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

Слово і Час

№2 (602)
ЛЮТИЙ
2011

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

ЗМІСТ

AD FONTES!

Барабаш Юрій. "Свого язика не знає…", або Чому Гоголь писав російською?..... 3

ДАТИ

Романов Сергій. Леся Українка – Антон Чехов: психологія, доля, покликання 18

Мірошниченко Лариса. "Еолова арфа" Лесі Українки (невідомий текст)..... 37

Піхманець Роман. Смислові глибини художнього простору Леся Мартовича 42

XX СТОЛІТТЯ

Панченко Володимир. Ідеологічна повість II половини XIX ст. і генеза соцреалізму 58

Когут Оксана. Міфологізація урбаністичного часопростору в сюжетах сучасної української драматургії..... 64

ДЕБЮТ

Забіяка Ірина. Поетизм як феномен чеського літературного авангарду 1920-х років..... 74

Павленко Леся. Образ дому в поезії Віктора Кордуна 80

ЛІТОПИС ПОДІЙ

Академічні бесіди: Із після-постмодерної перспективи *(підготувала Олена Поліщук)* 87

РЕЦЕНЗІЇ

Наєнко Михайло. Концепт модальності й поетика Рільке [Кравченко Л. Художня модальність поетичного універсуму Р. М. Рільке]..... 103

Федорак Назар. Поетика доби, яка могла стати золотою [Трофимук М.С. Поетика епохи Мазепи: Монографія]..... 105

Павлюк Ігор. Про дві вітчизни серця, але одну любов [Яручик Віктор. Українська поезія, творена в Польщі після Другої світової війни: Монографія] 110

Боронь Олександр. Конкорданція повного зібрання творів Григорія Сковороди [Online Concordance to the Complete Works of Hryhorii Skovoroda] 113

ЛП

Пелешенко Юрій. "Огузнама" як історичне та культурне джерело 109

Соболь Валентина. Дві конференції у Варшаві 115

Пуніна Ольга. Всеукраїнська наукова конференція в Донецьку 116

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Всесвіт. – 2010. – № 9-10; ***Харченко Олег Валентинович.*** Американський дискурс комічного (на матеріалі комедійних фільмів, художніх та публіцистичних творів XX й XXI сторіч); ***Зимомря Іван.*** Австрійська література: моделі рецепції тексту: Монографія; ***Зимомря Іван.*** Мала проза Томаса Бернгарда: Контекст рецепції та генології; ***Всесвіт.*** – 2010. – № 11-12 ..... 73, 117, 118, 119

НЕКРОЛОГ

Михайлина Хомівна Коцюбинська 120

Микола Жулинський. Жила з Богом у душі 122

Лариса Мірошниченко. "Чисті хвилини впізнавань і розуміння…" 125

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ 127

CONTENTS 128

КНИЖКОВА ГРАФІКА .....3 сторінка обкладинки

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2011

Ad fontes!

Юрій Барабаш

УДК 821.161.1.09«18»:81-26

“СВОГО ЯЗИКА НЕ ЗНАЄ...”, АБО ЧОМУ ГОГОЛЬ ПИСАВ РОСІЙСЬКОЮ?

Концепція статті фундована на трьох підставових сенсових константах: а) російсько-українська *лінгводихотомія* мови Гоголя як відображення національної та духовної роздвоєності письменника, його внутрішньої драми “ґрунту й долі” (“дуалізм Гоголя”); b) “неправильність” російської мови (ідіолекту) Гоголя як чинник його “осібності” в російській літературі й водночас потужної інспірації для розвитку російської літературної мови (“парадокс Гоголя”); с) творчість “геніального українця” (І. Франко) як факт *російської літератури* і як російськомовне відгалуження *української культури* (“феномен Гоголя”).

Ключові слова: лінгводихотомія, ідіолект, “дуалізм Гоголя”, “парадокс Гоголя”, “феномен Гоголя”.

Yuriy Barabash. “In fact, he does not know his mother tongue…” or Why did Gogol write in Russian?

The paper upholds three major theses: a) that the dichotomy of Russian and Ukrainian languages reflects Gogol’s national and spiritual ambivalence, his inward conflict between “soil and destiny” (“Gogol’s dualism”); b) that the “irregularity” of Gogol’s Russian language production (his idiolect) determined his “singularity” within Russian literature, stimulating further development of Russian literary language (“Gogol’s paradox”); and, finally, c) that the works of this “Ukrainian man of genius” (I. Franko) should be regarded as a phenomenon of Russian literature and as a Russian-language offshoot of Ukrainian culture (“the phenomenon of Gogol”).

Key words: lingual dichotomy, idiolect, Gogol’s dualism, Gogol’s paradox, the phenomenon of Gogol.

…Торік на традиційних Гоголівських читаннях у “Домі Гоголя” в Москві перед початком першого пленарного засідання, тобто ще *до* мого виступу з доповіддю[1], в кулуарах мене запопала збентежена московська колежанка-гоголезнавець, щоб висловити свій подив, ба радше спантеличення (угадувалося навіть – обурення) означеною у програмі темою. Мовляв, наскільки науково коректним є сформульоване запитання? Хіба йдеться не про класика *російської* літератури? Скажете: етнічний чинник? – не давала мені вимовити ані слова роздратована пані. Скажете: “ґрунт”? Українське коріння? Предки? Нехай так. Але ж ми не замислюємося над тим, чому, скажімо, Пушкін писав російською, а не мовою якого-небудь з народів Ефіопії (приміром, амхарською), або, за новою версією, Еритреї (приміром, мовою тиґринья)? Та от і Лермонтов, як відомо, не послуговувався шотландською (гельською), а Пастернак і Бродський – івритом…

Нарешті “прорвавшися” крізь загорожу гнівного монологу, я порадив співбесідниці почекати виголошення доповіді й уже тоді, якщо її сумніви не розвіються, продовжити розмову, причім бажано в діалогічній формі. Утім, не втримавшись, усе ж одразу напівжартома вдався до рекламного слогану: *відчуйте різницю.* Справді-бо, зросійщений “арап Петра Великого” навряд чи пам’ятав мову своєї втраченої в далекому дитинстві материзни, а вже щоб передати її правнукові – то це попросту нонсенс… Шотландське коріння

[1] Її покладено в основу пропонованої студії.

Лермонтова, погодьтеся, має напівлегендарний характер, а Пастернака та Бродського відділяло від івриту бозна-скільки генерацій…

Зовсім інше бачимо в Гоголя. Козацька Україна, етнічне коріння, предки, побут, мова, пісні – усе це було не мітом, не далекою історією, жило не тільки в родовій легенді та генетичній пам'яті, а було тут і тепер, поряд, на відстані однієї-двох родинних генерацій, дослівно – у повсякденні. Дід, Опанас Дем'янович, дарма що пробивався в російські дворяни, замолоду закінчив Києво-Могилянську академію, був полковим писарем, батько, Василь Опанасович, писав комедії живою народною українською мовою; остання побутувала, щоправда, в обмеженому статусі, у домі Гоголей-Яновських[2]. Доброчинець родини, "козак-вельможа" Дмитро Трощинський, також колишній полковий писар, потім сенатор і царський міністр, у себе вдома, у Кибинцях, де часто бував Нікоша, любив слухати пісню про "чайку-небогу", створену, як уважається, Іваном Мазепою (з котрим, до речі, був у віддаленому спорідненні), вмиваючися при цьому пекучими слізьми…

В такій етнокультурній та мовній просторі, у такому "місцерозвитку" [див.: 30, 30-31][3], або, за нині вживаною термінологією, у такій "мережі культурно-інтелектуальних комунікацій" [див.: 15], минуло дитинство майбутнього письменника. Їй же право, це далеко не Ефіопія і поготів не земля Ханаанська…

Тимчасом Пантелеймон Куліш, перший біограф Гоголя, назвав "однією із щасливих випадковостей" той факт, що для автора "Вечорів на хуторі біля Диканьки" мовою творчості стала російська, а не українська. Куліш уважав, що в молодого Гоголя отриманий од батька "перший поштовх до зображення малоросійського життя" не був кріплений таким знанням української мови, яке забезпечувало б йому повну творчу свободу. "…Він не міг володіти малоросійською мовою з такою мірою досконалості, щоб не зупинятися на кожному кроці… через брак форм і барв" [16, 485].

До Куліша на ту ж тему, тільки значно гостріше, висловився Шевченко. Він, як відомо, був захопленим шанувальником Гоголя, без пересади благоговів перед автором "Ревізора" й "Мертвих душ", менше з тим, саме йому належать наведені в наголовку статті слова, що Гоголь пише "не по-своєму, а по-московському", бо "свого язика не знає" [36, 208]. Це сказано у відповідь "москалям", котрі, з порога заперечуючи українську мову, "здаються на Гоголя". Шевченко був переконаний, що національна література не може існувати поза національною мовою, і в цьому я, дозволю собі завважити, цілком і повністю з ним згоден. А от із тим, буцімто Гоголь "свого язика не знає", за всієї глибокої поваги до Шевченка, погодитися не можу, думаю, це твердження занадто категоричне й не відбиває всієї складності проблеми.

Українську мову Гоголь, звичайно ж, знав, у тому, якщо завгодно, переконують лексичні, синтаксичні, інтонаційні особливості його російськомовних творів і листів. Про те ж саме свідчать і деякі сучасники. М. Максимович, приміром, полемізуючи з Кулішем, на відміну від якого (і від Шевченка) знав Гоголя особисто, запевняв, що "він свою рідну малоруську говірку (рос.: "наречие". – *Ю.Б.*) знав ґрунтовно й володів нею досконало" і що "якби Гоголь наважився

---

[2] Українською розмовляли сестра Гоголевої матері, Катерина Іванівна Ходаревська, яка постійно жила в домі, поза сумнівом – бабуся Тетяна Семенівна (у дівоцтві Лизогубівна), звісно,"люди", що оточували Нікошу, – няня Гапа, "дядько" Симон; україномовними були й деякі сусіди, з котрими спілкувалися Гоголі-Яновські, наприклад, родина Миколи Васильовича Капніста, старшого брата знаного письменника, автора "Ябеди".

[3] Термін "місцерозвиток" уведено в науковий ужиток видатним географом, геополітиком і філософом Петром Савицьким. Українець шляхетського роду з Чернігівщини, Савицький замолоду сповідував ідеї націонал-лібералізму, проте пізніше став одним з лідерів й ідеологів російського еміграційного євразійства.

писати рідною говіркою свої малоросійські повісті, тоді – що були би перед ними і “Прúказки” Гребінки, і “Чорна рада” Куліша, і навіть повісті Основ’яненка…” [19, 529].

Постає, однак, закономірне запитання: чому ж усе-таки не “наважився”? Максимович відповідає на нього ухилисто: “Тому лишень, що не хотів”, “пішов загальноприйнятим шляхом”… Але чому “не хотів”? Що то за такий “загальноприйнятий шлях” і чому Гоголь пішов ним, а не своїм, етнічно природним, близьким?

Майбутній письменник формувався в добу і в умовах, коли в житті, побуті, звичаях і звичках, а головно – у свідомості й поводженні національної шляхти природне *українство* дедалі помітніше фатальним чином відступало перед підколоніальним *малоросійством*. Це давалося взнаки і в мовній сфері, тут дедалі агресивніше вкорінювалася двомовність, або, точніше, макаронізм. У “змосковлених”, за виразом І. Франка, дворянських (а вчора ще козацько-старшинських) родинах, до яких належали Гоголі-Яновські, ще зберігалася – як мова хатнього повсякдення, як засіб спілкування з дворовим людом – українська мова, щоправда, частіше “малоросійський” суржик, який утратив природну чистоту, був перенасичений чужорідними, властиво російськими, домішками. Але в *поза*хатньому спілкуванні, не кажучи вже про офіційні обставини, урочисті випадки, ділове (та зчаста і приватне) листування тощо, українській мові місця не було, силу неписаного, але панівного закону набирала практика, коли за необхідне, єдино пристойне вважалося вживання мови російської, дарма що незрідка вельми й вельми далекої від досконалості…

До речі, щодо останнього, то молодий Гоголь не становив виїмку в тодішньому “малоросійському” середовищі. М. Максимович визнає, що в Гоголя, коли той починав свою літературну діяльність, знання (втім звернімо увагу, що Максимович навіть уникає слова “знання”, а каже всього лише про “знайомство”) – так от, знайомство молодого Гоголя з російською мовою аж ніяк не було досконалим, однак, тут-таки застерігається Максимович, він “років через п’ять став найбільшої ваги російським письменником і великим майстром російської мови …” [19, 529].

Не всі Гоголеві сучасники поділяли цю Максимовичеву думку. Відомо, що письменикові довелося вислухати від деяких російських критиків (Н. Полєвого, О. Сєнковського, Т. Булгаріна) чимало гострих закидів стосовно засміченості його російської мови “барбаризмами”, “провінціалізмами” тощо. Та й сам Гоголь, словами Андрєя Бєлого, “почувався часом іноземцем” у мові, яка стала звичною, але не стала рідною [1, 230], надто на самому початку своєї літературної діяльності, і потім протягом усього життя намагався якнайглибше вивчити її і засвоїти.

