-мрійливу ауру, яку випромінює головна героїня.

Попри окремі змістові й художні збіги, ці романи різняться проблематикою. Так, для Танідзакі важливо було показати згубний вплив європейської культури як модної пошесті початку минулого століття в Японії, адже малоосвічена Наомі запозичує з неї не те, що могло би збагатити її внутрішній світ (навіть вивчення англійської мови дівчина насправді підпорядковує “полюванню” на чоловіків-іноземців), а нетривке, позірне, що руйнує характер жінки. Ця жорстока красуня, не дуже акуратна в побуті, постійно дбає про свою зовнішність і вміло маніпулює нею, завойовуючи чоловічі серця. Мотив демонічної краси – один із провідних у романі, як і в ранній творчості Танідзакі. Наомі втілює, без перебільшення, диявольську могутність і перевагу над Дзедзі, котрий утрачає власне “я” завдяки цій розбещеній жінці, кожна клітинка якої випромінює енергію, силу, поклик плоті, таїну фатального кохання й еротизм. Спочатку вона вміло грає роль тихої і скромної дівчини, однак поступово перетворюється на інтриганку,

яка не лише матеріально експлуатує свого чоловіка, а й домагається дозволу Дзедзі Кавая на зустрічі з коханцями, водночас делікатний оповідач констатує факт, який наводить на думку про відсутність подружніх стосунків у цієї пари (“Уже давно ми спимо в окремих кімнатах. Так хоче Наомі.

– Спальня жінки священна, навіть чоловік не повинен без дозволу туди вдиратися, – сказала вона й обрала для себе більшу кімнату, а сусідню, маленьку, віддала мені. І хоча ми з нею сусіди, але кімнати наші не сполучаються межи собою” [9, 477]).

Дзедзі нагадує мазохіста, який у душевних стражданнях знаходить задоволення, ба більше – сенс життя; його бажання бути поряд з ошуканкою-дружиною – нездоланне, хоча герой усвідомлює, що дівчина діяла за давно продуманим планом і перемогла його.

Конфлікт роману “Любов бовдура” двоплановий: на поверхні – це любовні стосунки (власне, кохає лише Дзедзі), що переростають у запеклу та тривалу сутичку закоханого чоловіка з таємничо-прихованою, демонічною Наомі; глибинно – це внутрішня боротьба Кавая із самим собою, бо він відчуває “комплекс неповноцінності”, усвідомлюючи себе “типовим японцем”. Звідси – нерозривне злиття в його свідомості образу Наомі з “тим прекрасним, таємничим й екзотичним, чим уявляється йому Захід” [6, 13].

Від зображення зустрічі-поєдинку жінки й чоловіка, їхньої любовної історії В. Підмогильний підноситься до художнього осмислення філософії кохання, екзистенційних домінант буття людини. Прозаїк аналізує раціональне/ірраціональне, духовне/тілесне, тому його герої цілісні й суперечливі водночас. Український автор зображує анатомію любові двоголосо. Для Марти, вихованої на книжках, – це свято, незвичайна, небуденна подія, джерело пристрасті, мало того – зміст життя. Проте в розумінні свого тіла, його законів вона наївно-мрійлива – аж так, що перша фізична близькість із чоловіком уявляється їй на канівсько-дніпровських просторах. Проте, коли “перемогла біохімія”, дівчина сприймає це як падіння: “Вранці дівчина прокинулась геть здивована подією минулого вечора й першу хвилину навіть спробувала посміхнутись. Але зразу ж її обпав жах, що ось тут коло ліжка ніби стояв, чекаючи тої миті, коли вона розплющить очі. Серце її так стиснулось, що вона мимоволі схопилась руками за груди, і в тіло їй поширилась холодна, гидка вага, як ніби кров її зненацька змерзла й загусла. Дівчина якось раптом оспала й сцепеніла, аж ледве їй сили достало підвестись з ліжка” [8, 641]. У цих відчуттях і сум’ятті Марти – ще один закид книжному вихованню дівчини, бо романи не навчили її втішатися тілесними чарами кохання. Для неї головне – духовне зближення в коханні, єднання душ. Для Юрія Славенка найпершою спонукою до знайомства з Мартою стає її зовнішня привабливість (“она смазливенькая”, – зауважить після першої зустрічі герой роману). Він – біохімік із раціоналістичним мисленням, тому кохання розуміє як погамування фізіологічних потреб – і в шлюбі, і поза ним. Його тілесні бажання вдовольняє покоївка Олена, позбавлена “непотрібної” чуттєвості, та й про Ірен Юрій Славенко думає так само. Проте згодом зазнає душевної кризи через кохання, бо воно для нього набуло розмірів “раптової катастрофи”: у якусь мить зв’язку з Мартою він чітко усвідомлює свою закоханість на метафізичному, а не раціоналістичному рівні, і це страшенно лякає його, адже руйнуються уявлення про світобудову цього егоїста й циніка, закоханого в науку, кар’єру, власне “я”.

Роман Танідзакі “Любов бовдура” написаний від першої особи, це твір сповідальний, який розкриває глибину почуттів до жінки, навіть коли герой усвідомлює, що його жорстоко ошукали. Дзендзі, проте, надзвичайно стриманий у розкритті власних переживань, він розповідає про них, констатуючи окремі

події власного життя, щільно пов'язані з Наомі, а про бурю почуттів і страждань у душі героя читач може лише здогадуватися.

У романі В. Підмогильного "Невеличка драма" змінюється статус автора: з наратора-усезнавця він перетворюється на іронічного спостерігача, котрий нібито не переймається долями героїв, а насправді виявляє себе через текст і підтекст, інтертекстуальні зв'язки твору, його інтелектуальну атмосферу. Деталізовану оповідь від третьої особи сконцентровано навколо психологічних нюансів і штрихів, натомість у творі немає розлогих портретних характеристик і пейзажних замальовок. Їх заміняють містка деталь, внутрішні монологи, взаємохарактеристики героїв.

Водночас Танідзакі створює роман про кохання й лише про кохання, про плотські втіхи й бажання, про культ жіночої краси, її обожнення навіть поза межами розумного. Цим японський письменник продовжує багатовікові традиції рідної літератури, зокрема доби Хейан (VIII – XII ст.), якій належить роман "Гендзі моногатарі" Мурасакі Сікібу. Помітний його вплив на поетику роману "Любов бовдура", зокрема в зображенні шалених пристрастей, колізій приватного життя людини, любовних пригод, що приносять не лише щасливі миті, а й горе, створюючи психологічні труднощі. Як слушно зауважує Є. Мелетинський, "Мурасакі Сікібу зосереджена не на зображенні характерів, а на загальній картині суперечливої динаміки почуттів, найперше любові й ревнощів; при цьому індивідуальна психологія й доля почуттів пов'язана із загальною досить похмурою картиною світу. Любов фігурує як основне почуття. Вона і джерело страждань, і найвища спроможність індивідуально неповторних виявів краси" [7, 21]. Також він категорично стверджує, що у творі "немає і сліду критичного соціального пафосу чи протесту, який інколи привиджується деяким дослідникам" [7, 23]. (Варто для порівняння навести протилежну думку щодо "Любові бовдура": це, безперечно, "соціальний роман, хоч би як демонстративно цурався цього жанру сам автор" [6, 12]. Така оцінка належить вісімдесятим рокам, тобто рецидиви соцреалістичного канону помітні й в інтерпретації творів перекладних). Насправді соціальні проблеми в романі мінімізовані (вплив Заходу, наслідки розкріпачення японської жінки початку XX ст. від національних традицій). Думка письменника обертається навколо питань навіть не добра і зла, а краси й гармонії, непізнаної сутності кохання й жінки-таємниці. Небуденні душевні конфлікти та божевільні пристрасті подано в естетичній площині, доповнено психологією сучасних авторові людей. Один із перших інтерпретаторів творчості Танідзакі М. Конрад ще 1929 р. писав: "Одні критики звинувачують його у хворобливому збоченні й повній безідейності, стверджуючи, що його герої – якісь ненормальні люди, інші вказують на те, що ніхто після д'Аннунціо не ставив так гостро і своєрідно питання про насолоду як про шлях знайдення самого себе. Третя група критиків бачить у його творчості лише занепадницькі риси. Четверті ж, захоплюючись його творчістю, говорять, що Оскар Вайльд міг би пишатись настільки прекрасним відгуком на його творчість в іншому кутку світу" [5, 5]. Сьогодні можна із певністю сказати, що Танідзакі творить естетський любовний роман.

В. Підмогильний обирає іншу жанрову стратегію. Продовжуючи традиції інтелектуального роману, започаткованого в українській літературі В. Винниченком й А. Кримським, він по-модерному поєднує естетичні засади психологічного реалізму та філософію екзистенціалістів, аби дослідити в романі "Невеличка драма" буття людини, його абсурдність, а не лише стосунки чоловіка й жінки.

Ще 1923 р. В. Домбровський, аналізуючи жанрову сутність роману й повісті, зазначав: кохання – найсильніший і найактивніший збудник життєвих функцій

людини, спрямованих до збереження роду; у час найвищого розвитку фізичних і психічних сил людини воно опановує цілу її істоту, її серце, розум, волю, керує її вчинками й діями. "Отож і не дивно, що в романах, повістях і новелах усіх часів і народів є кохання тою віссю, довкола якої обертається повістева акція. Є то оця "поезія серця", що, ставлячи людині перед очі ідеальну мету, сповняючи її серце ідеальним бажанням і тугою, підносить її понад сіру буденщину життя, украшає й ублагороднює її поступки. З протиставлення тієї поезії серця окружаючій прозі життя випливає *колізія,* яка творить основу романічної акції. <…> велике значіння міжполової любови в життю кожної людини, є зосередження повістевої акції довкола любовного, еротичного конфлікту зовсім природне і психологічно узасаднене" [1, 64]. Проте вже наприкінці ХХ ст. Н. Зборовська стверджує думку про відсутність в українській літературі справжніх любовних романів: "…У нас зовсім невипадково немає жодного письменника, на зразок американця Гемінгуея, який своєю творчістю виразив би щось подібне, тобто як одну з мужніх чоловічих чеснот, з необхідностей чоловічо-письменницького життя – любов до жінки" [3, 285]. Пояснення цьому вона знаходить за допомогою психоаналітики: "Може, містична прив'язаність українського чоловіка до матері, присутня в нашій культурі, робить його на все життя таким інфантильним хлопчиком біля материнських грудей, такою "прихованою жінкою"?" [3, 285]. Безперечно, ця думка має право на існування, проте творча практика Підмогильного й Танідзакі переконує й у тому, що в постанні любовного роману велику роль відіграє традиція, а також прийняття чи неприйняття естетизму з його ідеалом сильної аморальної особистості, котрій "усе дозволено", із культом краси, вищої від життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Домбровський В.* Українська стилістика й ритміка. Українська поетика. Перемишль 1923 і 1924. Фотопередрук зі статтею Євгена Пшеничного та післясловом Олекси Горбача. – Мюнхен: УВУ, 1993. – Вип. 4. – 177 с.; 175 с.
2. *Досвід* кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. – К.: Факт, 2003. – 432 с.
3. *Зборовська Н., Ільницька М.* Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – Львів: Літопис, 1999. – 336 с.
4. *История* современной японской литературы / Пер. с япон. Р. Г. Карлиной и В. Н. Марковой. Ред., предисл. и коммент. Н. И. Конрада. – М.: Изд-во иностр. л-ры, 1961. – 429 с.
5. *Конрад Н.* Предисловие // *Танидзаки Д.* Любовь глупа. – Ленинград, 1929. – С. 3-12.
6. *Львова И.* Предисловие // *Танидзаки Д.* Избр. произвед.: В 2 т. / Пер. с япон. [Сост., предисл. (с. 5-28), коммент. и науч. подготовка текста И. Львовой]. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 1. – С. 5-28.
7. *Мелетинский Е.* Начало психологического романа. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 36 с. (Чтения по истории и теории культуры. – Вып. 35).
8. *Підмогильний В.* Оповідання. Повість. Романи/ Вступ ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик. – К.: Наук. думка, 1991. – 800 с.
9. *Танидзаки Д.* Избр. произвед.: В 2 т. / Пер. с яп. [Сост., предисл. (с. 5-28), коммент. и науч. подготовка текста И. Львовой].– М.: Худож. лит., 1986. – Т. 1. – 541 с.
10. *Японська* література: Хрестоматія. – Т. ІІІ (ХІХ-ХХ ст.) / Упор.: Бондаренко І. П., Осадча Ю. В. – К.: Видавн. дім Дмитра Бураго, 2012. – 536 с.

Отримано 4 липня 2013 р. *м. Київ*

Текстологія і джерелознавство

Мирослава Гнатюк

УДК 801.83

ТЕКСТОЛОГІЯ – БАЗОВА ФІЛОЛОГІЧНА ДИСЦИПЛІНА

У статті розглядаються теоретичні і практичні аспекти текстології, історія її становлення та перспективи розвитку.

Ключові слова: текст, рукопис, творча воля автора, генезис, текстологія.

Myroslava Hnatiuk. Textology as a basic branch of philology

The article deals with theoretical and practical aspects of textual criticism, the history of its formation and its development prospects.

Key words: text, manuscript, author's will, genesis, textual criticism.



У системі філологічних знань текстологія посідає особливе місце, оскільки належить до тих дисциплін, які називають фундаментальними, базовими. Теоретична значущість і практична цінність її визначається ставленням до художнього тексту як до культурного надбання нації. Незаангажований, позбавлений ідеологічних догм погляд на авторський текст став наслідком ґрунтовних текстологічних досліджень, де вихід на передній план історії тексту твору під кутом зору послідовної еволюції – від становлення й розвитку первинного задуму до кінцевого результату втілення – входить у рамки теоретичного осмислення способів творчої роботи, характеристики образної та світоглядної системи митця, психології процесів художнього мислення. Встановлення істинно авторського тексту неможливе без заглиблення в його історію, специфіку творчого процесу, дослідження творчої лабораторії митця. На основі залучення найширшої джерельної бази – рукописних та друкованих матеріалів, щоденникових записів, мемуарів, епістолярної спадщини, інших документальних свідчень про роботу письменника відбувається реконструкція творчого процесу, що дає змогу повніше охопити загальну картину становлення твору в зіставленні з авторським задумом, глибше розкрити його художньо-смисловий потенціал.

Уже в III-II ст. до н. е. вивчення рукописів набуло наукового статусу. Це пов'язано не лише з формуванням славнозвісної Александрійської бібліотеки, де проводилися роботи з індексації, схоронності рукописних звитків і книг, визначення їх істинності через відмежування від підробок та контамінацій, а й із заснуванням ученими-граматиками філологічної школи, у полі зору якої перебували питання вивчення достовірності текстів. Для означення своєї діяльності вони вперше застосували термін "критика" (що в перекладі з грецької означає "виправляю", "перевіряю"), проектований на тлумачення й коментування звільнених від викривлень гомерівських поем "Іліада" й

“Одіссея”, інших давньогрецьких драматичних і поетичних творів. Із тих часів поняття “критика тексту” міцно ввійшло до наукового вжитку, діставши сучасніші відповідники “Textkritik”, “філологічна критика”, підтвердження чому знаходимо у відомій праці Г. Винокура “Критика поетичного тексту”. Але в сучасному його використанні існує, за влучним спостереженням А. Гришуніна, “небезпека сплутати з тим, що називається “критикою” в більш поширеному значенні: виявлення, розкриття недоліків, – з “літературною критикою”. Первісне значення слова “критика” (наприклад, у давніх греків) не мало такого відтінку; “критика” (грец.) означало мистецтво розбирати, обговорювати, міркувати, оцінювати. Тому в науковій мові нашого часу слово “критика”, окрім звичайного свого значення, означає об’єктивний розгляд, аналітичне дослідження якогось явища, аналіз джерел і самого тексту, перевірка їх достовірності і правильності.

“Критика” тексту аж ніяк не означає, що робота зводиться до виправлення його для видання: “критика”, за визначенням О.Потебні, означає систему прийомів *розуміння* твору.

Цим і займається текстологія” [7, 34-35]. Розглядаючи твір під кутом зору достовірності його тексту, вона дає твердий фундамент для побудови обґрунтованих дослідницьких концепцій з відповідними історико-літературними, теоретико-літературними, біографічними висновками.

У контексті еволюції самого поняття варто згадати, що й філологія як наука починалася з дослідження античних текстів і завжди мала справу з рукописами. Становлення її як комплексної гуманітарної науки, що вивчає культуру, мову та літературу (усну й писемну) певного народу, виокремило в ній низку галузей, котрі означилися з часом як самостійні наукові дисципліни. Серед них і текстологія (у дослівному перекладі – наука про сув’язь слів; від лат. textus – тканина, сув’язь і грецьк. logos – слово, наука), яка займається дослідженням генезису текстів літературних пам’яток з метою їх подальшої інтерпретації та публікації. У своєму історичному становленні вона залежала від загального розвитку літератури і пройшла два основні етапи. Перший – накопичення необхідного емпіричного матеріалу шляхом збирання, обліку й описування фактів, що стосувалися певного предмета. Другий – розробка на основі цього матеріалу принципів, методів і прийомів його вивчення, виокремлення предмета – тексту твору як матеріально (графічно) закріпленого мовного вираження задуму письменника, його авторського мислення та об’єкта дослідження – окремого твору. Оскільки, на слушне зауваження Р. Гром’яка, “поняття “текст” як рефлексійний концепт є співвідносним з концептом “твір” і опосередковується концептом “автор”, “літературна рецепція” (сприймання твору через читання тексту)”, то “немає потреби надавати перевагу одному з двох слів (твір/текст), бо і задум, і смисл, і вибрані з лексичного ряду слова, їх синтаксичне впорядкування, і власноручне накреслення графем (якщо це рукопис) – це справді витвір конкретної особи з конкретною метою” [16; 11, 9]. Вийшовши за межі суто практичної сфери, де ставилися завдання винятково едиційні, текстологія сьогодні “належить до числа тих дисциплін, об’єднаних збірним поняттям “літературознавство”, які найближче стоять до того, що ми називаємо точними науками. Висновки текстологічних досліджень найменше можуть бути довільними і суб’єктивними. Аргументація необхідна чітко логічна і науково переконлива” [3, 3], – справедливо зауважив С.Бонді.

Один із найвідоміших учених Александрійської доби, засновник філологічної школи “критики та екзегетики” Арістарх визначив як головний принцип літературно-критичної роботи той, що для тлумачення тексту слід послуговуватися самим текстом. У методологічному плані це мало надзвичайно важливе значення, оскільки застерігало від довільного поводження з художніми творами як з боку переписувачів, так і з боку тих, що поширювали всілякі

підробки або займалися плагіатом. На античній методології ґрунтувалися філологічні тлумачення біблійних текстів, до яких удавалися вчені-богослови з утвердженням християнства. Серед них – Цельс, Порфирій, Ориген, якому, зокрема, вдалося звірити грецький переклад Старого Завіту з єврейським оригіналом. Важливу роль у становленні біблійної критики відіграв єпископ північноафриканського міста Гіппон, один із "батьків християнської церкви" св. Августин, який у своєму трактаті "De doktrina Christiana" виклав правила церковної екзеґези, закцентувавши необхідність знань давніх мов, природничих наук, історії, філософії. З поширенням протестантських настроїв віросповідання в XVII – XIX ст. і матеріалістичних поглядів у філософії утвердилася негативістська критика Біблії (Б. Спіноза, І. С. Землер, Г. В. Гегель, Д. Ф. Штраус), що ґрунтувалася на принципах іманентного аналізу тексту, лишаючи поза увагою інші важливі чинники його розвитку. Сформована епохою Відродження нова історична свідомість поширила вплив текстології на всі гуманітарні знання, поставивши в перший ряд засновників текстології Нового часу англійських учених Р. Бентлі й Х. Порсона, німецьких дослідників І. Рейске, Г. Германа, Фр.-А. Вольфа – автора теорії походження "Іліади" з героїчних народних пісень.

"Філологічне" XIX століття, як його часто називають критики, збагатилося новими напрацюваннями у сфері текстологічних досліджень, які проводилися двома основними напрямами – на матеріалі давніх літератур і літератури Нового часу. Перший почали розробляти Й. Беккер і К. Лахман, другий – В. Шерер та М. Бернайс, які належали до німецької школи. Критичний метод Й. Беккера, застосований до видань греко-римських класиків, ґрунтувався на принципі "традиції", де на основі встановлення генеалогії джерел, однорідності мотивів пошукувався "архетип" – основне (вихідне) джерело, від якого пішли всі інші похідні члени групи (списки, редакції, варіанти тощо), котрі містять запозичення з нього. Удаючись до реконструкції Нового Завіту, античних творів і пісні про Нібелунгів, основоположник новітньої філологічної критики тексту К. Лахман створив власну теорію "спільних помилок", наявність яких у різних рукописах мала б свідчити про їхнє спільне походження. Отже, зроблені різними людьми списки одного й того ж тексту, на його думку, закономірно сягають одного спільного джерела – архетипу. Лахманівський метод визначення генеалогії списків за "спільними помилками" пізніше відкинули француз Ш. Бедьє та італієць Дж. Паскуалі, які вказали на механістичне його застосування й довели можливість незалежної появи "спільних помилок" та роздвоєність більшості стем (графічного зображення взаємозалежності й послідовності джерел генеалогічного древа), побудованих на основі теорії, де з кожного оригіналу чомусь майже завжди робилося лише два списки, що абсолютно неприйнятно.

Текстологічні принципи дослідження, вироблені на матеріалі давніх літератур, надалі відшліфовували при вивченні літератури Нового часу. Підтвердженням цього слугують праці М. Бернайса і В. Шерера, присвячені творчості Й.-В. Ґете і Ф. Шиллера, що стали суспільним надбанням у вигляді "Веймарського" видання творів Ґете (150 томів, 1887–1919) та випущеного в Ґоті "видання видань" Шиллера (1867–1876). Проте й ця титанічна робота не була позбавлена хиб, найперше щодо вияву не так формально-юридичної, як творчої волі автора, на що вказував у своїй книжці "Текстуальна критика та едиційна практика новітніх творів. Методологічні спроби" Ґ. Вітковський [див.: 27]. Згодом цю проблему детально розглянув польський учений К. Гурський на прикладі творчості А. Міцкевича.

Незважаючи на запеклі суперечки між прихильниками К. Лахмана та Ш. Бедьє, які тривають і досі, критика тексту в XIX ст. не стала самостійною наукою. Визначені на початку століття німецьким ученим А.-Л. Шлецером

принципи аналізу тексту, названі “малою критикою” або “критикою слів” та застосовані до давньоруського літописання, мали переважно практичні цілі. Відома праця професора Ґеттінґенського університету “Нестор. Руські літописи давньослов’янською мовою, звірені, перекладені та пояснені А. Шлецером”, видана в Санкт-Петербурзі 1809 року [див.: 24], означила як основне питання “Що Нестор писав насправді?”, маючи на меті видання справжнього авторського тексту. “Критика слів” або “мала критика” спрямовувалася на прояснення того, чи справді Несторові-літописцю належать окремі слова, рядки, місця в тексті, чи їх було змінено переписувачем через недбальство чи неуцтво. Обмежуючись лише практичною потребою видання, що загалом властиво дослідженню рукописів XIX ст. як періоду накопичення необхідного емпіричного матеріалу, генетичне вивчення твору не вийшло на рівень широких теоретичних узагальнень.

Певний злам у задавненій традиції означив початок XX ст. Насамперед це пов’язано з іменами таких відомих учених, як О. Шахматов, В. Перетц, Б. Томашевський, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський, М. Піксанов, згодом – С. Маслов, М. Гудзій, О. Назаревський та ін. Зокрема, медієвістичні праці О. Шахматова, присвячені вивченню давньоруської літератури, закцентовували принцип комплексного дослідження літературної пам’ятки як цілого, в єдності всіх її частин, на тлі широкого історико-літературного контексту. Досить продуктивними виявилися психологічні підходи в дослідженні модерних літературних явищ, формування філологічної школи зі спільною переакцентацією питання “*що?*” на “*як?*” (або з *ідеї* на *форму*, точніше ж – *як* митець виразив свою ідею?). Прикметно, що концептуальне питання “*як?”* повернуло до вихідної позиції літературознавчого аналізу – тексту твору – головного об’єкта не лише філології, а й гуманітарного знання загалом. Намагання почути насамперед “голос тексту” без накладання на нього ідеологічних чи теоретичних матриць закономірно поставило нарівні з поетикою інший не менш важливий складник літературної теорії – генетику тексту, або текстологію, що сягала своїм корінням давніх античних часів. На відміну від поетики – науки про “техніку”, прийоми літературного письма, генетика тексту зверталася до його джерел, тих першоелементів, на основі яких він “зростав”. Обмеження дослідження тексту лише його “надбудовою”, як це тривалий час практикувалося, нагадувало відомі перекоси марксистсько-ленінської теорії про “надбудову” й “базис” у своєрідному викривленому дзеркалі. Філологічний “базис” – генетика тексту означила одним із найважливіших принципів наукової критики співвідношення історичного і теоретичного, де дослідження історії тексту, його виникнення та розвиток “пов’язує текстологію з філософською категорією історизму” [25, 97]. Адже “вивчення історії пам’ятки на всіх етапах її існування, – наголосила М. Щербакова, – дає уявлення про послідовність історії створення тексту. В історії тексту відбиті закономірності художнього мислення автора, його особистість та світогляд, індивідуальність і творча воля автора” [25, 97].

Турбота про текст, його автентичність стала наріжним каменем теоретичних і практичних студій упродовж наступних десятиліть. Саме генетика тексту визначала в 1920-ті рр. зміст поняття “філологічна школа”, осердям якого був текстологічний метод. Згодом естетико-філологічний погляд на літературу виявив свої нові модифікації, зокрема в діяльності “формальної школи”. Одне з важливих її понять – поняття прийому, способу побудови художньої конструкції, де твір розглядався як “щось зроблене, оформлене, придумане – не лише вдале, але й удаване” [9, 18], згодом розвинулося в методологічних настановах “нової критики” та структуралізму. Промовисті назви наукових праць – Б. Ейхенбаума “Як зроблена “Шинель”?”, В. Шкловського “Як зроблений

“Дон Кіхот”?” наголошували на дослідженні морфології художнього тексту й можливостях текстуального аналізу для виявлення глибинних пластів змісту. На цьому наполягав і Б. Томашевський, який не лише ввів у науковий ужиток термін “текстологія”, а й дав суттєвий поштовх для розвитку сучасних методів у текстології у своїй класичній праці “Письменник і книга” (1928). “Текст твору, – писав учений, – є явище змінне, плинне, й саме створення його передбачає попередню роботу”; “Отже, історія тексту (у широкому сенсі цього слова) дає історикові літератури матеріал руху, який не лежить на поверхні літератури, а схований в лабораторії автора” [22; 87, 148]. Як один із творців “формальної школи” Томашевський мріяв про створення “специфічної науки про літературу, науки, пов’язаної з прилеглими до літератури галузями людських знань. Специфікація наукових питань, диференціація історико-літературних проблем та освітлення їх світлом хоча б і соціології – ось завдання формалістів. Але, щоб усвідомити себе в оточенні наук, треба усвідомити себе як самостійну дисципліну” [23, 35]. Ішлося про поетику, однак загальна настанова мала прямий стосунок і до текстології, яка упродовж тривалого часу асоціювалася винятково з едиційною практикою. І хоч своє офіційне визнання теорія літератури отримала у формі поетики (згадаймо праматір науки про літературу – “Поетику” Арістотеля), проте поетика не вичерпала її повністю, залишившись наукою про т е х н і к у, “прийоми” літературного письма поза осмисленням його філософських, естетичних, соціокультурних передумов. Тим часом у найстаріших українських поетиках “Сад поетичний” М. Довгалевського (1736) та “Поетиці” Ф. Прокоповича (1705), де автори розмірковують про природу поезії, філософський чинник досить посутній, найперше у твердженні, що поезія без вимислу неможлива. Акцент помітно зміщено з “техніки” на творчу фантазію митця, його вміння одухотворювати ті чи ті явища, зробивши їх предметом поезії. Суттєве уточнення Ф. Прокоповича про “почуттєвий вимисел” проектується на першоджерела поезії, її “вищі сенси”. Творчість як особливий вид людської діяльності – сфера, де переважає символічна практика, тобто те, *як* і *що* має бути написано, здедукувати неможливо. Намагаючись пізнати секрети поетичної творчості, І. Франко оперував такими поняттями, як поетична сугестія, асоціація, творча уява, контраст, враження, пуант, поетична градація. Усі вони виразно корелюють з основними категоріями дослідження в текстології – літературним задумом, способами його втілення, генезисом тексту, творчою волею автора, його інтенцією тощо.

Отже, точність судження про літературний факт, його об’єктивна оцінка безпосередньо пов’язані з визначенням автентичності авторського тексту, необхідністю дослідження його генезису. На цьому особливо наполягав професор Університету Св. Володимира в Києві, акад. Петербурзької АН (з 1914 р.), УАН (з 1919 р.) Володимир Перетц, який створив належну теоретичну базу та власну школу висококваліфікованих текстологів. Своєрідним керівництвом до дії стала його велика друкована праця, – “Із лекцій з методології історії російської літератури. Історія вивчення. Методи. Джерела” (1914), скромно охарактеризована як “коректурне видання на правах рукопису”. До неї, зокрема, входили такі розділи: 30. Джерела. Евристика. Опис рукописів; 31. Видання; 32. Критика текстів. Типи помилок; 33. Прийоми критики тексту; 34. Вивчення перекладних пам’яток; 35. Датування пам’ятки і визначення її автора; 36. Питання про підробку пам’ятки; 37. Прийоми філологічного методу; 38. Підсумки. Орієнтовний шлях дослідження. Власне, цей матеріал став першим підсумком текстологічних студій, які проводилися в рамках філологічного семінару, заснованого В. Перетцем при Університеті Св. Володимира.

Восени 1903 року він переїхав із Петербурга до Києва, де був обраний на посаду професора університетської кафедри російської мови та словесності

й викладав історію давньоруської літератури з допоміжними дисциплінами. Лекції молодого професора викликали широкий резонанс серед студентської аудиторії. Він також започаткував "семінари", в яких щільно співпрацює зі студентами, зацікавлював їх постановкою наукових питань і самим процесом дослідження, стежив за їхніми першими кроками, "виправляв помилки, зумовлені браком досвіду, і підтримував у хвилини сумнівів" [18, 6]. Так, восени 1904 року була здійснена перша спроба організації систематичного семінару з питань філології, а також запропоновані теми для охочих узяти участь у роботі просемінарію. Крім студентів університету, учасниками семінару стали слухачки Вищих жіночих курсів, а в останні роки – молоді люди, залишені при університеті для наукової діяльності.

Як зауважував В. Перетц, "ми намагалися уникати тем, де можна відбутися компіляцією за готовими посібниками, не звертаючись до джерел. Кожен повинен навчитися працювати над сирим матеріалом, на "чорному дворі науки", як говорять деякі вчені-білоручки; бо без "чорного двору" неможливо потрапити у блискучі палати справжнього, міцного знання" [18, 7]. Суголосний цьому прозірному висновку дарчий напис В. Перетца, який зберігся на одному з перших видань, підготовлених за підсумками п'ятирічної діяльності семінару 1907–1912 років, і закцентовував нагальність, неперехідність проваджуваних робіт: "Вельмишановному Петрові Павловичу Кудрявцеву від "каменя отвергнутаго строителями". 3.IV.1912". Працюючи на "чорному дворі науки", видатний учений лупав свою скалу, аби камінь до каменя укласти в міцну споруду достовірних наукових знань, а не піщаних замків. Не випадково, за слушним спостереженням Д. Лихачова, "чудесною особливістю текстологічної школи акад. В. М. Перетца стала вимога вивчати "літературну історію" пам'ятки" [15, 35], а сам В. Перетц, зокрема, писав: "Для історика літератури важливо шляхом вивчення списків не лише встановити архетип пам'ятки, а й, пройшовши зворотний шлях, порівнюючи архетип із редакціями, що з нього вийшли, – виявити долю пам'ятки залежно від зміни смаків та літературних зацікавлень середовища, в якому вона побутувала та піддавалася новим обробкам" [19, 338]. Ці постулати вченого втілені в таких його працях, як "Нариси старовинної малоруської поезії" (СПб, 1903), "Нові дані для історії старовинної української лірики" (СПб, 1907), "До історії тексту "Повісті про Акіра Премудрого" (СПб, 1916), "До вивчення "Слова о полку Ігоревім" (СПб, 1926), "До питання про літературні джерела давнього українського літопису" (К., 1920-ті рр.), посмертне видання "Дослідження і матеріали з історії старовинної української літератури XVI–XVIII століть" та ін.

Серед матеріалів В. Перетца якось мою увагу привернула ніде раніше не згадувана стаття "Ще одна вірша про гетьмана Мазепу", видрукувана 1927 року й, очевидно, відразу відправлена до спецфонду. Академік не лише впровадив до наукового вжитку раніше не відомі дослідникам вірші про гетьмана, виявлені на сторінках українського "Хронографа" XVII ст, а й аргументовано довів, "що ця вірша походить із тих самих кіл українського суспільства, з яких вийшли й усі інші віршовані памфлети на Мазепу", оскільки "найпомітніша злоба" проти нього "спостерігається серед найвищого духівництва та старшини, що сподівалися одержати від московського уряду "великая и богатыя милости" [20, 11]. У цій думці В. Перетц солідаризується з професором С. Щегловою (колишньою слухачкою семінару), цитуючи її розсліди: "Автори віршів у своїх звинуваченнях цілком ідуть за царським урядом, обходять діяльність Мазепи з релігійного та державного погляду… Навіть найпоширеніші по віршах лайливі епітети щодо Мазепи запозичено з офіційних матеріалів" [20, 16]. Шляхом текстологічного аналізу В. Перетц доходить ще одного цікавого висновку: "Письмо та папір свідчать про те, що цього вірша було складено ще за життя

Мазепиного, приблизно в рр. 1709–1710", а "з дописок на берегах рукопису можна домислитися, що ми маємо автограф автора або копію, що він її перевірив та додав нові поправки" [20; 11, 15].

Надзвичайно слушні текстологічні спостереження зустрічаємо на сторінках праці В. Перетца "Короткий нарис методології історії російської літератури" (1922), що у скороченому вигляді відтворює текст посібника 1914 р. Досі залишаються актуальними його погляди на визначення джерел тексту, опис, зберігання, шляхи їх пошуку. У методологічній площині не менш істотним є виокремлення основних прийомів філологічного методу, серед яких: критика тексту пам'яток літератури, історія тексту та порівняльно-історичне дослідження їхньої форми і змісту. Головним завданням критики тексту визнається "очищений від випадкових нашарувань та викривлень матеріал", а "інколи вона дає підстави і для встановлення часу та місця написання пам'ятки, і для визначення її автора, якщо він не названий" [21, 63]. Досліджуючи історію тексту шляхом порівняння різних джерел, учений наголошує, що так "створюється свого роду генеалогічна таблиця чи родовідне дерево списків пам'ятки, де можна простежити від першого родоначальника всі розгалуження сімейства рукописів і де з першого ж погляду видно, на якій відстані від загального архетипу перебуває кожен список, і через скільки проміжних ланок, збережених чи втрачених, він є спадкоємцем першопочаткового тексту" [21, 69]. Органічним чинником цього процесу стає виявлення різних редакцій пам'ятки, тобто "той чи той визначений вид її та склад, що стали результатом значної свідомої переробки пам'ятки, яка проходить по всьому її тексту й зроблена з певною метою" [21, 70]. Для дослідника важливі всі етапи становлення тексту, і вибірковість тут абсолютно неприпустима.

Закцентовані В. Перетцом визначальні засади текстологічного дослідження знаходять свою розробку і продовження у працях учнів, насамперед колишніх учасників філологічного семінару. Один із них – акад. М. Гудзій досить точно схарактеризував неперехідну значущість уроків Учителя: "Заслугою його методологічного курсу було те, що він будувався на міцній філологічній основі об'єктивного вивчення літературних пам'яток, їх історичного приурочення, встановлення їх доль у рукописній традиції, віднайдення їх міжнародних літературних зв'язків, усунення суб'єктивних оцінок, естетичних та ідейних. Читачам та слухачам курсу В. Перетца пропонувалося вникати не лише в те, *що* в літературній пам'ятці написано, а і *як* написано, не впадаючи при цьому в гріх абстрактного формалізму" [8, 167].

Своєрідним відродженням текстологічної школи акад. В. Перетца у стінах Київського національного університету імені Тараса Шевченка стали курси "Текстологія" та "Літературне джерелознавство", уперше розроблені й запроваджені до програм вищої школи саме тут. За час їхнього існування випускники захистили кандидатські дисертації, підготували десятки наукових праць і рефератів. Поряд із проведенням лекційних та семінарських занять студенти проходять щорічну джерелознавчу практику у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України та фондах Національного музею імені Тараса Шевченка, за наслідками якої подають наукові звіти. Філологічному семінару В. Перетца присвячено перший навчальний посібник з української текстології, в основу якого покладено багатолітній досвід роботи авторки з архівними матеріалами, рукописною і друкованою спадщиною класиків вітчизняної літератури, викладацька праця в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка [див.: 5]. Нагальна потреба забезпечення необхідними фахівцями різних сфер діяльності (наукової та практичної) потверджується правилом, що ця надзвичайно копітка, виснажлива праця – не результат одного дня, а багатолітні труди і

дні, про що справедливо наголошував у "Семінарії" В. Перетц, адже виходив не з голої теорії, а з тривалої та нелегкої практики. На жаль, останнім часом вона істотно звузилася. Ще донедавна названі курси читались як студентам-філологам спеціальності "українська мова та література", так і студентам спеціальності "літературна творчість". Сьогодні ж навчальні плани вводять ці предмети лише до програм студентів "літературної творчості", позбавляючи їхніх не менш обдарованих колег базової філологічної освіти, про яку так дбали вчені Александрійської доби й не такої давньої – Перетцевої. Вочевидь, вони краще розуміли основне завдання, що постає під час навчання, – набуття/надання базової філологічної освіти. Саме тому й відродження філологічних семінарів, проваджуваних нині, має відбуватися не номінально (за назвою), а із застереженням їхньої суті, яку В. Перетц означив як роботу на "чорному дворі науки". Солідаризуючись із цією думкою, сучасні вчені наголошують на тому, що "професія текстолога вимагає енциклопедичних знань у багатьох наукових сферах. Адже джерелами для багатьох текстологічних коментарів слугують не лише різні варіанти тексту та його чернетки, а й також щоденники і листування письменника та його сучасників, найрізноманітніші довідково-енциклопедичні видання, архівні документи й музейні експонати, відгуки професійної, письменницької та читацької критики. Текстолог повинен детально уявляти епоху, в яку написано твір, володіти інформацією про особисті й творчі зв'язки письменника, вільно орієнтуватися в особливостях мовної культури певного періоду. Якість роботи текстолога залежить не лише від його наукової компетентності, а й вимагає особливої наполегливості та цілеспрямованості. Не випадково текстологів, поряд із бібліографами, називають справжніми подвижниками науки" [10, 423].

Пов'язуючи свої завдання й методи із загальними закономірностями розвитку літератури, вимогами перед гуманітарною наукою, сучасна текстологія відкриває нові можливості реконструкції історико-дискурсивного універсуму, в якому твір з'являється на світ. Поступове наукове зближення дослідницького аспекту текстології із завданнями літературознавчого аналізу тексту, широкий підхід у його вивченні із залученням теорії літератури, герменевтики, літературної критики, історії, археографії, екзегетики, літературного джерелознавства та інших наук потверджує комплексний характер текстології, де "конструювання" тексту в межах художнього й літературознавчого дискурсів зумовлено й низкою психосоціокультурних факторів. Тенденція наближення до адекватного прочитання літературного тексту, закцентована сучасними інтерпретаційними методологіями, значною мірою викликана новими уявленнями про текст, які постають у призмі його генетичного прочитання. Залучення рукописів у силове поле історико-літературного, теоретико-літературного дискурсу уможливлює повніше, адекватніше сприйняття авторського тексту, трактування його як відкритої структури, що передбачає множинність моделей герменевтичного кола. Генетичне прочитання виявляє рух внутрішньої логіки розвитку тексту, розмаїтість смислових вузлів, які незрідка зумовлюють перенесення певних акцентів із канонічних версій, що з ними звикли працювати теорія й історія літератури, на авантекст, прихований за "ширмою" канону. Як писав Й.-В.Ґете: "Зовсім не в завершених творах ми вчимося розуміти твори мистецтва і природи. Аби хоч трохи зрозуміти їх, треба побачити їх у процесі народження і становлення" [4, 183]. Задля цього варто відмовитися від апріорної влади чистовика над чернеткою, оскільки саме вона й виявляє ціну вибору тих чи тих можливостей у безкінечному просторі вільного перетікання значень. Очевидно, для теоретика літератури матиме вагу той факт, що твір А.Чехова "Вишневий сад" первісно означений і поставлений на сцені московського театру як комедія, після прем'єрного провалу перероблений письменником у драму, яка

донині користується незмінним успіхом. Ці "метаморфози" жанру виявляють не лише потребу відповідного трактування тексту, його концептуальних засад, а й розуміння сукупності тих чинників, що перевели твір, авторське бачення цілком в інше річище. Комедія, яка на очах у глядача переростає у драму, нагадує дійство, влучно описане Я. Парандовським у книжці з промовистою назвою "Алхімія слова": "Давня істина, що найпрекрасніша поема – це історія створення поеми, її народження та розвиток з усіма подіями в житті її творця" [17, 183]. Таких прикладів – безліч, як і тих, що безпосередньо стосуються історії літератури. Зокрема, поява великого масиву літератури, донедавна вилученої із суспільного життя репресивними режимами, ліквідація "білих плям" в історико-літературному процесі радянської доби, відкриття цілого ряду раніше не відомих літературних, історичних, політичних, біографічних реалій потребують не побіжного, часто малокваліфікованого коментаря, а насамперед істотного заглиблення в текст творів, ґрунтовного дослідження творчої лабораторії митця. Особливості розвитку тоталітарного суспільства відіграли свою драматичну роль у творчій долі багатьох текстів ХХ століття й самих авторів. Поширене в сучасному літературознавстві поняття "розстріляне відродження", що охопило ціле покоління талановитих митців 1920-1930-х років, звучить аж ніяк не метафорично. Більш як через п'ятдесят років повернулися до читача "Чотири шаблі" Ю. Яновського, твори М. Хвильового, В. Винниченка, А. Любченка, Ю. Шпола, М. Йогансена, В. Підмогильного та багатьох інших творців українського Ренесансу.

Очевидно, що аналіз змін тексту у відриві від змісту, трактованого в широкому розумінні як сукупність певних суспільно-історичних чинників, від історичної обстановки і знання історичних реалій, від загальних проблем культури, а також від аналізу "письменницької манери" з властивими їй прийомами образотворення, розробкою характерів, композиції, роботою над мовно-стилістичною палітрою та ін. – це завчасне приречення дослідження не тільки на однобокість, а й хибність отримуваних результатів. Акцентований момент тим важливіший, що саме текстологія дає справжній, твердий фундамент для побудови не "піщаних замків", а достовірних дослідницьких концепцій з відповідними науковими висновками. Показове в цьому плані дослідження творів української новітньої літератури. Дві редакції "червоноградського циклу" оповідань і повістей І. Сенченка, романи Ю. Яновського, поеми В. Сосюри та його вірш "Любіть Україну", поетичний доробок П. Тичини, М. Рильського, В. Симоненка, В. Стуса й багатьох інших митців цікаві не лише в плані дослідження основних текстологічних проблем, а й крізь призму історичної доби, часу їхнього написання. Лише на основі науково встановленого автентичного авторського тексту, де всебічно досліджена остання творча воля письменника, чинники творчої історії, можна говорити про теорію та історію літератури, бо інакше залишається небезпека потрапляння в "королівство кривих дзеркал", де потворне зображення прийматиметься за істину. Задля відтворення справжньої картини літературного процесу важливий не лише реальний текстологічний коментар, в основі якого – сума фактів суспільного, духовного, культурного, політико-правового, етнолінгвістичного характеру, а й своєрідне розкодування творчих задумів митця, специфіки їхнього втілення, творчої манери, самої атмосфери доби. Дотепер залишається актуальним заклик М. Зерова, який визначив пряму залежність "кваліфікації української літератури" від повноти та всебічності вивчення першоджерел: "І на звернене до молодої молоді "Камо грядеши?" Хвильового відповідаймо: Ad Fontes! Тобто, йдімо до перших джерел, доходьмо кореня", бо "трактуючи речі з чужого голосу, не стикаючись з теоріями, яких додержуємо, віч-на-віч, незнайомі з джерелами,

ми утворюємо собі фантастичні уявлення і живемо серед них, не помічаючи їх потворної неправдоподібності" [12; 578, 572].

Сучасні текстологічні дослідження завжди спираються на індивідуальні особливості творчої манери митця, своєрідність його художнього розвитку. У кожного самобутнього автора свій життєвий досвід, своє сприйняття дійсності, способи відображення її, з якими тісно пов'язані теми, задуми, ідеї, властиві саме цьому письменникові. Для текстології української новітньої літератури визначення справжнього авторського тексту ускладнюється тим, що це проблема не лише текстологічна. Зважаючи на ту особливу роль, яку відігравав під час видання творів новітньої літератури ідеологічний апарат комуністичної партії, інститут редактури (ідеться, зокрема, про систему редакторських "удосконалень", викликаних ідеологічними настановами партії), вплив цензурних комітетів, культурний геноцид в умовах тоталітарного суспільства, важливим аспектом текстологічних досліджень є розмежування творчої і не творчої волі автора (точніше, його підневолі від владних структур), вияв вододілу між цензурою й самоцензурою. Слушно зауважив Д. Лихачов: "В авторові міститься епоха (як в епосі автор), і ця епоха може розкрити за автора значно більше того, що б він сам хотів чи "міг хотіти".