Отже, як бачимо, мовна *двоїстість* була первісно закладена в генетиці Гоголя, в його долі та творчій біографії; він *достатньо* знав як українську, так і російську, однак говорити про “досконале” (у нормативному сенсі цього слова) його володіння *обома* мовами навряд чи є підстави.

Сила й магія мови гоголівських творів в іншому – в гідній подиву гнучкості, адаптивності механізму *інтра*мовного “переналагодження”, відборі стилістичних засобів з метою оптимального розв’язання того або того художнього завдання. Гельсінгфорський професор, вихованець Харківського університету Йосиф Мандельштам, автор праці про гоголівський стиль (1902), котра не втратила цінності до сьогодні, писав: “У Гоголя помітно, як послуговування то малоросійською, то російською мовою дає думці те або інше спрямування, і навпаки, в передчутті напрямку, в якому піде його думка наступної миті, Гоголь вдається до тої чи тої мови, залежно від того, в яку

вкладається думка поетичнніше, легше, яскравіше". Так, у "Вечорах на хуторі біля Диканьки", в "Тарасі Бульбі" думка Гоголева, зауважує Мандельштам, рухається "колією рідної мови", "мови душі", він зчаста на велику силу підшукує російські слова, щоб віддати "склад думки малороса". А, скажімо, у "Вибраних місцях із листування з друзями" впадає в око розрив "поміж мовою поета-мистця та стилем містика-філософа" [21, 215]. Дослідник так пояснює суть і природу цього контроверсійного процесу мовного "переналагодження": "Порівнюючи текст творів (Гоголя. – *Ю.Б.)* з російським мовленням [речью], ми помічаємо, що Гоголь подумки *перекладав* (письмівка Й. Мандельштама. – *Ю.Б.*) звороти, слова, достеменно пристосовуючися до російського мовлення" [21, 208].

Що спостереження та висновки Й. Мандельштама зберігають наукову цінність й актуальність, потверджується тим, що з ними виразно кореспондують дослідження пізніших, ба й сучасних, авторів, зокрема, до речі, й російських. Харківський філолог І. Оржицький у своїй цікавій, подекуди, без пересади, піонерській (хоча й не позбавленій дискусійних, як на мене, тверджень) доповіді "Українські тлумачення Гоголя: "Дозволено цензурою" посилається на "сумлінно дібрані приклади "невиправданих" ситуативно лексичних та морфо-синтаксичних українізмів у творах Гоголя" у працях В. Чапленка, Д. Мірошника, К. Логінової, І. Сєрєбряної (осібно звертаючи увагу на формулу останньої – "украинско-русский стиль его (Гоголя. – *Ю.Б.*) литературной системы"). До цього ряду І. Оржицький доточує і свої приклади "невитравної української суті російської мови Гоголя", причім, зауважує дослідник, "українські слова й форми товклися в тій геніальній і нещасній голові, навіть коли створювала вона речі, взагалі зі слов'янським ареалом не пов'язані". Приміром, у "Римі" – *дерев* і *дерева*, *ввечеру* (що ближче до *ввечері*, ніж до *вечером*), *оглянутый* і *оглянул*, *громотня*, *несколько раз на неделю* (по-російському ту мав би бути місцевий відмінок – *на неделе*, а так – граматична калька з *на тиждень*) та ін. [23, 7-8].

За всієї переконливості й засадничій важливості наведених фактів і міркувань, не залишмо поза увагою інший бік справи.

Гоголь був надто чутливий до мови, мав надто тонку художницьку інтуїцію, щоб повірити, як за нього це зробив Максимович, у "досконалість" своєї української. Олена Пчілка, коментуючи висловлювання Максимовича в передмові до свого перекладу українською "Записок сумасшедшего" ("Записки причинного"), слушно завважила, що Гоголь не міг не розуміти різниці поміж побутовим "балаканням" і "писанням", тобто українською мовою *літературною*. А для останньої на той час, за виразом перекладачки, ще не були "вироблені рамці" [28, 3]. Тож Гоголь уповні здавав собі справу в тому, що як недосконалість його власної української, так і "невиробленість" тодішньої української літературної мови в цілому постали би перепоною на його письменницькому шляху, перешкоджали б як повному творчому самовияву, так і досягненню тих універсальних цілей, котрі він од самого початку ставив перед собою, що вони обмежили би сферу впливу його слова, яке тоді не почує і не поцінує вся Россия, поготів – усе людство. А на менше Гоголь не був згоден, він міряв своє літературне майбутнє саме такими, найвищими критеріями, уселюдським засягом.

Водночас для Гоголя аж ніяк не було секретом принизливе, упосліджене становище української мови, української культури в імперії. Ішов фронтальний наступ самодержавної влади на українську школу, українську книгу, українську мову. Заперечувався сам факт існування такої мови, і то – що є осібно ганебним – не тільки у сфері офіційної політики й офіціозної думки, не тільки на рівні провінційного неуцтва та хамства, як у тургенєвського Пігасова з його "грає,

грає, воропає", а й тими людьми, котрі мали репутацію прогресистів і від кого, здавалось би, жодною мірою не можна було чекати подібного. Наприклад, П. Пестель передбачав у своїй "Русской Правде" в разі перемоги декабристів здійснити злиття всіх народів, які жили на теренах Росії, в один "*русский*" народ, зокрема, повну й незаперечну русифікацію України. В. Бєлінський із притаманною йому несамовитістю доводив, що "малоросійська" мова збереглася лише в пам'ятках народної поезії, що "тепер уже немає малоросійської мови, а є обласна малоросійська говірка, як є білоруська, сибірська та інші подібні до них обласні говірки"[4]. Як висновок – безапеляційно негативна відповідь критика на ним самим поставлене запитання: "чи треба й чи можна писати по-малоросійски" і взагалі "чи може існувати малоросійськая література". "…Жаль бачити, – криводушно зітхає Бєлінський, – коли й маленьке обдарування даремно витрачає свої сили, пишучи по-малоросійськи – для малоросійських селян" [5, 417-418]. Цими "маленькими обдарованнями" були для Бєлінського автори альманаху "Ластівка", що він його рецензував, – І. Котляревський, Т. Шевченко, Є. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш… Іншим разом, відгукуючись на публікацію Квітчиного оповідання "Салдацький патрет" у російському перекладі, Бєлінський з дивовижною для інтелігентної людини брутальністю заявляв: "Отак-от (тобто в перекладі. – *Ю.Б.*) краще: а то ми, москалі, трохи гордовиті, а ще більше того ліниві, щоб примушувати себе до розуміння красот малоросійської говірки …" [6, 274-276]. Слушно характеризує цей сплеск імперської пихи М. Назаренко (яка приємна несподіванка – на сторінках московського журнаду "Новый мир"!): "Люта ненависть російського гегельянця (піднесеного, як ми знаємо, згодом совєтською критикою до рангу "революціонера-демократа". – *Ю.Б.)* до української літератури та по-неуцькому погордливе презирство до украïнскої мови…" [див.: 23].

Свого часу видатний український учений-правник, державний і громадський діяч, шанувальник і знавець Гоголя С. Шелухін також відзначав саме "погордливе презирство й ворожість до малоруської" мови з боку Бєлінського, в чому той аніскільки "не відставав од Греча, Кукольніка, Булгаріна, Сєнковського та ін. ганьбителів великого письменника (йдеться саме про Гоголя. – *Ю.Б.)* за його українські елементи, поділяючи поширену думку, що українська мова "надається тільки на жарти" [38, 73][5]. Гоголь, до речі, на початку своєї діяльності жодною мірою не уникав "жартів", народних анекдотів і байок, "малоросійської" екзотики, це була головним чином данина тодішній петербурзькій моді на все "малоросійське", але думав він про інші, вищі цілі, досягти яких без російської мови не вважав за можливе. "…Не такий іще тоді був час (знову пошлюся на Олену Пчілку. – *Ю.Б.*), щоб письменник, не побоючися здобути славу дивака, знехтував мову, широко вживану в літературі, й почав писати мовою, близькою значно меншому шару суспільства" [28, 1-2].

Треба було бути Тарасом Шевченком, щоб не побоятися прославитися "диваком", відмовитися проміняти рідну "говірку" на зваби "загальнозрозумілого" книжкового ринку: "теплий кожух, тілько шкода – / Не на мене шитий", –

---

[4] Нині цю лінію продовжує у своїх писаннях і висловлюваннях бозна-ким "призначений" наймудрішим мисленником сучасності такий собі одеський виходько Анатолій Вассерман – див.: http://www.vz.ru/news/2009/3/16/265622.html Утім якби ж він один...

[5] "Презирство й ворожість" до української мови дозволяли собі, ясна річ, далеко не всі з тих, хто заторкував питання про Гоголеву мову, але навіть у найдоброзичливіших, найтолерантніших сучасників чітко виявлялися ознаки задавненої ментальної хвороби – синдрому "старшого брата". Так, К. Аксаков цілком щиро вважав, що, "тільки пишучи російською (тобто великоруською), може з'явитися поет з Малоросії" [10, 217]. Має рацію В. Мельниченко, який, наводячи це висловлювання К. Аксакова, завважує, що загалом безумовно "щиросердне ставлення родини Аксакових до України, її пісень і поезії" все ж "не виходило за межі слов'янофільсько-імперського мислення" [22, 95].

відповів він своїм петербурзьким літературним спокусникам у вступі до поеми "Гайдамаки"…

Гоголь не є таким "диваком", він обирає "широковживану" й "загальнозрозумілу". М. Жулинський каже *гірку* правду, але *правду*: "Гоголь без особливих сумнівів і переживань саме російським художнім словом прокладає собі шлях у столичні літературно-мистецькі кола" [14, 291]. Тобто, словами Є.Маланюка, перевертається з Гоголя в Ґоґоля… [див.: 20].

Звичайно, не будемо зводити все до чисто прагматичних міркувань. Тут був тугий біографічно-психологічний вузол, тут була драма нéзбігу генетики й Судьби... Давалися взнаки – у складній сукупності та в різних поєднаннях – такі вельми й вельми значущі чинники, як уже згадуване родинне "малоросійство" та його наслідок – двомовність, що відбивала духовну й національну двоїстість; давалися взнаки ранній розрив з україномовним середовищем, освіта, отримана в російській гімназії (а інших навчальних закладів в імперії не було), багаторічне перебування то в одній, то у другій столиці, сливе постійно в російськомовному оточенні… З плином часу, з дедалі більшим і фатальнішим віддаленням (не лише географічним, а головно духовним) од материзни й наростанням проімперських настроїв усі ці чинники вилилися в усвідомлену апостазію Гоголя стосовно рідної мови і навспак – у глорифікацію мови російської. Національне заламання світогляду відбилося – і не могло не відбитися – у мовній сфері: сумна, але неуникна логіка була в тому, що саме у зв'язку з підготовкою другої редакції "Тараса Бульби", де Бульба з авторової волі перед смертю виголошує пеан на честь "русского царя", Гоголь у листі з Гастейна до М. Прокоповича (27/15 липня 1842 р.), який опікувався виданням його творів, звертає *осібну* увагу ("Да вот что самое главное…") на необхідність замінити слово "чую", що його спершу вигукував Тарас під час Остапової кари, на російське "слышу"[6]. Прикметна під цим оглядом і пізніша багатозначна Гоголева репліка на адресу Шевченка у відомій розмові 1851 р. з О. Бодянським і Г. Данилевським: "Та й мова…". Репліка, тут-таки розгорнута – у дусі пізнього Гоголя – у повчання, у категоричний імператив стосовно російської мови як "владичної", універсальної, причім не тільки в межах Російської імперії, а в загальнослов'янському масштабі: "Нам… *треба* писати по-російськи <…> прагнути до підтримки і зміцнення *однієї* (письмівка моя. – *Ю.Б.)* владичної мови для всіх, рідних нам, племен" [12, 479].

Тут доречним буде згадати, що, властиво, до російської мови – за різних обставин і з різних причин – звертався не тільки Гоголь, а й деякі чітко ***виражені українські*** письменники – Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, Т. Шевченко, П. Куліш, О. Стороженко, учені та публіцисти М. Максимович, О. Бодянський, М. Драгоманов, М. Грушевський та ін. Проте в них, на відміну від Гоголя, російськомовні твори складають лише частину літературного спадку, щоправда, часом доста значну за обсягом; так, Шевченко, за його визнанням, на засланні написав близько двадцяти російських повістей (з них нам відомі дев'ять). Утім справа навіть не в обсязі. Російськомовні повісті Шевченка, його Щоденник, подібно як, скажімо, і російськомовні твори Квітчині або Кулішеві, становлять, поза сумнівом, чималий інтерес, зокрема, задля повнішого уявлення про авторову творчу біографію (і назагал біографію). Однак, з правила, не ці твори

---

[6] Утім істина вимагає визнати, що цим прикладом проблема українізмів у "Тарасі Бульбі" не вичерпується. І. Оржицький звертає увагу на те, що, хоча Гоголь справді зняв у другій редакції певну частину українізмів, у тих місцях, "де дописувалося по-новому, українське єство знову, перепрошую, перло з Гоголя". І наводить низку прикладів: *напереди*, *червонели* ... шапки, бросился *навпереймы*, *вечерять*, раздалось *голосно*, *череши* у штанных очкуров, поцеловались *навкрест*, *загадались*, *пошапковавшись*, *затопотела*, *загомонели*, *прибéрежными*, в *склянном* сосуде, *про* лучший случай, *убиты* в землю колья, *молодший* всех, волкам-*сыромахам*, *мало не* восьмеро разом, звонким *ячаньем* лебедей та ін. [24, 10].

визначають *головне* у спадщині письменника, її сутність, місце в літературному процесі; вони є все ж таки лише зигзагом у його особистій та творчій долі, островом в україномовному морі. Ось чому твердження, яке часом доводиться зустрічати в літературі, що, мовляв, *багато-хто* з українських письменників, "включаючи і самого Шевченка, були двомовними" [див.: 32, 66], – таке твердження не має під собою підстав.

Осібний випадок – Марко Вовчок (Марія Олександрівна Вілінська). Росіянка з походження, вона, глибоко засвоївши й полюбивши українську мову, історію, фольклор, вивчивши життя й побут закріпаченого селянства, посіла видатне місце в історії української літератури своїми українськими народними оповіданнями, які високо поцінували свого часу Т. Шевченко, П. Куліш, а також І. Тургєнєв, котрий переклав їх російською мовою. Ця частина спадку Марка Вовчка, за обсягом незіставно мала порівняно з написаними нею по-російськи романами та повістями, так само незіставно значущіша за своїм змістом та художньою вартістю.

У Гоголя все було не так. Він одразу почав писать "владичною" (як сам пізніше її означив) мовою, і все, що створив, створив російською, хіба за виїмком "жартів" гімназіального часу та ще короткої записки, адресованої Богданові Залескому. Хоч і який очевидний у мові гоголівських творів український компонент, хоч і якими важливими є його естетична та сенсотвірна функції в загальному мовному контексті, функції, зізнаймося, не вповні ще нами "розчакловані", – це, поза сумнівом, мова *російська*. Але – *яка* російська! Своєрідна, неповторна, зчаста "неправильна" – *гоголівська* російська, або, за виразом П. Михеда, гоголівський *ідіолект* російської мови. Його осібність, його родова ознака – мовна *дихотомія* як феномен співіснування і взаємодії двох стихій. Відпочаткова мовна *двоїстість* трансформувалася у специфічний лінгво-стилістичний контрапункт, що виник як наслідок збагачення українським компонентом російського мовного субстрату. Саме ця дихотомія величезною мірою визначила осібне, без пересади – унікальне місце Гоголя в російській літературі, його роль у развиткові російської літературної мови.

Цю роль, як видається, ще по-справжньому не осягнено наукою, по-справжньому не визнано. Російське мовознавство в особі навіть таких видатних учених, як Є. Будде і В. Виноградов, досліджуючи зв'язок Гоголевої мови зі сучасною йому загальноросійською мовою, зосібна з пушкінським етапом її історії, усе ж не зуміло розкрити суті й особливостей гоголівської мови як явища, котре знаменує собою *нову мовну якість*, явища, яке стоїть осібно в загальному процесі развитку російської літературної мови й саме тому має на нього збагачувальний вплив, уносить живодайні мовні інспірації. Ба більше, хоч і як це дивно, указані суть й особливості іноді взагалі заперечуються. В. Виноградов свого часу висловився щодо цього більш ніж однозначно: "…Гоголь не створив і не міг створити нової мови" [8, 5]. Якщо виходити з вузько (тільки дуже й дуже вузько!) потрактованих лінгвістичних критеріїв, маючи на увазі лишень номенклатуру граматичних, морфологічних та інших норм, то почасти у словах академіка можна виявити певний сенс. Але чи личить така вузькість науці? В аспекті *літературно-художньому*, без урахування якого, погодьмося, гоголезнавству як науковій дисципліні ніяк не обійтися, – в такому аспекті мова Гоголя – це мова саме нова, унікальна, "своя", словами Андрєя Бєлого. "…Із строкатого місива Гоголь виварює *свою мову*" (письмівка Андрєя Бєлого. – *Ю.Б.*), котрій якраз і судилося "стати на три чверті російським літературним мовленням; і – навіть змінити ту саму мову, у якій Гоголь (згадаймо вже наведений допіру вираз того ж письменника. – *Ю.Б.*) почував часом іноземцем себе" [1, 230]. У притаманній авторові цієї характеристики манері тут означено *парадокс мови Гоголя*.

Як усякий парадокс, він викликає, наразі в гоголезнавстві, різнотлумачення та полеміку. Для одних (зосібна, вочевидь, для моєї затурбованої колежанки) Гоголь "*русский* писатель", бо (?) "чисто *русский* человек" – і цього, мовляв, доста. Для других – типовий, стовідсотковий українець і, отже (?), *український* письменник. І знову – по-всьому.

Відтак, що ж маємо?

У першому випадку маємо промовистий взірець повного ігнорування етнічного чинника (мовного, ментального, психогенетичного), небажання або невміння проаналізувати оте "строкате місиво", яке насправді становить собою дихотомічну ієрархічну мовну систему, де домінантна російська основа перебуває у складній взаємодії з українськими мовними й ментальними компонентами та конотаціями, що відбивають психоетнічні, незрідка приховані в несвідомості, особливості письменницького бачення і світовідчуття, його генетичної мовної пам'яті.

Згадаймо під цим оглядом бодай лише два приклади.

Початок "Мертвих душ", сцена в'їзду ресорної брички Чичикова у ворота гостиниці губернського міста. Біля дверей шинку навпроти гостиниці стоять "два русские мужика", які глибокодумно обмірковують питання про "вон какое колесо!" чичиковської брички: мовляв, "доедет то колесо, если б случилось", до Москви чи, скажімо, до Казані…Звернімо увагу: оповідачеві одразу, хоча й мимобіжно, упадає в око, що то були саме *російські* мужики. Хіба не очевидно, що цю деталь міг несвідомо завважити тільки *інш*онаціональний погляд, бо які ж іще мужики повині були стояти "у дверей кабака" в російському місті, як не російські? Це погляд людини, котра або несподівано опинилася в чужинецькому, наразі *російському,* місті, погляд, який фіксує нові, незвичні ознаки довкілля, або, навпаки, погляд людини, украй здивованої тим, що в добре знайомому йому *не*російському (українському?) місті катзна-звідки взялися сторонні, типово російські мужики…

Ще приклад, цього разу з галузі генетичної *мовної* пам'яті. Ноздрьов, останніми словами лаючи Чичикова, який категорично відмовляється "метнуть банчик", називає його "печником гадким". Постає питання: з якого такого дива – "печник"? Яке тичення може мати Чичиков до цього шанованого робочого фаху, й чому це слово раптом обертається лайкою? Український історик П. Феденко згадує, що ці питання виникли в одній із його розмов про Гоголя з Д. Чижевським на еміграції; мова зайшла, зокрема, про "печника" в "Мертвих душах", й обидва співрозмовники погодилися, що тут ідеться про українське слове "пічкур" [33, 525]. Слово це має кілька значень (дрібна рибчина "бичок", майстер печної справи, грубник, опалювач), але найчастіше, у побуті, воно вживається в негативному сенсі – ледар, лобур, нероба, лежень, той, що любить грітися на печі… Саме в останньому, негативно-лайливому, значенні пам'ятне з дитинства слово "пічкур" спливло в Гоголя з глибини несвідомості, і він подумки механічно переклав його російською як "печник".

(Тут дозволю собі одне принагідне доповнення – на продовження й розвиток теми.

Гоголеву похибку з "печником – пічкурем" через століття (1934) виправив Г. Косинка у своєму взірцевому перекладі "Мертвих душ" – виправив (і не міг не виправити з огляду на норми української лексики та перекладацької практики) цілком слушно й доречно. Але спробуймо поглянути на це виправлення під іншим кутом зору, маючи на увазі власну його, Косинчину, настанову: не відтворювати в перекладі "тільки зміст", а, головно, зберігати "все суто Гоголівське" [див.: 27, 276-277]. Хіба згадана помилка не належить до "суто Гоголівського"? Хіба це не один із наслідків отого, відзначеного, як

пам'ятаємо, Й. Мандельштамом, трудно́го мисленевого переходу письменника з "мови душі" на мову чужу, раціонально *обрану*? Зрештою, Гоголь і в помилках своїх залишається Гоголем. Виправляючи в перекладі такі-от Гоголеві помилки, перемикаючи його українізми в нормативну площину української мови й тим самим позбавляючи їх засадничо важливої стилістичної функції в російськомовній стихії, чи не ризикуємо втратити унікальність російсько-української мовної дихотомії (отого "строкатого місива"), чи не согрішаємо стандартизацією неповторно *гоголівського* ідіолекту, отже, по суті – хоч і як це дивно на перший погляд – "розчиненням" його української мовної складової? Гоголь постає просто як такий собі іноземний белетрист, перекладений нормативно-"правильною" українською. Тобто перестає бути *Гоголем*…

До чого я веду? Боюся наразитися на гостру полеміку, а то й на відсіч, та все ж скажу: веду до висновку про сумнівну доцільність у сучасних умовах перекладання Гоголя українською – занадто високий відсоток втрат "гоголівського". Гадаю, ціна цих втрат не компенсується ні вдосконаленням "на Гоголі" перекладацької майстерності (хоча це само по собі важливо), ані практичною користю для читачів, яка, про мене, зовсім не є очевидною. Якшо в минулі часи переклад принаймні давав змогу ознайомлення з творчістю Гоголя тих, тоді доста широких, читацьких шарів, котрі не були готові до сприйнятя його в оригіналі (чим керувалися понад сто років тому, приміром, І. Франко, перший перекладач "Мертвих душ", або та ж Олена Пчілка, або пізніше представники "розстріляного відродження", доби трагічно скороминущої "українізації", поміж ними Г. Косинка, котрий був розстріляний якраз у рік виходу у світ свого перекладу), – якщо й так, то в сьогоднішній Україні ця мотивація, погодьмося, не є актуальною, добре це чи зле – то вже як тлумачити…)[7].

Повернімося, однак, до теми різнотлумачень гоголівського *мовного парадоксу*. Один із випадків – ігнорування етнічного чинника – щойно було розглянуто. Щодо випадку другого – спроби "перереєстрації" Гоголя з російської літератури до української, то тут зустрічаємося з нерозумінням або усвідомленим запереченням того, що правдиво національна література попросту не існує поза національною мовою, що мова – це не сума мертвих знаків, інертних стосовно інформації, яку передає, а вираження людського духу в усій його

[7] Заторкнувши "Мертві душі", не можу обминути ще один аспект, котрий, як і наведені повище приклади мовних українізмів у Гоголя, прямо пов'язаний з питанням про українські витоки його творчості. Маю на увазі українські (автобіографічні) ремінісценції в цьому творі, який уважається чи не найбільш "російським" у спадщині письменника. У своїй "Авторській сповіді" Гоголь пише, що сюжет "Мертвих душ" був підказаний йому Пушкіним, який нібито сам збирався був написати на цей сюжет "что-то вроде поемы", але "подарував" його Гоголеві. Це твердження письменника давно набуло в гоголезнавстві статусу канону, хоча в ньому, як у цілому в Гоголевому "пушкінському тексті", вочевидь оприявнюється схильність письменника до творення легенди про свої з Пушкіним *особні*, знакові стосунки, ледь прихований натяк на літературне наступництво. Тимчасом щодо "Мертвих душ" існують інші версії. В. Гіляровський висловив припущення, що задум розповіді про авантюри Чичикова міг виникнути в Гоголя під впливом відомої на Миргородщині історії про поміщика Харлампія Петровича Півінського, який жив у Федунках, що в 17 кілометрах від Василівки, і був у добросусідських стосунках з Василем Опанасовичем. Півінський тримав винокурню, а як пройшла чутка, що на це мають право лише ті, хто володіє не менше ніж п'ятьдесятьма душами, то він і придумав записувати своїх померлих кріпаків як живих, а "за горілку" приєднував до своїх ще й сусідських небіжчиків [9, 85-86]. Філолог і краєзнавець з Полтавщини Людмила Розсоха, наводячи у своїй розвідці "Миргородщина козацька і гоголівська" цю версію, доповнює її новими прикладами "миргородських" асоціацій у "Мертвих душах", зокрема тих, що стосуються ономастики. Так, із прізвищем Півінських і "відокремленим" од нього відгалуженням Півнів дослідниця пов'язує образ Пєтуха; нагадує вона також про полтавський козацький рід Коробочок, наводить паралелі між грузинською родиною Херхеулідзевих, нащадків князівського роду Херхеулідзе, який жив на Полтавщині, і "грузинским князем Чипхайхилидзевым" з "Мертвих душ", між предводителем дворянства Хорольського повіту Платоном Родзянком і сусідом Пєтуха Платоном Михайловичем Платоновим, миргородським поміщиком П. Лясковським-Тендетниковим й Андрієм Івановичем Тентетниковим [29, 264-270]).