Ось чому не можна в роботі над авторськими текстами творів обмежуватися тільки формальним виявом останньої творчої волі автора й "задуму" як такого. Задум і волю автора до втілення цього задуму повиннен в и в ч а т и текстолог у всій їх конкретній історії, у всій їхній складності й у всіх мінливих стосунках із текстами" [15, 584]. Адже воля автора має свою "історію", за якою – свідомі й підсвідомі, творчі та не творчі елементи, зреалізовані задуми й наміри або так і не здійснені. Вона кореспондує з різними явищами психології творчості (зокрема, поряд із авторською волею є й авторське безвілля), творча воля "діє" в контексті історії літератури та суспільних ідей. Означуючи її як художнє мислення автора, закріплене в конкретному тексті, вочевиднюємо те, що з увиразненням задуму, структури твору чіткіше виявляється і творча воля письменника, яка незрідка має й внутрішні суперечності. Вони особливо наочні, коли її не реалізовано повністю, не доведено до кінця. Серед об'єктивних чинників у цьому випадку найвагоміше протистояння митця і влади. Так, за наростання валу сталінських репресій Ю. Яновський занотовує в записній книжці: "Ми не сміємо думати, наша творча воля залежить від міри нашого страху перед смертю…." [6, 210]. Взаємозалежність творчої волі від "міри нашого страху" породжує того внутрішнього цензора, про якого писала Ліна Костенко: "Шукайте цензора в собі. / Він там живе, дрімучий, без гоління. / Він там сидить, як чортик у трубі, / І тихо вилучає вам сумління. / Зсередини, потроху, не за раз. / Все познімає, де яка іконка. / І непомітно вийме вас – із вас. / Залишиться одна лиш оболонка" [13, 15]. Розмежовуючи "творчу" й "не творчу" волю, текстолог повинен не пасивно спостерігати за реальним викривленням тексту й відповідно – порушенням авторської волі, а відновлювати її, повертаючи авторові право голосу. Водночас важливо враховувати прямі (безпосередні заяви) чи непрямі (сам факт продовження роботи над текстом) вказівки письменника щодо вияву його творчої волі і шляхом всебічного наукового аналізу обґрунтувати правомірність вибору тексту для видання, тобто тексту, де вона найповніше виражена. Як писав Д.Лихачов: "Жоден текстологічний факт не може бути використаним, поки йому не дано пояснення. Текстолог повинен цікавитися не тільки тим, *що* сталося з текстом, а й тим, *за яких обставин* це сталося й *чому*. Реєстрація змін тексту і пояснення цих змін – не два різні дослідницькі завдання, а єдине завдання, що викликає необхідність у текстологічній роботі широкого літературознавчого дослідження пам'ятки в цілому" [15, 486].

Розширення поняття тексту як предмета генетичного "реконструювання" зумовлює активне залучення його у сферу теоретико-, історико-текстологічного дослідження. Недавня орієнтація винятково на літературну класику XIX ст. і вироблення на цій основі відповідних рекомендацій не завжди дозволяє застосувати їх до широких пластів новітньої літератури, яка виявляє специфіку власного матеріалу. Історичні умови виникнення і становлення її, естетично-смислова своєрідність вимагають нового творчого підходу й застосування сучасного інструментарію дослідження, який пропонують новітні літературознавчі методології. Саме завдяки цьому текст твору може розглядатися як певна цілісність у всій широті зв'язків його творця, літературного та історичного контексту. Той незначний текстологічний досвід, який поступово набувається в ході дослідження літератури XX ст., засвідчує: не варто абсолютизувати чи підводити до спільного знаменника приклади досить різні. Першопричиною текстологічних зрушень стала не стільки "мода" на літературні переробки, як інколи стверджується, скільки трагічні злами історії, за ними – і людської душі. Специфіка текстології української новітньої літератури якраз і полягає в їхньому розрізненні, об'єктивному визначенні на базі ґрунтовного та всебічного аналізу, який лише в цьому разі може привести до ширших узагальнень.

Актуальність окреслених проблем потверджується досить скупим, на жаль, переліком наукових робіт, проведених на ґрунті текстології української новітньої літератури. До недавнього часу безпечнішим було говорити про царську цензуру, утиски й переслідування з боку Російської та Австро-Угорської імперій, ніж про подібні рецидиви імперії радянської, її тоталітарний характер мислення та діяння. Тому, як слушно зауважив М. Жулинський, "залишається науково не розв'язаною проблема канонічного тексту для української радянської літератури. Кому не відомо, що під тиском вульгарно-соціологічної критики та нав'язаного зверху видавничо-редакторського перестрахування частина українських радянських письменників змушена була ґрунтовно переробляти свої твори під кутом зору пом'якшення художнього конфлікту, ослаблення психологічної складності характерів героїв. Це траплялося з П. Тичиною, М. Рильським, В. Сосюрою, Ю. Яновським, М. Бажаном, А. Головком, П. Панчем, І. Сенченком. Отже, слід перевидати деякі твори за першою редакцією. Таких проблем набралося багато. На майбутнє цю роботу відкладати не маємо права" [11, 20]. Наукове, позбавлене ідеологічних кліше і трафаретів вивчення текстології української новітньої літератури стало можливим лише після докорінних змін у сфері суспільної свідомості й самого устрою, означених перебудовними процесами кінця минулого століття та проголошенням української державності. Хоч кількість наукових праць, присвячених вивченню текстології творів українських письменників XX ст., не перевищує сьогодні кількох одиниць, ведучи відлік від дослідження творчості Івана Сенченка (1985 р.), Павла Тичини (1987 р.), Василя Стуса (1994 і 1995 рр.), Олександра Олеся (2001 р.), Володимира Винниченка (2003 р.), Юрія Яновського (2006 р.), та зважаючи на якість проведених робіт, варто зауважити, що заснована академіком М.Жулинським текстологічна школа новітньої літератури не лише успішно розвиває традиції вітчизняної текстології, а й накреслює її нові напрямки. Учений доклав чимало зусиль, аби повернути з вітчизняних спецфондів, зарубіжних архівозбірень і приватних колекцій матеріали, які складають духовні скарби нації. Удостоєна Шевченківської премії книжка М. Жулинського "Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини)" відкрила ті "духовні оазиси і замулені криниці", які дали підстави по-новому оглянути історію української літератури й культури загалом, що "донедавна нагадувала розбиту, викривлену ґрунтову дорогу, яка прямувала до тріумфальної арки, вибудуваної на честь тільки світоглядно непомильних

класиків, яких, на жаль, старанно "очищали" від суперечностей, від болісних роздумів і сумнівів" [11, 3].

Застосування сучасного текстологічного інструментарію в методиці й методології літературознавства дає змогу по-новому оцінити текст як базове, фундаментальне поняття гуманітарних наук, оскільки саме він, за влучним спостереженням М. Бахтіна, і є "тією безпосередньою дійсністю (дійсністю думок і переживань), з якої тільки й можуть виходити ці дисципліни" [2, 297]. Довготривала відрубність існування текстології від інших наук призвела значною мірою до сприйняття її винятково як дисципліни едиційної. Текстологічні дослідження такого плану незрідка зводилися лише до реєстрації змін тексту. Але сама реєстрація, особливо для стороннього читача, часто нагадувала нудну й малопривабливу гру в "а-бе-ве-ге-де-й-ку". Зрослий рівень наукових знань, читацьких запитів та інтересів вимагає від сучасної текстології ґрунтовніших тлумачень назрілих текстологічних проблем, які з необхідністю виходять за вузькі реєстраційні рамки. На черзі дня – осмислення теоретичних засад текстології, оновлення її теоретичної структури, вироблення нових методологічних принципів і прийомів дослідження тексту. Безперечно, ці непрості завдання мали б стати першочерговими в академічній сфері наукових розслідів, але для деяких критиків набагато простіше записати себе у класики, аніж написати хоча б статтю, присвячену насущній проблематиці. Варто дослухатися думки Ю. Яновського, висловленої на адресу знавців такого штибу: "Про критику нашу, за рідкими винятками, скажу, що вона досі вивчала лише арифметику і з нею підходить до всього. Німецькі знавці літератури давно перейшли на аналогічну геометрію в просторі – "аналітику II".

Саме через це я завше розумію читача, коли він говорить аналогіями, і не розумію критиків, що з арифметикою хочуть пояснити просторові формули" [26, 215].

За умов активного формування постколоніального простору палімпсестне прочитання художніх текстів багатьох письменників відкриває можливість нового осмислення культурного дискурсу, верифікації їх як своєрідної моделі герменевтичного кола. Утілене в тексті художнє мислення автора, його еволюція вміщує складну систему співвідношень реальності й вимислу, автозізнань і містифікації, документальних свідчень та літературного факту, вдалих творчих рішень і помилок, копіткої праці над архітектонікою, мовно-стилістичною системою. Текст у сучасній текстології розгядається як "простір різноманітних співвідношень, пов'язаних із різними сферами (соціокультурною, науковою, а також афективною), перехрестя, де слово означає не предмет, а безкінечну й невизначену послідовність можливих замін, трансформацій, переносів, метафор і т. д. Власне, твір і виникає на перехресті всіх цих можливостей" [14, 132-133].

"Катаклізми", які переживає текст у процесі свого становлення, руйнують ілюзію одномоментності його написання й демонструють складний шлях заперечень та переосмислень, протидій суб'єктивних і об'єктивних факторів, внутрішньої боротьби частини й цілого. Постійно видозмінюючись, він модулює своїми начерками та чернетками, планами і списками, різними редакціями та варіантами, авторизованими машинописами й коректурами. Саме тому, на слушну думку Р.Барта, "визначальною для нього є здатність ламати узвичаєні канони" [1, 492]. Звідси й закономірне заперечення сучасною текстологією поняття "канонічний текст" як раз і назавжди визначеної даності.

Запозичений у богословів, цей термін відповідає загальноприйнятості, канонічності текстів (насамперед Біблії), офіційно прийнятих церквою. Однак для текстів художньої літератури, що можуть бути доповнені або уточнені з виявом раніше невідомих джерел, це правило втрачає силу. Та й щодо канонічних текстів Біблії зараз з'явилися нові питання, пов'язані з віднайденням

нібито невідомих раніше її частин, які зберігалися в недоступних донедавна печерах і з якими сьогодні працюють теологи Ватикану. Разом із поняттям "канонічний текст" позбавляється певної фетишизації й поняття основного тексту, особливо коли йдеться про поліваріантний характер творчості, як, наприклад, у Василя Стуса (однієї лише збірки "Палімпсести" існує кілька версій, не кажучи вже про окремі твори).

Однак якщо в корпусі поетичних творів нової або новітньої літератури можемо говорити про багатоваріантність як основу видань, приймати ідею множинності за базову у визначенні основного тексту чи текстів, тобто розглядати їх як "вібрацію тексту саме варіантами" (Г. Грабович), то застосовувати такою ж мірою цей принцип до творів прозових значно складніше. Не встановивши тут основного тексту, важко говорити про цілісність твору, яку ідентифікуємо з певною сугестією, аж ніяк не закостенілістю, а радше – певною сформованістю тексту, що його автор прагне донести до читача, проходячи часто складний і суперечливий шлях від задуму до втілення. Сучасні видання, які у спромозі представити всі елементи генетичного досьє, доповнюються електронними (комп'ютерними) версіями, що визначають поняття гіпертексту.

Динамічне вивчення, або дослідження тексту в його розвитку, що прийшло на зміну статичному опису структур, означило основним завданням реконструкцію історії твору, яку з максимальною достовірністю можна здійснити, лише спираючись на авантекст – матеріальний попередник тексту.

Для цього залучаються як рукописи, так і факти, що лежать поза їх межами, але суттєві для відтворення генези тексту. Саме тому генетичне прочитання передбачає не тільки філологічний аналіз твору, а і його інтерпретацію, що спрямована на глибоке розуміння процесу письма, специфіки творчої діяльності. Солідна експансія теорії літератури на процеси народження, становлення і, сказати б, записування тексту, інтерпретаторські та рецептивні функції його, сферу авторської інтенції й моменти закріплення цієї інтенції тощо дозволяють говорити про такі нові напрямки, як французька генетична критика, чи генетична текстологія.

Старий канон "гуманістичної" класики – "тексти для читання" й новоутворений "авангардний" канон – "тексти для письма", однаково підтримані теорією літератури, у призмі генетичної текстології знаходять додаткові смисли. Адже саме вона відіграла вирішальну роль у перетворенні закостеніло-безальтернативного "тексту для читання" (класичну реакцію твору) на змінний, рухомий "текст для письма" (структурну гру різних редакцій і варіантів) завдяки вибраному специфічному "рукописному матеріалу", формуванню "генетичного" досьє твору, що дозволяє бачити негативність (певні розриви, переосмислення чи знищення відбракованих смислів) *всередині* текстів, а не лише між ними, не тільки на зовнішньому рівні готових творів та відношень між ними, їх авторами, читачами, критиками та ін.

Генетична текстологія, що досліджує "продукти" цього письма, розкриває перед нами складний процес народження і становлення тексту, де залежно від реконструкції тієї чи тієї величини наші знання щораз змінюються. "Остаточні" структури можуть ламатися, зміщуватися нестійкою конкретикою проміжних структур, що виникають у процесі письма. Висновок сучасних учених досить логічний: "Історія тексту – це феноменологія, а не телеологія" (Е. Марті). Отож якщо в теорії літератури "тексти для читання" раніше описувалися методами формальної поетики, у центрі яких стояло питання "як це *зроблено*?", то "тексти для письма" на перший план поставили питання "як це *робилося*?", вимагаючи для відповіді інших методів, зокрема порівняльно-історичного вивчення джерел тексту з урахуванням планів діахронії та синхронії, а також залученням

елементів таких методів, як філологічний, герменевтичний, типологічний, компаративний, історико-біографічний, психоаналітичний, рецептивний та ін. Не залишалися поза увагою й філософські, естетичні, соціокультурні передумови письма, яке розглядається як безперевний процес, що не має початку й кінця, адже кожне нове висловлювання "пишеться", наче палімпсест, поверх попередніх висловлювань. Відповідно, будь-яка інтерпретація тексту є водночас його палімпсестним прочитанням.

Означеність авантексту як інтелектуальної конструкції, де існує стільки ж напрямків, скільки існує підходів до вже опублікованого тексту, закономірно вивільняє генезис від лінійного прочитання, оскільки будь-який його аспект можна "розглядати" як породження нових значень. Аналітичному засвоєнню авторського коду, а згодом, за його допомогою, "дешифруванню" художнього твору сприятимуть рівень підготовленості читача та культури, психофізіологічні особливості, здатність через "світ тексту" наблизитися до світу самого творця, спроектувавши його на стан власної душі.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Від твору до тексту // *Антологія* світової літературно-критичної думки XX ст. – Вид. 2, доп. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 491-496.
2. *Бахтин М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1986. – С. 306-352.
3. *Бонди С.* Черновики Пушкина: Статьи 1930–1970 гг. – М.: Просвещение, 1971. – 232 с.
4. *Гёте И.-В.* Поэзия и правда. Из моей жизни. – М.: Худож. лит., 1969. – 607 с.
5. *Гнатюк М.* Текстологічні студії. – К.: Експрес-поліграф, 2011. – 156 с.
6. *Гнатюк М.* Юрій Яновський: текст і авантекст: Монографія. – К., Ніжин: ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф"", 2006. – 328 с.
7. *Гришунин А.* Исследовательские аспекты текстологии. – М.: Наследие, 1998. – 416 с.
8. *Гуздий Н.* Памяти учителя // *Русская* литература. – 1965. – №4 – С. 167-169.
9. *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. – Л., 1924. – 78 с.
10. *Елина Е., Книгин И.* Текстология // *Введение* в литературоведение / Под ред. Л. Чернец. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 415-424.
11. *Жулинський М.* Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). – К.: Дніпро, 1990. – 447 с.
12. *Зеров М.* Ad Fontes // *Зеров М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 568-588.
13. *Костенко Л.* Неповторність: Вірші. Поеми. – К.: Молодь, 1980. – 223 с.
14. *Левайан Ж.* Письмо и генезис текста // *Генетическая* критика во Франции: Антология. – М.: ОГИ, 1999. – С. 129-141.
15. *Лихачёв Д.* Текстология. На материале русской литературы X – XVII веков. – Изд. 2., перераб. и дополн. – Л.: Наука, 1983. – 640 с.
16. *Неймовірно* можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація / За ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль: РВВ ТНПУ, 2005. – 291 с.
17. *Парандовський Я.* Алхімія слова. – К.: Дніпро, 1991. – 375 с.
18. *Перетц В.* Семинарий русской филологии. – К., 1912. – 64 с.
19. *Перетц В.* Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. – К., 1914. – С. 233-340.
20. *Перетц В.* Ще одна вірша про гетьмана Мазепу. Окремий відбиток. – К., 1927. – С. 11-16.
21. *Перетц В.* Краткий очерк методологии истории русской литературы. – Петроград, 1922. – С. 59-95.
22. *Томашевский Б.* Теория литературы (Поэтика). – Л.: Гос. изд., 1926. – 232 с.
23. *Томашевский Б.* Писатель и книга. Очерк текстологии. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1959. – 280 с.
24. *Шлецер А.* Нестор. Русские летописи на древнеславянском языке, сличённые, переведенные и объяснённые А. Шлецером. – СПб., 1809. – 420 с.
25. *Щербакова М.* Текстология // *Введение* в литературоведение: Учебник / Н. Л. Вершинина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин и др.; Под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – М., 2005. – С. 97-150.
26. *Яновський Ю.* Твори: У 5 т. – Т. 5 / Упоряд., приміт. К. Волинський. – К.: Дніпро, 1983. – 382 с.
27. *Witkowsky G.* Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Ein methodologischer Versuch. – Leipzig: H.Haessel-Verlag, 1924. – 208 S.

Отримано 28 березня 2013 р. *м. Київ*

Автопортрет



Перейнявшись ідеєю змішування жанрів (див. нижче), уміщуємо цей матеріал у рубрику, де довголітній член редколегії та цьогорічний ювіляр ще не виступав.

Зичимо Анатолієві Олександровичу міцного здоров'я, щастя й добра, нових творчих знахідок.

Анатолій Ткаченко

УДК 821. 161.2 – 3.09 + 929 Симоненко Василь

РОМАН ОМАН
(текстологічний детектив з анекдотичними вкрапленнями й автопіаром)

Анотація – то для читачів "по діагоналі", до яких частенько належу й сам. Тому нічого тут не продіагоналю. Заінтригував? Може, хоч так привернемо увагу до нібито *допоміжної* дисципліни. Досі підсвідомо не зречемося тої наліпки. Досліджуємо що завгодно, аби лиш не основу художнього творення.

Ключові слова: рукопис, автограф, цензура, самоцензура, авторська правка, авторська інтенція, творча воля автора, художньо оптимальний текст.

Anatoliy Tkachenko. The deception novel (A textological detective story interspersed with anecdotes and self PR)

Summaries are written for pseudo-readers whom I often belong to, as well. Therefore, I will not summarize anything here. Already intrigued? Maybe in such a way we shall draw the attention of the readers to an allegedly lower academic discipline. Subconsciously, we still adhere to this label, thus investigating everything but not the foundations of literary texts.

Key words: manuscript, autograph, censorship, self-censorship, author's editing, author's intention, author's will, optimal text.

Змішування жанрів і стилів – нібито одна з ознак постмодернізму. Наче до нього ніхто цього не робив. Так набридли науковоподібні плетення словес, так хочеться говорити нормальною мовою, а Його Величність Бюрократ закручує гайки. І що цікаво: у нормальних-таки розмовах усі колеги із цим погоджуються, а щойно дійде до виступу з трибуни, до статті з анотаціями, до інших канонів – ціпеніємо. Первинне значення грецького слова *канон* – палиця, а переносне – правило, норма; французьке canon – уже гармата. З канонірами. "Коли говорять гармати – музи мовчать"? У кожному разі – чи з-під палиці, чи під дулом – заціплює. Що треба, аби розціпило? Змішувати гарматам карти, стилям – жанри?

Отже, Ваша Величносте, *актуальність* цієї статті *полягає* в її актуальності. *Мета* статті *полягає* в її ме́тах. *Об'єкт* (від лат. *objektus – предмет*) *полягає*

в його *предметах*, а вони – в *об'єктах*. *Наукова новизна полягає* в науковому *неполяганні* (слава не вмре, *не поляже*). *Теоретичне значення* – у побитті теорії практикою. *Практичне значення… Особистий внесок*…

Ізвідси – докладніше. Розкажу кілька детективних історій із текстологічної практики. А практика змушує вдатися й до ранішого особистого внеску, але хай виручають не канонізовані поки що рядки І. Драча з "Думи про Вчителя": "Тож знов доводь і не соромсь повторів, / Щоб істина та істинна була".

Історія перша – з крапочками. Студентські зошити В. Симоненка. Тут – і спроби рівня початківця, і згадки про митців, творчість яких править за взірець, і дивовижні спалахи-сплави майстерності та прозріння, і чимало гумористичних штрихів. У жартівливій посвяті "Т. Г. Шевченку" [1954], написаній на літніх канікулах після другого курсу, крізь самоіронію відчутні й докори сумління: *"Ти пас ягнята за селом, / А я тепер пасу корови. / Ти був великим пастухом, / А я… лиш лобурем здоровим!"* [1, 6/13; 25]. А на четвертому курсі, восени, з'явиться інвектива "Толóка", писана за найвищими критеріями вимогливості, коли з властивим для юних поривань максималізмом приміряласьнайсягнистіша мета. Коли, попри природну захисну реакцію: *"– Не йди туди, дорога то нещасна, / То не життя, то смерть"*, – міцніло усвідомлення невідворотності своєї планиди – *"Любити все прекрасне і земне / І говорити правду всім бульдогам*" ("*Я*"). Тож не лише скромність і скептична самооцінка, як заведено казати (хоч і це також), не тільки художня невправність, як і досі часом повторюють (подекуди й це), не ревниве відтручування молодих від манни гонорарної (хоч і не без того), а й значно глибші причини не давали старшокурсникові за прикладом ровесників лаштувати до друку першу збірку. Щойно цитовані та інші вірші, зокрема опубліковані В. Яременком через три десятиліття по їх написанні, не надавалися до друку навіть у найтепліший період "хрущовської відлиги". Вони багато в чому цілісніші, вибухово сильніші від більшості вміщених у першій та другій збірках поета, де з'явилися й компромісні вставки.

"Дурниці! Хвороблива ополітизована фантазія! Преса рясніла тоді ще гострішими публікаціями!" – заперечує колишній однокурсник М. Кіпоренко [8, 721]. Цікаво, а якою має бути фантазія, щоб уявити видавця 1955 року (і не тільки), котрий наважився б надрукувати отаку інвективу четвертокурсника:

Біля керма – запроданці, кастрати
Дрижать від жаху в немочі сліпій…
Коли б оту толоку розорати,
Шевченко міг би вирости на ній!
("Толока", 28.X.[19]55) [1, 7/18].

Один із блокнотів починається так: *В.Симоненко. ДЛЯ СЕБЕ. Київ, 1954. Осінь* [1, 6/1]. Початок 3-го курсу, півтора року по смерті Сталіна. І справді, ніби не для друку. Замість "паровозиків" – варіації "На мотив "Ніч яка, Господи, місячна, зоряна…", далі епіграми, і лише після цього – риторичні закляття: "Моя любов" (попередня назва "Моя віра"), "Про поезію", "Ні, я не буду поетом таким…". А все ж давав комусь (чи не Тамарі Коломієць) читати блокнот: біля одного з віршів є навіть оправдання-пояснення, це ж, мовляв, вірші для себе! А біля деяких стоять плюси. І коло цього теж: "– Спин***и***, спин***и***! – промчиться, ніби вихор…" [1, 6/39].

Тут варто таки спинитись і дещо пояснити. Повоєнні жнива. Копиці соломи складають на піддони-волокуші, тягнуть їх кіньми наперед скирти, потім відпрягають коней, прив'язують до волокуш перекинуті через скирту довжелезні мотузки і, підпрігши до них коней позаду скирти, волочать копицю догори. Скиртують дядьки, а внизу на конях, звичайно, підлітки. Іноді волокуші зриваються, коні схарапуджуються й несуть вершників або скидають під копита:

– Спини! Спини! – промчиться, ніби вихор,
На ошалілому гарячому коні,
І буде мчать, поки собі на лихо
Десь голову зламає на стерні.

Так чому ж він не сильний, не упертий –
Від того скаженіють скакуни!
Ні, я, коли впаду в обійми смерті,
Не заволаю слізно: "Зупини!"

Навіть не волочивши цей "текст" до вже обридлої термінології, знайдете тут вибір між бездумним життям і думним протестом-халепою. Долучіть сюди такі написані тоді ж вірші, як "Заграє смерть іржавою трубою…", "Я (Не знаю, ким – дияволом чи Богом…"), "Ти йшла з села дорогою гнилою…", "Поет", "47-й рік", – і матимете психологічно напружену картину вибору, вагань та, зрештою, ствердження: *"А живуть століття після смерті / Ті, що роблять те, чого "не можна"* ("Можна").

А **детективні вкраплення** ось які: у виданні "Симоненко, Василь. Спадщина", підготованому в Міжрегіональній академії управління персоналом "Центром культурології та літературознавства (Василь Яременко, Олена Мислива, Тетяна Олещенко, Аліна Яцько)" [18, 1/1, 2][1], на місці наказової форми дієслова "– Спин***и***, спин***и***!", що відіграє важливу експресивну роль, з'являється мрійливий повтор іменника "Степи! Степи!..", та ще й без прямої мови (зникло тире на початку) [18, 1/2, 41]. Нібито незначна помилка призводить до притлумлення поетичної напруги, динаміки взятого з першого слова шаленого галопу. Отож мусиш вираховувати дедуктивним методом, як та помилка "вкралася". Наче ж у твоїй першопублікації все було правильно [24][2]. І згадуєш, що давав ту газету шанованому колезі, далі її або передруковано, або скановано, і ніяка то не детективна, а банальна історія: у сімох господинь хата неметена. Годі шукати крайнього в "Центрі" (та й чи варто?), а помилку розтиражовано, і поскакала вона в неозорі степи нашої лінькуватої мрійливості.

Не тільки в добірці "Для себе", а загалом у віршах студентського періоду чимало тривожних передчуттів: "Страшно! Мені минуло / лиш вісімнадцять літ…", "Думи невеселі, як осінні хмари…". Через багато віршів струмує туга за материзною: "Тихо над полями…", "Попрощаємся, земле кохана…", "Гей, мовчать діброви…", "Біля клубу лине в небо пісня…", "Розтягну я ввечері гармонію…" та ін. Психологію цих настроїв легко зрозуміти, до того ж їх розкрито в поетових спогадах [8, 537-541]. Але хто б оте все друкував за часів казенного оптимізму? Навіть тепер, за часів іконо-манекено-творення, у ту парсуну не вписується отакий, наприклад, штрих:

А в долині чебреці
Ох і пахнуть здорово!

Поміж ними цвіркачі
Цілий день і уночі
Будять спокій хорами…

У долині чебреці
Ох і пахнуть здорово!

[1] Через похилу риску подаю номер тому/книги.

[2] Першопублікації: "Біля клубу лине в небо пісня…", "Щось нове у грудях забриніло…", Син, "Яром та долиною…", "Я морочусь другий день над римами…", "Я іду від поїзда додому…", Я – "геній", Жарт, "Аж з-за гаю…", У полі, Невідісланий лист, Сучасний роман, "Думи невеселі, як осінні хмари…", Різний смак, Другу дитинства, "Попрощаємся, земле кохана…", І[го]рю, Моя любов, Прийшла весна, "Страшно! Мені минуло…", "Ти питаєшся, матусю…", Вдома, "Луг дихне в обличчя прохолоду", Друзі, Сама, Я не для вас, "Яром та долиною…" [пізніший варіант], Я б також, Розмова, Дівчино!, "Часом в серці гряне буря…", Після лекцій (Олесю Каліхевичу), Проводи, "Надворі ліс у жовтому халаті…", Два ініціали, "Чом не можеш сказати просто…", Танок, "Я не бував за синіми морями", Гей, товаришу!, ""Спини! Спини!" – промчиться, ніби вихор…", Дівочі жарти, "Мені б давно вже кинуть слід…", "Розтягну я ввечері гармонію…", "А в долині чебреці…", Упала ніч.., Дві голубки, "Ходить хлопець кругом хати…", Т…, "Ти розвалила б мармурові стіни…", "Гей, мовчать діброви…", "Любов" ("Вже третій день товариш мій хворіє…"), "Я був бездумний, млявий, мов амеба…", "Буде весна. Різнотонними струнами…", "Верби послали тіні химерні…".

А той штрих пахучо-цвіркучо підсилює екзистенцію вибору нюховими, зоровими, слуховими "змислами", оказіоналізмом *цвіркачі*, охопним рефреном, настроєм жаги й радості життя.

Є в зошитах і низка посвят студентам-однокашникам – як дружніх, так і епіграмних; є прозові замальовки, є не закінчена в чистовому варіанті п'єса без назви, яку ще в минулому тисячолітті пощастило реконструювати й опублікувати, так і назвавши – ["П'єса без назви"] (ураховано й машинописний фрагмент із правками автора, що зберігається у В. Яременка, і за це висловлено подяку колезі, а публікацію подано як спільну [17, 122]). На Симоненка, безперечно, підуть глядачі, але п'єси ось уже 18 літ особистовнесково не помічають наші славні режисери. І тут **детективне вкраплення** *полягає* у старій як світ приказці: чуже бачить під лісом, а свого не бачить під носом. А під носом – неповторний колорит часу, яскраві, іноді шаржовані характери, типи, за якими вгадуються прототипи, зокрема й автор; зрештою, оте невловне "щось", яке вирізнило Симоненка з-поміж *"безлічі всесвітів різних"*. Гаразд, опубліковано п'єсу й у "Вибраних творах" [8, 443-485], а щоб дати їй привабливіше для театралів ім'я (хоча й попереднє було, здається, не зачовгане), названо фразою з вірша, що його незадовго до фіналу читає Леонід Загірний коханій: [*"…Там, де вишня біла…"*]. Леонід у чернетці був Канівцем (прізвище Василевого хрещеного), а вірш "Буду тебе ждати там, де вишня біла…" є в першій збірці поета [19, 101].

Трапляються в записниках і вірші пародійні та іронічні ("Ціле літо працював я…", "Сучасна лірика", "Я пом'яла свою спідницю…" та ін.). Їх також опубліковано і прокоментовано [24]. Цей стилістичний пласт – реакція на сусальність і бадьористість "виробничих" агіток. А ще – невід'ємна ланка текстологічного осмислення й пізніших творів. Зокрема, вірша "О земле з переораним чолом…", що досі зазнає різноманітних спотворень. І то аж ніяк не від монстра-цензора чи ретрограда-редактора, на яких дуже зручно все списувати, а від нашого брата-літературознавця. Порівняймо правлений автором рукописний текст другої й третьої строф (ліворуч) і надрукований у першій збірці поета "Земне тяжіння" (усі підкреслення в цій статті мої, ~~закреслення~~ – Симоненкові):

Вкраїнонько! ~~Розтерзана на шмаття~~, Гуде твоє багаття, ~~У смороді й тумані гнойовім,~~ Убогість корчиться і дотліває в нім. Кричиш ~~мені~~ ~~у~~ ти мені в мозок, мов прокляття І зайдам, і запроданцям твоїм.	Вкраїнонько! Гуде твоє багаття, Убогість корчиться і дотліває в нім. Кричиш ти мені в мозок, мов прокляття І зайдам, і запроданцям твоїм.
Любове ~~світла~~! грізна! ~~Чорна~~ Світла моя муко! І радосте безрадісна моя! Бери мене! У материнські руки Бери моє маленьке гнівне Я! [4, 83].	Любове грізна! Світла моя муко! Комуністична радосте моя! Бери мене! У материнські руки Бери моє маленьке гнівне Я! [11, 22].

Не маючи рукописного першоджерела, І. Кошелівець стверджував, що рядок *"Комуністична радосте моя!"* постав унаслідок редакторської правки: "…щось замінили <…> на "комуністична" (явно недоречне, чуже слово), чим збили вістря, замаскували справжнє спрямування поезії, відвівши його в інший бік" [9, 300]. Зі свого боку, не бачивши тоді ані нью-йоркського, ані мюнхенського видань, зате переписавши рукописний оригінал [4, 83-84], автор цього "детективу" 23 роки тому проаналізував у нарисі "Василь Симоненко"

послідовність поетових правок. Тут мушу подати довгеньку автоцитату: "…в рукописі першими на папір лягли значно гостріші, нещадніші рядки: "Вкраїнонько! *Розтерзана на шмаття, У смороді й тумані гнойовім.* Кричиш *мені у* мозок…" – і далі за відомим текстом. Під авторське саморедагування підпав і перший рядок другої (малось на увазі – у наведеному уривку. – *А. Т.*) строфи. Спочатку в нього було закладено простішу й водночас контрастнішу оксиморонну пару: "Любове *світла / Чорна* моя муко!" Її діаметрально протилежне, діалектично суперечливе звучання підкріплюється в наступному рядку – новою оксиморонною парою: *"І радосте безрадісна моя!"* Саме так звучить в оригіналі рядок, на місці якого з'явився друком зацитований згодом вульгарними соціологами транспарант: *"Комуністична радосте моя!"* І якщо заміна попередньої різко контрастної антиномії двома вишуканішими оксиморонними парами (*"любове грізна"* та *"світла… муко"*) видається художньо вмотивованою, то нема ніякого виправдання перестрахувальній підміні живої діалектики почуттів наличкою парадної бадьорості. В даному разі перед нами – наслідок або редакторського втручання, або навіть роботи горезвісного "цензора в собі" (Ліна Костенко). І хоча слідів такої роботи в рукописному зошиті не видно, вона могла провадитись і при передруці, й у верстці збірки, – і то навіть із похвальною метою: зберегти за рахунок одного "заідеологізованого" рядка увесь вірш" [26, 104-105].

Таке не вельми іконо-манекенотвірне припущення відкидає керівник проекту згаданого видання "Спадщина", його науковий редактор і упорядник В. Яременко, вподобавши наведений у згаданому нарисі первинний варіант (отой, що ліворуч, та ще й чомусь без авторських правок). На жаль, проігноровано їх і в попередньому впорядкованому В. Яременком триразовому виданні "У твоєму імені живу" [22] (у назві – невеличкий текстологічний ґандж, бо вірш "Україні" завершується – "…І в твоєму імені живу!"). А щодо мого не вельми популярного припущення, хоч і висловленого, як видається, з певною дозою обережності, шановний опонент удається до риторичних контраргументів: "…ми не погоджуємося, що це "саморедагування", що Симоненко займався "перестрахувальною підміною живої діалектики почуттів наличкою парадної бадьорості", та ще й із "похвальною метою: зберегти за рахунок одного рядка увесь вірш". Симоненко цим не займався, і підміна одного рядка "І радосте безрадісна моя" на "Комуністична радосте моя" якраз знищила вірш.

Саморедагування засвідчене у роботі над віршем "Лебеді материнства" [18, 1/1, 51].

Цілком зрозуміла перша реакція на припущення, що не зовсім уписується в чорно-білий підхід до тексту, до того ж узятого не з перших рук. Щодо роботи над віршем "Лебеді материнства", то його авторському стилістичному шліфуванню присвячено по дві сторінки в тому ж таки нарисі [26, 64-65] та в моєму ж підручнику "Мистецтво слова" [29, 16-17].

Детективне вкраплення постає тоді, коли тебе побивають узятими в тебе ж фактами. Або перекрученими, або з легеньким пересмикуванням. Поверніться, шановні колеги, ближче до завершення отієї довгенької автоцитати й судіть самі: чи стверджується там, ще й так категорично, що Симоненко "займався" і т. д. Певна річ, усім нам більше до вподоби категоричний імператив, але той, хто зважає й на глибиннішу стихію поетики Симоненка, не міг не помітити, що він часто розкошує в оксиморонах. Тим-то й у цитованому нарисі, й у вступній статті до "Вибраних творів" [8, 33-36] ідеться (мушу й іще раз повторювати!) про рукописне свідчення того, що сам автор, відчувши не вельми естетичний пересад, тут-таки, ще в зошиті, замінив *шмаття* й *сморід* на вогнеочисне

багаття (був і проміжний варіант – *“Здіймається багаття”*), а не дуже вигадливі антитетичні епітети (як *любов* – то *“світла”*, як *мука* – то *“чорна”*) обернув на два парадоксально влучні оксиморони, після них умотивованим *художньо* постає й наступний – *“І радосте безрадісна моя!”*. Тож кому б і чому б довелося замінити згодом цей рядок, усе одно рукописний варіант – **художньо оптимальний**, що збігається і з письмово зафіксованою *творчою волею автора*. Як це можна було **не** вчитати – ще одна детективна загадка.

А втім, згодом знайшлися й текстологічні, а не патетичні докази того, що й видавничі правки відбувались не без участі автора. Так, у листі до Є. Дударя 19 березня 1962 р. В. Симоненко пише: “…оце тиждень був у Києві, редагував збірку” [8, 598]. У реквізитах “Тиші і грому” читаємо: “Підписано до друку 27/IV 1962 р.”. Цю думку підкріплюють і спогади, що ними поділилася Л. Стаєцька (нині Л. Ткаченко), донька редактора збірки О. Стаєцького: батько розповідав їй, що “Тиша і грім” мала всі шанси “злетіти” з процесу проходження до друку, якби не здійснене на прохання видавництва поетове редагування. А він, не забуваймо, ще й журналіст, на той час – заввідділу пропаганди й агітації “Молоді Черкащини”, що таки мусив робити це (“займатися”) професійно.

“Але це теж не прямі докази, та й вірш отой уміщено не в першій, а в другій збірці поета”, – слушно подумали ви. Гаразд. Тоді мушу навести ще одне, уже стилістичне підтвердження того, що в Симоненковому поетичному словнику траплявся епітет *комуністична* саме в поєднанні з назвою почуття (*любов, радість*). Це написана ще восени 1954 р., у тому-таки альбомі “Для себе”, пародія на виробничі агітки – “Ціле літо працював я…”. От лише контекст епітета досить несподіваний, кажу наперед, застерігаючи ортодоксів (тих і тих) од шоку. Але в текстологічному детективі важливі й такі деталі, як оця глузлива (десь із нотками самокпину) строфа: “*Ох любов моя комуністична, / Роботяща милая моя, / Я хотів освідчитися “лічно”, / Та немає сили ніх…я”* [1, 5/4]. Парадоксальний, щоправда, покраплений, але доказ. Чорни***ло***м по білому. А над ним – авторська правка, уже олівцем: *“Тільки серце стукає незвично, / Та гаряча кров так і буя”.* То вже згодом, коли таки наврипилась думка про майбутню збірку, відбувалось “причісування” текстів. І якщо за суцільного читання “причесаного” варіанта ще можуть закрастися сумніви щодо пародійності, то варіант із крапочками, до того ж у контексті інших студентських віршів, остаточно їх розвіює. Тим часом колега-опонент, якому знову ж таки ще 1995-го подаровано публікацію студентських віршів Симоненка у “Слові і Часі” [28][1], умістив цю віршовану ***пародію*** – ще й без варіантів, отой крапчастий первень! – у книжці “Проза” (???), зате в рубриці “Віршована публіцистика та вірші до дат комуністичного календаря”… Ще й насамкінець книжки, як її пуант [18, 1/2, 453]. Хіба що сліди плутали, бо до тієї ж рубрики поряд зі справді простенькими агітками, як-от “Чуття великої любові” чи “Травневий акорд”, уведено й іще одну пародію – “Сучасний роман”, й актуальну нині й прісно інвективу “Варвари”, і поему “Симфонія прощання”, якій уже давно пора повернути авторську рукописну назву “Голодна симфонія”, що й зроблено у “Вибраних творах” [8, 49-51, 298].

Детектив-анекдот – навіть не в загадці, куди ж зарахувати пародію з крапочками – до віршованої публіцистики під легендою прози чи до дат комуністичного календаря (не помиляється той, хто нічого не робить), і не в тому, вірив чи не вірив поет в утопічні ідеали (за найвищим рахунком, хотілося вірити, адже на ту бодай і утопію накладалися й ідеали сільської громади, самоврядування, козацької демократії… То вже згодом – *цвинтарі*

[1] Першопублікації: “Ціле літо працював я...”, “Я пом’яла свою спідницю...”, Т.Г.Шевченку, Не діждалась, Т[амарі] К[оломієць], “Нареченій”, Наречена, Осінь, Літо.

“розстріляних ілюзій”, “Мільярди вір зариті у чорнозем”, “Лантухи вкрадених вір і надій”…).

Детектив-анекдот (**сумний**) – у тому, що довкола вірша “О земле з переораним чолом…” уже витворено **роман оман**, і він успішно розгортається у хронотопі. Так, ще 2000-го, у першому, ювілейному для В. Симоненка числі “СіЧ” друкує окремою сторінкою повний текст вірша, спорядивши його посиланням, де анонімний наратор (угадайте – хто?) скромно обрав 3-тю особу однини: “Друкований вище текст широковідомого вірша запропонував вважати канонічним А. Ткаченко у своєму нарисі “Василь Симоненко” (К., 1990)” [16, 3)]. Але! Канонічна гармата десь і щось комусь заціпила, і якимось друкарським робом у другій строфі замість кличного відмінка “Вкраїнонько!” знов-таки “вкрапилася” помилка: “Вкраїнонька!”, а замість “плеса” нахлюпало “плеси”. Далі було спростування, а у “Вибраних творах”, здавалося б, остаточно поставлено крапки над “і”: *пародію* “Ціле літо працював я…” названо таки *пародією*, та й знову подано **художньо оптимальний** варіант вірша “О земле з переораним чолом…” [8, 252], розкрито його текстологічну історію [8, 33-36].

Здавалося б, остаточно… Але **детективне вкраплення** не здається: ось наша кафедра рецензує під кутом зору доцільності присвоєння грифа літературознавчий посібник. Для ілюстрації текстологічних проблем тут наведено… – теж здогадуєтесь? – приклади редагування віршів “Лебеді материнства” та “О земле з переораним чолом…”. Оскільки їх узято вже з третіх (четвертих?) рук, то перенесено й текстологічні перекручення. Мало того, остаточно приписано цензурі не тільки вимушену ідеологічну правку (де там зважати на пародійний автоінтертекст!), а й стилістичні пошуки автора. Так зручніше, наочніше, але наш роман оман переростає вже у псевдонауковий фольклор. Ось чому доводиться вдаватися й до цього неканонічного жанру з довгими цитатами та коментарями {хай будуть у фігурних дужках, бо круглі й квадратові вже вмерехтілися}:

“У вірші “Лебеді материнства” є милозвучні рядки “будуть за тобою завше мандрувати // Очі материнські і білява хата”. {Насправді – “За тобою завше будуть…”}. Милозвучне слово *“мандрувати”* не одразу з’явилося в тексті. До цього були невдалі редакторські *“слідкувати”*, *“крокувати”*.

Люди добрі, колеги, то авторські шукання, безнадійно-особистовнесково повторюю. Але, якщо навіть не бачити в очі ні мого нарису (“40 000 пр.” – тоді це ще не було комерційною таємницею), ні Симоненкового рукопису, то що ж воно за логіка така: “до цього” пишуть редактори, а тоді вже автор? Та зрештою, і редактори, і цензори не були геть аж такими недоумками чи церберами, як їх тепер виставляють, а здебільшого підневільними стрілочниками, що незрідка й совість мали, і йшли назустріч авторам, і робили таки щось, аби твори побачили світ (зазнав ізсередини: був у тій шкурі ще в “Радянському літературознавстві”, разом з іншими редакторами й перейменовували на “СіЧ” [31]).

Але мандруймо далі: “У вірші В. Симоненка “О земле з переораним чолом” {нарешті постало й ім’я автора, а назву вірша треба було б завершити трикрапкою} замість рядків:

> Вкраїнонько! Розтерзана на шмаття,
> У смороді й тумані гнойовім

з’явилися {та ж сам автор їх з’явив ще в рукопису, це естетико-стилістичне поліпшення!}:

> Вкраїнонько! Гуде твоє багаття,
> Убогість корчиться і дотліває в нім.

Перші два рядки наступної строфи звучали так:

Любове світла! Чорна моя муко!
І радосте безрадісна моя!

У виданнях радянського періоду з'явилися такі:

Любове грізна! Світла моя муко!
Комуністична радосте моя.

Алогічна "комуністична радість" позбавила твір художності".