глибині та різноманітності, чи не найперше духу національного. Інакше сказавши, за В. Гумбольдтом, "різні мови за своєю суттю, за своїм впливом на пізнання і на почуття є в дійсності різними світобаченнями" [11, 370]. Про те саме пізніше писав О. Потебня: "Якби мови були тільки засобами означення думки вже готової, такої, що утворилася поза ними… то їхні відмінності по відношенню до думки можна було би порівняти з відмінностями начерків і шрифтів однієї і тієї ж самої абетки", тобто "було би байдуже для думки, хоч би якою мовою її виразити" [26, 258]. Ось чому *абсолютизація* чисто етнічного – у відриві від мовного – критерію для визначення приналежності письменника до тої або тої національної літератури (у випадку Гоголя – до української), під науковим оглядом, м'яко сказавши, недостатня. Суб'єктивно-психологічний момент, щира і шляхетна національна зацікавленість у тому, щоб не "втратити" народженого на материнському ґрунті генія, будь-що зберегти його для рідної літератури, зрозумілі й гідні поваги, але вони не можуть розглядатися як наукові аргументи. Не кажучи вже про мотивації відверто кон'юнктурні, інспіровані суто "самопіарними" намірами, бажанням продемонструвати свою ексклюзивну національну затурбованість…

Останніми роками в українському гоголезнавстві означилося ціле "віяло" різних гіпотез, спрямованих на "українізацію" творчості Гоголя. Деякі ґрунтуються виїмково на "голому" факті етнічного походження, а то навіть виключно на територіальному чинникові, місці народження або мешкання письменника; за такого підходу вкраїнськими письменниками можуть бути оголошені не тільки Гоголь, а й Анна Ахматова (Горенко) та М. Волошин (Кириєнко), М. Булгаков, І. Бабель, Ільф і Петров, а там от-от черга дійде й до М. Жванецького; на цю тему я вже мав нагоду висловити свою думку [див.: 4].

Є версії зовсім екстравагантні. Одна, з прикладу, політично-"патріотичного" штибу: Гоголь як представник української "п'ятої колони" в російській літературі, такий собі Штірліц, який виконує осібну "місію", через російську мову показуючи "всьому світові властиву Московію – країну мертвих душ, де нічого світлого, де чути лише "матерщину"…" [31, 132]. Інша версія з того ж екстравагантного ряду, цього разу, сказать би, "анатомопатологічна", вона-бо розчленовує Гоголя на дві половини – українську та російську [див.: 37].

Зазначу заради справедливості, що не всі тлумачення і версії такі примітивні. Пропонуються варіанти компромісного характеру, як, приміром, "*і* український, *і* російський письменник", або (у формі риторичного запитання) "чи тільки український?", або, нарешті, формула "український письменник, який писав російською мовою"; її, крім Гоголя, застосовують також до В. Капніста, В. Нарєжного, О. Сомова, А. Погорєльского та інших представників т. зв. української школи в російській літературі XIX ст. [див.: 25]. Згадана формула вельми активно розширює сферу свого охоплення і своїх претензій, перетворюючись уже на цілий науковий проект "Історії української російськомовної літератури" (іноді: "російськомовної літератури України", хоча це два абсолютно різних ракурси в підході до проблеми, що можна витлумачити як свідчення відпочаткової нез'ясованості задуму, його методологічної хисткості) [див.: 18, 60].

Прихильники цієї та інших подібних концепцій уважають "хибним" і застарілим уявлення про те, що мова є "вирішальним чинником приналежності твору до тієї чи тієї національної літератури" [2, 357-358], мотивуючи свою думку тим, що національні особливості, риси національного характеру, склад мислення народу можуть бути виражені мовою іншого народу. Що ж, справді, іншомовний письменник може – певною мірою – виразити "національно забарвлений погляд на світ" іншого, а поготів – етнічно *свого* народу, може "належати" до

його духовної культури; тут немає приводу для суперечки. Творчість Гоголя – найяскравіший тому доказ.

Слід, однак, при цьому чітко здавати собі справу, на якому рівні розглядається проблема – на рівні *культури* чи на рівні *літератури,* красного письменства (рос. – *словесности*), категорій близьких, таких, що корелюють одна з одною, іноді сливе збігаються, та все ж не є тотожними. Коли йдеться про факт культури, національний характер може бути виражений – засобами іншої мови – через різного роду виявлення національно-духовної сутності (склад мислення, погляд на світ, ціннісні критерії тощо). Натомість у *літературі* ті ж самі поняття втілюються *тільки* й *виїмково* в національному Слові. Тому творчість Гоголя (та інших російськомовних письменників – етнічних українців) можна схарактеризувати як *російськомовне відгалуження української культури*, але при цьому як факт *російської літератури*.

Явище, до речі, не унікальне, подібні факти подибуємо доволі часто в інших художніх культурах світу. Написані французькою (і перекладені редакцією журналу "Телескоп") "Філософічні листи" Чаадаєва, франкомовна (і то чимала!) частина листування Пушкіна, французькі поезії Тютчева навряд чи зарахуємо до російського красного письменства, як, наприклад, і новолатинську поезію київської школи XVII–XVIII ст. – до українського. Це іншомовні факти національних *культур*. У цілому слід наголосити: різноманітність варіантів й унікальність конкретних ситуацій у рамцях двочленної структури "іншомовність – національність" настільки велика, що жодна загальна схема не може всі випадки охопити. Шотландець В. Скотт, ірландець Б. Шоу – класики англійської літератури, англійським письменником Джозефом Конрадом став поляк Юзеф Теодор Конрад Коженьовський, класиками угорської та румунської літератур – етнічні слов'яни Олександер Пе́трович (Шандор Петефи) та Михаїл Емі́нович (Михай Емінеску). Марія Олександрівна Вілінська, етнічна росіянка, – класик української літератури Марко Вовчок, а український поет Юрій Клен – це Освальд Бургардт, який народився й виріс у чисто німецькій родині в селі Сербинівка на Поділлі; російський письменник Володимир Набоков англомовною частиною свого спадку входить до американської літератури… Коротко сказавши, у цьому питанні коректним є лише індивідуальний, історично конкретний підхід, хоча треба визнати, що й він не гарантує повної, "остаточної" єдності поглядів, проблема розташована у варіативному полі[8].

Спроби заплющити очі на цю реальну неоднозначність художньо-історичного процесу, замінивши її концепцією "невербального" і "континуального" мислення, а Слово – "*а*вербальною" (письмівка моя. – *Ю.Б.)* мовою" [2, 357], це, в суті справи, відмова від літератури як мистецтва *Слова*. За такого підходу цілком логічним буде наступний крок – відмова від понять "національна література", "українська література", "російська література" на користь поняття "російськомовна (мається на увазі "*українська* російськомовна". – *Ю.Б.*) література" [2, 359]. Якщо хтось збирається "спростувати відомий вирок щодо "неповноти" та "ущербності" української літератури" [2, 359] у *такий*

[8] Так, І. Оржицький, заторкуючи її у згаданій доповіді, подає свою низку прикладів подібного кшталту та тлумачення цих прикладів. Приміром, творчість В. Скотта, котрий, як відомо, писав англійською, він зараховує не до англійської літератури, а до шотландської, посилаючись при цьому на те, що так нібито вважають і "самі англійці". Про англійців не скажу, це їхня справа і право, а от мене така точка зору не переконує. Я вважаю *національну* мову головним, константним критерієм для визначення приналежності письменника до тої або тої літератури. Застережуся, що натомість цілком доречним і прямо дотичним до розглядуваної теми видається інший пасаж дослідника: "У XVI – XVII століттях, "Золотий вік" еспанської літератури, купа португальців писала обома мовами, або й переходила лише на еспанську, надто коли в кінці XVI – у першій половині XVII ст. Португалія на 80 років утратила незалежність. Подекуди португальці ставали класиками еспанської літератури, як-от Хорхе (Жоржі) де Монтемайор чи Хіль (Жіл) Вісенте, дехто з них обґрунтовував свій мовний вибір, уважаючи еспанську милозвучнішою та гнучкішою" [23, 11].

спосіб, тобто "поповнивши" її російськомовним компонентом і тим створивши двоголового мовно-літературного покруча, то, їй же право, це сприймається не інакше, як невдалий парадокс. Воістину свого первісного і, треба сказати, доволі-таки зловісного сенсу набуває наголовок цитованої праці – "Час розкидати каміння…".

* * *

Чим розглянуті щойно формули та концепції приваблюють їхніх авторів? Тим, що вони дають їм ілюзію можливості простих відповідей на складні питання. Адже далеко простіше записати Гоголя до числа "українських письменників, які пишуть російською мовою", ввести його до складу міфічної "української російськомовної літератури", ніж глибоко проаналізувати суть і природу внутрішньої мовної *дихотомії* як лінгвістичного аналога *антиномій* національної свідомості письменника, його душевної та духовної двоїстості. Так само як непорівнянно легше оголосити Гоголя-письменника "чисто русским человеком", ніж спробувати збагнути парадоксальний драматизм співіснування в його особистості й писаннях ознак української національної ментальності з російсько-імперською пихою та месіанськими амбіціями. І вже зовсім просто обмежити коло своїх "наукових" інтересов і студій малопродуктивною грою в "перетягування линви" навколо штучної дилеми "наш – не наш". А саме цим займаються найбільш радикальні "баби Параски" й "баби Палажки" як від російського т. зв. православного гоголезнавства, так і від української гоголезнавчої псевдопатріотики, густо присмачуючи свої пере́сварки політичними аспіраціями. І що прикро: усе це – замість конструктивного пошуку свіжих ідей і нових підходів до розв'язання складних і справді актуальних проблем гоголезнавства, зокрема етнокультурних й етнолінгвістичних[9].

Гоголь, котрий не написав, як ми пам'ятаємо, жодного художнього рядка українською, поза сумнівом, належав до *російської* літератури. Їй-право, у цьому твердженні немає претензії на відкриття, я лише повторюю загальновідоме. Ще при самому літературному дебюті Гоголя, року 1832-го, один із перших його рецензентів А. Царинний (А. Стороженко) без найменшого вагання означив мовну межу між Котляревським й автором "Вечорів": "…Пародия Энеиды, перелицеванной почтенным г. Котляревским, как торжество Малороссийского слова, написана природным Малороссийским наречием; а гг. Загоскин, Погодин, Сомов и сам Рудый-Панько пишут по-Русски; следовательно, сии Писатели никак не подлежат одной категории…" [35, 46]. Через кілька десятиліть чітку позицію щодо цього питання виявляє І. Франко: не здогадуючися про існування "російськомовної української" (її тоді ще не було "відкрито") і підкреслено називаючи Гоголя "геніальним українцем", він водночас незмінно розглядає його спадщину в контексті *російської* літератури [34, 207].

Цей гоголівський лінгволітературний "біном" – явище суперечливе, проте усунення цієї суперечливості способом спрощення проблеми означає, по суті,

[9] У своїй назагал змістовній статті "Ніжинське коло та "фантастична реальність". Огляд ювілейної української "гоголіяни" [див.: 7] І. Булкіна закидає сучасному українському гоголезнавству "надмірну ангажованість", зосередженість "на проблемах не так історично-літературних, як національних". Під оглядом допіру висловлених міркувань можна було би визнати, що закид авторки не зовсім позбавлений підстав, проте лишень за умови двох засадничих застережнь: (a) цей закид слушний не щодо "сучасного українського гоголезнавства" в цілому, а *деяких* надміру радикальних його представників, і (b) те ж саме *рівною* мірою стосується тієї частини сучасного російського гоголезнавства, котре позиціонує себе як гоголезнавство "православне", справічно "великоруське", притому з виразною імперською закваскою. З останнім пов'язаний іще один момент, що його не бере до уваги І. Булкіна. Сучасне українське гоголезнавство змушене формувати свою позицію в процесі нелегкого подолання як задавнених імперських стереотипів *до-* та *після*жовтневих часів, так і впертого, зчаста агресивного спротиву з боку згаданих повище сьогоднішніх пропагаторів цих стереотипів, що, звісно, не виправдовує і не робить науково переконливішими "зустрічні" крайнощі, та все ж принаймні пояснює їхнє походження.