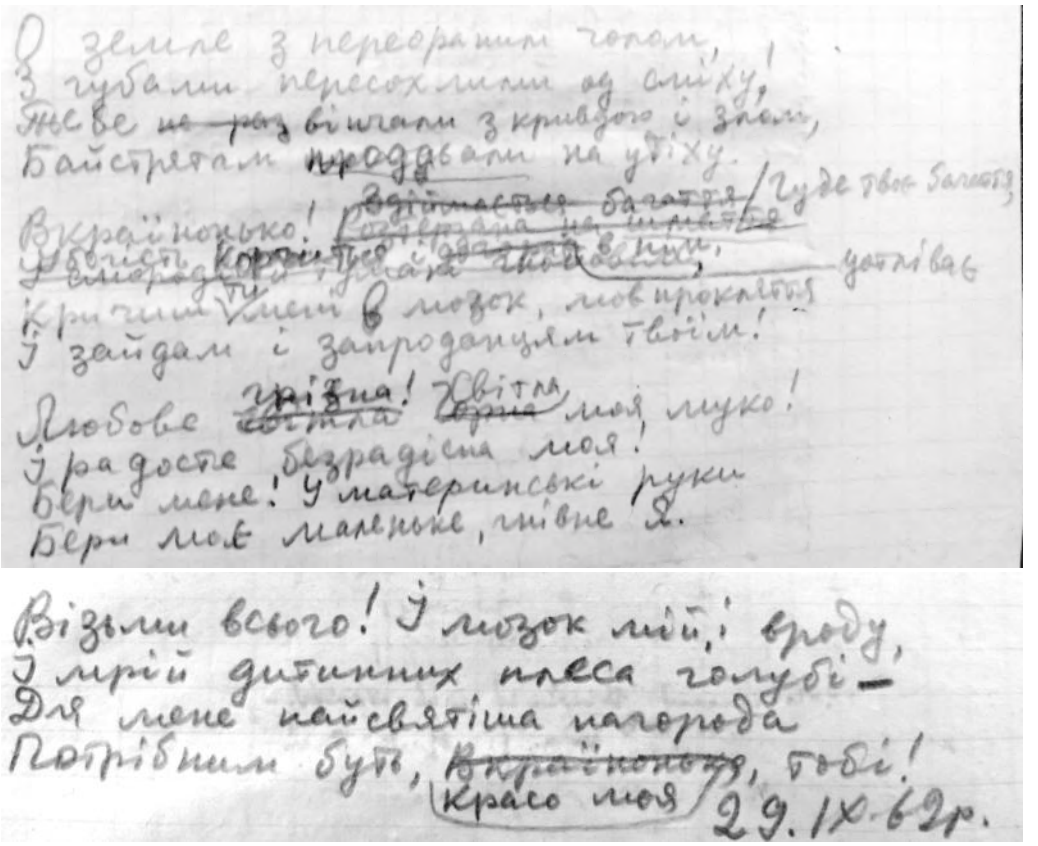
Отак узяла "алогічна" радість і позбавила художності (угадуєте попередника?). А де ж вона візьметься, "логічна" художність, якщо навіть не намагатися показати авторських стилістичних пошуків, а навпаки – перекручувати секонд-гендом. Ну гаразд, завдяки рецензуванню виловилися ці спотворення, у виправленому машинописі їх нема, не буде й у цьому посібнику. Але не за горами 80-річчя Симоненка (2015), і вже не маю сумніву, що неодмінно хтось та втулить і *шмаття* й *сморід гнойовий* у наступні хронотопи.

Звідки така невесело-дедуктивна впевненість? А ось. Виходить нове черкаське видання творів В. Симоненка "Зажинок", споряджене однойменним аудіо-відеодиском, де є й вірші в Симоненковому виконанні, і пісні на його слова, і фільми про нього. Чудово! В анотації, зокрема, сказано: "Упорядники на свій розсуд вибрали ті твори поета, які видаються найбільш талановитими, знаковими, промовистими. Тексти розміщені у хронологічному порядку, для чого послуговувалися переважно даними найавторитетніших текстологів-симоненкознавців В. Яременка й А. Ткаченка. <…> Творчу спадщину митця подано в автентичному, авторському варіанті, усуваючи численні цензурні спотворення. Значну частину текстів звірено за рукописами В. Симоненка" [10, 4]. Мерсі, звичайно, колеги, за копліман, але, остерігаючись переглядати всю "значну частину текстів", уже навіть не дедуктивним методом товариша Ш. Холмса, а індуктивним – беру лише вірш із "переораним чолом"… І одразу ж вітаю філологічну громаду зі ще одним варіантом багатостраждальної строфи:

Вкраїнонько! Гуде твоє багаття,
У смороді й тумані гнойовім
Кричиш ти мені в мозок, мов прокляття,
І зайдам і запроданцям твоїм [10, 234].

Ну як же воно так звірялося, га? Адже навіть у первинному авторському варіанті після *гнойовім* була кома. А в цьому, контамінованому, без коми, уже не просто багаття гуде в смороді, а Вкраїна кричить у ньому. Але ж сам автор – укотре безнадійно повторюю – сам автор виправив той рядок! Чи вже й кричу. Невже тільки через детектив можна докричатися?

"Тож знов доводь і не соромсь повторів, / Щоб істина та істинна була". Авжеж, ізнов безнадійно повторюю: не за горами 80-річчя Симоненка, і немає сумніву, що неодмінно хтось та втулить і *шмаття* й *сморід гнойовий* у наступні видання, у підручники, посібники, статті. А все ж – "Contra spem spero!", і щоб такого не сталося, подаю фотокопію автографа. Писав і правив автор цей вірш олівцем, тому, на жаль, вийшло бліде зображення. Перші три строфи – на с. 83, завершальна – на с. 84, через те і світлина з розривом. Фотографував із люб'язної згоди директора Національного музею літератури України Галини Олексіївни Сороки, за що, як і за попередні дозволи звірятися з рукописом, – велика дяка.



Окрім описаних вище авторських поліпшень, бачимо, що й 4-й рядок першої строфи був спочатку слабшим: *“Байстрятам продавали на утіху”* виправлено на *оддавали*, а в друкованому варіанті – *шматували*. Це, безперечно, краще, і засвідчує пошуки художньо оптимального тексту й після рукопису – у машинописі чи у верстці. А ідіостиль, певна річ, – теж Симоненків.

Звичайно, подекуди траплялися не лише поліпшення. Як на мене, то авторська правка замість *кричиш мені у мозок* – *кричиш ти мені в мозок* фоноритмічно гірша: з’явилися немилозвучні поєднання приголосних, та й займенник *ти* не вельми потрібен, бо вже дієслово вказує на другу особу однини. До того ж, поява того займенника спричинила ямбічне перетягування наголосу на *ме́ні* (що трохи надолужується прискоренням темпоритму завдяки пірихію). Отут би, тільки в цій фразі, виходячи з критеріїв **художньої оптимальності**, повернутися до первинного варіанта, але тоді потрібне отаке стилістичне обґрунтування, інакше ризикуєш бути звинуваченим у смаківщині та й у ще одній контамінації. Знаючи, що так і буде (хтось обстоюватиме *кричиш ти*), а все ж покладаючись-таки “на свій розсуд”, тобто якийсь досвід і, звиняйте, смак (отут **мета** – уперед-жувальна), ще раз наводжу повний текст вірша, що, на мій власновнесковий погляд, відповідає як **творчій авторській волі**, відбитій в автографі, так і вимогам **художньої оптимальності:**

О земле з переораним чолом,
З губами, пересохлими від сміху!
Тебе вінчали з кривдою і злом,
Байстрятам шматували на утіху.

Вкраїнонько! Гуде твоє багаття,
Убогість корчиться і дотліває в нім.
Кричиш мені у мозок, мов прокляття
І зайдам, і запроданцям твоїм.

Любове грізна! Світла моя муко!
І радосте безрадісна моя!
Бери мене! У материнські руки
Бери моє маленьке гнівне Я!

Візьми всього! І мозок мій, і вроду,
І мрій дитинних плеса голубі!
Для мене найсвятіша нагорода –
Потрібним буть, красо моя, тобі.
29.IX.[19]62

Історія друга. [“На цвинтарі розстріляних ілюзій”]. Цей вірш під назвою “Пророцтво 17-го року” ввійшов до збірки “Земне тяжіння” (1964). Отже, автор не міг уже бачити другої верстки, де вчинено чимало втручань. Так твердив В. Костюченко [5], упорядник одного з недавніх Симоненкових видань [12], відгукнувшись на заклик реставрувати справжній текст Симоненка [26]. Він зберіг і передав віднайдену в ЦК КПУ верстку з правками редактора збірки М. Литвинця до Відділу рукописів і текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАНУ [1, 21]. Інший упорядник, В. Гончаренко, датує “Пророцтво 17-го року” 23 грудня 1962 [20, 139]. Але знову-таки не виключено, що автор сам дав цю назву, ще готуючи машинопис до друку. Так траплялось не раз, і було на той час виправдано. Наприклад, перейменування вірша “Брама” на “Брама замку Стюартів” донедавна вважали справою рук редакторів чи цензури. Публікація спогадів С. Буряченка (однокурсника, згодом сусіда) захитала цей стереотип. Але перш ніж ортодоксально обурюватися, варто знати й отаке:

“Безпосереднім приводом для написання цього твору послужила справжня трагедія, що сталася зі студентом Іваном Ковалем, котрого, здається, ще на першому чи на початку другого курсу арештували, і повернувся він в університет десь через років два чи три. <…> Із щоденника: “Його продав один студент. Тепер він вже на 5-му курсі. Мешкали в гуртожитку в одній кімнаті. Спочатку поведінку Коваля обговорювали на зборах. Та це ще не так страшно. А той “сексот” доніс іще, що Коваль надто вільнодумно говорив про колгоспи, про наше життя, порядки. <…> Тоді Коваля посадили в камеру, в якій майже по коліна була вода. Ні лягти, ні сісти. Отак він провів днів шість і почав кров’ю харкати. Отоді й вирішив: краще вже відсидіти, ніж здихати отут. <…> І підтвердив усі звинувачення. Його – до тюрми у Вологді. Політичні там, як він розповідає, живуть набагато гірше, ніж карні злочинці. <…> Мало хто витримує. Потрапляли туди зовсім молодими хлопцями – років по 20–25, а дивишся, через рік-другий помирають. <…> Ще задовго до появи солженіцинських книжок “Один день Івана Денисовича” і “Архіпелаг Гулаг” ми з Василем і дехто з наших однокурсників дізналися від Івана Коваля подробиці про ті жахи <…>. Незважаючи на викриття культу Сталіна, ще продовжували перебувати в ув’язненні тисячі політв’язнів, а до їх гурту ще нових додавали. Необережних вільнодумців, як і раніше, кидали до тюрем або ж виключали з університету” [2, 85-86].

С. Буряченко стверджує, що В. Симоненко згодом вніс у назву вірша “Брама” зміну, “яка, на перший погляд, начебто відривала зміст описуваних подій та його ідейне спрямування від нашої сучасності” [2, 23]. Але перечитайте весь твір – і переконаєтеся, що й зі зміненою назвою – “Брама замку Стюартів” – не зникає, а може, й посилюється трагічна епічність в осягненні людської історії й сучасності, коли *“сторожа (вже не при мечах)…”*. Зрештою, й зі зміненим заголовком вірш опубліковано лише посмертно. Цікаво, що після “Брами”, наступного ж дня, поет написав таку собі гумореску “Сторож”. Але якщо читати ці два твори поспіль, то з’являється несподіваний саркастичний ефект: *“Біля воріт стоїть він на сторожі, / Без пропуску не ввійдеш – не благай, / А зовсім поруч – дірка в огорожі, / Сюди хоч і тритонкою в’їжджай”…* Ось що можуть підказати дати.

Повертаємося до “Пророцтва 17-го року”. Нині вірш називають переважно за першим рядком – “Гранітні обеліски як медузи…”. Можна й так. Але… В. Гончаренко датує машинописний текст 23-м грудня 1962 р. А Лесь Танюк згадує про інший початок вірша. І документує щоденниковий опис страшних відвідин Биківнянського цвинтаря “розстріляних ілюзій”: “26 серпня, неділя, Київ”. Отже, імпульс до написання вірша постав іще раніше. Чи не із цим пов’язане й побиття поета (за спогадами В. Онойка, “у середині 1962 року” [6])?

Л. Танюк запланував 60 томів своїх творів. Нині вже видано 27, щоденники доведено до 1972 (!) року. Коли те все читати нам, обтяженим концептами, дискурсами, поети-кальним синтезом? Тож наведу чималі уривки зі щоденника:

“…звуть його Петро Захарович, скажімо – К., – домовились, прізвища не називаю нікому. Сам він з Биківні, і хлопцем німці, як тільки взяли Київ, взяли його туди розкопувати могили замордованих; очевидець. <…> *Він переконаний, що тут покладено людей більше, ніж у Бабиному яру. “Тут усі подряд – правительство, колхозники, їх привозили з областей, судили в Києві – і сюди… Чекістів багато постріляли, тут окрема могила є, можу показати. Фросина Микитівна – вона в школі працювала, знає – десь тут поляки поховані, дуже багато.*

Які б це могли бути поляки? Привезли з Галичини, коли, у возз’єднання? Бо з якої речі – поляки? Ще раз питаю про кількість…

– Ну, це чотири чи п’ять гектарів. Та ще й Рибне [озеро], тут на кожному квадратному метрі – могили. У масових – люди лежали у п’ять-шість рядів. Пощитайте по машинах. П’ять-шість за добу в кожній – 40-60 трупів, день за дньом, чотири з половиной года…

Ми обійшли відсутній зелений паркан по периметру. Величезна територія…

Зранку було вогко, туман, трохи мрячило. Земля вгиналась під ногами, й було моторошно відчувати, що ходиш по людських рештках.

Василь торкнув мене за лікоть:

– Подивись…

На галявинці п’ятеро пацанів грали у футбола. На воротах стояв шостий, неприродно розповнілий, бігати – важко.

– Хлопці як хлопці, – кажу – грають у м’яча.

– Ти подивись, **чим** вони грають…

<…> Діти грали у футбола дитячим черепом, набитим сіном. На воротах лежали теж черепи – більші. Вимиті з землі, відшліфовані часом.

<…> Назад ми йшли пішки, мовчки, вже трохи прийшовши до тями. Якби не випили в лісі по ковтку, не знаю, що з нами було б.

Алла лаялась, як сто холер, я її розумію. Потім замовкла. І Василь – уже перед самим Києвом:

– Давай присядемо.

Ми присіли на узбіччі, це вже після піонертабору, навколо – дерева. Якби ж то сосни вміли говорити! Василь:

– Осьо:

Ми топчемо і ворогів, і друзів…
О бідні йорики, всі на один копил.
На цвинтарі розстріляних ілюзій
Уже немає місця для могил.

<…> Василь прощався у прострації. Домовились: доки не оформимо все документально, актом, нікому не бовкаємо. Треба шукати свідків і доказів. Якби ж залізти в архіви!

Логічно, що такі великі поховання мають бути біля всіх великих міст? Принаймні столиць республік? Обов’язково – Москва, Ленінград, Харків, Тбілісі…

350 днів на чотири роки – це 1300 днів. Шість ходок на добу (а привозили ж і трамваєм) – це **триста.** За ніч! За 1400 днів – 420 000…

<…> тиснучи руку Василеві на прощання, відчув, що він увесь як побитий. Що це його приголомшило.

Алла:

– І що нам тепер з цим робити?" [25, 539-544].

А що **нам** – **тепер** – із **цим** – робити, шановні текстологи? Який початок вірша (отже – і заголовка) уважати гарматним? Той, що постав як найперша гостро емоційна рефлексія, та ще й із ремінісценцією з "Гамлета"? Гадаю, без будь-яких доказів погодитеся, що він якщо не глибший художньо, то принаймні не поступається "медузам" гранітно-салютного забамбулення, що й досі повзуть-повзуть, ніяк не виб'ються із сил. Але… Не маємо права покладатися лиш на спогади, бодай і такого серйозного автора. Алла Горська теж не підтвердить… Щоправда, непрямим стилістичним доказом достовірності наведеної версії можуть бути рядки з пізнішого Симоненкового вірша "Помилка": *"Але, як твій промах / Лиш ворог бачить, — / Друзів у тебе нема!".*

І. Кошелівець умістив "Гранітні обеліски…" в розділі "Поезії, спотворені радянською цензурою". До спотворень відніс появу заголовка "Пророцтво 17-го року" та рядків: *"І встане правда і любов на світі, / І на сторожі правди стане труд"*. "Навіть мало вправна в поезії людина помітить, що ці два рядки Симоненкові не належать" [9, 301], – такий аргумент ставить опонентів у незручну ситуацію, проте не спростовує думки, що дописати два рядки міг сам автор, знову ж таки ***й*** журналіст, котрий чудово розумів, що так урятує вірш. Надто ж після того, як нирками спізнав дружні поради фізичних цензорів. Та й раніше було в нього чимало публіцистики, написаної "для відчіпного" (часто під псевдонімами). Це аж ніяк не применшує героїчного чину, особливо з огляду й на оті спогади про Івана Коваля. Та й не лише "в дусі гасел сімнадцятого року" [9, 301] дописано ті два рядки, під якими, попри їхню ідеологічність, багато хто – і ваш не дуже покірний слуга теж – готовий підписатися й тепер, аби тільки та утопія справдилась. Тим паче, що є тут і перегук із надчасовим Шевченковим: "*Чи буде правда меж людьми? / Повинна буть, бо сонце стане / І оскверне́ну землю спалить".* І ще один текстологічний аргумент на користь Симоненкового авторства гасла-утопії: у вітчизняних виданнях вірш не поділено на строфи, а в закордонних – катрени й на завершення секстет. Додані рядки уможливлюють послідовний поділ усього вірша на катрени.

То як же бути в цьому випадку? Мабуть, найліпше – безвідносно до авторства – зняти як ідеологічно вимушений заголовок, так і два останні рядки. Вийде злука вітчизняних і закордонних версій. Та й назвати вірш не за першим рядком, що відтепер існує *у двох рівноцінних варіантах*, а за третім, афористичним, під яким він живе в національній пам'яті, – ["На цвинтарі розстріляних ілюзій…"]. І тут єдине, зате найголовніше оправдання "волюнтаризму" – **художньо оптимальний текст**. Так і зроблено у "Вибраних творах" [8, 270]. Є й раніші прецеденти: упорядники черкаського двотомника [19, т. 1, 99], а потім і "Зажинку" [10, 263] саме так назвали вірш, не поділяючи його на строфи. Щоправда, і не беручи назви у квадратові дужки та в лапки, не ставлячи трикрапки… І виходить, ніби то авторський заголовок. Наче й дрібниця, але не в текстології.

Історія третя. "Дума про щастя". Робота газетяра пригнічувала потребою організації показухи, але й давала безліч імпульсів для передумування, углибання в побачене й почуте. Один із репортажів, надрукований у "Молоді Черкащини" (1961, 6 листопада; пам'ятаєте, напередодні чого?) і підписаний спецкорами П. Жуком, В. Симоненком та І. Осадчим, мав назву "Село крокує в комунізм". Упорядники черкаського двотомника, а за ними і "Спадщини",

легенько собі перейменували *комунізм* на *майбутнє* [19; 2, 178; 18, 2/2, 319], – блискуча школа попередніх попередників: биймо "їх" – їхньою зброєю! А нарис, до речі, цікавий і повчальний, особливо з погляду того майбутнього, куди крокує/мандрує нинішнє село. Є там і фото з підписом: *"В сім'ї доярки Онисі Сатанівської немає жодного мужчини. Але подивіться, яку хату побудували вони разом з матір'ю"*. І знімок тієї хати в показовому селі-маяку Зеленькові. Порівняймо із саркастичними рядками з *віршованої новели* "Дума про щастя", записаної в зошит незабаром (минуло 2 місяці), сам на сам із совістю: *"Де фотографи? / Де поети? / Нуте, хлопці, сюди скоріш! / Можна знімок утнуть / до газети / і жахливо веселий вірш"*. Серед цих іронічно-риторичних запитань, вигуків і стверджень художньою знахідкою звучить оксиморон *"жахливо веселий"*. (А завдяки першому фотокорові "Молоді Черкащини" Ігорю Осадчому маємо тепер чудовий альбом світлин; їм передує спогад, названий отак безпосередньо: "Аби ж я знав, що Василь – геній…" [7, 6-7]).

Друкована "Дума про щастя" закінчується піднесено: *"І тому ця Марія / чи Настя / будить дзвоном дійниці село, / щоб поменше / <u>важкого</u> щастя / на радянській землі було"* [11, 61]. Таки далася взнаки соцреалістична гармата, бо й деякі інші Симоненкові вірші, надто ж ті, що відкривали перші збірки, мають подібні публіцистичні дотяжки: *"Цілую руки, що крутили жорна / У переддень космічної доби"* ("Жорна"); *("Менше ми гіркоти нестимем, / Стане ближчою наша мета, / Як не будуть у небо димом / Підніматись жіночі літа"* ("Піч") – первинний варіант був такий: *"Ви заходили грітися в хату? / Тепло вам біля печі було? / Бачте, тітка яка багата – / То вас гріло її тепло!"* [4, 39]. Так, справді, "тепліше", хоч теж не без певної декларативності.

І. Кошелівець подаючи варіант *"<u>такого</u> щастя"*, стверджує: "Кажучи "такого", Симоненко виступає обличителем самої системи, яка "таким" щастям обдаровує громадян, а після підчищення (заміни на *важкого. – А. Т.*) він виглядає вірним совєтчиком, обмежуючись лише усуванням огріхів, які зовсім не заперечують досконалости т. зв. "соціялістичного суспільства" [9, 302].

Тимчасом **у рукопису тієї завершальної тиради немає взагалі!** Зате є сліди пошуків, зокрема й закреслень: *~~"Будуть корчить гримаси естети / З тягарем естетичних мук: / Як це крешуть у космос ракети / Із її почорнілих рук? // Ми, звичайно, мозолі любимо…~~"* – забуксувавши на цій фразі, автор забракував усі рядки й дописав: *"І чи прийде / під ваші кашкети / блискавицею думка дзвінка: / в космос крешуть ото не ракети, / але пружні цівки молока"*. Чудова, глибока, новелістична розв'язка. Того ж дня (8.II.[19]62) написано й вірш "Древній, обікрадений народе!.." (як вам такий автоінтертекст?). Що ж до пізніше дописаного риторичного катрена з епітетом *такого*, то це, напевне, був один із машинописних варіантів новели, переданий за "залізну завісу" І. Кошелівцю. Але й виправлення *такого* на *важкого* (може, у першій верстці) – *умотивоване*. Ніби спеціально для текстологів, іще в рукопису, біля назви "Думи про щастя", – пояснення: "Справжнє щастя, бо горе справжнє. Хто гризе все життя лише цукор, той і не підозріває, що він солодкий!". Цей парадокс глибший за ідеологічні догми по обидва боки "завіси". Оксиморон *"важкого щастя"* посилював парадоксальність. "Під кашкети" редакторів він навряд чи прийшов би, то Симоненків почерк. Та спрацював і мус: дотискати ідею.

Із посиланням на автограф без прикінцевої "моралі", за принципом **художньої оптимальності** (новелістична несподіванка цілком умотивована поетикою жанру) подано "Думу про щастя" у "Вибраних творах" [8, 316-318]. І відпадає потреба штопання *важкого* на *такого*, тим паче *"На радянській землі"* – на *"вкраїнській"* (прецедент – у тій-таки "Спадщині" [18, 1/1, 303]).

Цих міркувань, що й тепер видаються мені переконливими, не взяли до уваги упорядники "Зажинку", зате повернули в завершальну строфу *таке щастя* й *радянську землю* [10, 209]. Друзі, пропоную чинч: не відносьте на руках до "найавторитетніших текстологів-симоненкознавців", а, звіривши "значну частину текстів" із рукописами, урахуйте одну з найголовніших моїх рукописних знахідок.

Історії без нумерації. Різночитання, двійники, ідентифікації. Ще на другому курсі, 27.II.1954, В. Симоненко написав вірш без назви, схоже, що експромтом, де іронічно подав еволюцію молодого поета від мрій про славу – до… спраги гонорару. Оповідь тут ведеться від першої особи: "Я в мареннях не раз вершини слави…" [1, 5/28]. Згодом, очевидно в передруках, з'явилися й неідентичні заголовки та рядки. А в книжці "У твоєму імені живу" цей вірш вигулькує у двох місцях: то як "Біографія одного поета" [22, 187] (про третю особу – "Він в мареннях не раз вершини слави…", без передостаннього катрена), то як лист до О. Каліхевича під назвою "Автобіографія поета" [22, 266] (від першої особи, усі чотири катрени на місці, щоправда, другий і третій не розділено пробілом). Певна річ, за жанром це *гумореска*. Епістолярна ж частина – лише в приписці "Лесь, не приймай за чисту монету, як це було з тобою вчора". Невідомо, чи сприйняв гумор однокурсник, зате упорядник "Спадщини" знову на повному серйозі вкладає *віршовану гумореску* в книжку *прози*, у розділ "Автобіографії, документи", поряд з анкетою кандидата партії, особовим листком з обліку кадрів, офіційними автобіографіями тощо [18, 2/2, 473]. У передмові В. Яременка "Прозова спадщина Василя Симоненка" це знаходить отаке теоретичне обґрунтування: "Є в нього віршовані послання "до себе", "про себе", але іншим. Для прикладу наведу лист-автобіографію, написаний до університетського товариша, нині журналіста Олеся Каліхевича…" [18, 2/1, 28]. І далі процитовано "Автобіографію поета" з тією ж приписко̀ю про "чисту монету" (чомусь у вигляді епіграфа) та переставленими строфами: третя, четверта-перша (без пробілу), друга. Не кажучи вже про потребу розрізняти *власне автора* і *ліричного* (тут – *іронічного*) *персонажа*, на чому ж базується твердження, що то "про себе", а не "про" будь-кого іншого (як, можливо, і "про" адресата застереження), ба радше взагалі про типові метаморфози? Певна річ, уміщувати "Автобіографію поета" треба не серед *автобіографій* та інших документів фізичного автора, не серед його *послань* до себе чи *віршованих листів*, а серед "смішних віршів" (так Симоненко жартома "узагальнив" жанрові риси двох із них у листі до гумориста Анатолія [Косматенка] – публікація й атрибутування листа – мої [8; 552, 787]). Тобто до *гуморесок*. Щоправда, до деяких із тих "смішних віршів" більше пасувала б назва жанру *іронески*. І до щойно розглянутої, і до найгостріших мініатюр із циклу "Заячий дріб"…

І до вірша "Зміни" з дивним підзаголовком: *"(в стилі соц. реалізму)"* [18, 1/2, 83]. Кому належить підзаголовок? Навряд чи авторові, персонаж якого, дід Хома, висловлює дошкульну сентенцію: *"– Тепер патриціїв нема, / Лишилися одні плебеї"…* Нічого собі "соц. реалізм"! Схоже на те, що знову хтось прийняв за чисту монету авторську іронію, ледь замасковану під штамп із мудрим дідом. Якщо так, то не маємо права вставляти текст тлумача в авторський, досить розмістити твір серед інших *іронесок-гуморесок*. А кому належить підзаголовок у вірші "Сучасна лірика" – *"(Чи не пародія, бува)"*? [18, 1/2, 70]. Невже Симоненкові? Написав, та й не знав що? Тоді хоч би знак запитання поставив *("…бува?)"*, бо з грамотністю таки дружив. Певна річ, пародія, їх у нього чимало. Навіщо ж виносити в підзаголовок сумніви переписувачів чи упорядників? Чи не продуктивніше довіряти читачеві й не підказувати йому, де треба сміятися? Не потрібно розжовувати в підзаголовку й перипетії твору:

“Телиця” – *“(пародія на вірш із несподіваним закінченням)”* [18, 1/2, 96; 10, 108]. До того ж якраз тут – не так *пародія*, як *гумореска*.

Історія інтимна. “Компаньйонка”. Це психологічно-сюжетна новела, рукопис якої відбиває і творчі муки-радощі, і роботу автора над поліпшенням тексту, і сліди стилістичного саморедагування. Хочеться все те максимально відтворити, адже справжня філологічна розкіш – проникнення в таїну художнього творення. Спочатку тому твориву *немає назви* – самі закреслення: ~~*Я був такий безпомічний, наївний / Я вперше пива випив на пероні*~~… [1/8]. Далі забраковано ще сім рядків, сказати б, антиреклами пива, після чого вигулькує перша строфа:

Ліниво йшли мовчазні до перону,
Пожитки бідні склавши до валіз.
Ти одягла вінок, немов корону,
Така сумна, така близька до сліз.

Це початок твору, опублікованого в “Черкаській правді” (1957, 1 грудня), теж іще без назви та зі слушно виправленим першим рядком (*Повільно йшли* <…>). У першій збірці з’явився заголовок – “Компаньйонка” [21, 94].

А в рукопису, куди повертаємося, – знову закреслений рядок: ~~*І я стискав твої малі долоні*~~, а за ним – другий катрен:

І сутінки мутні, немов солоні,
Десь виповзали з лісу чи ярів,
І все навкруг – в осінньому полоні,
Лиш *твій платочок білий* майорів.

Згодом, напевне в машинописному варіанті чи верстці, виправлено *“твій платочок білий”* на *“твій кісник червоний”*. З одного боку, поліпшення, а з другого, ніби ж і для збереження ритму, а таки замайорів уже ледь не прапор (хоча в сутінках яскравіше майорів би *“кісничок твій білий”*).

Знову закреслено рядок: ~~*Я знаю, ти тоді чекала*~~. І третя строфа:

Біля кіоску пінились бокали,
Єврей бідовий пиво розливав…
Тепер я знаю: ти тоді чекала,
Щоб я нарешті все-таки сказав.

Містечковий колорит у друці знято: пиво розливає вже *“Бідовий хлопець…”*. Зате крапку наприкінці третьої строфи слушно замінено трьома – чекала ж… Іще два рядки початку 4-ї строфи закреслено: ~~*Та я не міг. Фантазія проворна / Гасала десь дикому коні*~~ (хутко писалося, навіть прийменник *на* пропустив). Четверта строфа в рукописному (ліворуч) і надрукованому варіантах:

Але *моя* фантазія проворна
Несла галопом у ясні світи,
Холодна доля повертала жорна,
І я не знав, що ти уже не ти.
Але мене фантазія проворна
Несла галопом у ясні світи.
А ти була, як мрія, неповторна,
Такою зроду не була ще ти.

Шкода 3-го рядка рукопису, але його втрата обернеться згодом знахідкою (“Жорна”, у тому ж 5-стоповому ямбі). А загалом видавничий варіант значно ліпший: у первинному тексті моральна перевага ще “на боці” ліричного героя, а в редагованому її віддано героїні.

П’ятий чотирирядник теж народився не відразу: ~~*І я не знав, що ти заплакать ладна, Хіба мені було тоді до сліз.*~~ І знов у надрукованому тексті – поліпшення (знято одну із двох розмовних форм інфінітива – *заплакать*, *побить*), хоча шкода і втрати *ладна* – *шоколадну*:

І я не знав, *що ти заплакать ладна,*	І я не знав: ти плакати готова,
Що ти тремтіла, щоб мене побить	Ти аж тремтіла, щоб мене побить
За усмішку *пусту і шоколадну* —	За усмішку і за пусті розмови, —
Я був школяр, хіба я вмів любить!	Я був школяр, хіба ж я вмів любить!

Далі в рукопису зникає поділ на строфи, а правок значно меншає: "фантазія проворна" вже взяла розгін. Але для зручності міряємо текст катренами, які є у збірці. Щоправда, наступного, шостого, якраз у ній і немає, і, напевне, слушно, бо в контексті вірша надто вже "зарізяцькою" була метафора, за якою проглядало ображене самолюбство: *"Коли ж у вікнах замелькали гони / І потяг нас до Києва поніс – / Твою любов зарізали вагони / Стальними лезами коліс".* Від красивих ефектів таки варто було відмовитися задля психосюжету щирого каяття.

Перший рядок сьомої строфи – *"І ось тепер ми знову на вокзалі"* – конкретизовано: "*І ось ми знов з тобою на вокзалі".* У четвертому рядку слушно поставлено трикрапку, якої не було в рукопису: *"І ти додому їдеш… не одна".*

У восьмій строфі зникають і назва міста та ім'я суперника. Їх, напевне, було притягнуто за вуха, аби заримувати *чемодани й перон*:

Він там стоїть, вартує чемодана,	Він там стоїть, вартує чемодани,
А ти ідеш зі мною на перон:	А ти ідеш зі мною на перон —
– Він гарний хлопець, родом з Ромодану,	І зустріч ця, приємна і нежданa,
Він дуже гарний, звуть його Мирон.	Нагадує мені забутий сон.

Та є й певні втрати: зникає репліка героїні, утрачено відчуття її некнижності. Знято локалізацію, зате посилено "дежав'юїзацію".

Останню строфу теж поліпшено, на мікрорівні: замість трикрапок – крапки (двічі), замість "сказати" – "казати". Справді, що вже казати, крапка у стосунках:

Я знов мовчу. Бо що мені *сказати*?	Я знов мовчу. Бо що мені казати?
Все – як тоді… А втім, різниця є –	Все – як тоді. А втім, різниця є –
Бо ти тепер уже не хочеш ждати,	Бо ти тепер уже не хочеш ждати,
Бо ти спішиш до нього у фойє…	Бо ти спішиш до нього у фойє.

Окрім цих варіантів тексту, є ще проміжний, під назвою "Dame de compag**n**e". В. Симоненко любив французьку мову, збирався перекладати з неї, часто давав друзям, колегам, явищам французькі імена (див. про це та чимало іншого в цікавих спогадах М. Сніжка [23]). Один із багатьох прикладів: майбутню дружину, Люсю-Малюсю, називав міс Люсьєн. Отож французька назва – теж авторська. В усьому іншому, за незначними відхиленнями, повторено рукописний варіант. Проте у "Спадщині" його вміщено в рубриці "Недатовані вірші" [18, 1/2, 182-183], з помилкою в заголовку ("Dame de compag**u**e"), а "Компаньйонку" як інший вірш – датовано 26.04.1955 [18, 1/2, 58-59]. Напевне, завели в роман оман дві назви тексту. Дату присвоїв "Компаньйонці" В. Гончаренко. Як ми щойно переконалися, навіть рукопис, де сам автор чітко поставив дату, пізнішу на рік од Гончаренкової, – 21–22.III.56 р., містить сліди свіжого народження й авторедагування тексту і ще не має заголовка (як і згадана публікація в "Черкаській правді" – 1. XII. 1957). Очевидно, згодом твір дістав французьку назву, а у збірці "Тиша і грім" – українську. Може, і не без наполягання редактора: щоб уникнути закидів у "плазуванні перед Заходом", та й у контекст збірки ця назва не дуже вписувалася, хоч вірш-новелу і вміщено серед любовної лірики, яка традиційно йшла після "громадянської", ба навіть після гумору, а легенький скепсис ("Dame de compagne" і раптом… *"Пожитки бідні склавши до валіз…"*) "не читався" чи не хотіли читати. Утім *компаньйонка*

також належить до словника мови Симоненка (трапляється, наприклад, **у повісті "Огида"**).

Існов різночитання, а також каяття та виправдання й виправляння. Детективні вкраплення трапились і з тією невеликою повістю. Вона також певною мірою автобіографічна. Першопублікація М. Шудрі та матері поета під назвою "Огуда" була здійснена двома подачами в журналі "Україна" [15]. Неповний рукописний варіант [4, 109-117], не поділений на розділи та без пропущених автором уривків, що є в журнальній публікації, **надрукував як оповідання аз, грішний, під назвою "Огидач"**, у тій-таки "Україні", де тоді ж працював нині покійний М. Шудря, але двома роками пізніше [14]. До того ж публікатори проґавили подачі один одного. Моя детективна оказія постала через те, що в рукопису по обидва боки заголовка стоїть значок абзацу, до того ж другий – дуже щільно до кінця слова і більш нагадує літеру *ч*, ніж *z*. В. Яременко подавав інший варіант твору, зате під двома назвами "Огуда" [22, 223-240] та "Огида" [18, 2/1, 100-129]. Цей варіант майже ідентичний із чиєюсь (не вказано) ранішою публікацією в журналі "Дзвін" [13]. Упорядники черкаського двотомника пішли ще далі, ніж я, надрукувавши твір уже під назвою "Огидич" [19, т. 1, 324-340]. Тексти публікації у "Дзвоні", а за нею і Яременкової та черкаської, ближчі до рукописного, ніж першопублікація, тож, зіставивши всі варіанти, упорядники "Вибраних творів" зняли, теж "на власний розсуд", деякі пишномовні красивості, не характерні для Симоненкового прозописьма (мабуть-таки розкучерявили редактори "України"), проте зберегли певні фонічні й лексичні поліпшення. Ім'я персонажа-антагоніста, огидного наклепника, у рукопису при першій згадці автор виправив з Бориса на Андрія, далі скрізь – Андрій (щоправда, наприкінці його несподівано названо ще й Віктором – чи шукав асоціативно-семантичного відповідника, чи плутав сліди?). Проте в усіх публікаціях, більших обсягом, фігурує Борис. Тож залишили Бориса, щоб не плодити варіантів, хоч у примітках зафіксували й різноймення [8, 778]. У квадратових дужках поновили деякі фрагменти рукописного тексту. Які – не скажу. Почитайте: цікава, майже пригодницька повістина, таки ж з елементами детективу. Фільм був би гарний.

Докладний аналіз численних розбіжностей може бути предметом окремого дослідження. Що ж до випущеного джина-"Огидача" – то, добродії, мій ляп, каюся. Та й Василь Васильович Яременко, шанований колега-опонент, уже кілька разів проїхався по тому "неологізму" – і усно, і газетно, і передмовно [18, 1/2, 6-7]. Так мені й треба! Щоб не дуже ото всіх повчав і піарився. Бо навіть після тих проїхань і каяттів (а є ще й пояснення у "Вибраних творах" [8, т. 424, 778]) упорядники "Зажинку"-2011, "у пику" "найавторитетніших", ствердилися на своєму "Огидичі" [10, 345], що підозріло нагадує мій ляпсус-90.

Історії тлумацькі з виходом на хепі-енд. Є ще чимало детективних колізій, але обсяг уже зашкалює, тому насамкінець – майже телеграфно.

Доробок Симоненка-перекладача невеликий, проте навіть сам добір творів наприкінці короткого життя виявився символічним. До перекладання із чеської та словацької його залучив Г. Кочур, із ним поет радився в листах щодо різних варіантів перекладів, що ввійшли до впорядкованих Г. Кочуром і М. Рильським двох антологій – чеської та словацької поезії. А з восьми перекладів з О. Блока, розпочатих у лікарні, за кілька місяців до відходу, цілком завершено лише чотири. Останній – катрен: *"Нехай би, мов пес, під парканом я здох, / Хай доля у землю втоптала – / Я вірю: то снігом заніс мене Бог, / То буря мене цілувала!"*

Переклади з О. Блока вперше опублікувала Мирослава Гнатюк [3]. Не завваживши, на жаль, тієї публікації, я "на громадських засадах" теж переписав переклади в архіві [1, 11/2-11]. А згодом, у доповіді на конгресі україністів, послався й на першопублікацію колеги [30, 178]. Власноручне переписування

ніколи не буває марним. При звірянні рукопису з публікацією, з оригіналами перекладених творів та з розділом “Спроби поетичного перекладу” у “Спадщині” [18, 1/2, 203-217] виявлено цілу низку розходжень:

1) “Солов’їний сад” О. Блока в оригіналі складається із 7 частин, загальна кількість строф – 37. Симоненко встиг перекласти лише частину 1 та перший катрен частини 2 – усього 7 строф. Переклад слід віднести до незавершених, а його подано як завершений;

2) фрагмент, уміщений під заголовком “О, я безтямно хочу жить…”, насправді – дві розрізнені строфи перекладів із двох окремих віршів О. Блока (однойменного та “Поети”);

3) у виносці під перекладом вірша “В ресторані” зазначено: “Курсивом подаємо варіанти, які поет пропонував Г. П. Кочуру. Переклад є зразком роботи поета над словом” [18, 1/2, 212]. Останнє – безперечно, проте *позначені курсивом місця* (і не тільки в цьому перекладі, а й у трьох інших, завершених) сам поет закреслив іще в рукопису. Інша річ, що так подала їх у згаданій публікації Мирослава Гнатюк, демонструючи оту роботу над словом. Що ж до “варіантів, які поет пропонував Г. П. Кочуру”, то тут, напевне, сплутано з варіантами перекладів із чеської та словацької літератур, сліди опрацювання яких зберігає листування [8, 609-613];

4) у перекладі “Все на землі умре – і молодість, і мати…” загнане в дужки у другому рядку слово – “(кохана)” – не виділено курсивом, як у трьох інших перекладах (теж не скрізь). Крім того,

5) в автографі перекладу – не *кохана*, а *Коханка*, яке перекладач надписав над словом *Дружина*, проте, провагавшись, пішов за оригіналом (*“Жена изменит и покинет друг, <…>”*): викреслив ~~*Коханка*~~ і поновив рисочками: “~~*Дружина*~~ *зрадить і залишить друг.”* (саме так, із крапкою на місці коми оригіналу);

6) у цьому ж вірші не відтворено шрифтового увиразнення в останній строфі, якого слідом за оригіналом дотримується перекладач, бо словам *тут* і *звідтіля* надано важливого значення (поцейбічний і потойбічний світи);

7) останній рядок перекладу вірша *“В ресторані”* слід читати: “*І кричала зорі про любов”*, себто циганка кричала зірці, а не *“І кричали зорі про любов”;*

8) останнім і метр збивається з анапесту на хорей.

Що ж до подачі перекладів із чеської та словацької, то Ї. Гаусмана перехрещено на Ї. Гайсмана [18, 1/2, 205], а словацький поет Л. Фелдек став чеським [18, 1/2, 207]. Дрібніші неточності опускаю. Від них, справді, ніхто не застрахований. Хоч виправляти треба. І бажано – без взаємних образ. Робота така. Дисципліна така. **Не допоміжна, а фундаментальна, засаднича, базова**.

Який же з усього цього **висновок**, Ваша Величносте? Та дуже простий: потрібно готувати академічне видання творів Василя Симоненка. Можливо, утворивши відповідний найцентровіший центр **на базі** Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, який би об’єднав не ревниві, а ревні зусилля фахівців отієї слави, що “не вмре, не поляже”.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Архів* В. Симоненка // *Відділ* рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ. – Ф. 152. – Од. зб. 1–21. Через похилу риску подаю номер одиниці зберігання та сторінку.
2. *Буряченко С.* Крізь болотну тишу – до весняного грому: Спогади про Василя Симоненка. – К.: Смолоскип, 2001. – 124 с.
3. *Гнатюк М.* Із творчої спадщини Василя Симоненка. І: Переклади з Олександра Блока // *Зап.* наук. т-ва ім. Т. Шевченка. – Т. CCXXIV: Праці філол. секції. – Л., 1992. – С. 381-385.
4. *Зошит* Василя Симоненка // *Науково-дослідний* відділ фондової роботи Національного музею літератури України. – 1162. – КН–13261; Р–871.
5. *Костюченко В.* Тяжіння правди і “плавкі повороти” // *Літ.* Україна. – 1990. – 6 груд.
6. *Онойко В.* Чи били Василя Симоненка? // *Літ.* Україна. – 1992. – 27 лют.
7. *Осадчий І.* Три роки поруч: Фотоальбом. – Черкаси: Сіяч, 1998. – 73 с.

8. *Симоненко В.* Вибр. твори / Упоряд. А. Ткаченко, Д. Ткаченко. – К.: Смолоскип, 2010. — 852 с.
9. *Симоненко В.* Берег чекань / Вступ. ст., вибір і комент. І. Кошелівця. – 2-е вид., доповн. – Мюнхен: Сучасність, 1973. – 310 с.
10. *Симоненко В.* Зажинок / Упорядн. П. Жук, Т. Калиновська, В. Пахаренко, В. Поліщук. – Черкаси: Брама-Україна, 2011. – 356 с.
11. *Симоненко В.* Земне тяжіння: Поезії / Ред. М. І. Литвинець. – К.: Молодь, 1964. – 120 с.
12. *Симоненко В.* На схрещених мечах: Вибр. твори / Передм. О. Гончара; Післямова, упорядкув. і комент. В. Костюченка. – К.: Пульсари, 2004. – 382 с.
13. *Симоненко В.* Огида // *Дзвін.* – 1990. – № 1. – С. 56-61.
14. *Симоненко В.* Огидач: Оповідання / Публік. А.Ткаченка // *Україна.* – 1990. – № 1. – С. 8-9.
15. *Симоненко В.* Огуда / Публікація М. Шудрі та Г. Ф. Симоненко-Щербань // *Україна.* – 1988. – № 48. – С. 8–9; № 49. – С. 20-21.
16. *Симоненко В.* "О земле з переораним чолом..." // *Слово* і Час. – 2000. – С. 3.
17. *Симоненко В.* [П'єса без назви: Зі студентського життя] / Публікація А. Ткаченка і В. Яременка // *Сучасність.* – 1995. – № 1. – С. 99-122.
18. *Симоненко В.* Спадщина: У 2 т. [, 4 кн.] / Упоряд., предм., алф. покажч., підбір світлин В. Яременка. – К.: ДП "Видавничий дім "Персонал", 2008. – Т. 1: Поезія. – Кн. 1. – 464 с.; Т. 1: Поезія. – Кн. 2. – 336 с.; Т. 2: Проза. – Кн. 1. – 464 с.; Т. 2: Проза. – Кн. 2. – 494 с.
19. *Симоненко В.* Твори: У 2 т. – Черкаси: Брама–Україна, 2004. – Т. 1: Поезії. Проза / Упоряд.: Г. П. Білоус, О. К. Лищенко; Вступ, ст. І. Дзюби. – 424 с.; Т. 2: Статті. Рецензії. Нариси. Виступи. Листи. Автографи. Документи / Упоряд. і передм. Г. В. Суховершко; упоряд. П. М. Жук, Т. А. Клименко, С. І. Кривенко та ін.; Післямова В. Жука. – 320 с.
20. *Симоненко В.* Ти знаєш, що ти – людина / Передм. та упоряд. В. А. Гончаренка. – К.: Наук. думка, 2005. – 296 с.
21. *Симоненко В.* Тиша і грім / Післямова С. Крижанівського; ред. О. Стаєцький. – К.: Держлітвидав України, 1962. – 160 с.
22. *Симоненко В.* У твоєму імені живу / Упоряд. В. Яременка; Передм. О. Гончара. – К.: Веселка, 1994. – 381 с.; 2-е вид., доповн. й переробл., 2003; 3-тє вид., стереотип., 2003. У тексті статті посилаюсь на видання 1994 р.
23. *Сніжко М.* Оводи Василя Симоненка. – Черкаси: Відлуння-Плюс, 2004. – 171 с.; Перевид. – 2006.
24. *Так починався* Симоненко / Передм. та публ. А. Ткаченка // *Укр.* мова та літ. – 1997. – № 10. – С. 3-6.
25. *Танюк Л.* [У Биківнянському лісі] // *Танюк Л.* Твори: У 60 т. – К.: Альтерпрес, 2006. – Т. VI: Щоденники 1962 р. – С. 538-544.
26. *Ткаченко А.* Василь Симоненко: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 312 с.
27. *Ткаченко А.* Від олівця до видавця: Про потребу текстологічного дослідження творчості В.Симоненка // *Літ.* Україна. – 1990. – 3 січ.
28. *Ткаченко А.* Визрівання таланту: (Студентські вірші Василя Симоненка) // *Слово* і Час. – 1995. – № 1. – С. 28-33.
29. *Ткаченко А.* Мистецтво слова: (Вступ до літературознавства): Підручник для студ. гуманітар. спец. вищих навч. закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2003. – 448 с.
30. *Ткаченко А.* Над палімпсестами Василя Симоненка (Із текстологічних студій) // *V Міжнародний* конгрес україністів. 26-30 серпня 2002 р. Літературознавство. – Кн. ІІ: Доповіді та повідомлення. – К.: Обереги, 2003. – С. 178-183.
31. *Ткаченко А.* Як починалася "СіЧ" // *Слово* і Час. – 2001. – № 11. – С. 32-33.

Отримано 14 травня 2013 р. *м. Київ*

Передплачуйте

СЛОВО і ЧАС

– єдиний академічний літературознавчий журнал про українську та світову літературу.
Передплатний індекс – 74423.
Електронний варіант на Web-сторінці за адресою:
www.slovoichas.in.ua

Питання шевченкознавства

Мар'яна Шаповал

УДК 821.161.2(048)

ДРАМА ПРО ШЕВЧЕНКА: ІНТЕРМЕДІЙНИЙ КЛЮЧ РОЗУМІННЯ

У статті розглянуто актуальні моделі художньо-біографічної драми, що апелюють до інтертексту життя, творчості та рецепції Тараса Шевченка. Висвітлено конфлікт невідповідності жанрових традицій художньо-біографічної драми й охоронних тенденцій культури щодо канонізованих постатей, проаналізовано нові художні знахідки сучасних драматургів, які уможливлюють перепрочитання Шевченкового інтертексту.

Ключові слова: біографія, драма, інтертекст, інтертекстуальність, інтермедійність, поезія, образ, Тарас Шевченко.

Maryana Shapoval. Drama works about Shevchenko: Intermedial keys to understanding

The article reviews actual models of biographical drama that deal with the intertext of life, works, and reception of Taras Shevchenko. It highlights the discrepancy between genre traditions of biographical plays about artists and protective cultural trends concerning canonized public figures. The author also surveys new artistic devices employed by contemporary playwrights which bring about their rereadings of Shevchenko's intertext.

Key words: biography, drama, intertext, intertextuality, intermediality, poetry, image, Taras Shevchenko.



Художня біографістика – цікавий матеріал для наукового дослідження літератури в інтертекстуальному ракурсі, а також для герменевтичної інтерпретації документальних, історичних, соціально-міфологічних і функціональних її джерел та основ. Цей текстовий шар, що генетично був закорінений у літературі античності, виростив неперервну християнську традицію, а в сучасну добу виявив розмаїття національних модифікацій. Письменницький та читацький інтерес до тих чи тих форм біографічної літератури можна спостерігати повсюдно й повсякчас, але на нинішньому етапі перечитування літературних канонів, актуалізації історичного минулого цей інтерес заполонив терени літературознавства.

Біографістика як літературознавчий дискурс має поважну історію дослідження: у тому чи тому аспекті її вивчали І. Андронников, О. Бондарева, О. Валевський, О. Галич, Л. Гінзбург, Г. Грегуль, Р. Гром'як, І. Данильченко, О. Дацюк, В. Державин, М. Ільницький, Р. Карасті, Ю. Лотман, Б. Мельничук, Л. Мороз, А. Моруа, І. Мосієнко, Т. Потніцева, І. Савенко, О. Скнаріна, І. Стоун, І. Ходорківський, Т. Черкашина. Проте аспект біографічної драматургії обирали для розгляду лише поодинокі автори – саме це зумовлює новизну й актуальність прочитання сучасної біографічної драми із застосуванням інтертекстуального методу.

Слово “біографія”, котре перекладається як “життєпис”, етимологічно пов’язане зі словом “graphō” (гр. “писати”), що означає розміщувати мовні знаки в певній послідовності, вибудовуючи з них текст. А текст, на думку Р. Барта, постає “новою тканиною, зітканою зі старих цитат” [2, 417], де кожне волокно-цитата десь зареєстроване в нескінченному інтертексті, і цю адресу можна виявити, простежити, дослідити. Тобто вже самоназвою цілий пласт художньої літератури вказує на власну текстуальність, котра є практично тим самим, що й інтертекстуальність, якщо виходити із “широкої” концепції інтертекстуальності Ю. Кристевої та Р. Барта. Коли ж підходити до названого концепту без зайвих генералізацій, то доведеться визнати, що “стару цитату” вплетено в нову тканину задля якоїсь цілком певної мети, й оскільки біографічна література відсилає принаймні до тексту чиєїсь біографії, зафіксованого в документах, спогадах, щоденниках, мемуарах, листах, тобто до біографічного інтертексту (біографіки та біографії як метажанру), то цікаво буде дослідити, як саме таке відсилання виконує в новому тексті художню функцію. Прикметно, що життєпис письменника, на відміну від інших біографій, організовує собі специфічну структуру роздвоєного інтертексту: він розшаровується на інтертекст власної художньої творчості й інтертекст документально-біографічний, тому робота з такою фактурною тканиною завжди обіцяє цікаві наукові та художні знахідки.

Література біографічного спрямування ще з античних часів зображувала персонажів, що належали до “сфери духовної культури” або мали славу “нестандартних”, девіантних політичних діячів (монархів, тиранів). За словами С. Аверінцева, античний біографізм виріс на “плітці”, що концептуалізувалась як результат відцентрових тенденцій, котрі визрівали в силовому полі монументальної історіографії. Тому природними та улюбленими героями античних біографій були особистості, причетні або до світу книжної вченості, або до світу вуличної сенсації [1, 641-643]. Сучасна українська драма цю типологію зберігає, як і атрибут “пліткування”: Роман Шептицький “пліткується” як майбутній кар’єрист і лібертин (“Андрей Шептицький” В. Герасимчука), Мессаліна Валерія – як німфоманка (“Химерна Мессаліна” Неди Нежданої), уловлюється побутова брутальність Івана Франка (“Таїна буття” Т. Іващенко), а життя Едіт Піаф фактично змонтовано з пліток (“Ассо та Піаф або Останній тост за Мермоза” О. Миколайчука-Низовця). Розпочатий перелік можна нескінченно продовжувати, бо цей ризикований прийом дає змогу шоковим жестом олюднити “забронзовілі” постаті, котрі, як зазначає О. Бондарева, “за радянських часів були перетворені на знеособлені монументи і стали нормативними взірцевими героями класичної імперської міфології, а герої подібних міфів, як відомо, втілюють загальну примарну мету (настанову), а не конкретні людські характери” [3, 188].

Ю. Лотман пояснює феномен біографії роботою механізму культурної пам’яті, “що фіксує правила (структури) і порушення правил (події). Перші є абстрактними як норми, другі конкретні й мають людські імена”. Дослідник припускає, що “правом” на зафіксовану для майбутнього біографію наділені далеко не всі люди. Життєпис лишається в культурній пам’яті тоді, “коли людина реалізує не рутинну, середню норму поведінки, звичайну для певного часу й соціуму, а якусь складну й незвичну, дивну для інших норму, що потребує надзвичайних зусиль” [7, 368]. Ця модель, із нашого погляду, крім ефекту успішності біографічної “плітки”, пояснює багато типологічно зіставних явищ: виявляє, скажімо, динаміку пригадування/забування історичних фактів у нових контекстах, природу якої необхідно прояснити для оптимального

функціонування сьогоднішньої документалістики, вияскравлює причини актуалізації тих чи тих біографій у певну добу та ін.

Отже, дослідники культури доходять парадоксального висновку про те, що біографічний інтертекст заповнюють життєписи неординарних особистостей, "людей учинку", без особливого огляду на локалізацію цього вчинку в межах прийнятої аксіологічної шкали.

Серед багатьох постатей української історії, що були "людьми вчинку" й "порушниками правил", чи не найактивніше за всіх часів інтерпретували життєвий і творчий шлях Тараса Шевченка. "Атмосфера скандалу" яка, за словами С. Аверінцева, нагніталася на переломах європейської культурної історії, була тлом не лише для реальної біографії митця, а й для пізніших перечитувань його культурного спадку. У вступі до монографії "Тарас Шевченко: Життя і творчість" І. Дзюба здійснив розпочату ще М. Драгомановим (праця "Шевченко, українофіли і соціалізм") каталогізацію версій поетового образу [6, 7-8]. Дотепний перелік "фальшованих Шевченків" показує, що припасовували надбання великого поета до власної ідеології й політики й українолюби, й українофоби – процес цей триває й досі.

Тому театр, котрий завжди був, як відомо, інституцією політичною, а в радянські часи – державно-політичною, стимулював канонізацію Шевченка засобами біографічної драми. Уже на 125-ту річницю від дня народження поета з'явилися п'єси "Поетова доля" С. Голованівського, "Невільник" Д. Бедзика, "Тарас Шевченко" Ю. Костюка, "Тарасова юність" В. Суходольського, "Нескорений" А. Макаренко, а трохи згодом "Пророк" І. Кочерги, "Молода воля" Ю. Яновського та ін. П'єси були ідейно заангажовані, сповнені сценічних та ідеологічних стереотипів, фактографічних пересмикувань, інтерпретаційних штампів. За самими назвами можна було простежити, як відбувався послідовний монтаж міфу революціонера-демократа, страдника, борця за справедливість.

Свіжим струменем у біографічній драматургії 1983 р. стала "Стіна" Ю. Щербака, де фізична поява Тараса Шевченка-персонажа була замінена його "омовленою" іпостассю, рецептивним портретом. Інтертекстуальні стратегії цього твору ми вже досліджували раніше, адже саме вони уможливлювали втілення такої складної теми, як життєпис митця у специфічному жанровому різновиді моноп'єси [10]. На межі століть також із традиційною структурою біографічної драми експериментують І. Драч (документальна драма-колаж "Гора"), О. Денисенко (детективна хроніка "Сердечний рай, або Оксана"), С. Росовецький (трагіфарс "Шевченко під судом"), що знаходять нові ресурси старої жанрової форми.

Продовжуючи розмову про Шевченків інтертекст і його актуалізацію в окресленому літературному матеріалі, неможливо оминути увагою наріжну тезу Г. Грабовича про дуалізм Т. Шевченка, гіпотезу про існування двох його іпостасей – "пристосованої" та "непристосованої", бо саме сприйняття/несприйняття другої – емоційної, бунтарської – визначає наш інтерес та ставлення до першої з них, адже "всупереч реальному станові справ, про який маємо безліч свідчень, у свідомості мільйонів співвітчизників та й багатьох учених образ Шевченка сформований передусім його поезією" [4, 29].

Не ставлячи за мету далі обговорювати структуру свідомості Шевченка, щоб не завернути часом у хащі психоаналізу або мейнстрим шевченкознавства, лише зауважимо, що Шевченків інтертекст, як і подібні інші міжтекстові пласти, не залишається цілісним, а розшаровується у своїх межах на художньо-поетичний та документально-біографічний. Розрізнювати ці шари за ознакою "непристосованості" не будемо через обтяженість названого терміна

недоречними конотаціями, адже, як уже було сказано, поетичний Шевченків інтертекст пристосовувало для своїх потреб не одне покоління ідеологів. Їхні тенденційні інтертекстуальні вправи характеризують біографічний драмопис давньої й нової шевченкіани. Традиційна структура цієї драматургії передбачає апеляцію до обох інтертекстуальних пластів, інакше кажучи, п'єса про Шевченка зазвичай не обходилася без Шевченкової поезії, і це було її специфічною рисою серед подібних творів – прийомом, який повторено нескінченну кількість разів.

Навіть "Стіна" Ю. Щербака [11], котру вважають переломним твором біографічної драми про Шевченка, живиться більше поетичним словом, аніж текстом документа. Хоча жанр тут визначено як монодраму, але перелік дійових осіб не вичерпаний одним персонажем: на сцені можуть з'явитися Княжна, Поет, Княгиня, Ганна Вродлива, Язиков, Дівчина, Кобзар, Козак, Відьма, Смерть з косою, Хлопчик-поводир, Молодиця, Літня жінка, Мочеморди та інші символічні постаті. Частина з них подає власні репліки, а частина декламує поезії Т. Шевченка, які маркують присутність поета у просторі сцени.

Цікаву спробу вийти з глухого кута зношених прийомів здійснив І. Драч. Літературний хист і поетичне чуття підказують йому навіть на ритміко-синтаксичному рівні обмежити запозичення/імітацію поетичного інтертексту Шевченка. Драма-колаж "Гора", змонтована з листів і спогадів про Шевченка, апелює до масиву документально-епістолярного, зосередившись на ньому. Емоційний тон художнього твору від цього знижується, ефект розсіюється, але поява саме такої жанрової модифікації біографічної драми симптоматична: утома від поезії на сцені набрала критичної маси.

Отже, у біографічному драмопису про Шевченка оформилася очевидна колізія. Інтертекстуальні пласти, з яких він живиться, перетинаються і зливаються воєдино. Традиційна рецепція не відділяє текстуального Шевченка від осердя його біографічної постаті, складного характеру, емоційної розхристаності, життєвих закрутів долі – усе це вирівнюють і виправдовують геніальні вірші, те символічне значення, що його має Шевченко для нас. Але на сучасному етапі своєї еволюції біографічна драма віддалилася від такого способу мовлення, актуальний її варіант, що визріває тепер, розрахований на сенсацію, скандал, тому неприйнятний для зображення постаті Т. Шевченка в нашій культурі.

Робити окремі факти життя Шевченка епіцентром дискурсу – ще одна давня макіавеллівська традиція. Досвід редукції поетичної частини інтертексту й тенденційного використання його документально-біографічної частини не лише загальновідомий, а й сумнозвісний. І. Дзюба пише про антишевченкознавство, що зародилося із жандармських політтехнологій Третього відділу й дістало своє логічне продовження у спалахах сучасної шевченкофобії [6, 8]. М. Наєнко говорить про "чорну археологію" літературознавства, котра під великі ювілеї поета не лінується експлуатувати стереотипи мислення обивателя і прищеплювати йому комплекси меншовартості [8, 196]. Хочеться вірити, що Шевченко захистить себе сам, що звичайному читачеві вистачить вдумливості відшарувати ідеологічні наноси [6, 8], що поетична стихія візьме своє. Хочеться вірити й не помічати ущипливості відомого жарту ("талановита людина талановита в усьому – і вірші пише, і голи забиває"), бо дотеп цей стосується отого звичайного читача.

Сучасний письменник, працюючи над біографічною драмою, пливе між Сціллою і Харібдою: озвучувати поезію зі сцени вже mauvais ton (поганий тон), орієнтуватися ж на біографію небезпечно, бо закони жанру схиляють до сенсаційної плітки. Чи означає це, що драматург-новатор ризикує долучитися

до гурту пасквілянтів? А може, до праці над образом Тараса Шевченка братися не варто? Відповідь на запитання дає живий літературний процес: інтерес до легендарного поета не зникає, дві експериментальні п'єси – О. Денисенка "Сердечний рай, або Оксана" та С. Росовецького "Шевченко під судом" [9] з'явилися зовсім недавно, змінюючи умови гри на полі шевченкіани.

Ці п'єси об'єднують не лише тема, жанр, головний персонаж, перемога в усеукраїнському конкурсі "Коронація слова", а й багато менш очевидних прикмет, які дають змогу говорити про певну тенденцію в сучасній українській драмі. Обидва автори знані у своїх колах шевченкофіли. Станіслав Росовецький – доктор філологічних наук, професор – автор монографії "Тарас Шевченко і фольклор" (2011), коментатор шевченкознавчих праць, автор близько двохсот статей для "Шевченківської енциклопедії". Олександр Денисенко – актор, режисер, сценарист – дослідник Шевченка у другому поколінні: його батько В. Денисенко був режисером та співавтором сценарію фільму "Сон" (1964), де в головній ролі молодого Тараса знявся Іван Миколайчук. Написанню п'єси передувала робота в архівах, музеях, бібліотеках, оприлюднення новознайдених документів, спілкування з однодумцями.

Мінімально в цих п'єсах реалізовано поетичний інтертекст Шевченка: в О. Денисенка поетичні рядки залучено як елементи декорацій, маргіналізовані російською вимовою сторожа Єфімова, негативною емоцією епізодів, у які вони введені, а у С. Росовецького поетичний корпус текстів зредукований до згадок про "малоросійські віршики", котрими грішив поважний академік. Очевидно, що обидві п'єси активно включені в біографічно-документальний пласт Шевченкового інтертексту, але він залучений імпліцитно, опосередковано, бо говорити про документалізм цих п'єс складно; в обох випадках автори віддаляються від букви документа, подають власну версію біографічних подій, перевстановлюють акценти.

Обидві п'єси квазідокументальні, увагу письменників концентрує на собі не біографія, а сам художній образ, ідея, артикульована через нього. Можна навіть говорити, що Шевченко із провідного персонажа перетворюється на інформаційний привід, рамкову структуру, у межах якої помітної (а часом і зайвої) ваги набувають другорядні дійові особи. Їхнє значення перебільшується, вони стають оптикою глядача й центром уваги, за ними зникає, ховається титульна постать.

Це засвідчує: біографічний Шевченко, навіть олюднений, "без кожуха" й постаменту, – об'єкт складний, для біографічної драми невиграшний, бо перебуває під охороною національного культурного канону, який перечитується дуже повільно та обережно. Ті людські вади, що мають "підточувати" трагічний характер і призводити його до катастрофи (за Арістотелем), канон старанно приховує, а без них характер перестає бути центром драматичної боротьби, утрачає стрижень. Закони жанру вимагають скандалу, Шевченко має бути понад скандалом, отже – слід змінити жанрові рамки. Це й відбувається: обидві драми значні обсягом, кількістю персонажів, складністю фабули. За неофіційними визначеннями авторів, у С. Росовецького – написалася інтелектуальна драма для читання, а в О. Денисенка детективна хроніка, що обіцяє перерости у драматичний роман. Очевидне прагнення вийти за межі жанру біографічної драми, задекларувати відкритість тексту до кіно, сценарію, роману.

Ще один спосіб обійти загрози, приховані у структурі біографічної драми, – перенести конфліктні вузли, провокативні перипетії на персонажів другого плану. Так, в О. Денисенка несподівано брутальною й цинічною зображена наречена Т. Шевченка Ликера Полусмак, негативно потрактована постать

Г. Честахівського, роль яких у п'єсі – volens nolens стати репресивним інструментом імперської машини, прихованими вбивцями Тараса Шевченка, а потім і хранителями пам'яті про нього, рантьє його посмертної слави.

С. Росовецький обирає інший шлях відмежування Т. Шевченка від різнокаліберних пліток, що рояться навколо його постаті. Шевченко в нього – рамка, фарсовий контур: упродовж усього дійства бачимо безвольне опудало, смикану за мотузочки ляльку, на яку спрямовано апелятивну енергію дійових осіб, що їх прототипи в долі, творчості та рецепції реального Т. Шевченка відіграли фатальну, руйнівну або принаймні двозначну роль. Цар, цариця, Ликера, Варвара, Драгоманов, абстрактний Шевченкознавець – ось символічні носії квазідокументального, "скандального" наративу, котрий, хоча й артикульований у тексті, але не дискредитує титульного персонажа. Згідно із задумом драматурга, ніщо не може очорнити поета перед лицем Вічності, бо суддя йому лише він сам (Шевченко виявився головуючим на своєму судилищі), а гротескність тону твору вказує не лише на абсурдність подібного дискурсу, а й на приреченість спроб дати прямолінійні оцінки постаті такого масштабу.

Ще одна причина відходу біографічної драми про Шевченка від документальної основи – проблема мовної особистості. Ніхто не має жодного сумніву, що історичний, реальний Тарас Шевченко – білінгв і в житті, й у творчості. Біографічна драма, утомлена від поезії, редукує поетичну україномовну іпостась Шевченка, відповідно гіпертрофуючи російськомовну, виражену у прозі, листах, офіційних документах. Але російськомовний Шевченко для читача-сучасника фактично чужий – сьогодні його російський текст сприймається як знак рабства, кріпаччини, солдатської неволі, дискримінації, знак, підсилений на письмі українською графікою, а на сцені – фонетичною невправністю, акцентом. Обидва драматурги уникають цієї небезпеки. У п'єсах звучать різні мови: українська, російська, французька, англійська, окремі польські та німецькі вислови, Шевченко ж залишається суто україномовним. Іншомовні репліки у п'єсах записані переважно власною графікою, за винятком російських, які подекуди негативно маркує українська транслітерація, що вказує не лише на внутрішньотекстову ворожнечу цих мов, а й на конфлікт мовних іпостасей титульного персонажа. С. Росовецький ще й відверто артикулює та обігрує цю ситуацію: Головуючий (як потім виявляється, сам Шевченко) вимагає від свідка, царя Миколи І, послуговуватися українською мовою під час судового засідання. ("**Микола І**. Ладно. Однако скажи мнє, Прєдсєдательствующій, считаєш лі ти сам, што заставлять нас говорить по-малоросійськи, как смєшних дураков Квітки, справедливо? Только честно! **Головуючий.** <…> справедливо, ваша величність. Адже тисячі освічених українців, хотіли вони, чи не хотіли, але змушені були все життя розмовляти хто російською, хто польською, хто німецькою" [9, 101]). Вимога залишиться невиконаною – до кінця засідання цар говоритиме "транслітом", подекуди прикрашаючи його перекрученими українізмами.

Відкидання поетичного інтертексту, заміщення документа квазідокументом, біографічного факту міфологемою або легендою про цей факт, перебільшення значення другорядних персонажів, редукція головного персонажа до статусу рамкового компонента – ось вихідні умови, у яких написані "Сердечний рай, або Оксана" О. Денисенка та "Шевченко під судом" С. Росовецького. Виконання цих умов дає змогу зберегти серйозний, драматичний тон щодо протагоніста. Крім того, постать головного персонажа підсилює ще один пласт міжтекстовості, про який ми досі не говорили.

В обох п'єсах Шевченко зображений передусім як художник, знаний художник, академік. Вагу цього соціального статусу О. Денисенко наголошує

метонімічним зближенням Шевченка з Юпітером в епізоді, коли учні Академії піднімають Тараса на постамент замість скульптури професора Пименова; а С. Росовецький із тією ж метою вводить античну маску Зевса, якою протягом усієї вистави прикрите обличчя Головуючого-Шевченка. Проте не варто думати, що значущість Шевченка-художника для сучасних драматургів рівновелика його поетичній геніальності, хоча такий висновок може напрошуватися. Причина малярських акцентів, на нашу думку, полягає в іншому – це міжмедійна апеляція драматургів до візуального тексту митця, але не задля нього самого, а задля асоціативного переходу назад, до поетичного інтертексту.

Відомо, що малярська спадщина Т. Шевченка у свідомості кожного українця нерозривно пов'язана з його поезією, ілюстративна щодо неї. Одна Шевченкова іпостась у такий спосіб актуалізує в пам'яті іншу, прийоми інтермедійності опосередковують цей процес. Хоч яким би тепер був тон тексту самої драми – зниженим, побутовим, гротесковим, фарсовим, та поезія не залишає його, водночас не викликає дисонансу регістрів, бо візуальний текст лише натякає, символізує.

Нескладно виготовити декорації зі збільшених принтів Шевченкових картин, застосувати проектори, комп'ютерні симуляції, говорити мовою, звичною для нашого сучасника, що звик сприймати світ переважно через відеоряд. Це дасть змогу уникнути зношених прийомів, але не уникати Шевченкової поезії, ритму Шевченкового рядка, його міфопоетичних символів, які мусять, нехай кружним шляхом, але повернутися на сцену, бо без поетичного вмісту Шевченко – це просто бренд, на який приходитиме вже зовсім інша публіка.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Добрый Плутарх рассказывает о героях, или Счастливый брак биографического жанра и моральной философии // *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания: В 2 т. – М.: Наука, 1994. – Т. 1. – С. 637-653.
2. *Барт Р.* От произведения к тексту // *Барт Р.* Избр. работы. Семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 413-423.
3. *Бондарева О.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 510 с.
4. *Грабович Г.* Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Пер. з англ. – К.: Критика, 1998. – 208 с.
5. *Денисенко О.* Сердечний рай, або Оксана: [п'єса] / Богдан Ступка (передм.). – К.: Грані-Т, 2009. – 304 с.
6. *Дзюба І.* Тарас Шевченко: Життя і творчість. – 2-е вид., доопрац. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 718 с.
7. *Лотман Ю.* Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // *Лотман Ю.* Избр. статьи: В 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 365-376.
8. *Наєнко М.* Критика Шевченка як "чорна археологія" // *Зб.* праць Всеукр. (37-ї) наук. шевченків. конф.; Черкаси, 22-24 квітня 2009 р. – Черкаси: Вид-во Чабаненка Ю.А., 2009. – С. 196-200.
9. *Росовецький С.* Шевченко під судом // *Коронація* слова: Зб. п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 рр. – К.: Нора-Друк, 2008. – С. 79-154.
10. *Шаповал М.* Інтертекст як конструктивний чинник множинного втілення суб'єкта монодрами Ю. Щербака "Стіна" // *Слово* і Час. – 2009. – №6. – С. 39-44.
11. *Щербак Ю.* Сподіватись: П'єси. – К.: Рад. письменник, 1988. – 432 с.

Отримано 28 березня 2013 р. *м. Київ*

Ольга Бігун

УДК 929Шевченко+821.161.2-1.09

МОВА ЯК ЕМАНАЦІЯ СВЯТОСТІ: ЦЕРКОВНОСЛОВ'ЯНІЗМИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ СЕМІОЗИСУ

Досліджені церковнослов'янізми Шевченкових творів як явища мовної та метамовної рефлексії. Проаналізовано генетичні та функціональні чинники полікодовості в мовній компетенції українського поета.

Ключові слова: святість, культура, церковнослов'янська мова, мовна свідомість, Т. Шевченко.

Olha Bihun. Language as an emanation of holiness (Taras Shevchenko's use of Church Slavonic words through the prism of semiosis)

The paper treats Taras Shevchenko's use of Church Slavonic words as a phenomenon of linguistic and metalinguistic reflection. The author analyzes the genetic and functional characteristics of code patterns in Ukrainian poet's linguistic competence.

Key words: holiness, culture, Church Slavonic language, linguistic consciousness, T. Shevchenko.



Лінгвістична шевченкіана налічує доволі значний обсяг філологічних студій, що пропонують множинність та багатоаспектність наукових підходів до вивчення мовного контенту творів Кобзаря. Це дослідження генези та еволюції української мови загалом і джерел Шевченкової мови зокрема (І. Білодід, В. Ващенко, І. Огієнко, П. Плющ, В. Русанівський, О. Синявський, В. Сімович, І. Франко), стилістичних (Л. Булаховський, Г. Конторчук, А. Мойсієнко), морфологічних (А. Деркач, Б. Кобилянський, В. Тимошенко), фонетичних, орфоепічних та ритмічних особливостей (О. Клименко, В. Скляренко, Н. Чамата), синтаксичного конструювання (Т. Зайцева, В. Ільїн, В. Моренець), етнолінгвістики (Н. Молотаєва, В. Жайворонок, М. Шубравська) тощо. Уважаємо, що культурно-семіотичні підходи до вивчення церковнослов'янської мови у творах Т. Шевченка внесуть новизну у вітчизняні розвідки Кобзаревого доробку. Мета статті – дослідження Шевченкових церковнослов'янізмів як інформаційно-символічної структури, пов'язаної із сакральними цінностями.

Для аналізу функціонування церковнослов'янізмів у творах Т. Шевченка пропонуємо задіяти механізм реконструкції мовної свідомості: це дає змогу ніби "зсередини" розглянути мовні явища і процеси минулого. Посилаючись на історичну змінність мовної свідомості, Л. Гнатюк пропонує розглядати церковнослов'янську мову не за генетичним підходом, а за функціональними параметрами тієї чи тієї мови в мовній свідомості її носіїв [2, 397-402]. Г. Яворська вважає, що рефлексія над мовою може реалізуватися на двох рівнях: перший (поверхневий) складається з поглядів на мову, характерних для певної мовної спільноти або окремих суспільних верств; другий (глибинний) рівень реалізований у мовній поведінці, а саме – в активному виборі мовних варіантів, які вважають правильними чи більш прийнятними, за рахунок інших варіантів, котрі сприймаються, відповідно, як непридатні [16, 143-145]. Отже, мовна свідомість постає як сукупність культурно й соціально детермінованих установок щодо мови, які відбивають колективні ціннісні орієнтації.

Проблема існування та співвідношення в мовній свідомості праукраїнців двох мов – церковнослов'янської та давньоукраїнської на народній основі – досить

складна та перебуває в центрі уваги вчених понад століття (Л. Булаховський, Я. Ісаєвич, В. Істрін, В. Ламанський, М. Нікольський, І. Свєнціцький, І. Срезнєвський, О. Шахматов та ін.). До наукового вжитку було залучено поняття диглосія – спосіб співіснування двох мов, при якому вони виконують різні функції і сприймаються як одна мова. Прихильники такого погляду вважають церковнослов'янську книжною, а давньоукраїнську/руську – пов'язану з повсякденним життям. Тому мовна свідомість тогочасного носія поєднувала дві системи – книжно-писемну, виразником якої була церковнослов'янська, та народно-діалектну, що спиралась на "просту" мову повсякденного спілкування. Однак "церковнослов'янська мова мала особливий престиж як мова сакральна, що своїми засобами і можливостями виразу, за твердженням тодішніх українських книжників, не поступалася латинській і навіть грецькій" [5]. Б. Успенський зауважує, що "однозначне співвідношення книжної (літературної) мови та некнижної (живої) мови з протиставленням культури та побуту – наріжна властивість диглосії. Так оприявлюється культурна значущість книжної (літературної) мови при диглосії – тільки із цією мовою пов'язують культурні цінності та культурну свідомість певної спільноти. Це визначається особливою престижністю книжної мови. Книжна мова виявляється засобом розмежування культури та некультури, саме тому вона обмежена у своєму функціонуванні. І навпаки, жива культурна мова виявляється не пов'язаною жодною мірою із будь-якими культурними цінностями; ця мова повністю випадає з культурної свідомості. Отже, ознаки, за якими протиставляються книжна та не книжна мови, отримують у диглосії особливу семіотичну значущість" [10, 29].

Загальновідомо, що церковнослов'янська мова – штучний символічний конструкт. Її першочерговим завданням стала максимально точна передача змісту Святого Письма, патристичної спадщини, в оригіналі створених давньоєврейською, давньогрецькою чи латинською мовами, за допомогою етимологічних, семантичних та інших властивостей переважно слов'янських мовних компонентів. За традицією, мови сакральних християнських текстів набували статусу "святих мов". Проте церковнослов'янська мова мала виняткове становище порівняно з іншими. Давньоєврейська, давньогрецька чи латина існували ще до впровадження християнства, до того, як стали мовами перекладів біблійних текстів; натомість основна функція церковнослов'янської мови пов'язана лише з релігійними цінностями. "Мотивація православних слов'янських теологів-лінгвістів полягала насамперед у тому, – уважає Г. Виноградов, – що святі мови паралельно з безсумнівною благодаттю містили певний язичницький компонент, тоді як нова штучна мова свідомо створювалася як виключно зорієнтована на християнські чесноти, розглядалася як ідеальна символічна модель Божого Творіння, адже й усе суще було створено, згідно з Біблією, через Слово, яке і є Богом. З огляду на це церковнослов'янська мова була свідомо штучно максимально насичена як очевидними, так і здебільшого прихованими смислами переважно у формі символів, алюзій, метафор та, звичайно, конотацій, за допомогою яких не тільки словосполученням чи словом, а й нерідко однією літерою можна було освіченому читачеві натякнути на певні, а часто принципові, обставини, непомітні на рівні поверхового, буквального сприйняття тексту" [1, 331]. Очевидно, що закладений в основі церковнослов'янської мови принцип кодування інформації надавав їй "таїнства" святості, позаяк цією мовою послуговувалися під час богослужінь, а отже, й у звертанні до самого Бога. До роботи із сакральними текстами допускали тільки глибоко освічених інтелектуалів, переважно із чорного духівництва,

запобігаючи дискредитації процесу кодування. Насамкінець реципієнтам-дешифраторам за прозорою, на перший погляд, простою оповідністю тексту через конотації відкривалась підтекстова інформація, базована на знанні не тільки церковнослов'янської, а й інших святих мов, фразеології та семантики священних текстів.

Аналізуючи особливе місце церковнослов'янізмів у лексиці та фразеології Т. Шевченка, В. Русанівський вирізняє соціокультурний означник церковнослов'янської мови в житті та побуті давніх українців. Так, учений зауважує, що "церковнослов'янська мова приходила до українського селянина різними шляхами: через церкву, через колядки і щедрівки, через культову книгу, інколи через твори художньо-філософського змісту" [8, 8]. Власне початок полікодової мовної свідомості закладався на стадії освоєння грамоти. Початкова освіта на той час, як відомо, полягала у вивченні церковнослов'янської азбуки, формуванні навичок читання, а також у заучуванні напам'ять Псалтиря чи Часослова. Така форма засвоєння знань прикметна значною тяглістю в часі. Адже, зародившись у X – XI ст. як вагома ланка християнізації населення, церковні школи давали початкову освіту та релігійне виховання впродовж майже десяти століть.

Ця освітньо-виховна традиція дістає відлуння на сторінках Шевченкових творів. Так, у "Гайдамаках" іронічно подано процес освоєння церковнослов'янської азбуки: "Тма, мна знаю, / А оксію не втну таки й досі" [13, 133]. У повісті "Наймичка" навчання граматики відбувається через церковний буквар або часословець (буквар, скомпонований із канонічних текстів Часослова): "Месяца через два с Божиею помощию Марко одолел букварь до самого "Иже хощет спастися"[1] [15, 111]. Загальновідомо, що прототипом шкільної науки у творах був досвід поета, котрий навчався читати за церковними книгами і, як про це згадано в повісті "Княгиня", уже в дитинстві "знав майже весь Псалтир напам'ять" [15, 154].

Культурно-історичний контекст Шевченкової доби сприяв засвоєнню церковнослов'янської мови з дитинства, тому вона не сприймалася як чужа. Зокрема, В. Русанівський переконаний у невіддільності української (побутової) і церковнослов'янської мов у формуванні мовної свідомості Т. Шевченка. "Інакше, – стверджує вчений, – важко було б пояснити, чому він використовує і українську, і церковнослов'янську мови у своєму "Букварі южноруському" (1861). Поняття про склади автор "Букваря" розкриває в десяти "стихах", які є уривками перекладених ним "Давидових псалмів": "стих перший" – трохи змінений початок 132 псалма, "стих другий" – кінець псалма 53, "стих третій" – кінець псалма 12, "стих четвертий" – уривок з псалма 93, "стих п'ятий" – завершення попереднього псалма, "стих шостий" – перша частина псалма 149. Чому поет подає уривки саме в такому порядку? Очевидно, це ще один доказ того, що канонічний текст був для нього лише загальнокультурною канвою для власної поетичної творчості", – підсумовує В. Русанівський [8, 93]. Уважаємо, що причина цього – той мовний церковнослов'янський "стандарт", закладений у мовну свідомість поета ще з дитинства, що став необхідною рисою осмислення світу і творчості. Так, уважає Л. Гнатюк, "у людини з'являються готові блоки для опису ситуацій, дій і переживань, які відтворюються автоматично, коли вона орієнтується на книжний виклад і разом із тим пише про те, що в тому чи іншому вигляді вже трактувалось у вивчених текстах" [2, 399].

[1] Ідеться про Символ Віри св. Афанасія Александрійського, складника малого катехізису – тексту молитви та пропонованих питань і варіантів відповідей стосовно віросповідних принципів.

На підтвердження наших положень наведемо розмисли І. Огієнка. Зокрема, учений зазначає, що "читання Біблії вплинуло на Шевченка своїми незабутніми образами. Наприклад, Книга Пророка Амоса 6.6: "Чи хто виоре море худобою?" могла вплинути на Шевченка, і він дав: "Неситий не виоре на дні моря поля". Або до стилю ступневого підвищення числівників: "Не через два, не три літа, не через чотири вернувся наш запорожець". "Іде військо, іде друге, а за третім везуть тоді лихо". Пор. до цього такі біблійні форми: "Приповістки" 30.18: "Три речі оці дивовижні для мене і чотири, яких я не знаю"… "Приповістки" 30.15: "Оці три не наситяться, чотири не скажуть доволі"… Амоса 1.3: "Так говорить Господь: за три переступи Дамаску й за чотири цього не прощу"… У біблійній мові це числівникове підвищення дуже оригінальне й незабутнє – Шевченко безумовно його знав", – переконаний І. Огієнко [7, 291-292]. Наведені міркування свідчать, що поряд із поетико-стилістичним рівнем рецепції біблійних текстів спрацьовують і ті так звані "кліше", котрі виробились у мовній свідомості поета завдяки студіюванню Святого Письма ще в дитячі роки.

Так, поезія "Умре муж велій в власяниці…" (1860), на наш погляд, – це не що інше як зразок згаданих причиново-наслідкових відношень, сформованих у мовній свідомості автора. Реальна подія, а саме смерть петербурзького митрополита Григорія, відомого своїми реакційними виступами, відгукнулась рядками, наповненими церковнослов'янською лексикою. У коментарях до поезії в останньому дванадцятитомному виданні твір охарактеризовано як сатиричний відгук, пародію на "надгробний плач" у стилі сатиричних виступів курочкінської "Искры" [14, 741]. На думку Я. Дзири, за стильовими інтенціями вірш близький до плачу-ляменту, оскільки дошевченківська українська література багата своїми творами на цю тему різного жанру і стилю – ляментами, треносами, невільницькими плачами, панегіриками, як-от "Лямент дому княжат Острозьких з приводу смерті князя Олександра Констянтиновича", два острозькі ляменти, "Лямент України", "Плач київських монахів" тощо. З погляду дослідника, жанр твору взаємопов'язаний з іншими поезіями цього періоду, позаяк "Т. Шевченко 4 червня 1860 р. завершив переспів "Плач Ярославни", 17 червня написав "Умре муж велій…", а 28 червня — "Гімн черничий". Отже, у червні в його поетичній робітні панувала давня українська мова. У такому порядку він записав ці вірші до "Більшої книжки" [3]. Науковець достатньо аргументовано доводить залучення й давньоукраїнських жанрових традицій, і церковнослов'янської мови у творах Т. Шевченка. Гадаємо, що жанрова форма була скоріше рефлекторною реакцією, у якій, власне, і проступили механізми, закладені при формуванні мовної особистості поета. Припускаємо, що відповідно до ситуації у вірші "Умре муж велій…" активувались асоціації саме плачу-ляменту. Позаяк означені "плачі" у староукраїнських книжників рясно пересипані церковнослов'янізмами, то й лексика Шевченкового твору повністю відповідає своєму аналогові. Додамо, що, крім жанрових інтенцій, уведення церковнослов'янізмів продиктоване й відповідним саном небіжчика.

Те, що стилізована форма плачу-ляменту сповнена гострої іронії, посилює ефект несподіванки, примушує розгледіти в діях покійного ідеолога "святості" марнославство, неадекватність, мракобісся. Однак за манерою пишних панегіричних висловлювань, що містять прихований іронічний підтекст, убачаємо не тільки авторську знахідку мовно-стилістичного характеру, а й продовження сатиричних традицій давньоукраїнської літератури. Аналізуючи ідеї та форми української барокової поезії, Л. Ушкалов зауважує, що обабіч "поважних" пародій-"імітацій"[1] у ті часи неабиякого поширення набули пародії

[1] Ідеться про засади "imitation operis", коли автори намагались наслідувати відомі класичні зразки, як-от Овідія чи Вергілія.

сміховинні, що їх подибуємо передовсім у традиції мандрованих школярів та кліриків. “Вони носили із собою, – описує вчений, – “великіє жмутки” всіляких “шпаргалок и партес”, з-поміж яких було й чимало сміховинних очуднень тропарів, кондаків, гласів, а ще – травестійних переробок різдвяних та великодніх віршів” [11, 63-64]. Вірогідно, що Шевченко міг долучитися до цієї літератури в кирилівських дяків-бакалярів. Адже загальновідомо, що саме в дяківському рукописному співанику майбутній поет уперше натрапив на твори української духовної лірики, як-от псальму “Всякому городу нрав і права” Сковороди чи колядку “Три царіє со дари”. Од когось із бакалярів Шевченко міг чути й пародійні переробки, виразною рисою яких було поєднання “високої” патетики з “мирськими” реаліями в манері “карнавального світовідчуття”. Саме в річищі карнавальної культури Середньовіччя тлумачить феномен діяльності дяків-бакалярів І. Ісіченко, бо ж “пародія веде невгамовну веселу гру з усім найбільш важливим, із сакральним. Сміх спрямований передусім на вище, на загальне й ціле, на той же предмет, що й середньовічна серйозність” [6, 103].

Окрім біблійних ремінісценцій, для яких цілком природним було залучення церковнослов’янського мовного матеріалу, у творах поета маємо типологічні паралелі з давньоукраїнською як духовною, так і світською літературою з уведенням церковнослов’янізмів чи стилізацією під них. Виразно проступають жанрові паралелі. Зокрема, у тій-таки поезії “Умре муж велій…” убачають подібності з надгробним плачем, у поемі “Сон (Комедія)” (1844) можна розгледіти середньовічну містерію чи візію, “Гімн черничий” (1860) має ознаки середньовічної гімнографії, у поезії “Царі” (1848) уможливлюються подібності з літописами. Інша річ – сенсове наповнення, адже майже в усіх названих поезіях відтворено абсурдну дійсність за допомогою сарказму чи іронії. Так вибудовано контраст форми та змісту, невідповідність яких посилювала комічний ефект.

Ще одна риса, що об’єднує Шевченкові стилізації, – імпліцитне прагнення “високого стилю”, котрий здебільшого супроводжує сатиричне бачення навколишньої дійсності. Результат такого синтезу – надзвичайне багатство асоціацій, коли, за Ю. Шевельовим, “речі й події буденного життя переносяться в релігійно-абстрактну площину, прозаїчне стає поетичним, далеке й абстрактно-релігійне – близьким і рідним” [12, 91]. На думку лінгвістів, чимало церковнослов’янізмів та лексичних “новотворів”, на кшталт “хребетносилі”, “душеубогі”, “тихолюбці”, є наслідуванням “плетіння словес протягнено складених”, що їх Іван Вишенський називав “хитростями слогов сплетенноречных наказания еллинского” [4, 54].