анігіляцію самого "бінома". "Віддаючи", згнітивши серце, Гоголя російській літературі, ми, річ ясна, ні на хвилину не забуваємо, що в тій літературі він залишався "геніальним українцем". У гоголівській російській мові (ідіолекті) засадничо важлива роль належить *українській* складовій; вона, як і притаманні письменникові риси національного характеру, світобачення, історичної пам'яті та літературної етнотрадиції, визначає *осібне* місце Гоголя в російській літературі, якщо завгодно – його самотність у ній. Водночас, хоча вкраїнське красне письменство і втратило – з причин історичних і суб'єктивних – в особі Гоголя потенційного *свого* класика, Гоголь, менше з тим, справив і справляє на це письменство величезний вплив, інспірацію, значення якої неможливо перебільшити; фактично, нехай і опосередковано, він став однією з ключових постатей в *історії* української літератури, духовної культури в цілому. Гоголь, з його стриманим, але очевидним неприйняттям української мови Шевченка ("Та й мова…"), і Шевченко, котрий визнав для себе можливим закинути улюбленому письменникові незнання "свого язика", – це своєрідні "інь" і "ян" української культури, літературно-історичні й духовні "архетипи", які втілюють і знаменують діалектику її далеко не простолінійного розвитку. У цьому – *феномен* Гоголя, у цьому драма його національної та психологічної роздвоєності.

* * *

Напевно, останні мої слова викличуть повну незгоду з боку Ірини Колесник, авторки монографії "Гоголь. Мережі культурно-інтелектуальних комунікацій", виданої під грифом Інституту історії України НАН України. Справа в тому, що у вступі до книжки проголошено два вочевидь підставових для авторки висновки, які претендують на ледве чи не глобальний переворот у гоголезнавстві. Перший із цих висновків – настання "зміни парадигм", суть якої І. Колесник формулює так: "Від парадигми "розколотості", яка домінувала протягом двох століть, відбувається відхід/перехід до парадигми "цілісності" душі, особистості, художнього світу М. Гоголя". А оскільки форпостом і підпорою "парадигми "розколотості" було і є, вважає І. Колесник, літературознавство, то – висновок другий – "літературознавці втрачають "монополію" на письменника". Тепер гоголезнавство "поступово виходить за межі класичного літературознавства" в "посткласичний" простір, "у сферу культурології, антропології мислі, історії мистецтвознавства, соціології, наративної психології, державної політики (? – *Ю.Б.*)" [15, 26].

Що тут сказати? Ніхто не буде заперечувати проти комплексного, міждисциплінарного підходу до явищ дітератури, проти розумного й науково коректного доповнення літературознавчого інструментарію елементами сучасних методик і практик з інших гуманітарних дисциплін, аж до пропонованих І. Колесник "мережевих технологій" (тільки, заради Бога, без "державної політики!"). Але чому мусимо вбачати в цьому процесі не плідне розширення наукового поля і збагачення дослідницького арсеналу гоголезневчого літературознавства, а свідчення його вичерпаності, віджилості, поразки? Гоголезнавство без літературознавства, Гоголь без його творів, текстів, без його *Слова* – даруйте, це або невдалий жарт, або попросту нонсенс.

І – повертаючись до антиномії роздвоєності/цілісності – хто довів, що відмова від "класичного літературознавства" й перехід у "посткласичний простір", де панівним має бути *поза*літературна методологія, веде до заміни "парадигми "розколотості" на "парадигму цілісності"? Узяти хоч би розвідку самої І. Колесник, історика за фахом, якій (розвідці) аж ніяк не закинеш літературознавчий "ухил", надмір уваги до Гоголевих текстів, його мови, його слова, тобто до Гоголя-*письменника*, котрий найглибше й найповніше

відкривається нам – що там не кажіть – як людина, особистість саме у своєму письменстві. Здавалось би, де, як не тут, у процесі розгортання задуму авторки, мав би потвердитися задекларований нею (заздалегідь, у вступі) висновок про "парадигму цілісності" Гоголя. Але так не є. Всупереч проголошеним наперед деклараціям, постать Гоголя, обплетена "мережею культурно-інтелектуальних комунікацій", "вертикальних і горизонтальних ліній" тощо, постає у книжці далеко не цілісною, радше розірваною ("розіп'ятою", роздвоєною, "розколотою"). Дитячі василівсько-кибенецькі спогади, мрії про Київ, романтичне захоплення українською історією – і типово "малоросійські", ба й войовничі російсько-імперські лояльності. Уславлення козацької невгнутості – і власне угинання перед "полномощным монархом" та його ближніми. Щире прагнення до високого служіння своїм словом людству, до релігійно-духовних ідеалів – і салонно-гуртково-"журфіксова" шатанина, літературний і побутовий дендизм… Яка вже тут "цілісність"! Та й де б їй узятися в цьому хаотичному калейдоскопі цитат, посилань, спогадів, фактів, до речі, у переважній (якщо не абсолютній) більшості своїй давно відомих з інших гоголезнавчих та мемуарних джерел… [див. про це.: 17]. То хіба лишень в апокрифах і легендах російського "православного" гоголезнавства знайдеш "цілісного" Гоголя – "чисто русского человека". Під цим оглядом не видається дивним, що І. Колесник у згадуваному вступі до монографії *першою* ознакою сучасного *нового* (як на її погляд) гоголезнавства називає вихід його "у простір постклясичного православного дискурсу" [15, 26].

* * *

Без осягнення сутності і природи національної та психологічної роздвоєності як підставової складової "феномена Гоголя", феномена справжнього, а не апокрифічного, годі й сподіватися адекватно зрозуміти письменника. Ба більше: у цьому феномені закладено імпульси для правдиво наукового (тобто базованого на принципі історизму, без домішок політичної кон'юнктури та войовничо-"патріотичної", будь-якого штибу, риторики) аналізу – зокрема ментально-мовному ракурсі – складних процесів кількасотлітнього російсько-українського культурного та літературного діалогу-взаємодії-взаємовпливу, а часами, ніде правди діти, і протистояння. Щодо останнього важливо лише не випускати з поля зору той факт, що, за слушним зауваженням І. Дзюби, ворогують між собою не культури, "ворогують культуртрегери" [13, 36]…

P.S. "…Але це *останнє*, імовірно, має бути вже предметом окремої розмови, чи не так?" – замислено і якось відсторонено завважила, вислухавши мою доповідь, згадувана допіру колежанка; її мисль, вочевидь, була пригальмована й цілком замкнена на питанні, яке щойно видавалося їй недоречним і некоректним: чому Гоголь писав російською?.. А раптом воно і справді варте уваги?

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андрей Белый*. Мастерство Гоголя. – М., 1996.
2. *Банковська Н*. Час розкидати каміння… // *IV Міжнародний* конґрес україністів. Одеса, 26–29 серпня 1999. Літературознавство. – Кн. ІІ. – К., 2000.
3. *Барабаш Ю*. "Пушкін" як текст у гоголівському контексті // *Слово* і Час. – 2006. – № 5.
4. *Барабаш Ю*. Диалектика национального и общечеловеческого как гоголеведческая проблема // *Шестые* Гоголевские чтения. Н.В.Гоголь и современная литература. – М., 2007.
5. *Белинский В*. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1979. – Т. 4.
6. *Белинский В*. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1979. – Т. 2. – С. 274-276.
7. *Булкина И*. Нежинский круг и "фантастическая реальность". Обзор юблейной украинской "гоголианы" // *Новое* литературное обозрение. – 2010. – № 101.

8. *Виноградов В.* Язык Гоголя и его значение в истории развития русского языка // *Материалы* и исследования по истории русского литературного языка. – Т. III. – М., 1953.
9. *Гиляровский В.* В Гоголевщине. [Из последней поездки] // *Русская* мысль. – 1902. – Кн. 1.
10. *Гоголь Н.В.* Материалы и исследования. – М.–Ленинград, 1938.
11. *Гумбольдт В.* Язык и философия культуры. – М., 1985.
12. *Данилевский Г.* Знакомство с Гоголем (Из литературных воспоминаний) // *Исторический* вестник. – 1886. – № 12.
13. *Дзюба И.* Сквозь завихрения времени: В 3 т. – К., 2007. – Т. 3.
14. *Жулинський М.* Нація. Культура. Література (Національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури). – К., 2010.
15. *Колесник І.* Гоголь. Мережі культурно-інтелектуальних комунікацій. – К., 2009.
16. *Кулиш П.* Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Эпилог к "Черной раде" // *Куліш П.* Вибрані твори. – К., 1969.
17. *Лисий І.* Книжка-колаж, або Мікроісторія з макроцитатами // Режим доступу: http://litakcent.com/2010/10/11/knyzhka-kolazh-abo-mikroistorija-z-makrocytatamy.html
18. *Мазепа Н.* Білінгвізм. Епізод чи тенденція? (Сучасна українська російськомовна поезія) // *Слово* і Час. – 2010. – № 2.
19. *Максимович М.* Собр. соч. – К., 1876. – Т. 1.
20. *Маланюк Є.* Гоголь – Ґоґоль // *Маланюк Є.* Книга спостережень. Статті про літературу. – К., 1997.
21. *Мандельштам И.* О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. – Гельсингфорс, 1902.
22. *Мельниченко В.* Українські наголоси московських храмів (100 історій і термінів). – М., 2010.
23. *Назаренко М.* Сокращенный рай. Украина между Гоголем и Шевченко // *Новый* мир. – 2009. – № 7 // Режим доступу: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/7/na13.html].
24. *Оржицький І.* Українські тлумачення Гоголя: "Дозволено цензурою" // Доповідь, виголошена на засіданні Харківського історико-філологічного товариства (з дозволу автора, витяги з доповіді подаються за рукописом).
25. *Подрига В.* Українська російськомовна проза кінця XVIII – першої половини XIX ст.: Автореферат дис. ... кандидата філологічних наук. – К., 2008.
26. *Потебня А.* Эстетика и поэтика. – М., 1976.
27. *Про Григорія Косинку.* Спогади. – К., 1968.
28. *Пчілка Ол.* [Косач Ольга]. Переклады з Н.Гоголя. а) Весняної ночи. б) Запыскы прычынного. Передня мова про пысання и перекладання по-українськи. – Кіев, 1881.
29. *Розсоха Л.* Миргородщина козацька і гоголівська. – Миргород, 2009.
30. *Савицкий П.* Географические особенности России [1]. – Прага, 1927.
31. *Славутич Яр.* Чого Микола Гоголь писав російською мовою // *Микола* Гоголь і світова культура (Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 185-річчю з дня народження письменника). – К.; Ніжин, 1994.
32. *Тома Л.* Микола Гоголь. – Харків, 2009.
33. *Феденко П.* Дмитро Чижевський (4 квітня 1894 – 18 квітня 1977). (Спомин про життя і наукову діяльність) // *Чижевський Д.* Українське літературне бароко. Додаток. – К., 2003.
34. *Франко І.* Карпаторуське письменство. XVII–XVIII вв. // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 32.
35. *Царынный А.* Мысли Малороссиянина, по прочтении Повестей Пасичника Рудого-Панька... // "*Сын отечества*" и "Северный архив". – 1832. – Т. XXV. – № 1.
36. *Шевченко Т.* [Передмова до нездійсненого видання "Кобзаря"] // *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К., 2003. – Т. 5.
37. *Шевчук В.* Втрачене сонце України, або Микола Гоголь як український письменник // *Гоголь М.* Програмні твори. Хрестоматія І. – К., 2000; "Відсутність світла", або Микола Гоголь як російський письменник // *Гоголь М.* Програмні твори. Хрестоматія ІІ. – К., 2000.
38. *Шелухин С.* Гоголь и малорусское общество // Сборник, изданный Императорским Новороссийским университетом по случаю столетия со дня рождения Н.В.Гоголя. – Одесса, 1909.

Отримано 23 листопада 2010 р. *м. Москва*

Дати

CXL

Сергій Романов

УДК 821. 161. 2 (092)

ЛЕСЯ УКРАЇНКА – АНТОН ЧЕХОВ: ПСИХОЛОГІЯ, ДОЛЯ, ПОКЛИКАННЯ

Автор статті в біографічному, суспільно-політичному, мистецькому контекстах зіставляє життєвий і творчий шлях Лесі Українки і А. Чехова. Виявлено спільні і відмінні риси в реакції обох письменників-сучасників на виклики реальності, а отже, й особливості їхнього самосприйняття та самопрезентації у світі. Проблему становлення й формування творчої особистості митців розглянуто крізь призму розвою тогочасних української та російської національних культур.

Ключові слова: творчість, національність, суспільство, видання, театр, епоха, духовність, філософія, історія.

Serhiy Romanov. Lesia Ukrayinka – Anton Chekhov: Psychology, fate, vocation

This article is devoted to biographical, social, political and artistic parallels in life and works of Lesia Ukrayinka and Anton Chekhov. The author identifies the points of affinity and difference between the reactions of both contemporaries on the challenges of their time, and therefore between their models of self-identification and self-presentation. The paper also focuses on the making of Lesia Ukrayinka's and Anton Chekhov's style as seen through the prism of the then Ukrainian and Russian national cultures.

Key words: oeuvre, nationality, society, edition, theatre, epoch, spirituality, philosophy, history.

І Леся Українка, і Антон Чехов належать до чільних постатей у своїх національних літературах епохи порубіжжя. Однак у тих (переважно радянського часу) наукових працях, де світогляд і творчість української письменниці пояснено / легітимізовано безпосереднім зв'язком із російською культурою, ім'я Чехова трапляється вкрай рідко і, що прикметно, не в контексті впливу [див.: 2; 8]. Тому сьогодні варто зіставити або, радше, паралельно дослідити життєтворчість названих письменників як самодостатніх і, так би мовити, незалежних індивідуально-людських і мистецьких усесвітів.