Отже, церковнослов’янська лексика у творах Шевченка має ознаки інформаційно-символічної структури, що містить і генетичні, і функціональні, і когнітивні параметри. Гармонійне оперування церковнослов’янізмами в поетичних творах наводить на думку, що Шевченко був “людиною складнішою і рафінованішою, ніж би це виникло з повторюваного багатьма мовознавцями стереотипу про “народність” і “простоту” його мови” [9, 269]. Поряд зі значним корпусом біблійних ремінісценцій у Шевченкових творах проступають механізми, закладені у процесі формування мовної свідомості поета. Оскільки сакральні тексти він іще з дитинства осягав церковнослов’янською, то цілком логічним було й відтворення цією мовою аналогій, що виникають у свідомості мовця під час творчої інтерпретації. У мовній свідомості поета виразно проступають механізми кореляції між мовою та тією сферою сакрального, репрезентантом якої вона поставала. Сформований у такий спосіб дискурс служить індивідові все життя, бо перебуває під домінуванням дуалістичних інтенцій ментальної та духовної традицій.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Виноградов Г.* Лінгвістична складова джерелознавчого аналізу в сучасній славістичній медієвістиці // *Наукові* записки. – Серія "Історичні науки". – Острог: Вид-во нац. ун-ту "Острозька Академія", 2009. – Вип. 14. – С. 329-336.
2. *Гнатюк Л.* Мовна свідомість як поняття лінгвістики (діахронний вимір) // *Вісник* Львів. ун-ту. – Серія філол. – Вип. 38. – Ч. ІІ. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. – С. 397-402.
3. *Дзира Я.* Козацький правопис поета (Чи маємо академічне видання творів Шевченка?); [Електронне видання] // Mappa mundi p. 616–634. – Режим доступу: http: www.litopys.org.ua/rizne/dzyra.htm.
4. *Дядищева-Росовецька Ю.* До питання про сутність Шевченкового внеску в розвиток української літературної мови: проблема церковнослов'янізмів // *Укр.* мовознавство. – Вип. 21. – К.: ВПЦ "Київський університет", 1997. – С. 50-55.
5. *Ісаєвич Я.* Історія української культури: У 5 т. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 2: (Українська культура XIII – першої половини XVII ст.); [Електронне видання]. – Режим доступу: http: www.litopys.org.ua/istkult2/ikult2.htm.
6. *Ісіченко І.* Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.): Навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів. – Львів: Святогорець, 2011. – 568 с.
7. *Огієнко І.* Тарас Шевченко. – К.: Наша культура і наука, 2003. – 432 с.
8. *Русанівський В.* У слові – вічність (Мова творів Шевченка). – К.: Наук. думка, 2002. – 240 с.
9. *Струмінський Б.* Шевченко і церковнослов'янська мова // *Світи* Тараса Шевченка. – Нью-Йорк; Львів: Наук. товариство ім. Шевченка, 2001. – Т. 2. – С. 265-270.
10. *Успенский Б.* История русского литературного язика (XI–XVII в.). – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 558 с.
11. *Ушкалов Л.* Есеї про українське бароко. – К.: Факт–Наш час, 2006. – 284 с.
12. *Шевельов Ю.* 1860 рік у творчості Тараса Шевченка // *Записки* наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 1992. – Т. CCXXIV. Праці філол. секції. – С. 89-106.
13. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. [редкол.: М. Г. Жулинський та ін.]. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 1. – 784 с.
14. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. [редкол.: М. Г. Жулинський та ін.]. – К.: Наук. думка, 2001. – Т. 2. – 784 с.
15. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. [редкол.: М. Г. Жулинський та ін.]. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 3. – 592 с.
16. *Яворська Г.* Прескриптивна лінгвістика як дискурс: Мова, культура, влада. – К.: НАНУ, Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні, 2000. – 288 с.

Отримано 28 березня 2013 р. *м. Київ*



Наші презентації

Український дольник: Колективна монографія / За ред. Н.В. Костенко; упор. О.М. Собачко. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – 423 с.

Праця київських (Н. Костенко, М. Сулима, О. Бросаліна, О. Башкирова, В. Левицький, Я. Ходаківська, В. Афанасьєва, К. Дорошенко, Н. Гаврилюк), чернівецьких (Б. Бунчук, В. Мальцев, Ю. Прокопчук), луцьких (О. Кицан), московських (К. Корчагін), донецьких (Е. Свенцицька) віршознавців присвячена монографічному дослідженню однієї з найцікавіших, але ще недостатньо вивчених форм українського некласичного вірша – дольника. Уперше в українському віршознавстві розглянуто типологію його ритмічних форм та закономірності розвитку в українській поезії XX – початку XXI ст.

Книжка адресована літературознавцям, викладачам, аспірантам і студентам-філологам, залюбленим у поезію та вірш.

Н. Г.

Наталя Андрійченко

УДК 821.161.2.09В. Шкляр

АРХЕТИПОЛОГІЯ РОМАНУ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА “ЧОРНИЙ ВОРОН”

У статті досліджується архетипологія роману В.Шкляра “Чорний ворон”, зокрема архетипи коня, матері, самості, тіні, вогню, птаха, дерева.

Ключові слова: міфологема, архетип, символ, роман.

Natalia Andriychenko. The archetypology of Vasyl Shkliar’s novel “The Black Raven”

The article analyzes the system of archetypes typical of V. Shkliar’s novel “The Black Raven”, in particular the archetypes of the horse, the mother, the self, the shadow, the fire, the bird, and the tree.

Key words: mytheme, archetype, symbol, novel.



Охудожненню образу Чорного Ворона – захисника вітчизни в романі В. Шкляра “Чорний ворон” сприяють міфологеми коня, птаха, дерева. За прадавньою арабською легендою, коли Господь вирішив створити коня, він покликав Південний вітер і мовив до нього: “Я хочу видобути з твого лона нову істоту, тож згустися та позбав себе плинності”. І послухався вітер. Тоді Господь узяв дещицю того елементу, подув зверху, і з’явився кінь. Отже, кінь з вітру, хай і “згущеного”, та Божого Духу [1, 302]. Європейська епоха Відродження наводить складнішу “генеалогію” коня: “Він складається з чистого повітря та вогню, і важкі елементи, земля й вода, з’являються в ньому лише тоді, коли він спокійний, чекає, коли хазяїн застрибне на нього” [див.: 4]. Кінь постає тут як утілення всіх чотирьох першостихій. Тому, зрозуміло, саме кінь персоніфікує та символізує найсакральніші царини людини: людську душу та її чинники, підсвідоме та несвідоме, красу і шляхетність, витривалість, молоду звитягу, незборимість, товариськість, розум, пам’ять… У вигляді чудесних коней наші предки уявляли всі значні явища природи – вітер, хмари, швидкий спалах блискавиці. Зокрема, у слов’янській міфології кінь (комонь, клюся, тарпан) був однією із найшанованіших істот. Наші предки так уявляли собі добу: вранішня зоря (денниця) веде сяючих білих коней (світанкові хмаринки), відганяючи всіх шкідливих створінь вогняними стрілами. Удень коні стають червоними (рудими), увечері – сивими (темно-сірими) і вечірня зоря виводить їх із небосхилу. Ніч – це вороний (чорний) кінь. У цей час сонячний диск Хорс освітлює підземний світ. Зірки та сузір’я теж порівнювались із кіньми, а чумацький шлях – із молоком небесної кобилиці. Безперечний зв’язок коней і з росою – магічною рідиною, яка зникала із появою Сонця: її випивали небесні коні.

Коней порівнювали й зі швидкокрилими птахами, утіленням усього динамічного, буйного, неспокійного й водночас мудрого. Природну міць коня приборкати може лише сильний і впевнений у собі вершник. Приборкати

дикого коня метафоричною мовою означає приборкати саму природу, примусити віддати людині частку своїх сил і можливостей. У багатьох народів світу подібне випробування входило до обряду ініціації, який мав пройти кожний чоловік.

Цікаво, що психологічні експерименти під час дослідження впливів різних звуків на людину показали: ритми кінського тупоту викликають нервове збудження в підсвідомості європейців як спогад про красу чи жах навали кіннотників. "…Цокання копит мелодійніше за флейту Гермеса" [див.: 4], – говорить один із героїв Шекспіра. Із далекого степового півдня приходили орди кочівників, і тупіт кінських копит ніс із собою жах. Відтоді вороний кінь – це образ усілякого лиха, темна сила. Разом із конем у свідомості давніх слов'ян з'явився й Вершник з уявленням про те, що весь світ лежить під копитами його коня, та з готовністю випити чашу насолоди до дна [2].

Вершник на коні – символ різноаспектний. Він несе із собою кардинальні зміни, зазвичай деструктивні. Якщо світлий кінь уособлює радість сонячного світла, то чорний несе на собі смерть. Звідси архетиповість, ейдичність образів коня, вершника, кінського тупоту в європейській, зокрема українській, культурі.

У романі "Чорний ворон" спостерігаємо різновекторну семантику архаїки коня. Із конем головного героя – Чорного Ворона – Мудеєм зустрічаємось уже на перших сторінках твору. І відтепер вони – єдине ціле, як Олександр Македонський з Буцефалом, як Рустам із Рахшем. Спроби дослідити етимологію імені коня "Мудей" привели нас до спогадів вояка петлюрівської армії Валентина Сім'янціва – колишнього офіцера царської армії, холодноярця, учасника боїв проти червоноармійців у вересні 1920 р. у Бурштині, коня якого звали "Мудей". Вочевидь, цей кінь і став прототипом романного. "А потім появився Мудей, кінь невичерпної витривалості, який навіть при малому фуражі, а іноді лише на одній водиці, творив дива… І він загинув від більшовицької кулі у Бурштині влітку 1920 року". Сім'янців – "із крови і кости кіннотник" – знав радість дружби з конем відповідної йому вдачі. "З добрим конем зростає певність себе, а з нею – і повага в товаристві. А без коня гріш ціна козакові у базарний день… І чим би я виправдав своє життя, – писав уже на еміграції (через 40 років після подій) В. Сім'янців, – коли б доля не дала мені того козакування". Це казав зрілий майстер-митець, відомий в українській еміграції скульптор! Отже, "Мудей складається з двох імен мені дорогих людей з часу мого перебування у військовому шпиталі – сестри-жалібниці Марусі – казали їй Муся… і полковника Дея, який опікувався мною після мого виходу зі шпиталю. Так воно власне мало б писатися Му-Дей" [3, 108-128, 206-227]. У творі автор не розтлумачує імені свого коня.

Отже, суцільно ідеалізованою містичною істотою виступає в романі кінь Чорного Ворона, дончак Мудей, який був товаришем Воронові й, на глибоке переконання отамана, мав душу, якби вмів говорити, то говорив би. "Коні, – пише К. Юнг, – ще у фольклорі були ясновидющими і час від часу говорять". Тричі Мудей рятує свого вершника; уперше виносить пораненого й непритомного з поля бою: "…І тоді Мудей… ліг біля нього, тихенько заіржав, припрошуючи в сідло", "доніс його, непритомного, до Євдосі, як *здогадався*, що пораненого отамана треба доправити саме до знахарки…". "Ворон знав, що Мудеєві *розуму не позичати*, кінь рятував його вже не раз, але як те в нього виходило, – важко сказати" [5, 12]. Удруге кінь, відчувши небезпеку, "заблукав" біля рідної хати Ворона, усю ніч ходив болотами, колом, але до хати не потикався. І лише згодом Ворон дізнався, що в його хаті на нього чатувала засідка. "…Сталося чудо. Ворон не знав, на кого, на що це чудо покласти – чи на *прозірливість коня*, що невідь-яким нюхом відчув небезпеку і "заблукав", чи на якусь лісову

силу, котра відвела від нього смертельну загрозу" [5, 123]. І в кінці роману саме Мудей, тиждень голодний, виснажений, невідомо яким зусиллям кінської волі рятує життя Воронові, принісши його до Мотронинського монастиря.

Своєю вродою, гордою поставою, розумністю й добротою кінь виховує Ворона, який, сидячи на ньому, навіть ззовні змінювався. Ворон в усьому довіряє коневі й багато в чому наслідує: "Мудей зовсім притишив крок, <…> ворухнув надрубаним вухом. Ворон і собі нашорошився" [5, 89]; "Як тільки Ворон поклався на мудрість Мудея, відразу заспокоївся…"; "Ворон так зніяковів, аж Мудей переступив із ноги на ногу…" [5, 17]; "Мудей, який умить перейнявся настроєм вершника <…>, повертав набік голову, щоб краще бачити, що там попереду, і водночас – що позаду (так природа поставила очі коневі), а Ворон, припавши грудьми аж до гриви, боковим зором примічав, як його хлопці… женуть чимдуж до лісу…" [5, 216].

Отже, перед нами єдине ціле: кінь – вершник – воїн, якого наші пращури знали із часів спільноарійської єдності як китовраса – мудру істоту, що вдень царювала над людьми, а вночі над тваринами. Тому Ворон на своєму коневі "літає", за його допомогою передбачає, віщує; розмовляє, радиться із конем, навіть ревнує коня до коханої Тіни.

При першому знайомстві Чорного Ворона із Мудеєм в отамана тремтіли руки від захвату перед красою й силою коня, а від дотику шовкових губ коня до руки "лоскіт пробіг аж у грудях. Серце його заспівало. Він притулився лицем до шиї коня і не бачив, як засвітилися очі у Гризла" [5, 36]. Спостерігаємо тут природне уподібнення – тремтіння рук і спів серця, що зачіпає архетипові та етнопсихічні глибини, адже серце в кардіоцентризмі українця завжди було найдоглибнішою інстанцією, що, зрештою, здавна репрезентує одну із першооснов буття. Захват силою і красою Коня змінює весь світ, усе довкола – люди і природа – наснажуються тією силою, діють в унісон. Тож шалена радість Ворона (тоді ще Чорновуса) через спів серця і тремтіння рук засвідчує дію космічного *Φιλοτξς*, що прегарно й миттєво підносить часткове, інтимне до буттєвих висот. А очі отамана Гризла, що *засвітились*, уособлюють чистоту, щирість події та Боже благословення цього тандему.

Сцени знайомства і прощання Ворона із конем майже ідентичні: вони утворюють своєрідне обрамлення, що символізує народження героя-месника і згодом його смерть. Тут актуалізується архетип матері, щільно пов'язаний з архетипом коня як верхової тварини. За Юнгом, кінь, перебуваючи під людиною, уособлює лоно, а відтак і землю-матір, яка є генератором усього сущого: вона народжує, видає із нетрів до життя й вона ж забирає у своє лоно те, що віджило вік.

У сцені знайомства та прощання із конем актуалізується й архетип самості (Selbst), бо для Ворона кінь – символ волі (вільного вітру), боротьби за Україну, зв'язку із рідною землею, сенсу його буття. "Самість" становить собою, сказати б, і недиференційовану єдність людського єства, й інтегровану єдність чи мету життя індивіда. Вона – чи не найпотужніший архетип, що структурує людську свідомість, власне "Я", прагнення до цілісності, отже – досконалості. Сакральні символи – особливо трійця, хрест, а також образ батьківщини – часто слугують виявами самості в людській практиці, зокрема в художній літературі.

У романі архетип самості дається взнаки передовсім в образах рідної землі, батьківського дому – їх уособлює єдине створіння, яке до кінця лишилося з Вороном, – його кінь Мудей. Так, у момент прощання із конем, а значить і з рідною землею, коли Ворон востаннє бачить коня, його охоплює глибока туга за рідними, близькими, виникає острах перед невідомою чужою країною. Отже, "самість" порушена, тому навіть голос у Ворона "був чорний". "Ворон обняв Мудея за голову. Притулився зарослою щокою до його щоки. Яка ж вона

гаряча. Яка ж вона…" [5, 347]. Крім того, українці в романі, зокрема Ворон, дотримуються традиції "своєї", "сакральної" території – ідеалу, в якому чи не найчистіше виявляється Selbst, що почасти пояснює "непоступливість" українців окупантам, а відтак їхню трагедію в Україні.

У романі зустрічаємо різкий контраст між бойовим конем "дончаком розумакою Мудеєм", яким пишався Чорний Ворон, і запряженим у воза Мудеєм по тому, як отаман мусив залишити свого коня. Мудея "обсіли, бідного, вавки, лишаї, і він тихо собі одійшов" [5, 350].

Так одним мазком відтворюється атмосфера повоєнного життя українців-холодноярців у 20-х роках XX століття: ще відчувається подих війни, проте мирне життя починає вступати у свої права й диктувати власні вимоги. Водночас кінь мирний, свійський, робітничий символізує ніби мирне життя, яке сприймалося частиною населення, але кінь бойовий, войовничий відмовляється від такого миру, не бажає жити в неволі. Звичайно, коні в цьому контрасті (Мудей войовничий і Мудей робітничий) якнайкраще персоналізують вдачу свого господаря, який обирає смерть, а не неволю.

Утім чи не найразючіше в романі виявляється контраст усуціль чорного коня зрадника Куземка та Зірки отамана Василя Чучупаки. Акцентовано, що в англо-арабки була біла зірка на лобі. За К. Юнгом, кінь символізує до-людську стихію, несвідоме: "кінь під людиною" знаменує підсвідоме; у магії кінь означує буттєві первні, ірраціонально-чарівні дійства [див.: 6, 81].

Безперечно, чорний, вороний кінь Куземка сугестує архетип Тіні – його несвідоме некрофільне спрямування, що, зрештою, і реалізується в романі. Психоаналітично ж чорний кінь вражаюче охудожнює підсвідоме mortido, тобто посилений потяг людини до руйнації. Чорний кінь у магії означає смерть. Показовий тут початок розділу – розповідь про підступну зраду брата братом. Тричі являється чорний братів кінь Вовкулаці як символ смерті та ніби супроводжує його до фіналу. Перша зустріч із конем підтверджує страшні здогади Вовкулаки щодо брата-зрадника: Вовкулака "упізнав братового вороного…"; "Свого коня Вовкулака прив'язав за стодолою <…>, а далі не знав, що робити… боявся того, що буде далі, і тільки якась невидима сила підштовхувала його в спину – давай, давай, ти про це здогадувався давно" [5, 93].

Друга зустріч із конем лише утверджує Вовкулаку у правильності його рішення – убити брата-зрадника. І братів кінь не рятує господаря, а ніби допомагає справедливому месникові. Кінь (третя зустріч), побачивши Вовкулаку, "повернув голову в його бік… і тихо форкнув" [5, 94]. Після страти брата Вовкулака відпускає вороного, який зробив свою справу, відсторонився, але не зник остаточно.

На противагу цьому англо-арабка Зірка із білою зіркою на лобі символізує вітальність, красу, духовну високість, незвичайність – риси, притаманні її вершникові, холодноярському отаману Василеві Чучупаці. Побачивши, як вороги – чекісти в'яжуть його брата, знаючи про катування "в чекістських мордовнях", Василь "не вагався ані секунди", розвернув Зірку й помчав визволяти Петра й Павла (імена знакові). "Зірка несла його рівно і легко, бо добрий кінь завжди відчуває свого вершника, добрий кінь, повірте мені, уміє відчути запал і радість боротьби" [5, 14]. Зірка була до кінця зі своїм вершником. "І тоді до нього, вже мертвого… підійшов із жалем великим, що не вдалося живцем захопити отамана, командир ескадрону Митюха Герасімов і здивувався, бо замість страшного бандита побачив хлопця років двадцяти п'яти з білявим волоссям і блакитними очима, які дивилися у квітневе небо і всміхалися першому, вже по-справжньому теплому сонцю" [5, 15]. Тож гніда кобила як архетип вогню "вогняної масті" містить у собі червоний відтінок –

дещицю крові, що імплікує як життєвість, так і “важку воду”, “трагедію”, “смерть”; так само гніда масть передбачає й коричневий колір, колір землі із перегноєм на Черкащині. Біла “зірка” на такому тлі, ясна річ, спрямовує нашу уяву до небесної чистоти.

Виконавши свою місію божественної істоти, гине й Тася, кобила вершника Вовкулаки. Смерть-куля потрапляє їй у білу “панчішку” на нозі: смерть – чорне – завжди намагається поцілити в найкраще, біле, чисте і знищити його. У мить переходу Тасі в потойбіччя в “темному великому оці відбивалася маленька зірочка – то мерехтіла сльоза”. Та зірочка ніби супроводжувала Тасю в зоряну вічність. “Коли Ворон приставив дуло до вуха (це єдине, що він міг ще зробити для Тасі), вона все зрозуміла й примружила око. – Наздоганяй Вовкулаку, – сказав Ворон. – Вам буде добре удвох… Відвернувшись, він спустив курок” [5, 330].

У “Чорному Вороні” сповна актуалізується міфологема кінського тупоту. Цікавою особливістю є те, що дихотомія “жах-краса кавалерійської навали” тут виступає як єдине ціле. Поранений у бою, Ворон непритомніє, “чіпляючись за гриву коня, він уже нічого не бачив, та якийсь час крізь темряву чув, як стугонять копита, тільки не міг збагнути, чи то вони крешуть під ним, чи по ньому” [5, 47].

Із волі автора страх перед кінським тупотом різко змінюється замилуванням красенем-вершником на прегарному коні. “…Мудей відразу пішов дриндом, таким собі граційним клусом, від якого і вершник одразу вирівнювався у спині і розправляв плечі” [5, 12]. Вершник (отаман Ворон, отаман Чучупака, Вовкулака, які прославилися під час війни з окупантами за свою землю), справді має “весь світ під копитами свого коня” й водночас лишається ніжним, добрим, справедливим отаманом для “своїх”. Тож прадавня дихотомія “жах-краса кавалерійської навали” та архаїка Вершника постають у творі на повну силу.

Додамо ще й улюблений в Україні образ вершника – справедливого месника, що героїчно захищає батьківщину, ставиться із любов’ю до простих трударів, шляхетно поводиться не лише із жінкою, а й із деревом у лісі, плекає високоморальні, духовні цілі, але не цурається й земної прагматики.

Поліфункціонально виявляються у творі й міфологеми птаха та дерева. Образ чорного ворона, дуже поширений у міфологічних уявленнях, пов’язується із різними елементами Всесвіту – підземним світом, землею, водою, небом, сонцем: це свідчить про глибоку міфологічну семантику персонажа. Ворон – віщий птах, символ мудрості, довголіття, посередник між трьома світами. Він годується падлом, тому його пов’язують і з царством мертвих, і з землею, але водночас і з небом – символом будь-якого птаха. За К. Леві-Стросом, те, що Ворон живиться стервом, характеризує його як культурного героя: це не тваринна, але й не рослинна їжа, тому ворон – певний компроміс між хижими і травоїдними тваринами. Ворон – медіатор між життям і смертю, між небом і пеклом. Він – “санітар лісу”. Ворон здатен передбачати майбутнє, попереджати про лихо, смерть, бо вміє наслідувати людську мову. Отже, його роль – не приносити зло, а сповіщати про нього, що яскраво відтворює український фольклор, писемна література:

Летить ворон з чужих сторон
Та й жалібненько кряче:
“Вставай козаче молодий,
Твоя дівчина плаче!..”.

Етимологія слова “ворон” указує або на крик птаха (це романо-германські, кельтські, угорські мови), або на його колір (слов’янська, арабська, китайська мови). Із латини “крас” (cras) означає завтра, а відтак у Давньому Римі ворона асоціювали із надією. Образ ворона амбівалентний. Якщо в Китаї ворон – солярний символ, у Греції – символ довголіття, плодючості, а у слов’ян – віщий

птах, що живе до трьохсот років, володіє таємницями – віщує напад ворогів, смерть, дає поради героям у билинах і казках, знає, де заритий скарб, то в Індії він – символ смерті; у міфах північноамериканських індіанців ворон здебільшого символізує творче надприродне, трикстера, культурного героя, деміурга.

Різняться функції ворона й у релігіях світу. Так, у християнстві ворон – символ гріха. У символіці гріхопадіння він сидить на Дереві Пізнання, з якого Єва зриває яблуко. Ворон символізує самоту й самотність, а відтак святих самітників Антонія, Онуфрія, Вікентія Сарагоського, Павла Затворника. В іудаїстській і мусульманській традиціях ворон – символ руйнації, обману, загибелі. Навіть у міфі про всесвітній потоп роль цього птаха суперечлива.

Так, у вавилонському епосі про Гільгамеша (“Про того, хто бачив усе”) аккадський Ной Утнапішті посилає із човна послідовно ластівку, голуба та ворона, аби дізнатися, чи є де суходіл. Перші дві пташки повернулися ні з чим, і лише ворон не повернувся, а отже, знайшов землю… У біблійному потопі, що бере свої витоки із вавилонського, ворон теж не повертається, але Ной посилає слідом голуба, що й приніс гілку оливи. Отже, у цій версії голуб – добрий вісник; ворон – поганий. Ной, за легендою, проклинає ворона, обертає його із білого на чорного. Одна з українських легенд, переказана С. Головіним, розповідає, що ворони в раю мали чотириколірне пір’я, але після гріхопадіння почали їсти падло й почорніли. Лише в нові часи, у новому раю буде відновлена їхня первісна краса.

Саме ім’я цього дивного птаха – Чорного Ворона – бере собі за прізвисько колишній штабс-капітан царської, а згодом петлюрівської армії, кавалер трьох георгіївських хрестів Чорновус, ставши на шлях боротьби за волю України проти окупантів. Бере спонтанно, раптово побачивши цього птаха на дереві. Але потім, упродовж свого бойового життя, із честю виконує функції ворона. Вороги, що ступили на рідну землю й чинять наругу над людьми, вірою, традиціями цього краю, для Чорного Ворона – нелюди, стерво, яке треба прибрати і звільнити ліси, поля, а заразом і всю Україну. Небесна блакить увиразнює високість ідеї, прагнень месника. Вона сугестує із синім вилиском хижого чорного птаха. “Чорновус поглянув у синє-синюще небо. І побачив на вершечку граба великого хижого птаха, такого чорного, аж синій відлиск пробігав по ньому. – Чорний Ворон, – сказав він. – Як почуєш, батьку, щось про Чорного Ворона – то буду я” [5, 39].

У романі образ чорного ворона відіграє важливу ідейно-композиційну роль: він обрамлює твір, його очима подається доля України; через сприйняття ворона характеризуються її вороги; у думки ворона автор укладає філософські відступи-роздуми – міркування про сенс життя, про одвічність природи й миттєвість людського життя, про зло й аморальність людей.

Ворон стає свідком найгостріших подій у творі, а часом – і найганебніших дій людини. Жорстокість і садизм окупантів викликають у птаха, що багато чого бачив на своєму віку, почуття жаху, здивування ницістю істоти на двох ногах. Отже, ворон – свідок, спостерігач, суддя.

Знайомство із птахом відбувається на перших сторінках роману, коли ворона розбудили люди, що ховали отамана Веремію. “На сусідньому дубі давно вже прокинувся старезний чорний ворон й одним оком сонно кліпав на це видовисько. Воронові було вже двісті сімдесят літ… Глухий і підсліпуватий, а проте добре бачив що йому треба” [5, 7]. Знакове тут те, що ворон сидить саме на дубі, а не на іншому дереві. Дуб – небесне, сонячне дерево. У світлі фрейзерівської антропології дуб – священне дерево слов’ян – вісь життя. Дж. Фрейзер так тлумачить сакралізацію дуба: у найдавніші “арійські” часи,

коли Європа була вкрита густими лісами, наші пращури найбільше благ видобували із дубового дерева – головно вогонь, який, породжений тертям, підтримує й посилює сонце в небі. Тобто дуб – сонцетвірне джерело. Але пізніше люди зрозуміли, що Сонце є першобогом вогню, воно блискавицею запалює дуб, передаючи йому божу енергію. Тому в уяві прадавньої людини дуб став Небесним Божим Деревом. Відомо, що за ушкодження дуба в давнину жорстоко карали (смертю), а самому дереву вклонялися [7, 662].

У В. Шкляра шляхетні лісові месники навіть завели таке правило: "…Давати по двадцять шомполів "на голе тіло" кожному, хто занапастить бодай одне дерево" [5, 25], бо ліс – їхня домівка, прихисток і водночас страшна зброя проти ворогів, активний учасник подій. "Піти до лісу" означало стати захисником рідної землі. Причини приходу до лісу були різні: "…В того москалі хату спалили, того пограбували, у того дівчину зґвалтували…" – і лише один козак прийшов, бо прочитав Шевченкового "Кобзаря": "От де сила!… треба часом почитати козакам уголос. Краще за всяку муштру" [5, 39].

"Лише дерево й людина у природі вертикальні: вони становлять один тип живих істот" – тих, що поєднують підземелля, землю та небо [1, 271]. Відтак триєдиний зв'язок: підземелля – земля – небо характеризує як ворона, так і дуб, що наголошує всеохопність цього символу. Цікавою художньою деталлю є те, що ворон саме на дубі починає й так само закінчує свою розповідь; тобто створюється певне обрамлення: "Чорний ворон, який сидів на суку старезного дуба і майже зливався з його обвугленим стовбуром, ліниво, але й трохи здивовано назирав за людьми… Ворон і сам не любив каркати, але зараз у нього так засвербіло в горлі, що він не міг стриматися. Щось він добачив, щось передчув таке, від чого недобрий лоскіт пробіг його голосницею, і ворон, розтуливши червоного рота, хрипко, по-старечому каркнув" [5, 309]. Червоний колір – колір крові сукупно із чорнотою ворона "як обвугленого стовбура", та ще й здатність віщувати, погане передчуття птаха символізують кінець боротьби, програну битву героя та його смерть. Загибель усіх месників, серед них ніби й отамана Чорного Ворона, зумовила і смерть самого птаха. Помирає він на перетинці хреста Івано-Златоустівської церкви із думками про те, що "нічого немає вічного" під сонцем, що люди не живуть двісті років, "не живуть і ніколи не житимуть, – чомусь зловтішно подумав ворон, хоч мав добре і чуйне серце… Утім, і рік, і сто, і триста пролітають, як один день, – тямкував собі далі ворон…" [5, 332]. "Старий ворон відчув, що серце його зупиняється. Це смерть, спокійно подумав він і навскоси полетів донизу. Вдарившись об землю, ворон перекинувся на бік і єдиним своїм видющим оком востаннє подивився у небо…" [5, 348]. Отже, останній погляд у небо – символ незнищенності, вічності, надії, що смерті цих героїв були не марні. Ворогів, що прийшли на рідну землю ворона, автор подає очима птаха: "…Вони ґелґотатимуть нетутешньою мовою, чужі, рогаті, себто в рогатих шапках-будьонівках… прийдуть і викопають труну, відкриють віко, та замість отамана знайдуть там тільки записку, від якої можна було здуріти.

Ворон тихенько реготне, затуливши дзьоба крилом, щоб не каркнути, щоб його не почули, бо тоді рогаті, зганяючи злість, пальнуть ще й по ньому. Ворон не боявся смерті, але він не любив, коли пахне смаленим, а на старості літ ще й не терпів запаху горілого пороху" [5, 7].

Це видиво налаштувало птаха на спогади, адже він бачив, спостерігав історію цієї землі майже триста років, і завжди ця земля була ласим шматком для завойовників. Саме в думки птаха автор вкладає роздуми про одвічне бажання людей убивати, грабувати, живитися працею інших. І навіть Ворон, що викльовує очі мертвим, набагато кращий за так званих людей, бо тварини

вбивають, аби прогодувати своїх дитинчат, а люди – заради задоволення, самоствердження, збагачення, влади. “Скільки ворон себе пам’ятає, сюди лізуть та й лізуть якісь заволоки, а люди тутешні змушені покидати домівки і йти до лісу, щоб боронити свій край… Скрізь панували приблуди, тутешні сміливці святили в лісах ножі, тепер вони знов об’явилися, бо все вертає на коло своє і нічого нового немає під сонцем (ідеї біблійного Екклезіаста. – *Н. А.*); люди схильні чинити зло, і, скільки ворон себе пам’ятає, те зло брало гору; люди – чудернацькі створіння, вони постійно вбивають одне одного, тоді як ворони і кігтиком не зачеплять живої істоти, ось і він, чорний ворон, навіть за найлютішої голоднечі не задер ні горобця, ні найдрібнішого мишеняти. Дохлятину, стерво, падло – так, їв, навіть викльовував очі з трупів, бо їх все одно не підняти й не оживити. Смерть є смерть, думав ворон. Десь і моя походжає вже недалечко” [5, 150].

Цим роздумам передує притча, якою ворон утручається в боротьбу лісових месників, ніби підказує їм тактику і стратегію виживання в лісі. Це розповідь про щасливий порятунок самого ворона, його хитрість, винахідливість, маневреність, коли він вижив, сховавшись у норі лисиці, що вполювала бідолашних птахів, крила яких після дощу й морозу скувала крига й вони не могли злетіти: “…Ніхто ж не шукає добра у себе під носом” [5, 149].

Ворон – свідок ключових подій у романі: він спостерігає народження синочка Ганни та отамана Веремії, аналізує помилки жінок-повитух, коментує їхні недолугі дії, убачаючи в них погану прикмету, тобто віщує недобре. Птах простежує долю хлопчика, він свідок його божественного порятунку, незважаючи на лихі ознаки, адже переховують хлопчика у сліпої чаклунки, що живе на болоті. Болото – стояча, тяжка вода, яка символізує смерть, і ворон акцентував на лихій прикметі при народженні хлопчика. Проте все це “лихо” підлягає добрій волі месників і допомагає у шляхетній справі порятунку немовляти. Що ж до самого ворона, то автор наголошує: він “не був нічним птахом” [5, 229], відтак у дихотомії образів смерть/життя, земля/небо актуалізується останнє, що сприяє утвердженню Добра.

Отже, розгляд “Чорного Ворона” під кутом зору архетипології дає підстави як мінімум констатувати в тексті різну міру сакралізації архетипів матері, самості, тіні, вогню, коня, птаха, дерева. Коні у В.Шкляра насправді поєднують у собі всі першостихії – вогонь, воду, землю, повітря із їхньою непростою атрибутикою. Поліфункціонально постає у творі міфологема птаха – чорного ворона. Фрейзерівський модус сприяє глибшому розкриттю такого ритуального образу, як священний дуб.

Та головне – усі ці чинники спрацьовують художньо.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Башляр Г.* Грёзы о воздухе. – М.: Изд. гуманитар. лит., 1999. – 344 с.
2. *Кримський С.* Ейдоси зустрічі культур. Електр. ресурс. Режим доступу: http://fanej.net/?p=10.
3. *Сім’янців В.* В Зимовому поході (За Державність: Матеріали до Історії Війська Українського). – Торонто, 1964, 1966.
4. *Шекспір В.* Король Генріх V. [Електр. ресурс]. – Режим доступу: http://lib.ru/SHAKESPEARE/henry5.txt.
5. *Шкляр В.* Чорний ворон. – К.: Ярославів вал, 2009. – 353 с.
6. *Юнг К.* Практическое использование сновидений. – Минск, 1998.
7. *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. – М., 1984.

Отримано 28 березня 2013 р. *м. Київ*

Олександр Астаф'єв

УДК 821.161.2-3.09

МІФОЛОГЕМА ДУНАЮ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА КАЛІКИ)

У статті розглянуто міфологему Дунаю в українських народних піснях, "Слові о полку Ігоревім", творах Т. Шевченка, М. Коцюбинського, І. Драча, Б. Олійника. Проаналізовано міфологемну основу поеми В. Каліки "Перепливу Дунай".

Ключові слова: міфологема, традиція, рецепція, архетип, інтертекст.

Oleksandr Astafyev. The mytheme of the Danube in Ukrainian literature (based on the works by Volodymyr Kalika)

The article deals with the mytheme of the Danube in Ukrainian folk songs, "The Tale of Igor's Campaign", as well as in the literary works by T. Shevchenko, M. Kotsiubynsky, I. Drach and B. Oliynyk. The author also considers the mythological foundations of V. Kalika's poem "I'll Swim Across the Danube".

Key words: mythologem, tradition, reception, archetype, intertextuality.



Дунай – одна з найбільших і найважливіших водних артерій Європи. Бере початок зі схилів Шварцвальду й перетинає території Швейцарії, Німеччини, Австрії, Угорщини, Чехії, Польщі, Югославії, Сербії, Болгарії, Румунії та України, а згодом впадає в Чорне море.

У народній пам'яті ще живуть праслов'янські міфи про Дунай-богатиря, що "наїздив у чистім полі" молоду Настасію Королівну, яка насправді виявилася спритним витязем, та він подолав її, узяв за дружину й вони "поїхали разом у славний Київ-град". Однак на княжому пиру захмелів Дунай Іванович, почав вихвалятися своїм молодецтвом, убив дружину й сам гарячим серцем настромив себе на кинджал: "Від тієї чи крові гарячої – / Де впала Дунаєва голівонька, / Протікала річка Дунай-ріка, / А де впала Настасина голівонька, / Протікала Настасі ріка" [5, 168].

На берегах Дунаю постала перша українська балада – пісня про Штефана-воєводу, написана словенським діалектом [13, 53-56]. Вона збереглася у граматиці Яна Благослава, написаній між 1505–1570-ми рр.:

Dunaju, Dunaju, čemu smuten tečeš?
Na werši Dunaju try roty stojú.
Perwša rota Turecká,
Druhá rota Tatarská,
Trata rota Woloska
[12, 132-133].

Цей водний кордон не раз перетинали українці. Згадаймо хоча б відому пісню "Їхав козак за Дунай". Варто згадати слова першого ректора київського Університету св. Володимира М. Максимовича з передмови до книжки народних пісень, що пісню "Їхав козак за Дунай" склав С. Климовський, якому можуть належати й інші невідомі пісні, що обростають варіантами й переходять від збірника до збірника [12, 9].

А ось рядки про Дунай львівського поета Володимира Каліки з його поеми "Перепливу Дунай" (2012):

Наче предківська пам'ять – зірка і дзвінка –
сім Дунаїв крізь душу мені протіка…
А що перша ріка – то вітчизни Дунай, –
він у серці – най-най, і у пісні най-най… [8, 76].

Володимир Петрович Каліка народився 1938 року в с. Замок-Думичі Нестерівського р-ну Львівської області. Закінчив факультет журналістики

Львівського університету (1965), працював кореспондентом обласної молодіжної газети, науковим співробітником історичного музею, керівником театральної студії сатиричної мініатюри. Дебютував поетичною збіркою "Рай-дерево" (1970), згодом з'явилися його поема "Рубікон" (1980), роман у віршах "Конгрес" (1987), збірка лірики "Відрядження в полярне сяйво" (1989), книжка сатири та гумору "Цивілізований Адам та комерційна Єва" (1992). Рецензії на ці книжки друкувалися в "Літературній Україні", у часописах "Дзвін", "Літературний Львів" та ін. Критика зазначала, що В. Каліка – надзвичайно обдарований письменник філософсько-медитативного плану, зрілий майстер у побудові сюжетних ліній, застосування різноманітних форм версифікації та мовно-виражальних засобів [див.: 1, 152]. Та все ж, незважаючи на глибинний талант, він був письменником не дуже зручним для радянської влади; не дивно, що перерви між виходом його книжок сягають 7-10 років. Вершиною його творчості стала, безперечно, поема "Перепливу Дунай", об'єднана сюжетом козака Мамая. За композиційною будово це дуже своєрідний твір, який нагадує мозаїку, ризому, бо складається з багатьох фрагментів, зазвичай названих в автора "міфами", ліричних відступів, екскурсів в історичне минуле, ремінісценцій та алюзій. Усі ці складові об'єднує асоціативний сюжет.

Дунай став святом невичерпної краси і джерелом простих мудрих істин не лише для В. Каліки, а й для багатьох його попередників, зокрема для Т. Шевченка ("Де милий ночує, чи в темному гаю? / Чи в бистрім Дунаю коня напуває?"; "Може, вбитий чорнобривий / за тихим Дунаєм"; "Пливе човен по Дунаю / Один за водою"); М. Коцюбинського ("Не то осінні води шуміли, збігаючи у Дунай, не то вітер бився в заломах провалля"; "Чимало води утекло в Дунаї з того часу"; "Половина мене лежить на дні Дунаю, а друга чекає й не дочекається, коли злучиться з нею…"); Д. Павличка ("Я не поїду більше ні за Десну, / Я не подамся більше за Дунай"; "Якби був горою, то тільки Говерлою, / якби був рікою, то тільки Дунаєм"); І. Драча ("А чайка причаєна чуйно мовчить, / Та чайка, котра за Дунаєм…"; "Знову крильми свиснем над Дунаєм / В тихім шумі сонної орбіти"); Б. Олійника ("– Ох, було б тобі перше, чим кохатися, / Та напиться води аж із Дунаю") та ін. Не так давно вийшов непересічний роман Л. Горлача "Мамай" (2010).

Прагнення пізнати, а головне, зрозуміти бентежний дух і диво Дунаю притаманне попередній збірці В. Каліки "Відрядження в полярне сяйво" (1987), зокрема для віршів "Не доведи…", "Найкоротша дорога" й "Передмова до журавлиної пісні". Проте найбільша відповідність міфологеми Дунаю "голосам живого життя" помітна у "Слов'янській пісні для голубого Дунаю" ("Дунаю, Дунаю, епічна ріко, / відколи життя твої хвилі жене, / студене, пісенне твоє молоко / слов'янським вогнем напуває мене…") [6, 57-58].

У романі-есе у віршах "Конгрес" (1989) думка про Дунай зав'язана переконливо й безпосередньо, без тіні декларативності та риторичного наставництва в розділах "Переджнивне освідчення Марії Кіх із берега річки Марусі" ("Річко Марусе, веселенький дзвінкенький Дунаю, в цьому світі стрімкому ти від мене уже не втечеш") і "Чобіт" ("Зал овацій хитався, мов п'яний, гнав похвалу, наче піну Дунай…") [7, 94]. Найповніше ж постають і властива поетові "діалектика почуттів" у його роздумах про Дунай, і нерозривні зв'язки особистих рефлексій із думою про долю народу й держави, заповітне бажання бачити Україну в позадунайському просторі саме в поемі "Перепливу Дунай".

Колізії постіндустріальної, технотронної та інформаційної доби, нелегкого життя в Україні, занепад духовності й культури, розмивання ідентичності поет загострює через образно-символічну тканину своїх творів, не через подієвість,

як це маємо у класичних поемах, а безпосередньо через особистість автора, через його сприймання світу.

Важливе місце у книжці належить образу Дунаю – міфічної головної річки, яка в уснопоетичній народній традиції така ж популярна, як і Дніпро, може бути ототожнена із героєм билин і свідчить про важкі поневіряння українського народу, чиї шляхи не раз стелилися за Дунай. Про міфологему Дунаю в українських, а також слов'янських піснях писали В. Ягич [15, 300-306], Ф. Буслаєв [2, 215], М. Костомаров [9, 220], І. Франко [14, 53-56], М. Сумцов [11, 13-17] та ін. Назріла потреба розкрити міфологему Дунаю в сучасній українській літературі.

Назви річок завжди навіюють якусь таємничість: Євфрат, Ніл, Рейн, Вісла, Дон, Дніпро, Волга. Скільки річок згадано лише в одному "Слові о полку Ігоревім": Сула, Дон, Волга, Двина, Каяла, Дінець, Стугна. А поміж них Дунай:

Сонце світиться на небесах –
Ігор князь в Руській землі, –
дівчата співають на Дунаї,
в'ються голоси через море [10, 68].

Міфологема Дунаю зустрічається в багатьох українських піснях: "Понад морем, Дунаєм", "Та зажурився соколонько", "Як послав мене пан", "Не жур мене, стара нене", "Ой у полі козак блудить", "Ой вийду я за ворота", "Впився козак, впився", "А наш пан отаман по табору ходе", "Бідна наша, бідна наша головонька", "Відкіль їдеш?", "Ой на морі на синьому", "У полі могила з вітром говорила", "Ой в полі могила", "Ой загадали та всім козаченькам", "Ой не було так нікому", "Ой не дивуйтесь, мої вороженьки", "Ой весна вже красна", "Наїхали комісари", "Налетіли гуси" та ін. Влучно підмітив Ватрослав Ягич: "Дунай має дуже велику символіку, ще від часу руху народів на південь і на південний Захід Європи як та межа, яка довго утримувала їх від вторгнення в Римську імперію – обітовану землю всіх варварських спільнот середніх віків. З цього часу Дунай посідає панівне місце в слов'янській народній поезії" [15, 310].

До образу Дунаю у значенні чужини часто вдається В. Каліка:

Бреду в античному бадиллі я,
людино-птах, людино-віл.
Така нечувана ідилія,
що хоч Овідію на стіл.
Упершись зором у їстівне,
що на пастівнику – най-най…
Корови злизують пастівник
і поглядають за Дунай
("*Міф про людино-птаха із античної хрестоматії*") [8, 194].

У цьому вірші образ Дунаю як чужини посилений згадкою про римського поета Овідія, котрого, відомо, у 8 ст. до н.е. імператор Август видворив із Рима й заслав у містечко Томи, грецьку колонію біля гирла Дунаю (нині Констанца в Румунії). Наочніше тема Дунаю-чужини порушена в "Міфі про великого вигнанця": "Я живу у такім провінциклі, / де гибіє містечко Томи, / а забиті, душею пониклі, – / то живі його жителі – ми".

Поет ніби подає ще одну модифікацію чужини – відчуженість людини від себе, від природи, від батьківщини; вживання сленгу ("провінциклі", "плінтус", "гевали") свідчить, що ситуацію спроектовано на сьогодення, адже йдеться про руйнацію етнопсихологічного феномену, коли під загрозою опиняються мова, історична пам'ять, мораль, звичаєва царина, духовно-культурні надбання, специфіка психічного складу людини тощо. Дунай асоціюється з чужиною і в інших віршах В. Каліки, напр.: "Ще на Бузі і на Раті / до воріт човни прип'яті, / а чомусь моє весло / до Дунаю понесло. / То чому моє весло / до Дунаю понесло?" ("Міф про навігацію весняних весел").

Значення Дунаю для української культури полягає не в тому, що наші пращури були знайомі з цією річкою, а в постійних зв'язках Руси-України з придунайськими країнами, до того ж ці зв'язки були різноманітними – воєнні, мирні, політичні, торгові і промислові. Давні літописи, думи, історичні пісні, грецькі хроніки містять багато свідчень про ці зв'язки і в домонгольський період, і в післямонгольський. Почнемо хоча б зі "Слова о полку Ігоревім", у якому кілька разів згадується Дунай як велика, славна й віддалена річка:

Галицький Осмомисле, Ярославе!
Високо сидиш ти не своїм злотокровнім столі,
підпер гори угорськії своїми залізними полками,
заступивши королеві путь,
зачинивши Дунаю ворота,
метаючи тягарі через хмару,
суди радячи на Дунаю [10, 61].

Тут ідеться про Ярослава Володимирковича Осмомисла (що мав вісім смислів, тобто був розумний, мудрий), роки життя – 1130-ті–1187. Син галицького князя Володимирка Володаревича, Осмосисл брав участь у боротьбі проти половців і підтримував мирні стосунки з Польщею, Угорщиною, Візантією та цісарем Фрідріхом І Барбароссою. Ярослав Осмомисл поширив територію свого князівства, приєднавши до нього землі між Дніпром і Карпатами, пониззя Дунаю. Він мав велике військо, завдяки якому став одним із наймогутніших князів на Русі, "підпер гори угорськії своїми залізними полками, / заступивши королеві путь, / зачинивши Дунаю ворота". Хоча йому довелося воювати зі своїм двоюрідним братом Іваном Ростиславичем (Берладником), який 1159 року з Дунайського пониззя пробував захопити Галичину, але безуспішно.

В. Каліка також звертається до героїчних традицій "Слова о полку Ігоревім": "В'їжджаю в незнищенне Слово Ігореве, / неначе витязь – в Золоту Орду". Поет усвідомлює історичне значення варяго-руської князівської касти, яка охороняла суспільність від неволі, наїзду, створила культуру країни і її могутність. Цікавий у цьому плані "Міф про невпокорену націю", де автор описує риси провідної верстви, що вихована на традиціях "Слова о полку Ігоревім" і містить у собі такі прикмети, як шляхетність, мудрість і відвагу: "Зачаті з Адама і Єви, / закохані в сонце маєве, / гриваcто-кігтисті, мов леви, / дунайці ми, а не данайці".

Як відомо, у XVIII ст. частина запорізьких козаків справді виселилася за Дунай і заснувала відому Задунайську Січ. Д. Яворницький згадує про Дунайський байрак, за яким у давні часи зимував козак Сидір Дунай. Очевидно, що річка Дунай увійшла до української поезії віддавна, та найчастіше ці мотиви звучали в XVI і XVII ст., коли козацькі загони часто вторгалися в Молдовію.

Прикметне для поеми "Перепливу Дунай" звернення до фольклорних традицій, зокрема, як уже було сказано, до образу Мамая. У народній пам'яті образ козака Мамая асоціювався з образом Богдана Хмельницького. Згадаймо хоча б ставлення Т. Шевченка до мамаїв. В офорті "Дари в Чигирині, 1649 р." митець зобразив картину "Козак Мамай" на стіні резиденції Богдана Хмельницького. А в повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" описав помешкання отця Сави, де на стіні висіло два портрети – гетьмана й козака Мамая. У Львівському історичному музеї зберігається козацька хоругва XVII ст., на якій зображено козаків на кораблі з гарматами й Ісуса Христа серед хмар, котрий благословляє козаків у небезпечну мандрівку, очевидно, на штурм турецької фортеці Азов у пониззі Дону. Цікавий напис на цій хоругві: "Сіє знамя Ввойско Єя Імператорскаго Вєличєства Запорожскоє Низовоє зділано

кошто(м) піхоти воюющєй тагожъ Войска по Чєрном Морю також по рікам Днєпру и Дунаю" [3, 872].

С. Бушак пише: "За подібними картинами віддавна закріпилася назва "Козак Мамай", хоча на них можна зустріти як прізвища видатних діячів ("Максим Залізняк", "Семен Палій", "Нечай"), так і невідомих козаків, що сприймаються як узагальнююче-типові (типу "Козак Бардадим" або "Козак Шарпило"). При тому, що в більшості творів передана неповторна індивідуальність героя (по суті, це – галерея козацьких портретів), але канонічність композиційної схеми та підписів, що супроводжують зображення, створюють узагальнено-збірний образ українського козацтва (на більшості картин козак безіменний – напр., "Козак сіромаха", "Запорожець", або "Кримський запорожець") [4, 112].

Слово "мамай" могло бути прізвищем (відомо три картини, де козака названо саме так), хоча його вживали переважно у двох загальних значеннях: 1) кочова людність, 2) камінна статуя в степу (за словником Бориса Грінченка). З часом це слово почали вживати як синонім слів козак, запорожець, гайдамака, відчайдуха. Тому в народній свідомості слово "мамай" мало не індивідуальне, а загальне значення, стосуючись фактично кожного реального козака. Але у В. Каліки "Мамай", по суті", – псевдонім поета, маска Мамая дуже близька до автора, допомагає йому саморозкритися, переводить сказане у площину екзистенційності, надає йому автопсихологічного характеру. Свідчить сам автор: "А планету обнімаю / за дорученням Дунаю, / і тому, що просто я / вірю в серце Мамая".

Вирішальним чинником поеми виступає та авторська експресія, та присутність авторського "я" в поетичних образах, які й визначають ліричний стиль поеми. Після Прологу, озаглавленого як "Міф пошуку вороного для фільму про козака Мамая", ідуть розповіді про портрет пензля невідомого художника XVII ст., духовні й моральні засади козака Мамая, виписані на родинній дамаській шаблі, роздуми про його особистість тощо. Ці та інші фрагменти мотивують думку, що Мамай, утілюючи в собі типові риси козацького стану, виступає від його імені як наділндивідуальний першообраз-архетип: саме в ньому найглибше розкривається образ козака, утілюється ідеал захисника свободи. Поет не перестрибує з одного об'єкта на другий, що притаманно ліриці, його асоціативність наповнена картинами життя й подіями, які містять конкретно-історичне ядро – життя, коли Мамай "по груди у квітах центурії, живе на своїй території, по – серце у рідній історії"; він "не вникає в дискусію глупу, інвестує батьківську халупу, олігархам не лізе в дупу".

Можна вказати на тісний зв'язок поетового образу Мамая з релігійним живописом, насамперед іконописом, їх об'єднує наявність формальних рис, таких як композиційний канон, спільні пластичні прийоми, зокрема узагальнення форми за допомогою плавких хвилястих ліній і ритмічна побудова композиції на основі кола.

При розгортанні поетичних картин у сюжет помітна домінанта лірики: епічні картини поєднуються асоціативно, за моделлю лірики. Цьому сприяє поширений у філософській ліриці такий прийом узагальнення, як "експериментальні обставини". Поет за допомогою вимислу моделює фантастичні ситуації, куди вміщає Мамая та інших героїв: наприклад, Мамай на Дунаї, Мамай посилає есемески українським олімпійцям 2016 року, виголошує "дунайський отченаш" ("Де б не жив я в цьому світі, – / на землі чи на орбіті, / Дунаєчку-Дунаю, / я про тебе думаю. / У яку б не впрігся в роль я: / хоч жебрак, а хоч – король я, / Дунаєчку-Дунаю, я про тебе думаю"), вступає в полеміку із сучасним папараці на рідній олешківській дачі, веде ліричний щоденник, посилає есемески олешківським краянам, співає пісні на святі золочівського меду, розмірковує про

Нобелівську премію, якої, на його думку, заслуговують чорнобривці, виступає перед студентами Києво-Могилянської академії, знімається в рекламному ролику. Подібно зображений і Овідій Назон, який зі свого заслання посилає грізні есемески римському сенату: “Настане час – і з голубої ринви / над рабським Римом вдарить Божий грім, / і рабський Рим від розкоші загине, – / камінна пустка лишиться по нім”.

Імперії падають, бо вони вже у своїх ідеологічних підвалинах містять ембріони гріха й занепаду; глобальні культурні суміші, некеровані технології, детериторизація та нищення культурної пам’яті й ідентичності ні до чого доброго не приведуть, майбутнє держави має покоїтися на справжніх духовних підвалинах, якими є правдивість і святість козака Мамая. С. Бушак наголошує: “Праведність” (святість) є похідною від “правди”, бо правдивість є передумовою духовного єднання з Христом (“хто творить правду, той праведний, як і Він праведний” [4, 7]. Отже, “козак – душа правдивая” стає причетним і до “праведності”, наближаючись цим самим до шеренги святих воїнів, культ яких дуже поширений у православ’ї. Сюди належать святі як візантійського (Димитрій Солунський, Федір Стратилат, Федір Тирон), так і києво-русько-українського походження (Борис і Гліб, Ілля Муромець, Михаїл Чернігівський, Федір Острозький, навіть Петро Могила, який у молодості був офіцером армії Речі Посполитої). Так і нинішні мученики. Бо за ними стоїть ідеалістичний світогляд, глибока віра в Бога, прагнення до гармонії із собою і світом, вроджений естетизм, свободолюбність і прив’язаність до рідної землі. Про цей “психологічний комплекс” автор пише в “Міфі про Ісуса і Стуса”, найцікавішому фрагменті поеми “Перепливу Дунай”:

Вони подібні болями – Ісус і Стус,
Вони подібні волями – Ісус і Стус,
Вони подібні долями – Ісус і Стус,
Вони подібні ролями – Ісус і Стус [8, 136].

Щоб забезпечити примат авторської думки над фактом, В. Каліка вдається до прямого висловлення своїх поглядів, до монологу: “Щоб ми – / втоптали в землю сором, / щоб ми – / злетіли, мов орли, / щоб ми – / собі сказали хором, / як правда перед прокурором: / – Радіймо! Ми – перемогли!”. Предметом художнього аналізу в нього виступає інтелектуально-політична сфера життя, він аналізує відкриті філософські опозиції “добро–зло”, “життя–смерть”, “доля–недоля”, “людина–місто”, “природа–техніка”, “народ–держава”. Поема пропонує читачеві не так реальні, як гротескові картини дійсності з метою переконливішого виявлення своїх принципів, ідеологічних поглядів, політизації соціально-історичної тематики; наприклад, “Міф про Нобелівську премію”, у якому козак Мамай посилає есемеску з приводу присудження премії квітам з України:

Чорнобривцям Чорнобеля –
премію Нобеля!
За те:
що в епоху Хвали і Хули
чортополохом не заросли [8, 52].

Варто звернути увагу на те, що картина “Козак Мамай” нерідко має й іншу назву – “Козак-бандурист”, тобто зображає воїна, який грає на кобзі. У таких картинах залучено міфологему митця, про що свого часу писав Г. Хоткевич.

Звісно, у поемі В. Каліки контекстів міфологеми митця багато, вони зв'язані між собою фігурами письменників і художників (Овідій, Гарсія Лорка, Г. Сковорода, Т. Шевченко, Ван Гог, М. Гоголь, О. Довженко, М. Вінграновський та ін.), асоціаціями й міфічними претекстами, алюзіями, ремінісценціями, цитатами.

Міфологема митця чудово реалізована у другому розділі "З Дунаю Маркіяна Шашкевича", де переконливо змальовано, як Маркіян любить свою самоцвітну фольклорну спадщину, пісні свого народу, любить як митець і поет: "Жив на планеті просто, / ходив поміж сосни та буки, / сіяв у землю просо, / а поле родило – букви… / Біда з нього шкіру лупить, / та він про нужду – ні слова, / зібрав усі букви докупи – / і вродилась "Русалка Дністровая". Розділ "З Дунаю Маркіяна Шашкевича" постає трепетним відлунням символів, алегорій, персоніфікацій, метафоричних уподібнень "Русалки Дністрової".

У поемі спостерігається виняткова загостреність художньої думки, її істотна роль як активатора життєвого матеріалу. Носій мовлення ("я") постійно залучений у подію, він же й виражає авторське ставлення до зображуваного, протиставляючи підступності (данайці) чесність і праведність Мамая, власне "дунайський комплекс": "Буйне серце у грудях лоскочеться, / хоч у віжках його тримай, / і співати страшенно хочеться / про Данаю і про Дунай".

Характер алогізму й нібито цілковитого безглуздя має, скажімо, міф про поета, що став шпалою ("В розпачі пішов поет між рейки і – перетворився на шпалу"). Однак у цьому абсурді існує глибокий смисл: "став поет шпалою", щоб вчасно й без перебою вирушали "у щастя поїзди". Більшість героїв поеми (насамперед Мамай, а також Г. Сковорода, М. Шашкевич, Р. Бернс, М. Гоголь, М. Вінграновський, П. Скунць, І. Чухрай, директор львівського видавництва "Добра справа" та ін.) діють не за логікою саморуху образу, а за логікою генеральної думки твору. Автор залучає елементи політичної символіки ("ці безглузді реформи і ціни, / ці корупницькі зграї вовків, / ці понти опівнічного півня, / цей телячий попсовий мажор…"), гротеску ("Розтлумачте мені без вагання, поспіху і суєти: / – Чому фестиваль кохання / навесні починають коти?"), фантастики ("Сократ – подався у відпустку, / Платон – поплівся у Париж"), сатиричної деформації ("Тож скажу тобі, світе, як другу, / що слово, як ніж поважа: / вже немає Великого Лугу, / є Велика, безмежна Лжа").

Поемі "Перепливу Дунай" властивий параболізм, притчеподібність. Подаючи гротескно-фантастичні, деформовані картини, автор ніби віддаляється від зображуваних, визначених у часі та просторі явищ дійсності, а персонажі й ситуації стають своєрідним унаочненням певних ідей. Як і в притчах, тут абстрактна думка, утілюючись у конкретний художній образ, набуває водночас загального, універсального звучання, а образ – поняттєвого значення, як у "Міфі про нас з вами": "Добре там, де є ми, / де лелеки крильми / не підцукрену суть, / а свободу несуть. / Добре там, де є ми, / де щодня між людьми / без двоїстого дна / ходить правда одна". Отже, поезія В. Каліки стає засобом пошуку й осягнення істини, способом осмислення політичних і філософських проблем суспільного буття.

Відомо, що в українській народній традиції особливо популярним був Георгій Змієборець, якого зображали на коні зі списом у руках. Цей образ перегукувався з новим захисником християнської віри – козаком-запорожцем: "Козак Мамай – по суті той же Георгій Змієборець" [4, 111]. В основі архетипу небесного воїна був сам Христос, що відкрився Іванові Богослову в містичному видінні: "І побачив я небо відкрите, і от – кінь білий, і хто сидить на ньому, Вірний зветься і Правдивий, і в справедливості судить і воює… І воїнства в небі слідували за ним на конях білих, одягнені в вісон білий, чистий. З уст його виходить меч гострий, щоб ним поражати народи…" (Одк.: 19, 11-16). Переможним мечем,

який виходить з вуст Христа, є слово істини, про всемогутність якого говорить ап. Іван: “Спочатку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Бог. Воно було споконвіку у Бога. Усе через нього сталося, і без Нього не сталося нічого” (Ін.: 1, 1-5).

Козаки вважали, що, окрім бойового вишколу, військове щастя визначають також щирість віри, чистота помислів та побожність життя, тобто воїнам допомагають небесні сили, під захистом яких вони перебувають. На думку С. Бушака, “містерія, коли фізична смерть стає лише початком справжнього (духовного) життя”, програвалася в біографіях Ісуса, його матері Марії та учнів-апостолів, ставши зразком для всіх послідовників христового вчення. Це стосується й реального козака Мамая, що, загинувши, перетворився на безсмертну легенду українського народу. У 1750 р. запорожець на ім’я Мамай зруйнував містечко Мошни та інші маєтності польського князя Любомирського, здійснивши напад і на Смілянський замок. Його довго переслідували російські війська під командуванням генерала Леонтьєва, які врешті-решт упіймали козака, мордували, а потім – повісили. “Відтяту голову Мамая виставили на мосту в Торгівці, після чого якийсь Андрій Харченко зняв з голови страченого шапку, одягнув її на себе, перебравши ім’я свого попередника. У 1758 р., продовживши його подвиги, він також загинув на палі. Але за цей час в народі вже виникла легенда про безсмертного козака Мамая, який воскресає знову і знову для остаточної перемоги над ворогами свого народу. Отак реальний Мамай (навіть два), перетворився на Мамая легендарно-безсмертного, уподібнившись цим до християнських святих, справжнє життя яких розпочалося, фактично, після їх фізичної смерті, що стала лише переходом до життя вічного” [4, 114].

В образі Мамая автор синтезував риси релігійної та сміхової традицій, або ж сакрально-серйозної та профанно-пародійної, котрі сформувались у формально-образну систему в добу українського бароко, якраз на перетині двох культур – церковної та народної.

Збагачення фабули фольклорним матеріалом помітне і в тих випадках, де автор залучає пісенні мотиви, пов’язані з Дунаєм. У піснях: козак сідає на коня і їде на Дунай. У поемі: “Як настане весна – на гарячім коні вороному / я поїду далеко, далеко, далеко від дому…”. У піснях: Мамай на коні, шабля при боці, люлька в руках. У поемі: “Як на давній картині / наспівалось мені: / соловей на калині / і Мамай на коні. / І сто порцій емоцій, / і крутий колорит, / і шабля при боці, / і люлька горить”. У піснях: за Дунаєм живе козак, косить тут сіно. У поемі: “Поки я докошував сіно / на пришляховім збоччі…”. У піснях козак закохується в дівчину. У поемі: “Дунаяночко, внучко Дунаю, – / дунаїшої просто не знаю, / ти – мій фольклорний альбом. / Мов дві ягідки на калині, / Ми мовчали в дунайській долині, / І добре було нам обом”. У піснях часто повторюється мотив купання коси у воді. У поемі: “А що в другій ріці молодого часу / Моя мама купала фольклорну косу”. У піснях Дунай уживається на позначення якоїсь чарівної країни. У поемі: “Я поїду в щасливу, щасливу, щасливу державу, / де нема нарікань, ні скорботи, ні пізьми, ні жалю”. У піснях дунайська вода відкриває шлях на той світ. У поемі: “Піду із відром до Дунаю, / голубої води наберу”. У піснях вода порівнюється з дунаями, тобто Дунай стає синонімом будь-якої річки (“Ой там за горами вода дунаями”). У поемі: “Простираю до сонечка пальчики: / м’якеньке воно чи тверде? / Жебонять післядощі Дунайчики. – Де вони ділися? Де?” У піснях доля української дівчини пов’язана з Дунаєм, починаючи з першої зустрічі з милим до того часу, коли вона, переживши немало лиха, хоче кинутися в Дунай, вона шукає у хвилях Дунаю заспокоєння від любовної муки. У поемі: “…Та нема на то ради ніякої, – / хоч коміть головою в Дунай”.

Отже, бачимо, що в поемі справді багато фольклорних мотивів, поет часто вдається до фольклорної стилістики. Це надає поемі своєрідного національного колориту, допомагає передати найдавніші шари культурної пам'яті, різнобічно відтворити образ козака Мамая як першообраз-архетип.

Книжка "Перепливу Дунай" збудована у формі монологів і діалогів, які звернені всередину, ведуться зі своїм серцем, зі своїм розумом, як у деяких творах, схильних до самоаналізу, – Сенеки, Августина Аврелія, Петра Абеляра, Данте, Паскаля, Руссо, Тараса Шевченка, Івана Франка, Володимира Винниченка, Євгена Маланюка, Валер'яна Підмогильного та ін. Символ Дунаю у В. Каліки – це ресурс для коригування пам'яті, нагадування про історичний борг: наше повернення до Європи – це законне виправлення історичних помилок і, зрештою, "борг" Європи щодо України згадаймо хоч би Версальський договір, коли на руїнах Першої світової війни Україна не отримала державності, як отримали її Польща, Чехословаччина, Сербія та ін. Мамай на Дунаї – це одвічна українська присутність на берегах Дунаю, козацька, політична, господарська, економічна, культурна, заробітчанська та ін. Тому головний герой поеми прагне переплести Дунай, щоб відновити історичну справедливість: "Та в безчасся круте і пусте, / що з попсового поля росте, / маєш думати тільки про те, – / як переплести Дунай"; "– З ким би хотів у вишневій імлі / переплести Дунай на одному веслі? / – З Лоркою, з Лоркою, тільки – з Лоркою", і нарешті: "Там, за Дунаєм весела весна / посміхається із-за човна, / щось хоче планеті сказати вона, / і ти її – не спиняй!.. / Закодую траву у Мамаєвій Книзі, / нагодую сову на кленовім карнизі, / і на зло назомбованій єврокризі – / перепливу Дунай".

Поема "Перепливу Дунай" – один із найповажніших творів сучасної української літератури, що вражає концептуальністю, інтелектуалізмом, глибиною художнього узагальнення, версифікаційним багатством і мовною пластикою. Цей твір належить 74-річному, розбитому інсультом поетові. Цікаво, що книжка вийшла без рукопису, бо не було ані рукописного варіанта, ані машинописного, ані комп'ютерного. Було велике пуделко від ліків, натоптане папірцями різного кольору й формату, змережаними нетвердими їжакуватими рядками. Із них головний редактор львівського видавництва "Сполом" Галина Капініс реконструювала текст поеми. У цьому пуделку на звороті одного з рецептів вона прочитала "Міф про Ісуса і Стуса", і з печалі, і з радощів заплакала й узялася до роботи. Інтуїція жінку не підвела, кожен переконається в цьому, прочитавши цей неординарний твір.

Темпераментна особистість поета як архітектонічний центр визначає специфіку й усіх інших компонентів твору: структуру мови, образів, їх характер, сюжет, композицію, тобто жанротвірні чинники. Замість послідовного опису подій і вчинків тут вступає в силу лірична асоціативність авторського бачення: розповідь не рахується із причиново-хронологічним ходом подій і вчинків. Розповідь вихоплює події то з одного, то з другого боку життя (про олімпійські ігри, Чорнобиль, кіностеп М. Вінграновського, "Русалку Дністровую", живопис Л. Ведмедя, китайську стіну, проліски у Винниках тощо), порівнює їх і зіставляє, уподібнюючи. Із таких зіставлень виростає новий сенс, семантично не зв'язаний зі змістом зіставлюваних картин. Такий монтажний принцип допомагає унаочнити конфлікт між природною формою співжиття, яка видається автору втраченою Елладою ("Немов золота пір'їна / на казково-жар-птициній шиї, – / красива була то Країна, / і люди були там красиві. / Щасливі були громадяни / елладянки та елладяни. / Усе вони знали і вміли / і від заздрості не шаліли"), і глобалізацією (термоядерна загроза, забруднення середовища, освоєння океану й космічного простору, екологічні катастрофи, біологічна й моральна деградація людини, занепад культури, поява технофобії тощо).

Подібна архітектоніка постає не на використанні моделі дійсності, вона, ніби в лупі, заломлює мислення автора: він бачить світ не таким уже впорядкованим, гармонійним, як його змальовували класичні твори, коли він асоціювався з ідеєю Логоса (в її античному, платонівському чи християнському варіанті), тепер цей світ йому бачиться роздрібненим, хаотичним, таким, що не має стабільних констант, вороже налаштованим супроти людини, бо на ньому лежить печать жахів світових війн і тоталітарних режимів, симптомів глобальної екологічної кризи та багатьох наукових відкриттів, які вже виповзають із-під контролю людини. Саме так оцінює автор зовнішні будні, вони постають у його трагічному суб'єктивному сприйманні.

Хоча розповідь ведеться ніби спокійно, оповідач втручається в архітектоніку поеми, "я" домінує в ній. Автор ніби виносить присуд добі глобалізації, тут дуже важливі діалоги з Мамаєм. Особистість як архітектонічний центр не заперечує епічності, а лише робить сюжет поеми більш рухомим, здатним об'єднати на асоціативній основі різні епохи, простори, явища й поняття. Отже, головні змістово-стильові риси поеми В. Каліки "Перепливу Дунай" такі: 1) особистість автора як архітектонічний центр; 2) домінанта ліричної експресії замість подієвої розповіді, що створює відкриту концептуальність; 3) кристалізація ліричного змісту через ліричний спосіб подачі матеріалу.

Стиль твору помітний у всіх компонентах змістової форми, таких як мова, сюжет, образи, характери, архітектоніка, технічна форма (ритміка і строфіка). Модель поєднання мікрообразів у поетичний образ і спосіб ліричної експресії як головний принцип подачі матеріалу. Візьмімо як приклад "Міф про минуле, що не має мину": "Сто срібних птиць, а щастя на нулю. / Втікає ніч в зелений запах тмину. / Нічого так тепер я не люблю, / як те минуле, що не має – мину". Тут перед нами виливання почуттів у теперішньому часі: зображене "відбувається тепер" і завжди; події не змінюють одна одну в часі, а постають у цієї ж миті ("Втікає ніч в зелений запах тмину"). Експресія, суб'єктивне ставлення автора пронизує увесь відтинок тексту й виражається в оцінці, що автор "тепер" нічого так не любить, як "минуле", яке не минає. Цей настрій акцентований протиставленнями "Сто срібних птиць, а щастя на нулю", теперішнє і "минуле, що не має – мину".

Як перепливти Дунай матеріальної, моральної, передусім духовної кризи – на це В. Каліка відповідає кожним мужнім рядком свого твору. Відповідає підтекстом і надтекстом, рясними асоціаціями й закликом читача до співпраці й добудовування сказаного своєю фантазією та своїми роздумами. Відповідає щедрим інтертекстом української фольклорної традиції через образ козака Мамая, що втілює народний ідеал захисника свободи, адже козак під пером поета – справжній духовний воїн, він іде за Христом, який сказав: "Я шлях, і істина, і життя". "Перепливу Дунай" – це навіть щось більше, ніж книжка. Це, як зізнається сам автор, "метафоричний політен, за допомогою якого читач може добратися до будь-якої станції свого духовного устремління". До болючих точок нашої минувшини, до злочинів, які досі не засуджено, бо дехто досі продовжує маніпулювати історією і пам'яттю, прагне "стерти сліди" кривавого минулого. Таке маніпулювання, вважає автор, стає продовженням злочину, але вже за умов, коли життя ніби знову стає нормальним, та насправді недосяжним до берегів Дунаю. Він про це говорить гостро й відверто. Книжка заслуговує на найвищу оцінку – у цьому одностайні дослідники й рецензенти, які вже встигли відгукнутися на неї: Т. Салига, Г. Штонь, Л. Різник, Р. Радишевський, Ю. Ковалів, М. Зимомря, В. Грабовський та ін. За словами львівського мистецтвознавця, дійсного члена Національної академії мистецтв України О. Бондаря, "ця коштовна перлина має бути зачислена до поетичного національного скарбу, будемо мати гріх перед Богом і сором перед людьми, якщо не висунемо її на здобуття Шевченківської премії". Думаю, що Олег Бондар сказав дуже точно, і сказав за всіх.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Бернакевич Л.* Галицький дотепник // *Дзвін.* – 2008. – №10.
2. *Буслаевъ Ф.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – СПб.: Тип. Д.Е.Кожанчикова, 1861. – Т. 1. – 643 с.
3. *Бушак С.* Народна картина // *Історія* українського мистецтва: У 5 т. – К.: ІМФЕ, 2011. – Т. 3. – С. 869-890.
4. *Бушак С.* Особливості пластично-образної форми українських народних картин типу "Козак Мамай" // *Філологічні* семінари. – Вип. 8: Художня форма. – К.: ВПЦ "Київський університет, 2012. – С. 111-116.
5. *Войтович В.* Дунай // *Войтович В.* Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – С. 167-168.
6. *Каліка В.* Відрядження в полярне сяйво: Поезії. – Львів: Каменяр, 1987. – 102 с.
7. *Каліка В.* Конгрес: Роман-есе у віршах. – Львів: Каменяр, 1989. – 184 с.
8. *Каліка В.* Перепливу Дунай: Комп'ютерний епос. – Львів: Сполом, 2012. – 366 с.
9. *Костомаров М.* Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
10. *Слово* о полку Ігоревім / Вст. стаття і прим. М. Гудзія. – К.: Рад. письменник, 1955. – 370 с.
11. *Сумцов М.* Местные названия в украинской народной словесности // *Киевская* старина. – 1886. – Т. 10. – С. 265-298.
12. *Томашівський С.* Замітки до пісні про Штефана воєводу // *ЗНТШ.* – 1907. – Т. 80. – С. 128-135.
13. *Українські* пісні, видані М. Максимовичем. Фотокопія з вид. 1827 р./ Підг. і розв. П. Попова. – К.: Вид-во АН УРСР, 1962. – 343 с.
14. *Франко І.* Пісня про Стефана, воєводу волоського // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 42. – С. 53-56.
15. *Jagič V.* Dunav – Dunaj in slavischen Volkspoecie // *Archiv* fur slavische Philologie. – H. 2. – 1876. – Bd. 1. – S. 299-333.

Отримано 28 березня 2013 р. *м. Київ*

Наші презентації



Теорія літератури: концепції, інтерпретації: Наук. зб. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології, Каф. теорії, компаративістики і літ. творчості. – К.: Логос, 2012. – 312 с.

Річник "Теорія літератури: концепції, інтерпретації" завдячує своєю появою знаменній події – 50-річчю кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка. У першому його випуску (2012 р.) вміщено матеріали, які репрезентують різні сфери сучасної теоретичної думки – компаративні аспекти дослідження тексту, його інтертекстологічні та міфопоетичні модуси, поетикальні студії, проблеми жанрології, національні коди художнього письма, літературознавчого дискурсу тощо. До річника ввійшли праці співробітників кафедри, її вихованців – докторів, кандидатів наук, аспірантів, наукові дослідження відомих вітчизняних та зарубіжних учених. Голова редакційної колегії – завідувач кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості проф. Л. Грицик.

Широка географія наукових центрів представлена студіями Л. Рудницького (Філадельфія, США), С. Козака (Варшава, Польща), С. Ульяша (Жешув, Польща), В. Рагойші (Мінськ, Білорусія), Н. Шляхової (Одеса), М. Гнатюка (Львів), М. Ткачука (Тернопіль), М. Зимомрі (Дрогобич), А. Нямцу (Чернівці), Є. Нахліка (Львів), Т. Шестопалової (Луганськ), В. Просалової (Донецьк), О. Бровко (Луганськ), В. Зарви (Бердянськ), І. Зимомрі (Дрогобич), О. Ткачука (Тернопіль). Цьогоріч заплановано нове видання, до співпраці над яким запрошуються науковці, котрі осмислюють теоретичні й методологічні аспекти сучасної гуманітаристики, висвітлюють практичні результати фахових розслідів.

Наталія Костенко

УДК 801.633=161.2

АВАНГАРДИСТСЬКИЙ ТИП УКРАЇНСЬКОГО ДОЛЬНИКА (ДК3, ДК4): МЕТРИКА Й РИТМІКА

У статті розглядаються типологічні моделі українського 3-іктового та 4-іктового дольника, зокрема авангардистський тип дольника у творчості українських футуристів і пролетарських поетів.

Ключові слова: авангард, 3-іктовий дольник, 4-іктовий дольник.

Natalia Kostenko. The avant-gardist type of Ukrainian accentual verse: Metrics and rhythm

The article deals with the typological models of Ukrainian 3- and 4-accent verse, predominantly with the avant-gardist type of accentual verse in the works by Ukrainian futurist and proletarian poets.

Key words: avant-garde, 3-accent verse, 4-accent verse.



Серед форм некласичного, тонічного вірша в українській поезії XX ст. найпотужніші творчі потенції виявив дольник як перехідна метрична форма від силабо-тоніки до тоніки. Упродовж більш ніж столітньої своєї історії з епізодичного й екзотичного версифікаційного явища, елементи якого простежувалися ще у XVIII–XIX ст., він перетворився на суперметр із широким діапазоном розмірів. Поява дольників стимулювалась художніми перекладами із західноєвропейської, переважно німецької романтичної поезії, особливо з творів Г. Гейне. Епізодичні вкраплення дольникових рядків (найчастіше Дк3, Дк4) можна знайти в перекладах Лесі Українки та Івана Франка з "Книги пісень" Г. Гейне, у Франковому перекладі поеми Г. Гейне "Німеччина" (львівське видання 1892 р.), також у гекзаметрах, скажімо, його ж перекладу "безсмертної поеми" Й. В. Гете "Герман і Доротея" (як правило, стягування припадало на місце III цезурованої стопи), хоча перекладач намагався дотримуватися "правильного" ритму, навіть за рахунок переакцентуації слів.

І. Франко не лише на практиці, а й теоретично обґрунтував необхідність ширшого застосування в українській поезії тонічного вірша. У "Передньому слові" до "Вибору поезій" Г. Гейне вже згаданого львівського видання він наполягає на точній передачі тонічного вірша оригіналу. "Перекладаючи Гейне, – пише він, – я дбав про те, щоби передати якомога вірно не тільки думку, але також форму, тон, розмір первотвору. Відси пішли трохи незвичайні куплети в перекладі "Німеччини". Гейне написав сю поему не шкільним розміром, утвореним на подобу греко-римського, а тонічним музикальним. В його куплеті перша і третя стрічка складається з 4-х арзисів (слогів, на котрих тон підноситься); між одним і другим арзисом буває один або два тезиси (слоги, на котрих тон понижується); друга і четверта стрічка має 3 арзиси з так само довільним числом тезисів, напр.:

Im tràurigen Mónat Novémber wàr`s,
Die Tàge wúrden trüber,

Der Wínd riss vón den Bäumen das Láub
Da réist` ich nach Déutschland hinüber.

Щоби хоч трохи наблизитися до сього розміру, що надає оповіданню велику свободу і натуральність, а не втомляти вухо одностайним амфібрахічним розміром, як се бачимо, наприклад, в російському перекладі Заєзжого, я зважився перемішувати стрічки амфібрахічні з ямбічними" [18, 446]. Зауважимо, що в тексті самого перекладу І. Франко не просто поєднував амфібрахії з ямбами, а й удавався в цих розмірах до суто дольникових модуляцій. Його міркування про змінність кількості (1–2) ненаголошених складів (тезисів) між наголошеними (арзисами) можна розглядати як одне з перших теоретичних визначень дольника. Та все ж і в Лесі Українки, і в Івана Франка реформування українського вірша на рубежі століть було пов'язане насамперед з його силабо-тонізацією [див.: 2]. Упровадження тонічного вірша стало здобутком модерної та авангардистської української поезії.

Як відомо, на стадії виникнення тієї або тієї віршової моделі виявляється її формальна і змістовна специфіка. На думку О. Фрейденберг, в осмисленні природи літературного явища центральним стає питання не його еволюції, а походження, "оскільки лише генезис створює феномен як органічну єдність" [20, 80-81]. С. Бройтман звернув увагу на те, що, дискутуючи з О. Веселовським, О. Фрейденберг заперечувала тлумачення еволюції як прямолінійного, послідовного процесу й розглядала її як складну динаміку, де спостерігаються "зворотність ("обратимость"), протилежності, реакції й інші види хвилеподібної "кривої" [19, 535]. Зазначений типологічний підхід орієнтує на уважне дослідження процесів зародження й ранніх етапів розвитку літературних явищ, зокрема версифікаційних форм.

Відомо, що початок активного застосування дольника в українській поезії, на відміну від російської, поклали не символісти, чиї найвищі досягнення пов'язані з розробкою різностопних і різнострофних силабо-тонічних структур, у яких найповніше втілювалась їхня музична настанова, а футуристи, авангардисти, насамперед Михайль Семенко.

Отже, ранні різновиди українського дольника несуть на собі родові ознаки авангардизму, а саме: руйнування традицій, нестаціонарність і асиметричність будови, фрагментарність, настанову на гру й епатаж і водночас своєрідний неосинкретизм, мозаїчність, еклектику, змішування різних (класичних і некласичних) стильових форм і тенденцій. У структурі дольника ці ознаки реалізуються в його динаміці, багатоваріативності, застосуванні більшості з ритмічних форм, взаємодії з усіма розмірами силабо-тонічного (2-складового і 3-складового) і тонічного вірша (тактовика, акцентника) і верлібру, що зумовлено самим перехідним статусом дольника.

Як специфічну особливість авангардистського типу українського дольника слід зазначити широке (на відміну від російських аналогів) упровадження 2-складникових – ямбічних і хореїчних – ритмів. Руйнування традицій пов'язане не так з відмовою від класики (хоча в підсумку обсяги її зменшуються на кілька порядків), як зі спробою прищепити до неї пагін некласичного, тонічного вірша й тим самим оновити, подолати автоматизм сприйняття. Відмінності у структурі українського й російського дольника виявились іще на рівні їхньої генези.

Й український, і російський дольник виникли, як уже йшлося, з перекладів західноєвропейського (німецького, англійського) тонічного вірша. Однак М. Гаспаров звернув увагу на те, що вплив на російську поезію німецького дольника, побудованого на основі 1-складових міжіктових інтервалів, які в перекладах мали б відтворюватись ямбами й хореями, був не безпосереднім, а опосередкованим. "Німецькі зразки, – зазначав дослідник, – впливали на ритм російського дольника,

але не прямо, а через російські переклади німецького дольника", метрично неадекватні оригіналу; ще з часів В. Жуковського вкорінилася традиція їх перекладу 3-складовими, а не 2-складовими розмірами, отже, "російський дольник склався не на "ямбічній, а на анапестичній основі, і це визначило долю… "ямбічної" форми, яка майже зникла з російського вірша" [4, 235].

Інакше в українській поезії. У перекладах українською мовою (насамперед у І. Франка, молодомузівців) точніше відтворювалася ритміка німецького оригіналу: 1-складові, ямбічні чи хореїчні, інтервали в багатьох випадках передавалися такими ж 1-складовими, ямбічними чи хореїчними. Подібна тенденція простежується і в оригінальності творчості українських авторів, того ж І. Франка. Авангардисти підхопили цю тенденцію, оскільки вона не суперечила їхній неосинкретичній настанові. Трансформація класичного вірша відбувалась через комбінування з власне дольниковими ритмами, через включення в перехідні метричні форми й поліморфні тонічні структури.

Структурні особливості авангардистського типу дольника доцільно розглянути на прикладах його найпоширеніших 3-іктових і 4-іктових розмірів, класичне визначення яких дав М. Гаспаров у цілій низці праць [див.: 3; 4; 5; 6]. Враховуючи українську специфіку, зазначимо: 3-іктовий дольник (Дк3) – це перехідна метрична форма між силабо-тонікою й тонікою, що виникає на 3-складовій і 2-складовій основі з трьома метрично сильними місцями (іктами) і двома міжнаголошеними інтервалами, обсяг яких змінюється в діапазоні 1–2 склади в повнонаголошеному варіанті і 0 – 1 – 2 – 3 – 4 – 5 складів у неповнонаголошеному. Анакруза і клаузула постійні і змінні – від 0 до 2 і більше (у клаузулі).

4-іктовий дольник (Дк4) утворюється також на 3-складовій і 2-складовій основі, але з чотирма метрично сильними місцями (іктами) і трьома міжнаголошеними інтервалами 1–2 в повнонаголошеному і 1–4, 2–4 у неповнонаголошеному варіантах; зі змінною анакрузою (від 0 до 2) і клаузулою (від 0 до 2 і більше). У неповнонаголошених віршах із 2-складниковим елементом варіативність міжіктових інтервалів зростає – від – 0 до – 6 – 7 – 8.

Залежно від пропорцій іктів та міжіктових інтервалів у різних розмірах дольника кристалізуються різні ритмічні форми.

Авангардистський тип 3-іктового дольника (Дк3). Провідним дольниковим розміром з 1920-х рр. був 3-іктовий дольник, який – разом з 4-іктовим, а також нерегулярним, вольним, і різностопним – із цього часу змагається з ямбічними розмірами й досягає кульмінації свого розвитку в 1960–1970-і рр., вийшовши в лідери поряд із 5-стопним ямбом. Тільки в 1980–1990-і рр. його випереджає верлібр. Ще раніше вільний вірш, верлібр, запанував над іншими розмірами в поетів т. зв. Нью-Йоркської групи.

3-іктовий дольник у першій половині минулого століття спочатку використовується в ліриці (переважно урбаністичній), яка в 1920-і рр. переживає часи свого розквіту, а невдовзі й у ліро-епічних творах.

За систематикою ритмічних форм, запропонованою М. Гаспаровим, 3-іктовий дольник охоплює п'ять форм – чотири повнонаголошених і одну неповнонаголошену: I (3-складникова) – 2 – 2 – ; II – 1 – 2 – ; III – 2 – 1 – ; IV (2-складникова) – 1 – 1 – ; V – 4 –.

Функціонування цих форм в авангардистському типі 3-іктового дольника доцільно розглянути на прикладі експериментальної поезії "головного" українського футуриста Михайля Семенка, якого загалом можна назвати першовідкривачем українського дольника. Саме в його творах дольник уперше постав як певне цілісне художнє явище й нова ритмічна структура.

Дольник з'явився ще в дофутуристичний період його творчості (у циклі "Наївні поезійки", 1913) й утвердився у власне футуристичній поезії, починаючи

із книжки “Дерзання” (1914), з якою пов’язують народження футуризму в Україні.

3-іктовий і 4-іктовий дольник у ранніх пробах М. Семенка виступають у двох різновидах: 1) як самостійні розміри і 2) як компонент складніших перехідних структур. Самостійні “монометричні” дольникові розміри зустрічаються нечасто, зате в перехідних метричних формах (ПМФ), у тактовиках і акцентному вірші ці розміри стали постійним і невід’ємним компонентом тонічного вірша.

Щодо ритмічних форм, то М. Семенко ніколи не прагнув до усталення певних моделей, їх уніфікації, виходячи з програмного принципу проголошеного ним кверофутуризму:

Нема краси, є лиш прагне́ння.
(“*Кверофутуризм*”, *1914*)

Як зазначає О. Ільницький, М. Семенко “пропонував усвідомлену формотворчість, у якій новаторство стане пріоритетом” [10, 47].

3-іктовий дольник поета становить собою складну динамічну структуру з повним розворотом усіх ритмічних форм (табл. 1)[1].

Таблиця 1. Ритмічні форми 3-іктового дольника М. Семенка

Форми	1910-і рр.		1920-і рр.		Усього	
	рядки	%	рядки	%	рядки	%
I (0/2)–2 – 2 – (0/2)	91	20,4	27	25	118	21,3
II – 1 – 2 –	75	16,8	17	15,7	92	16,6
III – 2 – 1 –	171	38,3	33	30,6	204	36,8
IV – 1 – 1 –	64	14,4	25	23,1	89	16,1
V – 4 –	45	10,1	6	5,6	51	9,2
Разом	446	100	108	100	554	100

Домінантні форми: III (36,8%) і I, 3-складникова (21,3); в активі, майже на одному рівні, II (16,6) і IV (16,1); найменш уживана V форма (у 1920-і рр. її частка знижується до 5,5%, та все ж і вона помітна).

Отже, авангардистський тип 3-іктового дольника М. Семенка 1910–1920-х рр. – найбільш розгалужений, п’ятиформний: III + I + II + IV + V

Наприклад:

Спека не можна дихать	– 2 – 1 – 1	Дк3	III
давить горло асфальт	– 1 – 2 –	Дк3	II
все те ж стареньке лихо	1 – 1 – 1 – 1	Дк3	IV
охрип мій альт	1 – 1 –	Я2	
(*“Асфальт”*)			
Я недалеко від Пізи.	– 2 – 2 – 1	Д3	I
Срібло мандолінних струн.	– 3 – 1 –	Х4	IV
Настирливо в очі лізе	1 – 2 – 1 – 1	Дк3	III
з графікою Ковжун.	– 4 –	Дк3	V
(“*Естет*”, *1917*)			

Цей тип не збігається із жодним із виокремлених М. Гаспаровим типів російського 3-іктового дольника (“єсенінським”, “гумільовським” і “цвєтаєвським” [див.: 3; 4]), оскільки в жодному з них немає IV, 2-складникової ритмічної форми, яка не прижилась на російському ґрунті.

[1]Підрахунки у статті зроблено на основі видання: Михайль Семенко. Вибрані твори [див.: 15].

Семенко вдавався до змішування ритмів у рамках не лише тонічної, а й силабо-тонічної метрики. Навіть у славнозвісному "Автопортреті" ("ХАЙЛЬ СЕМЕ НКОМИ) прозирає мозаїка з класичних 3-складових і 2-складових розмірів, розведених на дві частини алітераційним "серединним" рядком:

ХА́ЙЛЬ СЕМЕ́ НКОМИ	Х3 (або Д2)
ИХА́ЙЛЬ КОХА́ЙЛЬ АЛЬСЕ́ КОМИХ	Я4
ИХА́Й МЕСЕ́Н МИХСЕ́ ОХА́Й	Я4
МХ ЙЛЬ КМС МНК МИХ МИХ	
СЕМЕ́НКО Е́НКО НКО́ МИХА́ЙЛЬ	Я4
СЕМЕНКО́ МИХ МИХА́ЙЛЬСЕ МЕНКО́	Ан3
О СЕМЕ́НКО МИХА́ЙЛЬ!	Ан2
О МИХА́ЙЛЬ СЕМЕНКО́!	Ан2

("*Автопортрет*", *1914*)

Свій скандально відомий текст поет спробував ще й заримувати: коми – комих – мих мих; охай – михайль – михайль; менко́ – семенко́.

Аналіз ранніх поезій М. Семенка доводить, що його тоніка – дольники, тактовики, акцентний вірш – виросла не лише й не так із 3-складових, як із 2-складових розмірів, насамперед з ямбів, особливо 4-стопних, різностопних і вольних. Подеколи в них відлунюють ритми Ігоря Северяніна. Та все ж становлення Семенкового дольника у класичному контексті відбувалось цілком органічно, на національному ґрунті, усупереч теоретичним деклараціям. І це було цілком закономірно. За спостереженнями О. Любімової, на межі XIX і XX ст., у 1890-і рр., у творчості східноукраїнських поетів рівень силабо-тоніки сягав 91%, з них 50,7 належало ямбам [12, 11].

Дольниково-ямбічні комбінації в ліриці М. Семенка вирізняються особливою природною інтонацією і разом з тим ігровим характером:

Кохання не любить щирости –	1 – 2 – 1 – 2	Дк3	III
Кохання любить гру.	1 – 1 – 1 –	Я3	IV
В нім безліч мук і крихта милости,	1 – 1 – 1 – 1 – 2	Я4	
а зрештою від нього я умру.	1 – 3 – 3 –	Я5	

("*Зорі реклям*", *1917*)

Я не умру від смерти –	– 2 – 1 – 1	Дк3	III
я умру від життя.	– 1 – 2 –	Дк3	III
Умиратиму – життя буде мерти	2 – 3 – 2 – 1	Тк3	
Не маятиме стяг.	1 – 3 –	Я3	IV

("*Патагонія*", *1917*)

У другій половині 1910-х рр. в дольнику М. Семенка наростає тонічна розхитаність, пов'язана з поступовим посиленням у його поезії ролі вільного вірша. Як наслідок стрімкої еволюції невдовзі вимальовується основний тип власне "семенківського", асиметричного, різноіктового ("футуристичного") дольника, в якому і тло, і візерунок ритму визначається тонічними розмірами. Цьому типу властива більша силабо-акцентна розхитаність, взаємодія дольника з тактовиками й акцентним віршем; застосування складніших, часто без пунктуаційних розмовно-апеляційних конструкцій, збільшення частки довгих розмірів, що компонуються в більшості випадків звучною виразною римою, динаміка анакруз і клаузул.