Леся Українка. 1901 р.

Не претендуючи на фахову порівняльну студію, усе ж уважаємо за можливе взяти в розрахунок деякі напрацювання цієї галузі літературознавства. Відомий іспанський компаративіст Клаудіо Ґільєн, оглядаючи інструментарій сучасної науки, виокремив три взаємопов'язані "моделі наднаціонального". Перша й наймодерніша з них замкнена на дослідженні "феноменів і наднаціональних об'єднань, котрі передбачають інтернаціональність, тобто генетичні контакти чи інші відносини між авторами і процесами, що

належать до окремих національних сфер, або ж такими, що мають спільні культурні засади" [4, 263]. Актуальною в нашому випадку постає і ще одна описана К. Ґільєном модель, яка визначається не лише суто літературними, а й громадсько-політичними, економічними, конфесійними тощо чинниками й тенденціями. Адже "коли для вивчення збираються й об'єднуються генетично незалежні або належні до різних цивілізацій феномени чи процеси, таке дослідження можна виправдати і провести, якщо йдеться про наявність спільних соціоісторичних умов" [4, 264].

Дві означені моделі, гадаю, спроможні покрити загалом негативну в заданих умовах наукового пошуку "вихідну парадигму". Адже письменники, хоча й жили в одному часі в єдиній для обох державі – Російській імперії, по суті, належали до різних країн і були носіями та речниками близьких, але різних національних культур. Із цим пов'язана й маса інших, часто суперечливих колізій та нюансів, на які, однак, потрібно зважати. Наприклад, українське коріння А. Чехова, котре він хоча й напівіронічно, але все ж визнавав.

Саме спільні соціоісторичні й, додамо, етнічні умови, що на них спирається друга з актуалізованих "моделей наднаціонального", спонукає пильніше придивитися до обставин формування обох письменників та шляхів їхньої самореалізації. Однак у процесі такого порівняльного життєписання потрібно бути свідомим труднощів, які, окрім усього іншого, неминучі ще й тому, що й Леся Українка, й А. Чехов "страждали", кажучи словами останнього, "автобіографофобією".

Умови й атмосфера, у яких зростали діти обох родин, суттєво, навіть полярно різнилися. Та це й зрозуміло, адже виховання спадкової дворянки Лариси Косач (завжди свідомої обов'язку перед шляхетними предками) було абсолютно іншим, аніж "онука раба" (В. Набоков) Антона Чехова, змушеного випробувати увесь тягар свого соціального походження. Хрестоматійна вже фраза-узагальнення – "В детстве у меня не было детства", – попри свій формальний лаконізм, доволі точно означує вказаний період життя середульшого сина дрібного таганрозького купця. Сувора простота незаможної патріархальної родини, де цілковита покора батькові вважалася головною чеснотою, а самовільний відхід від неї безжалісно карався, зовсім не сприяла гармонійному розвиткові особистості. Однак усі шестеро дітей Чехових сягнули в житті успіху, реалізувавшись як літератори, художники, педагоги. Примітно, що важливу роль тут відіграла дружня братня підтримка, особливо від найуспішнішого в сім'ї – Антона. Пізніше його біографи з непідробним подивом констатуватимуть: "Чехов був одним із найдушевніших людей <...>. У його зовнішності, у манері триматися прозирала якась уроджена шляхетність, ніби він був дивним і чужим прибульцем у домі батьків, можливо, і милих (мати Чехова), але зовсім уже невибагливих (незатейливых) людей" [1, 117]. Незбагненна для інших внутрішня сила (шляхетна цілісність) характеру й допомогла йому витримати випробування талантом, що, скажімо, не вдалося старшому братові – художнику Миколі. Саме у відомому листі до нього Антон розкриває свої уявлення про те, яким повинен бути справжній громадянин і митець [див.: 15, т. 12, 52-55]. Надзвичайно цікавим, під цим оглядом, постає спілкування з другим братом – літератором Олександром, котрого молодший, але досвідченіший колега постійно спонукає до праці, охоче ділячись секретами власної творчості. Але найближчою Антонові в сімейному колі була, безперечно, сестра Марія. Вони дивовижно відчували одне одного, і цей глибокий духовний зв'язок ніколи не вривався. За життя брата Марія була найвірнішою помічницею, а після смерті не менш самовіддано працювала над збереженням і популяризацією його художньої спадщини.

Високою культурою і водночас природністю братньо-сестринського порозуміння, що іноді також набувало форм взаємовиховання та взаєморозвитку, вирізнялися й діти Косачів, прикладом для яких слугувала й усталена родинна

етика. Варто згадати хоча би стосунки Лесі Українки та молодшої на шість років Ольги (авторки "Хронології..." – надзвичайно цінної дослідницько-літописної праці) та славнозвісне "Мишолосіє" – унікальну духовно-творчу спілку брата й сестри. Саме нагла смерть Михайла в розквіті сил і таланту стане для Лесі Українки, як і для А. Чехова дочасна втрата брата Миколи, великою особистою трагедією.

Набагато складнішими були взаємини обох митців із батьками. Щире зізнання сімнадцятилітнього Чехова з усією повнотою виявляє тут почуття, що їх, безперечно, переживала й Леся Українка: "Отец и мать единственные для меня люди на всем земном шаре, для которых я ничего никогда не пожалею. Если я буду высоко стоять, то это дело их рук, славные они люди и одно безграничное их детолюбие ставит их выше всяких похвал, закрывает собой все их недостатки" [15, т. 12, 7]. Але те, що батьківська, особливо батькова, педагогіка мала серйозні недоліки, син також неодноразово зауважував. Натомість Леся Українка ніколи не нарікала на родинне виховання, однак, обережно кажучи, суперечливо сприймала материнську опіку й намагання керувати собою не лише в дитячі та юнацькі, а й у зрілі роки. Немає потреби аналізувати ці достатньо описані стосунки (дехто називає їх конфліктом), але, стверджуючи визначальний і свідомий вплив Олени Пчілки на формування доньки, слід пам'ятати і про окреслене світоглядно-психологічне протистояння двох сильних особистостей. У цьому контексті, до слова, у сім'ї Чехових літературну працю Антона довго вважали справою несерйозною і нею майже не цікавилися. Тому коли вести мову про те, що Леся Українка реалізувалась як митець завдяки родині, а Чехов ледь не всупереч їй, то обов'язково слід брати в розрахунок деякі, так би мовити, супровідні чинники. Ось хоча б таке загальновідоме твердження російського письменника, яке, лише помінявши місцями дійових осіб, могла б цілком повторити і його українська колега: "Талант в нас со стороны отца, а душа со стороны матери". І справді, в обох випадках у вказаній відповідності наявна не лише зовнішня, портретна схожість, а й спадковість вдачі, характерів, душевно-психологічних поривань.

З родиною в митців пов'язане й набуття та, сказати б, самосприйняття власної національної ідентичності. "В дітей мені хотілося перелити свою душу й думки, – зізнавалася Олена Пчілка в листі до О. Огоновського, – і з певністю можу сказати, що мені це вдалося. Не знаю, чи стали б Леся й Михайло українськими літераторами, коли б не я? Може б стали, але хутчій, що ні" [7, 889]. Добре відомо, скільки сміливості, наполегливості й цілеспрямованої праці криється за цими словами.

Як уже мовилося, А. Чехов був позбавлений виразних націо- та культуроцентричних впливів родини. Однак важливо під цим оглядом те, що від народження і до студентських часів його життя було пов'язане з Таганрогом – на той час етнічною територією України. Достатньо знане й українське коріння письменника з боку батька. З дитинства Антон вільно володів мовою предків, а гімназистом навіть грав Чупруна в аматорській постановці "Москаля-чарівника" за Котляревським; добре знав і любив поезію Т. Шевченка й уже досвідченим літератором давав поради його російському перекладачеві. Дехто з діячів вітчизняної культури, наприклад М. Заньковецька, узагалі вважали Чехова "своїм", а Г. Житецький звертався до І. Франка із пропозицією написати розвідку про українців у російському письменстві – В. Короленка, Г. Мачтета, А. Чехова. Ураховуючи сказане, можна, ризикнувши, висловити думку, що коли б родина Чехових, рятуючись від банкрутства, переїхала не в Москву, а до Києва й там Антон потрапив під вплив українських культурників, то чи не став би він тоді справжнім "своїм"? Але таке припущення, очевидно, вимагає чимало умов,

а історія, як відомо, не визнає саме умовного способу.



Леся Українка й Ольга Кобилянська. Чернівці, 1901 р.

А от фактичні реалії виявляють досить суперечливе ставлення А. Чехова до України та українців. Як відомо, себе він нерідко називав хохлом і майже завжди така "самоідентифікація" мала негативне маркування, адже викривала якусь із непривабливих рис носія. Найчастіше це були лінощі, як, скажімо, згадано в листі до Д. Григоровича: "В моих жилах течет ленивая хохлацкая кровь, я тяжел на подъем и не люблю выходить из дому" [15, т. 12, 141]. У таких означеннях – зверхньо-іронічних, а подекуди й зневажливих, справді не варто шукати етнічної "прив'язки", а чи просто – пієтету. Тут навіть немає сумнозвісної Гоголівської дилеми: "Сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская" [3, 273], – адже вибір свідомо зроблено на користь другого. Тому, вочевидь, недоречним у цьому випадку був би і знайдений Гоголем компроміс: "Знаю только, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены Богом, и, как нарочно, каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой – явный знак, что они должны пополнить одна другую" [3, 273].

Однак навіть у часи Чехова таке "поповнення" (а насправді поглинання) не відбулося. Відпочиваючи 1888 року в садибі сумських поміщиків Лінтварьових, він зміг у цьому особисто переконатися. З подивом і навіть захватом письменник розлого описував своїм московським кореспондентам побачене: "Кроме природы, ничто не поражает меня так в Украйне, как общее довольство, народное здоровье, высокая степень развития здешнего мужика, который и умен, и религиозен, и музыкален, и трезв, и нравственен <...>. Об антагонизме между пейзанами (селянами. – *Р. С.*) и панами нет и помину" [15, т. 12, 109]; "Вокруг в белых хатах живут хохлы. Народ все сытый, веселый, разговорчивый, остроумный. Мужики здесь не продают ни масла, ни молока, ни яиц, а едят все сами – признак хороший. Нищих нет. Пьяных я еще не видел, а матерщина слышится очень редко, да и то в форме более или менее художественной" [15, т. 12, 100]. Нагадаємо, що автор наведених рядків – медик, справжнім культом для котрого були чистота і здоров'я як індивідуального, так і суспільного організму. Тому так проникливо точні ці своєрідні коментарі-діагнози. Окрім того, опис зроблено очима стороннього спостерігача і, що прикметно, у порівняльній манері, вочевидь, у зіставленні із власним (російським) соціальним середовищем.

Якщо природна стихія села, патріархальний побут "мужика" А. Чехова неймовірно розчулює й тішить, то його сприйняття радикального – важко однозначно ствердити, чи загалом свідомого – українства вкрай протилежне. "Мне противны: игривый еврей, радикальный хохол и пьяный немец" [15, т. 11, 380], – одне з найхарактерніших узагальнень письменника з цього приводу. Непросто зрозуміти, чого тут більше: незнання, нерозуміння чи, можливо, того сумнозвісного великоросійського демократизму, який закінчується на національному питанні. Показовою для Чехова може бути творча історія оповідання "Іменини", поява котрого безпосередньо пов'язана з його сумськими

враженнями. За первісним задумом у творі "діяв" іще один персонаж – самовпевнений і водночас обмежений "радикальний хохол", із типом якого в реальному житті, очевидно, зіткнувся ображений автор. Щоправда, він іще доволі толерантно ставиться до так званого регіонального патріотизму й навіть поблажливо кпить із доньки своїх господарів – "страстной хохломанки", яка "учит хохлят басням Крылова в малороссийском переводе" і "ездит на могилу Шевченко, как турок в Мекку" [15, т. 12, 104]. Але на настійливі рекомендації А. Плещеєва вивести цього героя з оповідання автор усе ж відповідає категоричною відмовою, мотивуючи її розлогим коментарем: "Украйнофильство Линтварёвых – это любовь к теплу, к костюму, к языку, к родной земле! Оно симпатично и трогательно. (Плещеєв припускав, що прототипом "радикала" став один із молодших синів названої родини. – *Р.С.*). Я же имел в виду тех глубокомысленных идиотов, которые бранят Гоголя за то, что он писал не по-хохлацки, которые, будучи деревянными, бездарными и бледными бездельниками, ничего не имея ни в голове, ни в сердце, тем не менее стараются казаться выше среднего уровня и играть роль, для чего и нацепляют на свои лбы ярлыки" [15, т. 12, 122]. Але зрештою прозаїк таки прислухався до порад і з остаточного варіанта твору усунув цього суперечливого персонажа. Та, гадаю, питання національних преференцій у Чехова-письменника все одно залишається достатньо дискусійним, оскільки складно достеменно встановити, чи тут було загалом свідоме неприйняття українського руху, українського сепаратизму, чи найперше поверхової, обмеженої "шароварщини". А на противагу "Іменинам" можна згадати інше відоме оповідання – "Людина у футлярі", де із сірої маси пересічних викладачів-великоросів виокремлюється лише рішучий, яскравий характер учителя "из хохлов" Коваленка.