У зв'язку з авангардистським віршем Михайля Семенка може постати питання про вплив тонічної системи віршування Володимира Маяковського.

Вплив таки був, і не лише на творчість футуристів раннього й пізнішого "призову" (Гео Шкурупія, Юліана Шпола, Ніка Бажана, Андрія Чужого, Віктора Вера, Миколи Скуби та ін.), а й на всю молоду українську поезію, навіть на представників "Плуга" (Андрія Паніва), принаймні в зовнішніх ознаках цієї системи – застосуванні графічного поділу рядків на підряддя (т. зв. "лесенки"), оскільки творчість Маяковського сприймалась як еталон революційної поезії.

Уперше Семенко побачив і почув Маяковського під час виступу групи російських футуристів у Петербурзі в залі Бехтерівського психоневрологічного інституту, де навчався Михайло. Виступ Маяковського справив на юнака величезне враження. Як пише М. Сулима у статті "Три етапи українського футуризму", вміщеній в упорядкованому ним збірнику "Український футуризм" (1996), цей день – 24 листопада 1913 року – став і "датою народження Михайля Семенка-футуриста – до цього він був таким собі наслідувачем Тараса Шевченка, Олександра Олеся, Грицька Чупринки й Миколи Вороного (недаремно останні два схвально відгукнулися на першу збірочку поета "Prelude", 1913) [17, 8].

Цікаво, що вплив поетики Маяковського більше торкнувся епіки М. Семенка, ніж лірики. У ліриці він оригінальніший. На відміну від багатьох своїх революційно налаштованих сучасників, у ліричних творах він не прагнув наслідувати манеру великого російського поета, що виявлялося не лише у відмові від членування рядка на підряддя, яке породжувало "рваний" маршовий ритм, а й у самій структурі вірша. У В. Маяковського "лесенка" часто спиралась на класичні (скажімо, хореїчні) розміри, тоді як у довгих рядках М. Семенка панували некласичні (переважно дольникові) ритми. Та найсуттєвіша різниця між Маяковським і Семенком, на наш погляд, полягає в тому, що в першого була гіпертрофована соціально-комунікативна функція, а в другого – ігрова. Загалом якщо вдаватися до аналогів з російською поезією, то варто сказати, що в Семенкові своєрідно поєднались ораторський дар Маяковського з манірністю Северяніна й Вертінського.

Поворотною на шляху тонізації вірша стала Семенкова збірка "П'єро кохає" (1918), яка привертає увагу багатством форм і тенденцій. З одного боку, урегульовані різноіктові дольники, наприклад, у вірші "Фальшивим тоном":

…Вперше була байдужа вчора	– 2 – 1 – 1 – 1	Дк4
Без стону –	1 – 1	Ам1
Люблю – говорила нещирим тоном	1 – 2 – 2 – 1 – 1	Дк4
До зимного моря.	1 – 2 – 1	Ам2
Нещирим тоном? Нещирим тоном	1 – 1 – 2 – 1 – 1	Дк4
На запитання!	3 – 1	Д2
Не можу цього пригадати без стону!	1 – 2 – 2 – 2 – 1	Ам4
Фальшивим тоном – кохання.	1 – 1 – 2 – 1	Дк3

З другого боку, зменшується частка класичних розмірів, особливо 2-складових, хоч повністю 2-складовий вірш не витіснявся ніколи, залишаючись постійним носієм експериментальної ритміки.

Дедалі більше місця відводиться довгим розмірам. Довгі тонічні рядки М. Семенка насичені довгими багатоскладовими словами з дактилічними чи навіть гіпердактилічними словоподілами, що призводить до акцентно-складових зрушень. Часто це абстрактні поняття, якими поет намагається виразити складні перепади свого психічного стану – напр., "відчуженість", "виснаженість", "прикрості" та ін. У словотворчості він прагне подолати автоматизм сприйняття, оновити, освіжити вислів, скажімо, додатковими

префіксами: напр., “обезснажився”, “обеззвучився”; “Вона мене оболесила, вона мене занадсонила” тощо. Префікс “О” – найулюбленіший. Наприклад, у вірші “Обожеволені коси”:

Вона зворушена, осинєплямлена –	1 – 1 – 3 – 1 – 2	Я6ц
зі схвильованим носом.	2 – 2 – 1	Ан2
Скільки то́нів і рисок, як душа обламлена –	1 – 2 – 1 – 1 – 1 – 2	Дк6ц
і обожеволені коси.	4 – 2 – 1	Ам3
(*1917*)		

Однак на відміну від В. Маяковського М. Семенко менш експериментує з міжнаголошеними інтервалами: у переважній більшості їх діапазон в акцентному вірші не перевищує 0 – 4; випадків розширення чотирьох варіантів (до 5 – 6 – 7 – 8) небагато, але все ж вони зустрічаються:

– Що за вакханалія при розкладаючім місяці?	– 3 – 5 – 2 – 2	Акц4
(“*Інтерференція*”, *1917*)		

Отже, дольники М. Семенка виникають у контексті як силабо-тонічних, так і суто тонічних розмірів.

Цю широку, багатоваріантну програму підхопили й розвинули пролетарські поети – В. Еллан, І. Кулик, М. Хвильовий та ін. Належність пролетарської поезії до авангарду сьогодні не викликає сумнівів ні у вітчизняному, ні в західноєвропейському літературознавстві [8, 6].

Українські пролетарські поети врахували досвід футуристів, продовжили розробку авангардистського типу дольника. Водночас відбулась певна його трансформація. Змістилась естетична домінанта – з епатажу на творчість. Провідний теоретик “Гарту” І. Кулик у статті “На шляхах до пролетарського мистецтва” виступив, як пише словацький дослідник М. Неврлий, із “засудженням пролеткультівського неприйняття класичної спадщини та футуристичної деструкції мистецтва” [13, 204].

Збільшилась у творах зазначених поетів частка класичного вірша, що відбилося й на структурі 3-іктового дольника. Посилились позиції І, 3-складникової, ритмічної форми. Однак зберігається й важлива структуротвірна роль IV, 2-складникової (ямбічно-хореїчної) форми (табл. 2).

Таблиця 2. Ритмічні форми 3-іктового дольника у пролетарських поетів

Форми	Кількість рядків/відсотки								
	В. Еллан		І. Кулик		М.Хвильовий		Усього		Тип Дк3
I(0,2)–2–2– (0/2)	170	42,8	183	35,2	112	31	465	36,4	
II – 1 – 2 –	64	16,1	109	21	34	9,5	207	16,2	
III – 2 – 1 –	97	24,4	111	21,4	146	40,5	354	27,8	I+III+II+IV
IV – 1 – 1 –	52	13,1	97	18,7	57	15,6	206	16,1	
V – 4 –	14	3,6	19	3,7	12	3,4	45	3,5	
Разом	397	100	519	100	361	100	1277	100	

Ритми 3-іктового дольника типологічно подібні у В. Еллана й І. Кулика, у них домінує І, 3-складникова форма, і ця формула загальна для всіх зазначених пролетарських поетів. Інша конфігурація Дк3 у М. Хвильового, у якого на перше місце виходить III, власне дольникова, тонічна форма (– 2 – 1 –), і це зближує структуру його дольника із Семенковою. Хоч у “супутниках” вони розходяться: у М. Семенка сильніша II форма, а у Хвильового IV.

Об'єднує їх усіх слабкість V, неповнонаголошеної, форми (– 4 –), що сприймається поки що як екзотична, і, навпаки, потужність IV, 2-складникової (ямбічно-хореїчної) форми, що визначає специфіку авангардистського Дк3. У підсумку майже однаково сильні позиції у II (16,2) і IV(16,1) форм. Такий візерунок дольникових ритмів був притаманний тільки експериментальній українській поезії 1920-х рр.

Енергійно й наступально розгортаються ритми у В. Еллана, наприклад, у найвідомішому його вірші "Удари молота і серця", де в першій строфі – 4-стопний ямб, у другій – 3-іктовий дольник, а в третій поєднується одне з іншим і доповнюється ще одним – передостаннім 3-складниковим, анапестичним рядком:

Удари молота і серця	1 – 1 – 3 – 1		IV
І перебої… і провал…	3 – 3 –		IV
Але ізнову розіллється	3 – 3 – 1	Я4	IV
Вогнем гартований хорал.	1 – 1 – 3 –		IV
Муром затято обрій.	– 2 – 1 – 1		III
Вдарте з розгону р-раз…	– 2 – 1 –	Дк3	III
Ми тільки перші хоробрі	1 – 1 – 2 – 1		II
Мільйон підпирає нас.	1 – 2 – 1 –		III
Ми тільки крешемо іскри,	1 – 1 – 2 – 1	Дк3	II
Спалахують мільярди "ми",	1 – 3 – 1 –	Я4	IV
Розпанахують ковані вістря	2 – 2 – 2 – 1	Ан3	I
Стару запону пітьми.	1 – 1 – 2 –	Дк3	II

("*Удари молота*", *1920*)

Подібний неосинкретизм властивий і 3-іктовому дольнику І. Кулика: 3-складові ритми йдуть у парі з 2-складовими і цілком природно співіснують із синкопованими рядками дольника й інших тонічних розмірів.

Однак у дольниках І. Кулика є структурна особливість, менше представлена в М. Семенка й В. Еллана, але дуже прикметнна для поетики світового авангардизму – у різних мистецтвах – у поезії, музиці, живопису. Маємо на увазі звернення до багатств народної культури, поєднання формалістичних експериментів із фольклором, його стилістично-експресивною оригінальністю. М. Неврлий, відзначаючи стилістичну майстерність як "визначну рису" І. Кулика, особливо вирізняв його "нахил до стилізації" фольклору – як національного, українського, так і світового.

Так, у ранньому поетичному циклі "Мої коломийки" (1920–1921) І. Кулик використав західноукраїнський фольклор, удався до імітації коломийкової силабічної структури (4 + 4) + 6, скомпонованої чотиривіршем, водночас деяких місцях тексту ввів невеличкі фрагменти, складені тонічним віршем. Наприклад, у І частині, VIII розділі, написаному 1919 р. у Львові в Замарстенівській тюрмі (конструкція – 0 – 1 – виступає як одна з ритмічних форм Дк3):

Не можу більше вже слухать!	1 – 1 – 2 – 1	Дк3
Вуха	– 1	
Заткнути	1 – 1	Д3
Не чути	1 – 1	
Тих співів з ярма,	1 – 2 –	Ам2
Втекти і не бачить, не знати!	1 – 2 – 2 – 1	Ам3
– Дарма!	1 –	Я1
Не втечеш звідси, брате,	2 – 0 – 1 – 1	Дк3
Не забули бо двері замкнути,	2 – 2 – 2 – 1	Ан3

І міцні на вікнах ґрати…	2 – 1 – 1 – 1	Х4
Коломийки ж не вмовкають	4 + 4	
І безперестанку	6	
У тюрмі моїй лунають	5 + 3	
Ввечері і зранку…	6	

(*“Мої коломийки”. Цикл перший. Під ярмом. Львів, 1919 – Київ, 1920*)

Водночас І. Кулик виявляє інтерес до афроамериканського фольклору. Відомо, що з 1914 по 1917 рр. він перебував в еміграції у США; у 1924–1926 рр. був радянським консулом у Канаді; видав у своїх перекладах “Антологію американської поезії” (1928) та ін.

Елементи афроамериканського фольклору поет використав у найзначнішому своєму ліро-епічному творі “Чорна епопея” (1929). Тут він спробував стилізувати спірічуелси (духовні гімни афроамериканців на біблійну тематику), наслідуючи такі їх ознаки, як імпровізаційність, поліритмія, респонсорна структура – запитання й відповіді (діалог проповідника з прихожанами), численні повтори тощо, віртуозно відтворюючи їх у різноіктових дольниках, тактовиках і класичних розмірах.

Та найцікавіше те, що в “Чорній епопеї” І. Кулик поєднує елементи афроамериканського фольклору з елементами української думи й голосіння. Це особливо помітно в тих місцях тексту, де використана форма почергового запитання й відповіді, не так респонсорна, як традиційно-діалогічна, амебейна структура, поширена у фольклорі багатьох народів, зокрема й українського. Водночас, наприклад, у “Баладі про ката” з “Чорної епопеї” запитання героя Самбо подано у віршовій формі, а відповідь (“авторська”) – у формі ритмічної прози (і там, і там упізнаємо речитатив голосіння):

– Матінко, згляньсяна сина!
Чим тебе прогнівив я? Коли?
Я ж твоя безпорадна дитина:
Визволи!
Не зглянеться мати.
Не визволить.

Сонце люте. Сонце хитре в Луїзані.
В сонця тоненькі-тонесенькі голки-голочки…
Загнали білі Самбову матір
на бавовниковій плантації… і т. д.

Для розрізнення віршової і прозової частин поет у першому випадку використовує класичний вірш, а в другому – у ритмічній прозі – трансформує його в дольник (Дк6, Дк5, Дк4, Дк3).

У творах І. Кулика стилізуються також ритми романтичних англійських та ірландських балад. Наприклад, у “Пісеньці про Педді” вгадуються ритми й мотиви балад Р. Бернса. 3-стопний ямб, який домінує у творі, періодично переходить у 3-складовики і тоніку, а саме – в 3-іктовий дольник або навіть акцентний вірш (в останньому рядку катрена, де передбачається ритмічний “зсув”):

Коли весь світ почує	1 – 1 – 1 – 1	Я3
Нових дзвінких пісень	1 – 1 – 1 –	Я3
Про те, як три мисливці	1 – 1 – 1 – 1	Я3
Зійшлись в урочистий день.	1 – 2 – 1 –	Дк3
.....		
Минає смарагдовий берег,	1 – 2 – 2 – 1	Ам3
Останні обриси хова…	1 – 1 – 3 –	Я4
– Педді, я ще повернуся, –	– 2 – 2 – 1	Д3
Будемо товаришувать!	– 6 –	Акц2

Кількість власне тонічних рядків у творах може не перевищувати 25%, але вони змінюють звучання вірша.

Цікаво, що і Кулик, й Еллан, на відміну від М. Семенка, уникали верлібру. Рідко зустрічаються тільки невеличкі білі неримовані фрагменти, подібні до верлібрових, як правило, у перехідних метричних формах, де владарює тоніка, а тоніка потребує наскрізного римування, не властивого вільному віршеві.

У другій половині 1920 – на початку1930-х рр. у складних процесах творчого самовизначення (яким протидіяла суспільно-політична ситуація) еклектичній, різновекторній поезії авангарду все менше відводилося місця. Це визначило й долю авангардистських віршових форм.

Ознаки кризи 3-іктового авангардистського дольника можна помітити в поезії М. Хвильового. Уперше в нього послаблюється II (– 1 – 2 –) ритмічна форма (крім традиційно слабкої V, неповнонаголошеної), однак залишається в силі поєднання III, I, 3-складникової, і IV, 2-складникової, форм, що окреслило 3-компонентний тип, який можна назвати одним із пізніх варіантів авангардистського дольника: III + I + IV. (див. табл. 2).

Ось кілька зразків Дк3 М. Хвильового:

В жовтневих снах я був	1 – 1 – 1 –	Я3	IV
під шепіт моєї казки.	1 – 2 – 1 – 1	Дк3	III
(*“Зелена туга”*)			
Які ж то тайни, які ж то тайни	1 – 2 – 1 – 1	Дк3	III
Крають матірне серце,	– 1 – 2 – 1	Дк3	II
І коли ж її син розстане,	2 – 2 – 1 – 1	Дк3	III
Як голубка, що у височині в’ється	2 – 6 – 0 – 1	Акц.	
(*“У полі голосить мати”*)			
Так співай же, сурмо, в цех –	2 – 1 – 1 –	Х4	IV
Я із жовтолакиття перший,	2 – 2 – 1 – 1	Дк3	III
Уловись, синьоблузе лице,	2 – 2 – 2 –	Ан3	I
У мою журавлиную вершу…	2 – 2 – 2 –1	Ан3	I
(*“Я із жовтоблакиття перший”*)			

І традиційна для дольника 3-складаникова форма поступово набирає ваги, а IV, 2-складникова, навпаки, послаблюється, у чому переконуємось, проаналізувавши збірник “Із поезії 20-х рр.” (“Бібліотека поета”, 1959). Розподіл ритмічних форм Дк3 у цьому збірнику (I – 39,7%; III – 27,6%; II – 21,3%; IV – 6,4%; V – 5%) свідчить про поступову уніфікацію ритмів, насамперед через зниження рівня ямбічно-хореїчної складової.

Утім це не остаточний відступ 2-складовиків. У 4-іктовому дольнику у творах згаданого збірника 2-складникова форма виходить на перше місце, відсунувши всі інші форми.

Авангардистський тип 4-іктового дольника. З моменту зародження українського дольника поряд із провідним його 3-іктовим розміром активно, хоч і з меншою частотністю, розвивається 4-іктовий дольник як самостійний розмір і як компонент різноіктових структур (найчастіше в парі з 3-іктовим – Дк4343) чи складніших поліморфних утворень.

Появу Дк4 і Дк4343 у західноєвропейській, зокрема англійській, поезії М. Гаспаров пов’язував із впливом вагантського латинського вірша, в якому домінувала спочатку хореїчна, а потім ямбічна тенденція (довгий ямбічний вірш – септенарій: 4 ст. + 3 ст. – міг друкуватися і в один, й у два рядки). З книжної середньовічної поезії цей вірш перейшов у фольклор і став основним розміром

англійських народних пісень і балад; “при цьому переході він втратив силаботонічну чіткість <…> і з ямба перетворився у дольник” [5, 165-168].

Найбільшу популярність здобула 4-3-акцентна строфа з римуванням *хаха,* що одержала назву “звичайного розміру” (common measure); на відміну від неї суцільна 4-акцентна строфа почала називатися “довгим розміром” (long measure); рядки в цій строфі могли членуватися цезурою на два піввірші з внутрішньою римою. Отже, генетично 4-іктовий дольник відкриває в європейській поезії ряд довгих розмірів.

Біля джерел українського 4-іктового дольника, так само як і 3-іктового, стоять художні переклади з німецької романтичної поезії, насамперед із творів Г. Гейне. Так, епізодичні вкраплення Дк4 можна знайти в перекладах Лесі Українки з циклу Г. Гейне “Північне море” (“Die Nordsee”), у перекладах І. Франка з “Ліричного інтермеццо” того ж таки Гейне. Нерівними тонічними ритмами І. Франко перекладав навіть “староарабську” поезію.

Систематика ритмічних форм 4-іктового дольника полегшується у зв’язку з докладнішим аналізом його попередника, 3-іктового дольника, який щодо Дк4 виступає як певна породжувальна модель. Водночас розширення меж рядка збільшує кількість ритмічних модуляцій, які потребують аналізу.

Перші спроби узагальнення ритмічних форм Дк4 належать російським дослідникам. М. Гаспаров у праці “Современный русский стих. Метрика и ритмика” (1974) наводить досить громіздку класифікацію, розроблену Колмогоровим і Прохоровим; у ній 34 схеми, які, очевидно, є оптимальними. Однак, зважаючи на те, що провідні форми ніби вбирають у себе другорядні, він запропонував скорочений перелік, що складається уже з 10 узагальнених форм: 8 повнонаголошених і 2 неповнонаголошених.

На українському матеріалі ми виокремлюємо 12 форм, розширивши на дві обсяг неповнонаголошених. За основу взята така послідовність (дещо відмінна від гаспаровської): “222”; “122”; “121”; “112”; “212”; “221”; “211”; “111” + “14”; “41”; “24”; “42”.

Неповнонаголошені форми “41” і “42”, відкинуті М. Гаспаровим, і справді зустрічаються рідко, та все ж в українській поезії вони наявні. Наприклад, у М. Хвильового:

– Дивиться на шляхи жахні – 4 – 1 –
– Піду я у робітничий квартал (1) – 4 – 2 –

12 ритмічних форм – 8 повнонаголошених і 4 неповнонаголошених – проілюструємо на прикладах з поезії М. Семенка.

І форма (3-складникова)	
(0/2) – 2 – 2 – 2 – (0/2)	Зори настирливі, зори уперті…
II – 1 – 2 – 2 –	Моє серце квітне у болях шукань…
III – 1 – 2 – 1 –	Здригнуться губи в екстазі піни…
IV – 1 – 1 – 2 –	Кутав шию в синє кашне…
V – 2 – 1 – 2 –	Я умру нарочито віддих спинивши…
VI – 2 – 2 – 1 –	Хотілось, щоб з рельсів зійшов трамвай…
VII – 2 – 1 – 1 –	З туги за нею спав із іншою…
VIII – 1 – 1 – 1 –	Святкує сірий день на вулиці…
(2-складникова)	Які слова – болючі, зимні…

Неповнонаголошені менш уживані форми Дк4 утворюються тоді, коли пропускаються, синкопуються один або два ікти:

IX (0/2) – 1 – 4 – (0/2)	Зустрінь мене без дивопитань…
X – 4 – 1 –	Панно, ви взагалі уходьте…
XI – 2 – 4 –	І властиво не знаю чи повернусь…
XII – 4 – 2 –	Викиньте кишеньковий словар…
	Два сіріуса в сахарі моїй…

Важливим чинником у ритміці довгих, отже, і 4-іктових, дольників слугує цезура, яка в багатьох випадках фіксує місце зміни міжіктових інтервалів. Наприклад, III ритмічна форма (– 1 – 2 – 1 –) майже завжди цезурована. Цезура виникає посередині рядка, поділяючи його на два, часто співмірні в силабічному відношенні піввірші (5 + 5 та ін.).

Подібними структурами захоплювались деякі символісти (напр., наставник молодого Тичини М. Жук); їх можна знайти й у М. Семенка, який починав як символіст, наприклад, у відомому вірші “Метелик”, озвученому мелодійними алітераціями й асонансами:

Я мов метелик я білий білий	1 – 1 – 2 – 1 – 1	III
Як він химерний як він несмілий	1 – 1 – 2 – 1 – 1	III
Літаю біло у білім сяйві	1 – 1 – 2 – 1 – 1	III
Лечу для лету летить у рай він	1 – 1 – 2 – 1 – 1	III

Таку хвилеподібну дольникові структуру з елементами логаеда слід інтерпретувати як модель подвійного (двоїстого), неоднозначного метричного функціонування: 1) з цезурою – як 4-стопний ямб із цезурним нарощенням на один склад – Я4цн1; 2) без цезури – як 4-іктовий дольник.

До якої системи зарахувати подібні вірші, залежить від контексту. Там, де панують ямби, ці структури вписуються в ямбічний контекст; а де ритм регулює тоніка, вони виступають як тонічні, дольникові.

Зміну міжіктового інтервалу в середині рядка можна простежити і в V ритмічній формі – 2 – 1 – 2 –, де середній інтервал уже не поширюється від 1 до 2, а стягується від 2 до 1; у цьому випадку виникає цезурне усічення. Наприклад, у М. Семенка:

Я покажу вам безліч світів –	– 2 – 1 – 2 –	Дк4	V
оригінальних і капризних.	3 – 3 – 1	Я4	VIII
Я покажу вам безліч шляхів…	– 2 – 1 – 2 –	Дк4	V
(“*Запрошення*”)			

Рецепція подібних віршів варіативна. З одного боку, ми прочитуємо наведені рядки як 4-іктовий дольник; з другого – як 4-стопний дактиль із цезурним усіченням на один склад – Д4цу1; якому з варіантів надати перевагу, залежить від метричної заданості кожного конкретного твору.

До подвійного функціонування може провокувати й надсхемний наголос у зачинах рядків, особливо анапестичних. Наприклад, у М. Семенка:

День погожий ясний омріяний…	– 1 – 2 – 1 – 2	Дк4	III (Ан3)
Боже, досить цих блисків і пахощів!	– 1 – 2 – 2 – 2	Дк4	II (Ан3)
(“*Прочани*”, *1917*)			

Якщо врахуємо наголос на першому слові, то сприйматимемо ці рядки у схемі 4-іктового дольника, якщо ж атонуємо, то одержимо вже не дольник, а 3-складову модель – 3-стопний анапест.

Якраз на прикладі 4-іктового дольника ще наочніше, ніж на зразках 3-іктового, бачимо провідну конструювальну роль 2-складникової, у цьому разі VIII (– 1 – 1 – 1 –) ритмічної форми, в утворенні структури авангардистського дольника 1920-х рр., зокрема в поезії М. Семенка, В. Еллана, І. Кулика, М. Хвильового та ін. (табл. 3).

Таблиця 3. Ритмічні форми 4-іктового дольника авангардистського типу

Форми	Кількість рядків / відсотки						Тип Дк4
	М.Семенко		В.Еллан	І.Кулик	М.Хвильовий	Усього	
	10-і рр.	20-і рр.					М.Семенко
I – 2 – 2 – 2 –	35(10,6)	7(12,7)	39(25,8)	49(23,3)	40(21,5)	170(18,3)	1910-VIII+VI+I+III
II – 1 – 2 – 2–	25(7,6)	3(5,4)	12(7,9)	20(9,5)	1(0,5)	61(6,5)	1920-VIII+I+VI
III–1 – 2 – 1–	34(10,3)	4(7,3)	13(8,6)	15(7,1)	12(6,5)	78(8,4)	**В. Еллан**
IV–1 – 1 – 2–	24(7,3)	3(5,4)	8(5,3)	25(11,9)	8(4,3)	68(7,3)	I+VIII+V+VI+III+II
V– 2 – 1 – 2 –	26(7,9)	2(3,7)	18(11,9)	15(7,1)	7(3,8)	68(7,3)	**І. Кулик**
VI 2– 2 – 1 –	49(14,9)	15(9,9)	24(11,5)	9(4,8)	102(11)	102(11)	I+VIII+IV+VI+II
VII –2–1–1–	14(4,3)	4(7,3)	5(3,3)	4(1,9)	4(2,2)	31(3,3)	**М. Хвильовий**
VIII–1–1–1–	72(21,9)	19(34,5)	32(21,2)	49(23,3)	78(41,9)	250(26,8)	VIII + I
IX –1 – 4 –	15(4,6)	–	3(2)	1(0,5)	10(5,4)	29(3,1)	Тип
X – 4 – 1 –	10(3)	4(7,3)	1(0,7)	2(1)	6(3,2)	23(2,5)	авангард. Дк4
XI – 2 – 4 –	15(4,6)	4(7,3)	1(0,7)	4(1,9)	5 (2,7)	29(3,1)	VIII+I+VI
XII – 4 – 1 –	10(3)	–	4(2,7)	2(1)	6 (3,2)	22(2,4)	(III+IV++V+II)
Разом	329/100	55/100	151/100	210/100	186(100)	931(100)	

За підрахунками в табл. 3 видно, що ямбічно-хореїчна складова (VIII ритмічна форма) – справді організаційна домінанта в 4-іктовому дольнику авангардистського типу; у М. Семенка й М. Хвильового вона на першому місці, у В. Еллана й І. Кулика – на другому. У підсумку в загальному типі Дк4 їй також належить першість.

Отже, ранні типи експериментального, авангардистського 4-іктового дольника, як і 3-іктового, кристалізуються в розчині 2-складових і 3-складових класичних, силабо-тонічних, розмірів, які учуднюються власне дольниковими ритмами (у Дк4 – VI, V, III, IV і II форм).

Кілька прикладів з віршотворчості В. Еллана й І. Кулика.

У В. Еллана:

Ти вже не можеш бути сестрою,	– 2 – 1 – 2 –	1	Дк4
Коханкою не хочеш бути	1 – 3 – 1 – 1		Я4
(“*Краплини крові*”, *1915*)			
Вночі ключі гусей за хмарами	1 – 1 – 1 – 1 – 2	Я4	VIII
Одсталих кличуть срібними сурмами	1 – 1 – 1 – 2 – 2	Дк4	IV
(“*Червоні плями листу осіннього*”, *1912*)			
Вулицями міста печаль моя	– 2 – 2 – 1 –	Дк4	VI
Припала до грудей брукованих,	1 – 3 – 1 – 2	Я4	VIII
Болі серце стисли одчайно як…	– 1 – 1 – 2 – 2	Дк4	IV
Ну й чого вони?	– 1 – 2	Х2	
(“*Вулицями міста*”, *1919*)			

В І. Кулика:

Не так уже густо кресав я співи.	1 – 2 – 2 – 1 – 1	Дк4	VI
Бо я не майстер – так собі, гружчик;	1 – 1 – 1 – 2 – 1	Дк4	IV
Не те, щоб електрон, –	1 – 3 –	Я3	
Ну, атом революції.	1 – 3	Я3	

(*“Особисте”, 1925. Із книжки “В оточенні”*)

Звісно, що і в стилізаціях афроамериканського фольклору в “Чорній епопеї” І. Кулик застосовував 4-іктові дольники:

Міссурі річка широка – не зміриш –	1 – 1 – 2 – 2 – 1	Дк4	II
Егой ти, бистра річко!	1 – 1 – 1 – 1	Я3	
Над нею шатра червоношкірих –	1 – 1 – 2 – 1 – 1	Дк4	III
Егой, я їду ген широкою-широкою Міссурі	1 – 1 – 1 – 1 – 3 – 3 – 1	Я8ц	

(“*Пісня про славного вождя Шенандоа та його красуню дочку*”)

Причину тривалої активності 2-складовиків (ямбів і хореїв) у процесі формування некласичного вірша становить, очевидно, своєрідна молодість, не застиглість силабо-тоніки в системі української версифікації, що впродовж XIX ст. ідентифікувала свою національну самобутність із силабікою, а не силабо-тонікою. Якщо в Росії 4-стопний ямб утвердився у XVIII ст., в одах М. Ломоносова, то в Україні майже на століття пізніше, в “Енеїді” І. Котляревського (повний текст “Енеїди” опублікований 1842 р.). Можливо, через свою незаштампованість, незатертість 4-стопний ямб в українській поезії першої половини XX ст. залишався найпродуктивнішим класичним розміром, на тлі якого розвиваються всі інші версифікаційні процеси.

Між тим надмірне занурення у стихію ямбів (4-стопного, різностопного, вольного) у М. Хвильового призводить до звуження ритмічних форм його 4-іктового дольника (до двох – VIII, 2-складникової і І, 3-складникової форм), що свідчить про початок кризи авангардистської моделі.

До регулярніших форм 3-іктового і 4-іктового дольника наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. звертається й М. Семенко, зокрема в поемі “Німеччина” (1933–1936), задум якої був підказаний однойменною поемою Г. Гейне (“Німеччина. Зимова казка”, 1844).

У 1929 р. М. Семенко їздив до Німеччини; наслідком цієї поїздки стала цікава поетична збірка “Європа і ми” (того ж 1929 р.). Тоді ж, вочевидь, з’явився намір створити згадану поему, що актуалізувався з приходом нацистів до влади в Німеччині 1933 року. За прикладом Г. Гейне М. Семенко спрямовує свою іронію й сатиру на поліцейські порядки в Німеччині, водночас проектуючи критику і на власну країну. У цей час уже сам Семенко зазнавав приниження, проходив крізь пекло політичного шантажу й несправедливих оцінок літературної творчості. Відчуваючи наближення трагічного фіналу, поет устами Гейне (одного з персонажів твору) говорить про невмирущість творчого генія людини.

Особливим досягненням цієї поеми була її віршова форма. “Німеччина” М. Семенка написана розміром поеми Гейне: дольником із чергуванням 4-іктових і 3-іктових рядків (Дк4343). Порівняно зі своїми великими попередниками – Лесею Українкою, яка перекладала твори Г. Гейне класичними монометричними розмірами (переважно ямбами), й Іваном Франком, котрий відтворював тоніку поеми Гейне “Німеччина”, перемішуючи “стрічки амфібрахічні з ямбічними”, М. Семенко найближчий до німецького зразка, він майстерно оперує варіаціями 4-іктового і 3-іктового дольника, із широким розмаїттям їх ритмічних форм. Доза 2-складникової форми зменшилась в обох розмірах (Дк3 і Дк4), що можна пояснити згортанням експериментаторства в 1930-і рр. і загальною кризою авангардизму. Однак важливо, що це наскрізна домішка, яка проходить через увесь твір М. Семенка й тонко, артистично стилізує ритм першотвору Г. Гейне.

Висновки

1. 3-іктовий і 4-іктовий дольник – це провідні розміри українського дольника, тобто перехідної метричної форми між системами силабо-тонічного й тонічного віршування.

2. Найранішою в українській поезії історичною формою дольника (3-іктового, 4-іктового та ін.) був авангардистський тип дольника, заснований футуристичними (насамперед М. Семенком) і розвинений пролетарськими поетами. У Росії поміркованіші форми згаданих розмірів заснували символісти й акмеїсти.

3. Головні ознаки авангардистського типу українського дольника:

1) багатокомпонентність, асиметричність, функціонування більшості ритмічних форм; 2) взаємодія з тактовиком, акцентним віршем і верлібром.

Специфічна особливість авангардистського дольника в українській поезії 1910-1920-х рр. – застосування 2-складникових (ямбічних і хореїчних) ритмів.

4. З різних комбінацій ритмічних форм утворюються своєрідні моделі (типи) авангардистського дольника. Жодна з них не збігається з типологічними формами російського 3-іктового дольника, запропонованими М. Гаспаровим, оскільки в них немає 2-складникової форми, яка не розвинулась на російському ґрунті.

5. В авангардистському 3-іктовому і 4-іктовому дольнику окреслюються два різновиди: 1) більш радикальний (у М. Семенка, М. Хвильового), якому властиве домінування власне дольникових, тонічних форм (у сполуці з 2-складниковими і 3-складниковими; 2) менш радикальний (у В. Еллана, І. Кулика), у котрому домінує 3-складникова форма, що свідчить про зміну вектора на зближення з 3-складовою класикою.

6. Типологічно до авангардистської моделі 3-іктового дольника (менш радикальної форми) в 1920–1930-х, а також у 1960–1970-х рр. тяжіють подібні структури у творчості окремих поетів материкової України (наприклад, Л. Первомайського) й української діаспори (з Празької школи – у Ю. Липи; з Нью-Йоркської групи поетів – у М. Царинника).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бройтман С.* Историческая поэтика // *Теория* литературы: В 2 т. – М.: Академия, 2004. – Т. 2.
2. *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка: Монографія. – Чернівці: Рута, 2000.
3. *Гаспаров М.* Русский трехударный дольник XX в. // *Теория* стиха. – Л.: Наука, 1968.
4. *Гаспаров М.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. – М.: Наука, 1974.
5. *Гаспаров М.* Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989.
6. *Гаспаров М.* Русский стих начала XX века в комментариях. – М.: Фортуна лимитед, 2001.
7. *Еллан (Блакитний) В.* Поезії. – К.: Рад. письменник, 1967.
8. *Забіяка І.* Модуси рецепції чеського літературного авангарду в Україні: Автореф. дис.... канд. філол. наук. – К., 2012.
9. *Із поезії* 20-х рр.: Збірник (Бібліотека поета). – К.: Рад. письменник, 1959.
10. *Ільницький О.* Український футуризм. 1914-1930. – Львів: Літопис, 2003.
11. *Кулик І.* Поезії. – К.: Рад. письменник, 1967.
12. *Любімова О.* Українське віршування 80-х – 90-х років XIX століття: Автореф. дис.... канд. філол. наук. – Тернопіль, 2009.
13. *Неврлий М.* Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямах. – К.: Вища школа, 1991.
14. *Семенко М.* Поезії. – К.: Рад. письменник, 1985.
15. *Семенко М.* Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2010.
16. *Українка Леся.* Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1975. – Т. 2.
17. *Український* футуризм: Вибр. сторінки / Уклад. і комент.: М. Сулима. Передм.: І. Удварі. – Ніредьгаза, 1996.
18. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. – Т. 13: Поетич. переклади та переспіви.
19. *Фрейденберг О.* Система литературного сюжета... Коментарі Н. Брагінської до кн.: *Фрейденберг О.* Миф и литература древности. – М., 1978.
20. *Фрейденберг О.* Вступление к греческому роману // *Диалог.* Карнавал. Хронотоп. – 1995. – № 4 (13).
21. *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті.

Отримано 28 березня 2013 р. *м. Київ*

Ad fontes!

Олександр Яровий

УДК 821.161.1-31Гоголь

ДУХОВНІ ПУНКТИРИ ГОГОЛІВСЬКОЇ АКСІОЛОГІЇ

У статті йдеться про головні морально-етичні концепти творчості М. Гоголя, про органічний зв'язок гоголівської літературної спадщини зі шляхом християнського самовдосконалення. Боротьба добра і зла, антиномічність земного і небесного, проблеми смерті і безсмертя – осмислення цих питань і понять виходило на передній план у мистецьких шуканнях письменника, мислителя, проповідника. Світоглядні позиції М. Гоголя, що знайшли відображення в його творчості, вирішальною мірою були зреалізовані ним й у власному творчо-біографічному досвіді.

Ключові слова: література, проповідь, християнство, дух, матерія, аксіологія, добро, зло, смерть, безсмертя, вічність, аскетика.

Oleksandr Yarovy. The spiritual dotted lines of Gogol's axiology

The article explores the major ethic concepts of Nikolai Gogol, in particular the inner bonds between Gogol's literary heritage and the way of Christian self-perfection. The struggle between good and evil, the antinomy of earthly and heavenly principles, and the problem of death and immortality were the issues that came to the fore in the creative search of the writer, philosopher and missionary. Gogol's worldview expressed in his texts also found its realization in his biographic experience.

Key words: literature, sermon, Christianity, spirit, matter, axiology, good, evil, death, immortality, eternity, asceticism.



Азъ не обинуяся глаголахъ міру…
И тайне глаголахъ ничесоже.
(Ин.18:20)

Я явно говорив світові…
І таємно нічого не казав.
(Євангеліє від Іоанна,18:20)

Підвалини християнства (і, відповідно, християнського за духом мистецтва) зорієнтовані на категорії *вічного* життя. У світлі такої настанови письменник розуміє, що робить не марну справу й не в тимчасовій дійсності…

М. Гоголь у статті "Християнин іде вперед" пише: "Друже мій! Уважай себе не інакше як школярем і учнем… Для християнина нема закінченого курсу: він вічно учень…". І далі розвиває думку: найбільші "філософи і всесвітні генії" на схилок віку "тупіють, утомлюються і слабнуть" [2, 125], але життя всіх святих переконує, що, наближаючись до межі земного існування, вони, навпаки, міцніли в розумі й духовній силі. Це Гоголь пояснює тим, що "перед християнином сяє вічно далина й бачаться вічні подвиги" [2, 126]; подвижник бачить, із чим йому воювати в самому собі, а далі обирає мету допомагати іншим, утверджувати вселенське Добро. Отже, для вдосконалення душі та для добродіяння часових рамок не встановлено. Письменник-християнин, за

М. Гоголем, постійно перебуває у процесі самозростання. Відкрите для себе він відкриває іншим. “Урятуйся сам, здобудь мирний дух, і тисячі навколо тебе врятуються”, – казав преподобний Серафим Саровський, до речі, сучасник митця. На жаль, історія світової культури знаходить не так багато прикладів переконливого поєднання особистої “душевної ясноти” з художнім талантом, відповідності проголошеної аксіологічної доктрини власному життю.

М. Гоголь був митцем такого щасливого поєднання, хоч якою непростою була духовна траєкторія його творчої долі. Своїм життєвим шляхом, де нерозривно злилися християнська самопобудова й мистецький пошук, цей геній, можна сказати, написав передусім ікону власної душі.

П. Житецький ще в XIX ст. назвав свою книжку про Гоголя “Гоголь – письменник і проповідник”. Немає нічого дивного в постаті письменника-проповідника, наприклад, у києворуській літературі, у літературі полемічній; навіть у пізніші, сковородинські часи, навіть іще пізніше (Г. Квітка-Основ’яненко) це ще не “дивина” – морально-релігійний дискурс у художньої творчості… Але ж XIX ст. – це вже загрозливий переддень торжества деструктивних, антидуховних рухів. Європа здригається від революцій, зміцнюються позиції атеїзму, росте сліпа віра в “необмежені можливості людського розуму”, еліти й маси зрікаються “застарілих” релігійних принципів. Мине трохи часу, й отруйним потоком поллються ті вчення, які під виглядом звільнення уярмлять численні народи в духовному плані. “Свобода” без Бога обернеться не звільненням, а ще більшим приниженням людини. Виникне марксизм, що проголосить людину додатком до соціально-економічних і класових процесів; дарвінізм, що “виведе” людину родоводом із тваринного світу; зрештою, фрейдизм, який пояснить усі процеси в людській цивілізації лише статевою хіттю та спрагою руйнування.

Цього всього Гоголь іще не знав. Але попереджав… Що промовляло в його душі?.. Що відлунювало?…

Цікаві певні віхи родоводу Гоголів-Яновських. За “Очерками малороссийских фамилий” О.Лазаревського, у роду Гоголя, як відомо, був Євстафій (він же Остап) Гоголь, полковник Подільський, потім Могилевський, який помер 1679 р. Він один із полковників лишився, як зазначає П. Куліш, до кінця вірним гетьманові Петру Дорошенкові, став прообразом героїчного Остапа Бульби в повісті свого далекого нащадка… Були в гоголівському роду польські шляхтичі Прокопій та Ян; отже, наявна й “доза” католицьких впливів. Згадаймо, що Гоголь дуже любив італійську культуру, уважаючи її подібною до української, як і природу Італії; часто милувався довершеністю і своєрідністю католицьких готичних соборів… Але, безперечно, на промені цього роду потужно переміг православний чинник. Адже був у його роду й ієрей отець Даміан, священик села Кононівки… Словом, рід цей – під знаком хреста й шаблі.

Важливо зазначити, що майбутній письменник виростав в атмосфері любові. Він відчував не тільки любов батьків до себе, а й високе почуття душевної та духовної спільності поміж батьками.

Відомий і той факт, що народження майбутнього письменника пов’язане з материнською обітницею святому Миколаєві Чудотворцю. Як пише дослідник феномену ікони в російському письменстві Валерій Лєпахін, Гоголь любив згадувати, що був відданий під покровительство чудотворного образу ще до своєї появи на світ. До речі, улюбленим заняттям сім’ї було паломництво по монастирях та інших святих місцях. Естетичні уявлення обдарованої дитини формували церковне і простонародне мистецтво, християнська і світська література і, звісна річ, фольклор. Маленький Миколка слухав думи, козацькі, історичні пісні у виконанні лірників та бандуристів, “псальми” релігійного характеру [3, 106].

Зрозуміло, із фольклорних оповідей бере він багато казкового, фантастичного, з'являються там і образи нечистої сили, але ті ранні твори постають аж ніяк не від хворобливого "оповідницького" інтересу до демонізму. У духовній еволюції Гоголь пройде різні етапи зображення земної дійсності, ключовий конфлікт якої – битва Добра і зла. Той "освічений вік", який намагався якнайскоріше відійти від Бога, так само заперечував існування й Господнього противника – диявола.

Скажемо прямо, ранній Гоголь, іще не розвинувшись повноструктурно в духовному напрямку, зазнавав, вочевидь, багато страху (хай не сліпого, хай осмисленого та обережного) – перед силами зла. На це чуття метафізичного страху накладалися численні хвороби соматичного характеру; мучили тілесна кволість, різні нездужання, головні болі, запаморочення тощо. Також митець був часто зазнавав нападів меланхолії, депресії, тривоги. Але, думаємо, у християнстві Гоголь *переміг свій страх*.

Уже далі, у "петербурзьких" його повістях, зло перестає бути персоніфіковано-конкретним: це вже не істоти з пекла, не упирі, демони та відьми. Це вже зло *таке, яке діє в земних обширах*, ніби не помітне фізично, але воно так чи так підштовхує людину, суспільство, людство до погибелі. Художник Піскарьов із повісті "Невський проспект" накладає на себе руки, тому що його кохання виявилося ілюзорним, його наївний життєвий ідеалізм зазнав краху; він не був готовий сприйняти, як писав святитель Ігнатій (Брянчанінов), що тут, на землі, "образы истины смешаны с образами лжи".

Зло в "Мертвих душах" – це людські пороки, що з людей роблять карикатури, пародії на людську подобу… Не рухаючись до неба, людина не втримується "посередині", перемагає в ній навіть не "земне", а "підземне"… Людина – прах, і людина ж – дух. Кажучи термінологією Блаженного Августина, "град земний" і "град небесний" поєднуються в людині. Культуру згаданий теолог розглядав як міст межи "градом земним" (із його злом, темнотою, недосконалістю й несправедливістю) та "градом небесним" – уседосконалим, світлим, вічним і непорушним у своїй блаженно-величній божественній сутності. Будує й М. Гоголь зі своїми героями такий міст від землі до неба і проходить ним різні етапи, робить дедалі вагоміші відкриття.