Те, що "професійні патріоти" своїми незграбними діями лише дискредитували справу національного відродження, знеохочуючи до неї інтелігенцію, добре розуміла й Леся Українка. Однак її іронія тут – це не принагідна реакція стороннього спостерігача, а щире занепокоєння, скріплене бажанням змінити ситуацію. "У нас велика біда, – пише вона, – що багато людей думають, що досить говорити по-українськи (а надто, вже коли писати дещицю), щоб мати право на назву патріота, робітника на рідній ниві, чоловіка з певним переконаннями і т.п. Така легкість репутації приманює многих. Ще тепер у нас можна почути таку фразу: "Як се? От ви казали, що NN дурень і тупиця, а він же так чудово говорить по-нашому!" – се вже ценз! А послухати часом, що тільки він говорить по-нашому, то, може б, краще, якби він говорив по-китайськи. <...>. Здається до переконаннів належить і се: "Я не п'ю чаю, бо се московська вигадка, я не ходжу зроду в російський театр; не читаю дурної російської літератури; їм не "бліни", а "млинці", а коли б то були "бліни", то я б їх не їв... і т.п. <...>. Наслухавшись таких милих розмов від людей, що звуть себе патріотами та укр[аїно]філами, боїшся, як вогню, коли б хто тебе не назвав сими іменнями і таким способом не загнав у баранячу кошару" [7, 244-245]. З огляду на описаний стан речей, нагальне завдання своє і свого покоління Леся Українка вбачала у пропозиції вагомої альтернативи тодішній парадигмі національного поступу. Широкій освітньо-виховній, політичній, пропагандистській роботі має передувати зміна не лише стратегії і тактики боротьби, а й свідомості "робітника на рідній ниві". Готовність до такого оновлення засвідчує знана теза, озвучена Лесею Українкою в листі до М. Драгоманова – ідейного натхненника прогресивної, європейськи орієнтованої молоді: "Ми відкинули назву "україножіли", а звемося просто українці, бо ми такими єсьмо, окрім всякого "фільства" [13, т. 10, 86]. Без сумніву, нове покоління було цілком свідоме труднощів самого шляху до поставленої мети. Адже в тогочасних суспільно-політичних реаліях

доводилося долати суперечності, яких, скажімо, для А. Чехова просто не існувало. Так, надзвичайно складним був уже сам процес набуття й закріплення власної національної ідентичності, котрий навіть для дітей дворянської родини Косачів відбувався, по суті, у штучно створених батьками та їхніми друзями-однодумцями умовах – інтелігентському культурному середовищі. Не обходилося, звісна річ, і без "підключення" до життєдайної народної (селянської) стихії – мови, фольклору, традицій, побуту.

Однак прикметно, що грандіозна мета – становлення й формування повноцінного українського суспільства – була безпосередньо пов'язана з необхідністю зміни самого способу мислення й автопрезентації національної еліти. "Варто, – сверджувала Леся Українка, – покинути тую форму доказу: "Що ж я винен, що я українець? Хоч би й хотів, то я не вмію бути іншим". Для недержавного народу се самопринижения зовсім зайве, бо нагадує "рабий язык", та й приклад укр[аїнської] інтелігенції показує, що українець зовсім таки вміє бути неукраїнцем, коли схоче <...>. Тоді тільки починається справді вільна, не шовіністична, але й не "рабья" національна психологія, коли чоловік каже: "Я може б і вмів бути іншим, але не хочу і не потребую, бо я хоч не ліпший, так зате й не гірший від інших <...>. Приймайте мене таким, як я є, і тим, ким я сам хочу бути, не ваше діло вибирати мені мову і звичаї" [7, 678].

Властивий кожній повноцінній спільноті вільний вияв власної природи й духовно-етичної тожсамості в українських умовах завжди був деформований т. зв. впливами ззовні. У системі взаємин метрополія / колонія національна гідність й інтереси останньої ніколи не мали вирішального значення, тому зазвичай просто ігнорувалися. Навіть така спостережлива (хоча й імперська, але за цих умов не зовсім і стороння) людина, як А. Чехов, побувавши в Україні, у стихії народного "благоденствія" зовсім "не побачив" ані національного, ані соціального антагонізму. Щоправда, його неабияк роздратували місцеві "радикали", але жодного інтересу, а то більше небезпеки ці обмежені маргінали, вочевидь, не становили. Єдине, чим у цьому випадку могли би бути корисними "люди з периферії", – це об'єднаними із центром і ним, зрозуміло, ініційованими й керованими зусиллями модернізувати спільну країну. Натомість українські державники, що гуртувалися в нелегальних, переважно соціалістичного спрямування, громадах-партіях, мали з означеного приводу окрему думку. Близька до цих кіл Леся Українка висловилася щодо консолідованої російсько-української діяльності (боротьби) чітко й однозначно: "Пора стати на точку, що "братні народи" просто сусіди, зв'язані, правда, одним ярмом, але в ґрунті речі, зовсім не мають *ідентичних* інтересів і через те їм краще виступати хоч поруч, але кожному на свою руку, не мішаючись до сусідської внутрішньої політики <...>. Ініціатива до федеральних відносин була давно зроблена з боку українців <...> і не була підтримана з боку "старших братів", – нехай же вони тепер, коли хотять самі шукають нас, а нам уже нема чого накидатися, бо нарешті се понижає нас, що ми ліземо брататися, а нас навіть і не завважають, чи ми є на світі. Годі!" [7, 667-668].

Декларовані погляди на україно-російські стосунки живилися, ясна річ, не лише почуттями, а насамперед чітким усвідомленням засадничих цивілізаційних, культурних відмінностей поміж обома народами. Яскраве підтвердження в письменниці це знаходить і на художньому рівні як в історичному (драматична поема "Бояриня"), так і в сучасному (Оповідання "Над морем") контекстах. Показовим може бути і схвальний відгук Лесі Українки на відмову очолюваного В. Сімовичем видавництва від проекту перекладної серії російських письменників українського походження: "Навіщо, мовляв, притьмом до українців пхати людей, що цього самі не хотіли (Короленко, Потапенко)?" [11,

19]. (Примітно, що імені Чехова в цьому переліку письменниця, за спогадами Сімовича, не називала).

Азіатського крою Російська імперія та утверджені нею типи інституцій і соціально-духовних практик (що базувалися на підміні понять і сутностей) не могли не викликáти внутрішнього спротиву освіченої, морально вільної особистості. Однією з таких найсуперечливіших інституцій виступала цілковито інкорпорована в державу церква, яка згідно з офіційною ідеологічною доктриною "Самодержав'я. Православ'я. Народність" охоче й ретельно виконувала адміністративно-наглядові функції. Особливо потрібним такий контроль уважався у сфері родинно-сімейних взаємин, оскільки нібито дієво сприяв батькам у вихованні справжнього громадянина, вірного "царю и отечеству". Те, що далеко не завжди регламентована панівним культом педагогічна система виявлялася ефективною, переконливо доводить приклад А. Чехова. "Я получил в детстве, – зізнавався письменник, – религиозное образование и такое же воспитание – с церковным пением, с чтением апостола и катехизиса в церкви, с исправным посещением церкви, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне. И что же? Когда я теперь вспоминаю о своем детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет" [15, т. 12, 251-252]. Освячена релігійною традицією, сліпо нав'язувана в родині за зразком держави-церкви деспотія витворювала нестерпну атмосферу (і психологію) рабської покори, страху та послуху. Очевидно, звідси в Чехова й початки тієї болісної боротьби із самим собою та подолання закоріненого в дитинстві комплексу, що означувався ним як "выдавливание из себя раба". (Цікавий матеріал для роздумів тут дає лист із прозорим автобіографічним коментарем до О. Суворіна [див.: 15, т. 12, 153-154]).

У родині ж Косачів ніколи не толерувалося суворо-конфесійне виховання, адже до питань віри й релігії ставилися цілком ліберально. І водночас існувало очевидне несприйняття інституту церкви з його вузькоглядним російським православ'ям як інструментом духовно-інтелектуального й національного закріпачення. А от антихристиянські переконання Лесі Українки (особливо войовничі в царині догматики й риторики) формувалися під виразним впливом М. Драгоманова та ще, мабуть, соціалістичної ідеології. Міркуючи над історією й філософією згаданого віровчення, письменниця виходить на один із провідних світоглядних постулатів, із котрим, до слова, як і А. Чехов, ніяк не може погодитись. Адже сама собою суперечлива й неприйнятна для вільної особистості сакральна "антитеза "пана і раба" яко єдиної можливої форми відносин межи людиною і її божеством" [13, т. 12, 155] була, посередництвом канонічної доктрини, також свавільно поширена й на взаємини всередині земного соціуму.

Закономірним, під цим оглядом, видається і властиве обом письменникам скептичне ставлення до нетрадиційних релігійних учень, а також надзвичайно поширених, зокрема серед вищих кіл, окультних практик. Коли О. Кобилянська захопилася спіритизмом, Лесю Українку це здивувало й неабияк засмутило. Ділячись із подругою своїми поглядами на такі речі, вона, зокрема, писала: "Я взагалі вже втратила віру в "духів" і спіритичних і всяких інших, добрих і злих, небесних і підземних (та, власне, свідомо і не мала ніколи тії віри) <...>. Вірю ж я тільки в одного духа того <...>, що йому служили всі найсвітліші душі людські. І з мене тії віри досить. Той дух може замінити всіх духів, що грають на столиках, бо той дух грає просто на серцях людських, і що може, те творить просто без містифікацій, і створив він найкращі діла людської штуки, через своїх обранців" [7, 600].

Однак зараховувати Лесю Українку, як і А. Чехова, до атеїстів, тим паче войовничих, було би надмірним спрощенням. Адже тоді б довелося відкинути не тільки виразний вплив на обох християнської традиції та етосу, а й Біблії – книги, ними, без сумніву, добре знаної і любленої. Під цим оглядом, як видається, цікаві результати міг би дати ретельний аналіз не лише лектури, а й особистих нотаток, епістолярію, науково-критичного, публіцистичного доробку письменників. Окремої уваги, очевидно, потребувало би вивчення їхньої художньої спадщини, релігійні коди й концепти в котрій відіграють не останню роль. Варто згадати хоча би "Старозавітний" та "Новозавітний" драматичні цикли Лесі Українки або найулюбленіше оповідання самого Чехова "Студент", оригінально збудоване на паралелях євангельських і авторових часів. Та якщо повернутися до проблеми релігійних почуттів і світогляду митців, то доречним, хоч і з певними застереженнями, видається окреслити її промовистою цитатою зі щоденника "пізнього" А. Чехова. "Между "есть Бог" и "нет Бога", – міркував він, – лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно он не знает ничего или очень мало" [15, т. 11, 398]. Думається, що "шляхом мудреця" йшли і автор наведених слів, і Леся Українка, та однаково не просто вказати, де на цьому шляху кожен із них зупинився. А згадуване неприйняття релігійних канонів і ритуалів уповні поширювалося ними й на інститут церковного шлюбу – формального, та й морального анахронізму. У своїх поглядах на це питання митці були, як на той час, досить ліберальними, адже обоє цілковито прийнятною вважали альтернативу добровільного т.зв. цивільного співжиття закоханих. Тут вони навіть гаряче підтримували рідних, що наважилися на таке подружжя: Леся Українка – сестру Ольгу, А. Чехов – брата Олександра. Але самі церковний шлюб зі своїми обранцями все ж таки зареєстрували, що зумовлювалося насамперед об'єктивними чинниками – тиском родини, службовими вимогами тощо. Примітно, що в обох випадках процедуру було зведено лише до необхідних формальностей і відбуто без жодних весільних урочистостей, якщо не брати до уваги іронічної містифікації Чехова, коли він у день вінчання, запросивши гостей до ресторану, сам із дружиною туди не приїхав.