1847 р. Гоголь написав: "Людина на Заході вивітрилася до того, що й виїденого яйця не варта", – дивовижно актуальні й сьогодні слова. Захід завжди над усе прагнув матеріального, земного комфорту. Але чи комфортно душі людській у цих обширах абсолютизованого "тілесного раю"? Гоголя це питання турбує, він хоче *застерегти* й пише статтю, що була опублікована після його смерті й названа публікаторами "Авторською сповіддю". У ній автор говорить про свої наміри "учительства": "Учити суспільство в тому сенсі, який дехто мені приписав, я зовсім не думав. Учити я приймав у тому простом значенні, у якому повеліває нам церква вчити одне одного – і безперестанно, уміючи з такою ж охотою приймати й від інших поради, з якою подавати їх самому. А я був готовий у той час приймати й від інших поради… Я не сходив зі своєю книгою на кафедру, вимагаючи, щоби всі за нею вчилися. Я прийшов до своїх побратимів (к своим собратьям), співучнів як рівний їхній співучень…" [3, 452]. Ці гірко правдиві слова вирвалися в Гоголя після того, як "прогресивна громадськість" не сприйняла його книжки "Вибрані місця з листування з друзями". Чому не сприйняла? Та саме тому, що дотримується він там традиційних поглядів, які вважалися архаїчними, консервативними… Не *прогресивними*!

Отже, "навчаючи інших, навчаєшся сам", – повторює письменник услід за апостолом Павлом. А з роками життя свого Гоголь дедалі більше вчився не на книжках, а на власному болючому й гіркому духовному досвіді. Було багато помилок, падінь і розчарувань, але ніколи його не зраджувала віра в те, що

саме “неземна сила” водить його пером, як зізнавався літератор. Самотність людини, відчуженість людських індивідів один від одного – усе це Гоголь дуже гостро переживав. Без сумніву, йому було відоме порівняння одного з отців церкви преподобного Дорофея: Бог – центр кола, а люди – радіуси. Чим ближче до Бога, тим люди-радіуси ближчі між собою. Що далі людина від Бога, то чужіша вона своїм братам по земному існуванню.

Віддалення від Творця – віддалення від любові й наближення до гріха. Гріх, за Біблією, породжує смерть душі, страшнішу від тілесної смерті… Відкриття смерті як межі земного існування робило переворот у свідомості багатьох людей – і митців, і “простих”.

Відкрив для себе смерть і Гоголь.

Можна сказати, що молодість Гоголя, його юний пієтет перед земними перспективами, “веселкове” (хоч інколи й отруєне меланхолійними нотками) ставлення до життя закінчилися 1839 р., коли письменникові було 30 літ. На той час він був уже доволі відомий на Батьківщині, а перебував у Римі. Там познайомився з родиною графа Вієльгорського й подружився з 23-літнім розумним та обдарованим юнаком Йосифом Вієльгорським. Він говорив про нього як про “благородно-высокую, младенчески-ясную душу”. Вони дружили, бесідували, сперечалися, горіли бажанням бути корисними для інших людей. Хвороба забрала його друга… Один із гоголезнавців, К. Мочульський, пише: “Криза 1840 року якщо не викликана, то щільно пов’язана зі смертю В’ельгорського: зіткнувшись *уперше* віч-на-віч зі смертю, Гоголь побачив її вже не в ореолі народної міфології чи романтичної фантастики, а у простій і страшній дійсності” [5, 78]. А до того ж – іще в підлітковому віці, 1825 року, застала Миколку смерть батька… Плюс самотнє існування, відсутність і відданої подруги, якої так і не вдалося знайти йому серед усіх знаних жінок, а по смерті Вієльгорського – і якогось більш-менш близького друга. Усе це посилює меланхолію, Гоголь починає боятися смерті.

К. Мочульський продовжує: “Не можна до кінця зрозуміти подальший містико-аскетичний шлях Гоголя, якщо не пам’ятати, що для нього одного чудового дня від усього світу понесло “запахом могили”. У листі до М. Погодіна в жовтні 1840 р. він так і пише: “Я злякався. До цього приєдналася хвороблива туга, яку годі описати (болезненная тоска, которой нет описания)” [5, 79]. Смерть часто присутня у творчості Гоголя. Це і смертельно-моторошна краса покійної панночки-відьми у “Вії”, і там же смерть від лап нечисті бідного Хоми Брута, який помер тільки “тому, що злякався”. Смерть і страх…

Гоголь гостро переживає пришестя смерті у свою свідомість, у свою особистісну сферу. Очевидно, він починає вже відчутно розуміти беззахисність людини перед загадковою Вічністю, беззмістовність смерті, якщо було беззмістовним життя. І можливо, він боїться не так померти, як безглуздо прожити, піти у Вічність “ні з чим”.

І тут, зазначають дослідники (зокрема той же К. Мочульський), відбувається переродження гоголівської персони, починається певний внутрішній конфлікт, який частина гоголезнавців (зокрема матеріалістичного крила) вважають трагедією Гоголя, а дослідники православні вбачають тут його вічну духовну перемогу. Усвідомивши себе беззахисною істотою, майже дитиною, і кидаючись в обійми Отця небесного, Гоголь, проте, ще не готовий відразу вступити на шлях надто самозреченого, аскетичного подвижництва. Для цього йому треба було перебудовувати всю свою свідомість, яка передусім спрямовувалася на ідеал громадянського (літературного) служіння. Але він її перебудував і завершив життя істинним християнином, лишившись митцем. (Ще на ліцейській лаві він запевняє: “Я послужу человечеству”, – і в цій фразі

честолюбного, хоча дещо замкнутого в собі, невпевненого, не дуже гарного зовні юнака ми відчуваємо, що наголос падає таки на "я"…). Він росте, дорослішає, з'являються "Вечори на хуторі біля Диканьки", інші твори, що приваблюють увагу таких перших персон російської літератури, як О. Пушкін та В. Жуковський, відомих критиків… Гоголь стає знаним, популярним, і тут наголос пересувається до "человечества". І вже зрікшись честолюбних літературних планів, він, справді як істинний учень Христа, *перемагає світ* (Ін. 16:33), тому що його творчість переходить у недосяжно-високі для більшості світських літераторів проповідницькі параметри. І це – проповідь власним життям.

Ми повинні зрозуміти й побачити Гоголя-людину: письменника і християнина. Як писав протопресвітер Василь Зеньковський: "Увага до Гоголя-людини взагалі слабка порівняно з увагою до художника в ньому… Звичайно, це вповні законно доти, поки не стало ясним, що *в Гоголя його художній дар не був єдиною його творчою силою* (курсив наш. – *О. Я.*)" [4, 80]. Більше того, В. Зеньковський говорить про психологічний тип Гоголя як тип юродивого: "цей момент юродства, проте, психологічно майже цілковито неминучий у тій або тій формі для будь-якої серйозно релігійної людини, сповненої прагнення жити не за законами світу сього. Та "спокуса", те "юродство проповіді", про котре ще говорив апостол Павло, зі століттями лише зросли. Багато хто… сприймає навіть саму релігійність як юродство, як певну хворобу Духу…" [4,80]. А проповідь в обширах *художньої* культури? Ну, для світу це вже якесь юродство у квадраті!

Романтизм Гоголя – зовсім інший, аніж, наприклад, в Е.Т.-А. Гофмана та інших німецьких митців, хоч і на них формально орієнтувався молодий письменник. Це не просто "страшні історії", не трансформації міських легенд, фольклорних переказів, не експлуатація готично-моторошних сюжетів та образів… У Гоголя бачимо прагнення показати інший, трансцендентний світ, який сприймається інтуїтивно, а не раціонально.

Перед смертю М. Гоголь говорить прикметні слова: "Як солодко помирати…" Недаремно православні аскети, отці церкви радять звертати увагу на відхід людини, на останні хвилини її земного життя – це часом виразно свідчить про духовний шлях упродовж усього життя. Гоголь помирав у примиренні з Богом, власною совістю й людьми. І здобув так омріяне вічне життя? Це питання віри. Але, поза дискусіями, неповторне життя отримали його твори…

Гоголь – громадський діяч? Так, безперечно. Але діє він передусім словом. Відповідно до євангельського принципу, у послідовності: "сотворив", а потім "научив" (Діян., 1:1). Його душу розривали "покой і брань", кажучи словами святителя Димитрія Ростовського, але слово його закликало до душевного миру й суспільного ладу.

Гоголь – письменник і проповідник – розумів, що християнин завжди живе в особливому, сакральному часі. Що це значить? Подивімося навіть на церковний календар, на його річне коло. Сакральний час – не лінійний, де є минуле, сучасне й майбутнє. Ці три категорії земного часу – не для божественної вічності. Події, що давно минули, знову проживаються, знову стають актуальними, рятівними для людини – як страсті Христові, світле Воскресіння, вознесіння на небо, як дні пам'яті святих… Ми щоразу їх проживаємо, ці події несуть свої уроки.

"Как поступить, чтобы признательно, благодарно и вечно помнить в сердце моем полученный урок? И страшная история всех событий евангельск…" – це останній, зроблений за кілька днів до смерті запис М. Гоголя. Усе життя

його було уроком. І своїми відкриттями, тим, що сам дослідив, він ділився із ближніми. "Роздавав" самого себе. Починав із роздавання матеріального (згадаймо пожертви родичам своєї частини спадщини й відмову від комфорту; навіть наївні, особливо з погляду сучасності, нотатки-свідчення в записнику: "наміняти грошей для жебраків"), – і закінчив "наслідуванням Христа", у цьому випадку тим, що в богословському плані грецькою зветься *кенозисом*, по-старослов'янськи "истощанием", – жертовним самозменшенням, невичерпною самовитратою для інших… Образно кажучи, ліг сходинкою до дверей Храму. Чим більше її стирали, тим більше, отже, вона виконала (і виконує) свої функції…

Складним питанням духовної біографії письменника залишаються його стосунки з духівником, протоієреєм Матвієм Константиновським, якого свого часу порадив Гоголеві московський граф Толстой. Стосовно ролі отця Матвія найчастіше повторюють майже невмируще більшовицьке кліше: "церковники загубили життєрадісний талант гумориста й карикатуриста".

Отець Матвій Константиновський був людиною дуже суворого аскетичного життя, прекрасним проповідником, вихідцем із простолюду. Священик пише одному своєму духовному чаду: "Ходи частіше на кладовище до жон і запитуй у їхнього праху: що, чи слугували їм (пользовали ли их) задоволення тілесні? Чи не скажуть і тобі: "Ти будеш те ж саме, що й ми тепер". Так пам'ятай смерть; легше жити буде. *А смерть забудеш – і Бога забудеш* (курсив наш. – *О. Я.*). Якщо тут прикрасиш душу свою чистотою і говінням, і там вона з'явиться чистою… Менше спи, менше говори, а більше трудися…" [6, 958-960]. От до такого "юродства", у якому – висока мудрість, і прихилився М. Гоголь, бо туди повела його совість як незмінний індикатор стану душі. Чи сприйме безумний світ подібні слова – як тоді, так і тепер? Чи повірить, що, коли пам'ятати смерть, легше жити буде, бо пам'ятатимеш про Бога? Чи не оголосять безумні мудреці віку – безумством таку життєву філософію?..

Звичайно, вплив отця Матвія на Гоголя в останні роки був вирішально великим… Із деякими моментам другого тому "Мертвих душ" отець Матвій був не згоден, зокрема з виведеним там образом священика: мовляв, надто "католицький". Але, гадаємо, неправомірно звинувачувати духівника Гоголя, що саме "завдяки" йому, його, так би мовити, "естетичній темноті", неосвіченості, Гоголь знищив фактично весь другий том. Зробимо припущення, що автор уже сам не відчував у собі ні фізичної, ні моральної сили подати образи позитивні чи "перероджені на краще" – після кунсткамери негативних типів першого тому (образів людей, які втратили не тільки образ Божий, а й людський у своїй тваринній гонитві за земними псевдоцінностями, зокрема грубо-матеріальними). Гоголь… виявився "слабкішим" за власний гігантський задум: він зупинився перед тим порогом, де треба вже було говорити словами прямої проповіді. Художні образи звучали б уже непереконливо. Будь-який літератор, навіть початківець, будь-який літературознавець підтвердить: моральний негатив *чомусь* легший, виразніший, "опукліший" для зображення, аніж позитив.

Гоголь сам відчував певну штучність, "натягнутість" позитивних образів, непереконливість обраного мотиву – коли вчорашні негідники перевиховувалися і ставали "доброчесними громадянами". Існував, до речі, ще задум і третього тому, де вже мали би фігурувати позитивні, світлі громадянські образи, люди ідеального плану, які жертовно служать Вітчизні, суспільству, – так би мовити, "лицарі без страху та догани".

Гоголя борють сумніви в доцільності подальшої літературної праці… Як пише В. Воропаєв, одна фраза з листа Гоголя до отця Матвія від 24 вересня 1847 р. була неправильно витлумачена й породила багато непорозумінь.

Це фраза: “Не знаю, чи скину я ім’я літератора, тому що не знаю, чи є на це воля Божа…” [1, 325]. І далі: “…якби я дізнався, що я можу в монастирі піти від світу, я би пішов у монастир. Але й у монастирі той же світ оточує нас…”. Отже, історики та філологи зрозуміли ці слова Гоголя так, що отець Матвій радить письменникові покинути літературу й іти в ченці. Ми ж розуміємо це інакше: Гоголь тут аж ніяк не постає персоною, котра сліпо, недобровільно пішла б за чиїмось авторитетом, навіть за авторитетом шанованої ним духовної людини. Він міркує (“рассуждает”), і міркує дуже зріло й глибоко, він розуміє, що ніякі переміни зовнішніх обставин не розв’яжуть внутрішніх проблем. Якщо постриження в ченці – тільки малодушна втеча від світу, то цей світ оточуватиме, замулюватиме душу й у келії.

А отець Матфей насправді ж радив Гоголю інше: “Слухатися Духа, що в нас живе, а не земній тілесності нашій… Повернути у внутрішнє життя, читати Євангеліє, святих отців” [1, 327]. (Принагідно зазначимо: ми стрічаємо дуже глибокі й інтелектуальні судження отця Матвія, незважаючи на те, що за ним закріпилася репутація такого собі “простенького, невченого сільського попа”). В. Воропаєв підсумовує: “Не підлягає сумніву, що, образ отця Матфея, котрий став свого роду класичним, як похмурого фанатика, що ледь не погубив Гоголя, не має нічого спільного з дійсністю… Цей священик, досягши високого ступеня духовного життя, як ніхто інший розумів його душевний лад (душевное устроение). Відомо, що помер Гоголь у стані духовного просвітління” [1, 327].

Істинно духом любові Христової продиктовані гоголівські слова: “Хто після моєї смерті виросте вище Духом, той покаже, що він направду (точно) любив мене й був моїм другом, і цим лише спорудить мені пам’ятник”. Не оплакувати просить себе письменник, не мріє про славу, як не мріяв про гроші та комфорт, до котрих був байдужим чи не все своє життя, проводячи його в роботі та мандрах світами (маючи лише скромні необхідні речі, а передусім – Святе Письмо для наснаги душі та письмові приладдя для матеріальної реалізації свого високого духовного покликання)…

На початку квітня 2009 р. у стінах актової зали головного, червоного корпусу національного університету імені Тараса Шевченка, а колись Університету святого Володимира – того навчального закладу, куди, серед іншого, мріяв (але не збулося…) потрапити для викладання М. Гоголь, у серці древнього, улюбленого письменником Києва прозвучали виконані хором лаврських семінаристів піснеспіви: “Царю небесний” і “Вічная пам’ять” – Миколі Васильовичу Гоголю. Так розпочиналася конференція, присвячена 200-літньому ювілею безсмертного генія, на якій відомий церковний і громадський діяч України, очільник УПЦ митрополит Володимир, серед іншого, сказав: “Читаймо Гоголя. І читаючи його, ми глибше зрозуміємо свої стосунки із Богом і з іншими людьми” [7, 67].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Воропаев В.* Гоголь и отец Матфей // *Н.В. Гоголь* и православие. – М.: Отчий дом, 2004. – С. 306-340.
2. *Гоголь Н.* Размышления о Божественной Литургии. Духовные сочинения. – К., 1999. – 142 с.
3. *Гоголь Н.* Собр. соч.: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 6. – 560 с.
4. *Зеньковский В.* Н. В. Гоголь в его религиозных исканиях // *Н.В. Гоголь* и православие. – М.: Отчий дом, 2004. – С. 29-40
5. *Мочульский К.* Духовный путь Гоголя // *Там же.* – С. 40-153.
6. *Письма* ржевского протоиерея отца Матфея Константиновского // *Домашняя* беседа. – 1861. – №49.
7. *Яровий О.* Про Гоголя // *Вісник* Прес-служби УПЦ. – 2009. – №92. – С. 62-63.

Отримано 28 березня 2013 р. *м. Київ*

Олександр Яременко

ФІЛАТЕЛІСТИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА[1]
Ушановано іменем Тараса Шевченка

Шевченківські найменування – одна з форм ушанування й увічнення пам'яті поета. Уперше іменем Т. Шевченка названо літературне товариство, створене у Львові 1873 р. з ініціативи О. Кониського, М. Драгоманова, Д. Пильчикова та ін. 120-річчя заснування Наукового товариства імені Т. Шевченка (НТШ) відзначено пам'ятним штемпелем (Львів, 11.12.1993), а до 125-річчя (1998) видано конверт з оригінальною маркою (див. 3 стор. обкл.). Загалом шевченківські найменування налічують тисячі об'єктів: населені пункти, навчальні заклади, театри, музеї, кінотеатри, школи, підприємства, клуби, вулиці. Але найбільше поштовики вподобали два об'єкти, що мають ім'я Т. Шевченка в Києві: це Київський національний університет і Національний театр опери та балету [1, 35-39]. З Київським університетом митця пов'язує праця в Археографічній комісії (1845 – 1847), яка складалася переважно з професорів університету й містилася в його будинку. Крім того, 1846 р. Шевченко переміг у конкурсі на заміщення вакантної посади вчителя малювання й був призначений на цю посаду в київський Університет Св. Володимира. Лише арешт поета 5 квітня 1847 р. за участь у Кирило-Мефодіївському товаристві не дав йому змоги скористатися цим призначенням.

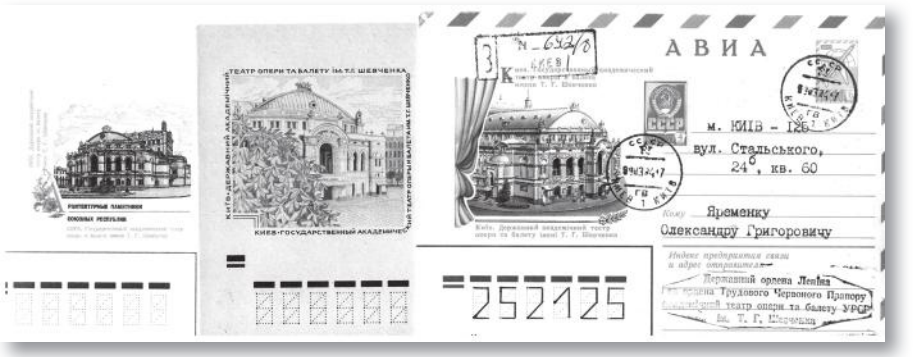
У березні 1939 р. з нагоди 125-річчя з дня народження навпроти головного корпусу було відкрито пам'ятник поетові, а 5 березня 1939 р. університету присвоєно ім'я Т. Шевченка.

Уперше будівлю Київського національного університету імені Тараса Шевченка відтворено на марці 1954 р. в серії "300-летие воссоединения Украины с Россией" (див. 3 стор. обкл.). В україномовному підписі під зображенням університету допущено помилку: замість "ім. Т. Г. Шевченка" надруковано "ім. Т. Г. Шевченко". 160-річчя Київського університету (1994) відзначено маркою, поштовим блоком та конвертом "перший день" (КПД), а 170-річчя – поштовим блоком та КДП (див. 3 стор. обкл.). З 1959 р. будівля університету зображувалася на поштових конвертах та картках багато разів, а 125, 150, 170 та 175-та річниці відзначалися спецпогашенням (див. 3 стор. обкл.).



[1] Продовження. Початок див.: СіЧ. – 2013. – № 2-7.

У зв'язку з відзначенням 125-річниці з дня народження Т. Шевченка та увічненням його пам'яті 1939 р. ім'я поета присвоєно Київському театрові опери та балету. Уперше будівлю театру зображено на марці, яка вийшла 1954 р. у згаданій серії "300-летие воссоединения Украины с Россией" (див. 3 стор. обкл.). У 2000 р. надходить в обіг поштовий блок "Оперні театри України", де серед чотирьох знаний оперних театрів України марка з Київським національним театром опери і балету ім. Т. Шевченка. Загалом від 1954 р. видано більше 10 конвертів із зображенням будівлі театру: 1967 р. – до 100-річчя театру, 2005 р. – із портретом К. Данькевича на оригінальній марці. Театр зображено й на поштових листівках (загалом близько десяти) у різних ракурсах та порах року.

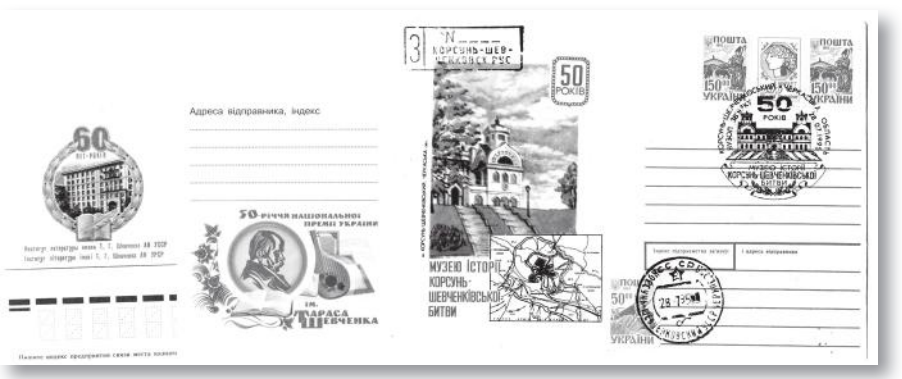


1929 р. на честь 115-річчя з дня народження Т. Шевченка с. Кирилівка перейменовано на с. Шевченкове. Цю назву бачимо на пам'ятних штемпелях 1964 р. "150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка" та "Святкування 150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка" (див. 3 стор. обкл.).

1936 р. створено Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, з нагоди 60-річчя заснування якого видано конверт (1985).

У містечку Корсунь Канівського пов. Київської губ. Шевченко бував у дитинстві та в 1845 і 1859 рр. На честь завершення великої наступальної операції військами 1-го та 2-го Українських фронтів (24.01. – 17.02.1944) місто Корсунь 1944 р. дістало назву Корсунь-Шевченківський. На пам'ятному штемпелі до 50-річчя заснування Музею історії Корсунь-Шевченківської битви зображена будівля музею – колишнього палацу князів Лопухіних, в якому зупинявся поет 1859 р.

1961 р. засновано щорічні республіканські премії ім. Тараса Шевченка. До 50-річчя Національної премії України ім. Тараса Шевченка 2011 р. видано поштовий конверт.



У Казахстані на півострові Мангишлак у Форті Олександрівському (колишньому Новопетрівському укріпленні), де поет перебував на засланні, 1932 р. відкрито музей Шевченка, а 1939 р. форт дістав назву Форт Шевченка.

1964 р. місту Актау на півострові Мангишлак присвоєно ім'я Шевченка. Його краєвиди зображені на 12 поштових конвертах (1974 – 1987) та поштовій картці 1977 р. У 90-ті роки місту повернуто попередню назву Актау, пояснювалося це необхідністю збереження національних традицій.

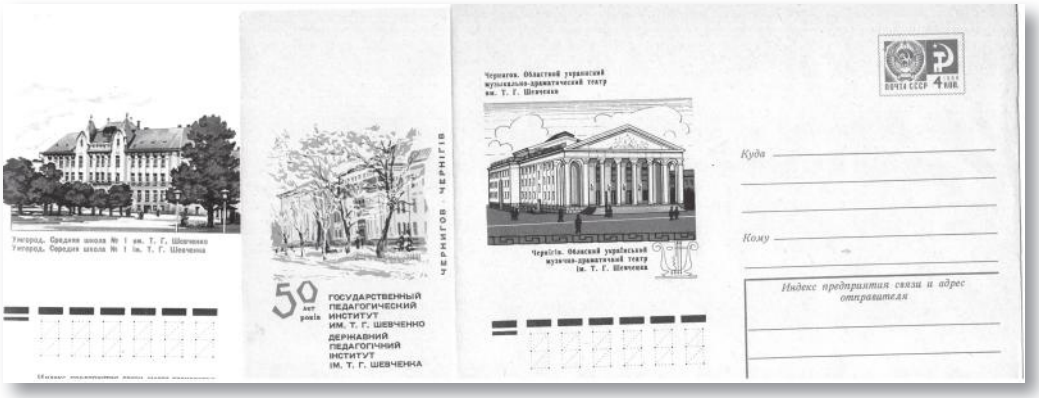


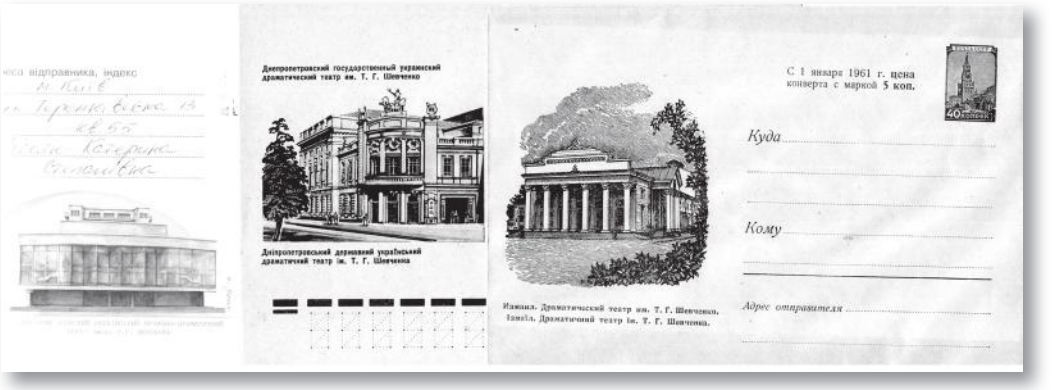


Ім'я Т. Шевченка було присвоєно Педагогічному інституту в Душанбе (Таджикистан), будівля якого прикрашає конверт 1967 р.

В Україні, крім Київського університету, поштовики відзначили навчальні заклади, ушановані іменем Шевченка: Чернігівський педагогічний інститут (конв. 1963, 1966, 1986); Луганський педагогічний інститут (конв. 1963, 1974). 75-річчя інституту відзначено немаркованим конвертом та пам'ятним штемпелем (Луганськ – 55, 01.10.1998). В Ужгороді ім'я Шевченка отримала середня школа № 1 (конв. 1976).







Серед закладів культури – театрів, крім Національного театру опери та балету в Києві, ім'я Т. Шевченка має: Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр (конв. 1963, 1982, 2002, листівка 1989); Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр (конв. 1982, 2003, листівка 1984); Драматичний театр в Ізмаїлі (конв. 1960); Тернопільський академічний обласний український драматичний театр (конв. 1961, 1970, 1980); Харківський державний академічний драматичний театр (конв. 1962, 1976); Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр (конв. 1979, 1980, 1991); Обласний академічний український музично-драматичний театр у Чернігові (конв. 1974, 1977) та Криворізький театр драми та музичної комедії (конв. 1977).

Одному із найбільших у пасажирському флоті СРСР – десятипалубному теплоходові, побудованому 1966 р. у м. Вісмар (НДР), було присвоєно ім'я Т. Шевченка. Теплохід зображувався на поштових листівках 1975, 1976, 1989 та на конверті 1991 рр. З 1981 р. на теплоході в поштовому відділенні діяли календарні штемпелі: "Черноморское морское пароходство. Теплоход "Тарас Шевченко" та при здійсненні круїзів до Батумі – "Т/х Т. Шевченко. Одесса – Батумі".



До філателістичної шевченкіани належать відбитки календарних поштових штемпелів населених пунктів, які безпосередньо пов'язані з ім'ям Т. Шевченка. Найчастіше це Шевченкове й Тарасівка. Загалом таких населених пунктів в Україні налічується більше двохсот (аналіз шевченківської топоніміки див.: [2, 135-136]).



Чи не в кожному населеному пункті України маємо вулицю, бульвар, парк, які названо ім'ям видатного співвітчизника. Київський бульвар Шевченка із пам'ятником Леніну зображено на листівці 1980 р., парк культури й відпочинку в Одесі – на конверті 1972 р., листівці 1969 р., "Водяний каскад у парку ім. Т. Г. Шевченка" у Харкові – листівка 1967 р.

Наймасовіший замінник поштових марок – франкірування поштових відправлень відтиском франкірувальної машини безпосередньо на відправленні. Такі франкірування становлять об'єкт філателії й у філателістичній шевченкіані. Святкування 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка буде нагодою продовжити вшанування шевченківськими найменуваннями як в Україні, так і за кордоном.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гуньковський І.* Ім'я Кобзаря на карті України // *Жовтень*. – 1986. – № 3. – С. 13-16.
2. *Пиріг Л.* Честь і шана імені та пам'яті Тараса Шевченка. Шевченківський краєзнавчий альманах. – К., 2009. – С. 35-39.

Отримано 13 червня 2013 р. *м. Київ*

ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

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

Неодмінні вимоги до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, – достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

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

Статті подавати на електронному носії як текстовий файл без переносів у словах у редакторі Microsoft Word; можна надсилати електронною поштою: slovoichas@ukr.net або jour_sich@mail.ru.

Обов'язково має бути подана виразна роздруківка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 1,5 інтервали 28 рядків на сторінці.

Список використаної літератури в алфавітному порядку подається в кінці статті із зазначенням видавництва, року видання й загальної кількості сторінок; посилання розміщуються в тексті у квадратних дужках: [номер видання у списку, стор.].

До статті (крім рецензій) обов'язково додається анотація з ключовими словами (600-800 знаків), ім'я та прізвище автора українською, російською та англійською мовами, а також шифр УДК.

Рецензії



НОВИЙ ПРОМІНЬ ЗОРУ У СВІТІ РОМАНІВ ГОНЧАРА

Микола Кодак. Поетика Олеся Гончара-романіста: Монографія. – Луцьк: ПВД Твердиня, 2012. – 272 с.

Кардіограма життєвих злетів і падінь Олеся Гончара досить стрімка – від усенародного провладного героя (за "Прапороносців") до практично ворога народу й ідеолога нового покоління (за "Собор"). Водночас якість написаного ним за роки життя жодного разу не піддавали сумнівам ні читачі, ні критики. Кожним своїм твором Гончар ступав крок-у-крок із диханням часу, еволюціонуючи разом із громадською думкою, підсвідомо відчуваючи, чого потребує людина в той чи той момент історії. Безперечно, його творчість викликає інтерес у дослідників і спонукає до відкриття нових і нових художніх аспектів. Серед низки ґрунтовних наукових праць варто згадати дослідження, що належать перу М. Гуменного, В. Дончика, М. Жулинського, О. Килимника, В. Коваля, М. Малиновської, М. Наєнка, А. Погрібного, Є. Сверстюка, Н. Сологуб, М. Степаненка, М. Шумила та ін.

Оскільки О. Гончар – не обійдена увагою постать в українському літературознавстві, існує небезпека, що кожен новий погляд на його доробок уже заздалегідь може відлунювати приказкою про "добре відоме старе"... Проте допоки існують різночитання творчості, доти й виникатимуть нові погляди на неї.

У книжці відомого літературознавця Миколи Кодака досліджено поетику великих прозових полотен О. Гончара. Це спроба комплексного аналізу романної спадщини письменника, оригінальний погляд на, здається, уже давно відому й розроблену тему. Дослідник зосереджується на психологічних тонкощах стосунків письменника і його тексту, залучає категорії пафосу, хронотопу, досліджує особливості наратії. О. Гончар постає тут як автор-психолог, автор-аналітик, що ловить кожен нюанс суспільно-історичного розвитку, моральних зрушень та ідеалів нації, закладає у свої твори глибинний сенс, який, можливо, лишається невловним у першому наближенні до тексту.

М. Кодак приділяє увагу не лише жанрово-змістовим характеристикам романів, а й мірі вияву автора в тексті, застосовуючи й біографічний метод, без якого певні нюанси, вочевидь, здавалися б недостатньо проясненими.

Варто звернути увагу на структуру дослідження, яке певною мірою розкриває науковий метод автора. Загалом у монографії вибудовується цікава багаторівнева схема. По-перше, ще у змісті, а отже, і в порядку

викладу матеріалу одразу закладено хронологічний макрокритерій, що згодом дрібниться на низку менших.

Для кожного з "романних періодів" (а їх вісім: 1. "Прапороносці" (1946-1948); 2. "Таврія"–"Перекоп" (1951-1957); 3. "Людина і зброя" (1958-1959); 4. "Тронка" (1960-1962); 5. "Собор" (1963-1967); 6. "Циклон" (1968-1970); 7. "Берег любові" (1975-1976); 8. "Твоя зоря" (1976-1980)) визначено п'ять основних пунктів розбору: пафос, жанр, психологізм, хронотоп і нарація. Ці вектори очевидні, оскільки запостульовані самим дослідником. Проте є й "неочевидні підкатегорії", до яких він регулярно звертається.

Для початку – це родово-видові характеристики. Роман – незакостенілий жанр, що дає змогу творити синтетичні різновиди. Як показує дослідження, у творчості Гончара постійно переплітаються три основні літературні первні: епічний, ліричний і драматичний. Залежно від певних чинників – пафосу, закладеного письменником, специфіки характеротворення та низки позатекстових (історичних, біографічних) умов – один із них виходить на передній план.

Ще одна особливість студії – велика увага до психологічного аспекту творчості О. Гончара. Дослідник постійно акцентує на особливості виникнення, розвитку характерів, їх умотивованості. Окрім того, прагне вловити психологічні передумови написання того чи того твору, спираючись на події, ситуації і тенденції, що були в житті як прозаїка, так і країни в той чи той момент (автор "повторно "проходить" власне духовно-психологічну історію на відповідній біографічній фазі ідейно-емоційних процесів, звіданих і осмислених особисто").

Серед домінант монографії – осмислення поетичності прози Гончара ("Поетична проза з сильним ліричним струменем, якій віддав перевагу письменник, була безумовно жанрово-родовим утвором, але таким, що не вважався перспективним уже в середині 20-х років"). Поетичність простежується й наголошується на різних рівнях аналізу ("Майстер поетичної прози, О.Гончар <…> впускає поезію у внутрішній світ і вислів свої героїв"). Загалом ліричному в романістиці Гончара відводиться значна роль.

Для об'ємнішого аналізу дослідник залучає деякі паралелі з іншими текстами з української та світової літератури, уводячи романи Гончара в загальний контекст ("Прапороносці" – "В окопах Сталінграда" В. Некрасова; "Таврія" – "Fata morgana" Коцюбинського, "Слово о полку Ігоревім" та ін.). Окрім того, приділено належну увагу різного роду паратексту – прологам, епілогам, епіграфам.

М. Кодак звертається й до літературознавчих категорій, не дуже, скажімо так, популярних у сучасному науковому вжитку. Наприклад, пафос. У класичному розумінні – це категорія, що відповідає стилеві поведінки, манері або способу передавання відчуттів, які характеризуються емоційним піднесенням, натхненням. Уперше її розробив Аристотель, який поряд із пафосом вирізняв такі елементи риторики, як етос і логос. У трактуванні Аристотеля, пафос становить собою прийом, за якого естетика оповіді передається через трагедію героя, його страждання й емоції глядачів у відповідь.

У пізнішому тлумаченні, у працях Геґеля, поняття пафосу розширилось, увібравши не тільки трагічну, а й урочисту, піднесену естетику, загальний настрій твору. Вирізняють пафос героїчний, трагічний, романтичний, сентиментальний, сатиричний. М. Кодак уважає пафос "категорією інтегральної характеристики твору", що "узагальнено репрезентує передусім ідейно-емоційну сферу автора, його морально-естетичні пріоритети і загальний тон світосприйняття". Такий підхід доцільний хоча б із того погляду, що дослідник означує Гончареву людину у творах повоєнного періоду за формулою героя в античних міфах, "коли вона переходить морально-психологічний ординар людської звичайності і стає героєм". У цьому контексті варто зазначити ще одну характерну рису романної творчості О. Гончара за М.Кодаком: настанова на епічність.

Наприклад, "Прапороносці" означуються як частина своєрідного радянського епосу. "Час війни став часом

героїв, часом епосу – давноминулим не за хронологічною відстанню, а за естетичною якістю". Це зумовлює й погляд на жанрово-родові особливості роману: "Настанова на епічність – посутній чинник жанрово-родового обличчя "Прапороносців". Поетика роману своєрідно запліднена епосом. <...> Роман О.Гончара асимілює не форму, а героїчний дух епосу – причетність людини до світотворення, відчуття залежності стану світобудови від діянь людини і похідне від них відчуття епічної величі, рівновеликості з епічним героєм". Риси епічного простежуються і в інших романах.

Ще одна цікава категорія, що співвідноситься з творчістю Гончара в плані аналізу його творів, – це хронотоп. За Бахтіним, він і відіграє важливу жанротвірну роль, і має значний вплив на формування образів ("Властива О. Гончареві психологізація художніх хронотопів робить художнє розпізнання часопросторових вимірів дійсності поважним засобом характерології").

Основні хронотопи, визначені дослідником, – дороги, повернення, зустрічі. Останній до того ж Гончар переосмислює в іншій, не традиційній, більш національній площині: "Герої О. Гончара зустрічаються в рідній домівці з найріднішими людьми".

Щодо жанрових означень, то автор подає і об'єктивні жанрові характеристики творів, і їх авторські версії. У цьому контексті виникає зв'язок із поетичною творчістю: "З-поміж низки жанрово-родових понять, якими оперує автор (поема, дума, міф, лірика...) термін "поема" однозначно домінує".

Кожен роман Гончара має якусь специфічну жанрову ознаку, що вирізняє його серед інших, – епічність, кінематографічність, ліризація тощо. Простежено також зміну наративних моделей у творах – від домінування епічного авторського всевідання до індивідуалістичного викладу, що спирається на читацьку рецепцію.

Загалом із дослідження можна визначити низку провідних позицій, притаманних поетиці О. Гончара-романіста. Це епічність, трагізм, ліричність/поетичність і драматизація, які в кожному творі отримують особливу обробку й застосування.

М. Кодак окреслює спектр наявних проблем, тональностей, тематичних і жанрових особливостей у різний період творчості письменника. Такий підхід дає змогу простежити еволюцію прозового доробку Гончара на різних рівнях, визначити творчі пріоритети та вектори розвитку. Незважаючи на чітку структуризацію монографії, матеріал дослідження в розділах подано дещо нерівномірно, залежно від особливостей аналізованого матеріалу.

Творчість Олеся Гончара, як засвідчує монографія, є невичерпною основою для подальших досліджень у різних аспектах. І це не випадково, адже свого часу він став людиною епохи, її дзеркалом і її літописцем.

Ірина Скакун
м. Київ

Отримано 3 липня 2013 р.

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

Людмила Грицик. Украинское сравнительное литературоведение 1920-х годов: между реликтами позитивистских представлений и типологией

В статье на основе работ А. Колессы, П. Филиповича, А. Крымского прослеживаются основные тенденции развития сравнительного литературоведения в 1920-х гг.

Ключевые слова: сравнительное литературоведение, генетико-контактные, типологические подходы, сравнительная поэтика.

Нина Бернадская. Модерный любовный роман в украинской и японской литературах начала XX века (Валериан Пидмогильный и Дзюнъитиро Танидзаки)

В статье рассматриваются основные этапы развития любовного романа, а также его специфические черты в произведениях Валериана Пидмогильного и Дзюнъитиро Танидзаки.

Ключевые слова: любовный роман, интеллектуально-психологическая проза, поэтика жанра.

Мирослава Гнатюк. Текстология – базовая филологическая дисциплина

В статье рассматриваются теоретические и практические аспекты текстологии, история её становления и перспективы развития.

Ключевые слова: текст, рукопись, творческая воля автора, генезис, текстология.

Анатолий Ткаченко. Роман-обман (текстологический детектив с анекдотическими вкраплениями и автопиаром)

Аннотация – для читателей "по диагонали", к числу которых зачастую принадлежу и сам. Поэтому ничего здесь не продиагоналю. Заинтриговал? Может, хотя бы так привлечем внимание к будто бы вспомогательной дисциплине. До сих пор подсознательно не отречемся от этого ярлыка. Исследуем что угодно, лишь бы не основу художественного созидания.

Ключевые слова: рукопись, автограф, цензура, самоцензура, авторская правка, авторская интенция, творческая воля автора, художественно оптимальный текст.

Марьяна Шаповал. Драма о Шевченко: интермедиальный ключ понимания

В статье рассматриваются актуальные модели художественно-биографической драмы, апеллирующие к интертексту жизни, творчества и рецепции Тараса Шевченко, освещается конфликт несоответствия жанровых традиций художественно-биографической драмы и охранительных тенденций культуры относительно канонизированных ею фигур, отмечаются художественные находки современных драматургов, предоставляющие возможность перепрочтения интертекста Шевченко.

Ключевые слова: биография, драма, интертекст, интертекстуальность, интермедиальный, поэзия, образ, Тарас Шевченко.

Ольга Бигун. Язык как эманация святости: церковнославянизмы Тараса Шевченко сквозь призму семиозиса

Исследуются церковнославянизмы в произведениях Тараса Шевченко как явления лингвистической и металингвистической рефлексии. Анализируются генетические и функциональные факторы поликодовости в языковой компетенции украинского поэта.

Ключевые слова: святость, культура, церковнославянский язык, языковое сознание, Т. Шевченко.

Наталия Андрийченко. Архетипология романа Василия Шкляра "Черный ворон"

В статье исследуется архетипология романа В. Шкляра "Черный ворон", в частности, архетипы коня, матери, самости, тени, огня, птицы, дерева.

Ключевые слова: мифологема, архетип, символ, роман.

Александр Астафьев. Мифологема Дуная в украинской литературе (на примере произведений Владимира Калики)

В статье рассмотрена мифологема Дуная в украинских народных песнях, "Слове о полку Игореве", произведениях Т. Шевченко, М. Коцюбинского, И. Драча, Б. Олейника. Проанализирована мифологемная основа поэмы В.Калики "Переплыву Дунай".

Ключевые слова: мифологема, традиция, рецепция, архетип, интертекст.

Наталия Костенко. Авангардистский тип украинского дольника (Дк3, Дк4): метрика и ритмика

В статье рассматриваются типологические модели украинского 3-акцентного и 4-акцентного дольника, в частности авангардистский тип дольника в творчестве украинских футуристов и пролетарских поэтов.

Ключевые слова: авангард, 3-акцентный дольник, 4-акцентный дольник.

Александр Яровый. Духовные пунктиры гоголевской аксиологии

В статье идет речь о главных морально-этических концептах творчества Н. Гоголя, об органической связи гоголевской литературного наследия с путем христианского самоусовершенствования. Борьба добра и зла, антиномичность земного и небесного, проблемы смерти и бессмертия – осмысление этих проблем и понятий выходило на передний план в художественных исканиях писателя, мыслителя, проповедника. Мировоззренческие позиции Н. Гоголя, нашедшие отображение в его творчестве, в решающей мере были реализованы им в собственном творчески биографическом опыте.

Ключевые слова: литература, проповедь, христианство, дух, материя, аксиология, добро, зло, смерть, бессмертие, вечность, аскетика.

CONTENTS

CENTERS OF PHILOLOGY

The chair in literary theory, comparative literature and literary writing ... 3

Liudmyla Hrytsyk. Passing the noon of the century ... 3

Nina Bernadska. The philological seminar ... 6

Natalia Kostenko. A seminar in prosody ... 7

Natalia Kostenko, Oleksandr Yarovy. Maxym Rylsky Literary School ... 8

Anatoliy Tkachenko, Oleksandr Yarovy. Literary digests edited by students ... 9

COMPARATIVE LITERATURE

Liudmyla Hrytsyk. Ukrainian comparative literature of the 1920s: Between typology and the relicts of positivism ... 12

Nina Bernadska. Modern romantic novels in Ukrainian and Japanese literature at the beginning of the 20th century (Valeryan Pidmohylny and Jun'ichirō Tanizaki) ... 23

TEXTUAL CRITICISM AND SOURCE STUDIES

Myroslava Hnatiuk. Textology as a basic branch of philology ... 32

SELF-PORTRAIT

Anatoliy Tkachenko. The deception novel (A textological detective story interspersed with anecdotes and self PR) ... 46

PERSPECTIVES ON SHEVCHENKO STUDIES

Maryana Shapoval. Drama works about Shevchenko: Intermedial keys to understanding ... 65

Olha Bihun. Language as an emanation of holiness (Taras Shevchenko's use of Church Slavonic words through the prism of semiosis) ... 72

THE PRESENT TIME

Natalia Andriychenko. The archetypology of Vasyl Shkliar's novel "The Black Raven" ... 78

Oleksandr Astafyev. The mytheme of the Danube in Ukrainian literature (based on the works by Volodymyr Kalika) ... 86

STUDIES IN PROSODY

Natalia Kostenko. The avant-gardist type of Ukrainian accentual verse: Metrics and rhythm ... 97

AD FONTES!

Oleksandr Yarovy. The spiritual dotted lines of Gogol's axiology ... 112

THE TEMPLE OF MUSES

Oleksandr Yaremenko. Shevchenko in philately. Awarded with the name of Taras Shevchenko ... 119

REVIEWS

Iryna Skakun. A new ray of view in the world of Oles Honchar's novels ... 124

OUR PRESENTATIONS ... 77, 96

SUMMARIES ... 127

CONTENTS ... 128

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