І Ольга Кніппер, і Климент Квітка, які були молодшими за коханих майже на дев'ять років, свій доленосний вибір зробили цілком свідомо, керуючись лише почуттями. "Життя з такою людиною, – пояснювала мотиви свого одруження О. Кніппер, – мені видавалось нестрашним і неважким: він так умів відкидати всю твань, увесь дріб'язок життєвий і все непотрібне, що затемнює й засмічує саму сутність і чарівність життя" [1, 627]. Обидва шлюби, а особливо Чехова, рідні та друзі сприйняли неоднозначно, навіть певний час точилися розмови про "мезальянс", "розрахунок", "незрозумілий вибрик" тощо. Але хоч би яким дивним це подружнє життя видавалося стороннім, усе ж воно було щасливим і гармонійним співіснуванням рівних, вільних особистостей. Адже, як нотував А. Чехов у своєму записнику, "искать в женщине то, чего во мне нет, это не любовь, а обожание, потому что любить надо равных себе" [15, т. 11, 365]. У цьому сенсі доречно говорити не лише про "життя в іншому", живлене почуттями (емоційна сфера), а й "життя для іншого", основане на цілковитій довірі (сфера раціо). Відомо, як трепетно Чехов ставився до професійної реалізації дружини-актриси, нізащо не дозволяючи їй залишити заради нього театр, а навпаки, сам подовгу жив у Москві під час вологої погоди, щоб у важкі моменти бути поруч. Не менш самовідданою була й Леся Українка, коли, розуміючи, що чиновництво в суді – абсолютно не та сфера, у якій

міг би реалізуватися чоловік, послідовно підтримувала й заохочувала його фольклористичні та етномузикологічні зацікавлення. Ще до поєднання своєї долі з Квіткою вона напрочуд точно окреслила сутність їхнього майбутнього співжиття: "Я не знаю, – читаємо в листі до О. Кобилянської, – яка буде форма чи формула наших відносин, але одно певне, що будемо старатись якнайменше бути нарізно один від одного і якнайбільше помагати одно одному, – се головне в наших відносинах, а все решта другорядне" [7, 730]. Такі безоглядні взаємопідтримка й допомога набували форми граничного альтруїзму, коли йшлося про небезпеку для життя коханої людини. Обоє письменників незмірно більше переймалися здоров'ям свого подружжя, аніж власним майже завжди загроженим фізичним станом. Згадати хоча б, із якою надзвичайною увагою та ретельністю доглядав Чехов ослаблену затяжною хворобою дружину, що її привезли до нього в Ялту на лікування. Такою ж саможертовною була й Леся Українка у своїх спробах зарадити лихові, коли в чоловіка вкотре відкривалися легеневі кровотечі.

На цьому тлі цілком спокійним, навіть легковажним виглядає ставлення митців до власного здоров'я, бо ж кожен із них невпинно програвав затяжну війну з туберкульозом. Таку своєрідну реакцію медицина схильна пояснювати самим психологічним станом пацієнта, зумовленим безпосереднім впливом хвороби. Тоді ж уважалося, що сухітник, сягнувши порогу сорокаріччя, має всі шанси на довголіття. Та попри цей сприятливий прогноз, Леся Українка всього на неповні три, а Чехов – на чотири роки пережили означену межу. Але згадані, сказати б, філософські оптимізм і стійкість не зовсім слушно було б виводити лише з особливостей медичного діагнозу. Значно вагомішим, та, мабуть, і визначальними тут стали чинники, напряму пов'язані зі складною внутрішньо-духовною організацією та унікальним життєвим і художнім досвідом цих людей. Рано, з усією повнотою осягнення усвідомлений трагізм власного буття й неминучості швидкої смерті визначали їхню унікальну світоглядно-мистецьку еволюцію та й, великою мірою, сам творчий процес. В іншій розвідці вже робилися спроби в цьому контексті осмислити феномен Лесі Українки [див.: 10], тому у пропонованій студії доречним буде зупинитися лише на тих моментах, які виразно суголосні долі російського письменника[1].

Дослідниками помічено, що основному (зрілому) періодові літературної діяльності обох митців передувала важка моральна криза, викликана зовнішніми чинниками. Для Лесі Українки це була сумнозвісна поїздка в Мінськ та смерть і похорон коханого – Сергія Мержинського. В іншому випадку склалися схожі обставини, які сучасник описує так: "Смерть брата (художника) і подорож на Сахалін наклали на Чехова свій містичний відбиток... У своїх роботах він став вдумливішим, заглибленішим, у мовленні обачнішим, делікатнішим, у ставленні до людей помітно стриманішим. Давніші потрясіння ніби відкрили йому нове, ширше поле зору" [1, 75-75]. Пережите, крім окреслених внутрішніх змін, на жаль, зумовило й незворотне погіршення фізичного стану, по суті, запустивши "механізм самоспалення". Мимоволі тут згадується твердження лікаря Гоголя Тарасенкова про те, що в такій складній особистості саме душевні страждання викликають і стимулюють хворобу, а не навпаки. Відтепер митці стануть добровільними заручниками цього неймовірного, справді якогось містичного зв'язку: за право творити доведеться поступатися правом існувати, і кожне нове осягнення, без перебільшень, оплачуватиметься ціною крові. "У мене натура не по організмові", – з гіркотою іронізуватиме із цього приводу Леся Українка. Але водночас, можливо, саме цей загрожений стан, ця відчайдушна гра зі

[1] Проблему смерті в житті і творчості Чехова цікаво розглянуто у праці Р. Кірєєва [див.: 6].

смертю надаватиме силу та натхнення "крайньої межі" – жити і працювати на найвищому злеті й напрузі людського Я.

Титанічна "робота душі", що найвиразніше виявлялася у творчому акті, загалом визначала, так би мовити, й усю повноту реального існування: від особливостей характеру і звичок – до зовнішності й навіть побуту. Свідчення сучасників, хоча нерідко й суперечливі, залишили достатньо цілісний портретний образ обох митців, фізичну іпостась котрих ніби "розмивала" якась незбагненна внутрішня сила, енергія, зовсім не пов'язана, як дехто був схильний уважати, із хворобою. "Чехов – невловний", – визнаючи поразку у спробі намалювати його, зізнавався відомий художник В. Сєров. Невдалими та несхожими більшість своїх портретів і світлин називала й Леся Українка. Загадковість, невловність характеру часто викликала навіть у близьких людей враження відчуженості, зумовлене, вочевидь, власною "невідповідністю" духовному рівню особистості, що з нею пощастило жити в одному часі. Мабуть, закономірно, що почуття "іншості" (та аж ніяк не зверхності) викликало і своєрідну зворотну реакцію, що виявлялася в певній замкнутості, відособленості, самотності. Батьківський перстень-печатку із промовистим гравіруванням "Одинокому везде пустыня" Чехов завжди тримав на своєму робочому столі. А Леся Українка ще на початку знайомства з О. Кобилянською попередила: "Я сама не дуже експансивна <...> – се не добре, але я нічого не можу проти сього, і Ви не беріть мені за зле, коли часом я здамся Вам не досить одвертою. Ніколи найближчі друзі не знали мене всієї, та я думаю, що се так і буде завжди" [7, 487].

Та всі ці "індивідуалістичні" риси вдачі зовсім не позначалися на взаєминах митців із людьми, що, відчуваючи щире співчуття й розуміння, беззастережно звіряли їм свою душу, шукали підтримки, розради, а чи просто приходили мовчки побути поруч. Щоправда, траплялися й ті, хто заради цікавості до життя великих або й приватного інтересу зловживали їхньою щедрістю та добротою (найбільше "відзначилися" тут видавці й редактори літературних часописів). Однак така делікатність у потрібні моменти могла рішуче обернутися в дивовижну принциповість і твердість духу, яскраво являючи тим самим особливості "еластично-упертої", за влучним означенням Лесі Українки, натури. Адже за жодних умов не варто було поступатися власними переконаннями, а тим паче гідністю. Коли цьому не було альтернативи, то навіть обривалися стосунки з колись близькими, але згодом не вартими уваги і дружби людьми. Досить відомі під цим оглядом конфлікти А. Чехова – О. Суворіна, Лесі Українки – І. Труша. Як писав дев'ятнадцятирічний Антон нерішучому молодшому братові Михайлу: "Ничтожество свое сознаешь? <...> Ничтожество свое сознавай знаешь где? Перед Богом, пожалуй, перед умом, красотой, природой, но не перед людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство" [15, т. 12, 8]. Природно, що за таких умов вимоги до себе були незрівнянно вищими, аніж до інших. Сприйняття самоповаги як своєрідного обов'язку виявлялося не лише у внутрішній, а й у зовнішній організованості й самодисципліні, коректності, стриманості, упорядкованості побуту навіть у таких, здавалося б, не дуже значущих речах, як зовнішній вигляд, одяг тощо.

Не менш принциповими й відповідальними письменники були й у громадському житті. Однак тут, попри в багатьох аспектах виразну суголосність, одразу слід наголосити на очевидній відмінності, зумовленій національною самоідентифікацією та пов'язаними з нею особливостями реакції на суспільні виклики. Тому коли А. Чехов на знак незгоди з виведенням О. Горького зі складу почесних академіків також відмовився від цього звання, то він протестував проти системи (точніше, неправильної, на його думку, дії однієї з її структур), невід'ємною частиною якої був сам. Коли ж Леся Українка

висловлювала незадоволення святково-вітальною "депутацією чернівецьких русинів" до поета С. Воробкевича з нагоди врученої йому цісарської нагороди, то це було "опротестування" не лише вітчизняного угодовства перед ласкою (і силою) чужинця, а й нав'язуваного ним колоніального стану і статусу[2]. Схожа співвіднесеність зберігається й у інших ключових напрямах, однак з уже зауваженим в українському випадку націотворчим "ухилом". А тому, ведучи мову про справді величезний вплив А. Чехова на нову російську інтелігенцію, потрібно пам'ятати, що перед Лесею Українкою в цьому контексті стояли значно складніші й відповідальніші завдання, пов'язані із самим процесом формування культурного, інтелектуального, а зрештою, і політичного простору рідної країни. Більше того, вона чітко усвідомлювала грандіозність цього проекту й навіть можливу нездійсненність його в межах свого покоління, пишучи, зокрема, М. Павлику: "І я, і всі мої товариші, певне, роковані на марну згубу, та й нехай би, якби з того просвіток був комусь..." [7, 300].

Також Леся Українка, чого міг собі дозволити не робити А. Чехов, у певний період життя змушена була долучатися й до активної політичної діяльності, котра привертала її увагу не так через покликання, як з обов'язку, а ще точніше – з усвідомленої необхідності. Але й у цій неприродній для себе стихії вона виявить непересічні аналітичні й навіть прогностичні здібності. Адже в ході т.зв. "практично-агітаційної роботи" (підготовка статей, прокламацій, відозв) доводилося задіювати не лише літературний чи публіцистичний хист, а й інтелект, інтуїцію, знання з найрізноманітніших галузей науки й культури. Однак і в такій специфічній справі, що іноді вимагала певного перебільшення, пафосу, декларативності, Леся Українка залишалася несхитною у своїх принципах і переконаннях. "Я буду робити тільки те, – повідомляла вона М. Кривинюку, – що вважаю повинністю *середнього* обивателя, а хто схоче чогось більш героїчного і різкого, той і сам легко додумається, що йому робити. Я не нав'язую такого способу літературної проповіді нікому, але сама *не можу* робити інакше. Я, може, ще могла б кликати людей на різкі вчинки в такій формі: "ходіть за мною!" Але сказати: "ви йдіть, а я... маю іншу роботу" – сього я не в силі" [7, 642]. Цікаво, що саме гострим несприйняттям демагогії в тій особливій формі імітаційної (словесної) боротьби, що нею виправдовує своє існування значна частина інтелігенції, сучасники намагалися пояснювати й аполітичність Чехова. "Є люди, – переконував, зокрема, О. Купрін, – що хворобливо соромляться надто виразних поз, жестів, міміки і слів, і ця риса була притаманна А[нтонові] П[авловичу] найвищою мірою. Тут-то, мабуть, і криється розгадка його *вдаваної* знеохоти (*кажущегося* безразличия) до питань боротьби і протесту й байдужості до питань злободенного характеру <...> У ньому жила боязнь пафосу, сильних почуттів і нерозлучних із ними театральних ефектів" [1, 536]. Свої зусилля в суспільному будівництві А. Чехов, як і Леся Українка, намагався не афішувати не лише з огляду на особисту скромність, а й через небажання стати мимовільним заручником боротьби інтересів у межах сумнозвісної

[2] Ще одним, у цьому контексті характерним виявом зовнішньої (колонія) і внутрішньої (метрополія) моделі "ставлення і референції" (Е. Саїд) може бути спосіб визначення й позиціонування себе і країни в інонаціональному середовищі. Так, перебуваючи під час далекосхідного вояжу в контрольованому англійцями Гонг-Конзі, А. Чехов, як згодом писатиме Суворіну, щиро "возмущался, слушая, как мои спутники – россияне бранят англичан за эксплоатацию инородцев. Я думал: да, англичанин эксплоатирует китайцев, сипаев, индусов, но зато дает им дороги, водопроводы, музеи, христианство, вы тоже эксплоатируете, но что вы даете?" [15, т. 12, 220]. А ось, у цьому сенсі, обернено-протилежна реакція в не менш показовій ситуації, зафіксована в листі Лесі Українки до М. Драгоманова з Відня: "Розглядаюсь я на ту Європу та європейців <...>. Перше враження було таке, ніби я приїхала в якийсь інший світ – кращий світ, вільніший. Мені тепер ще тяжче буде у своєму краї, ніж досі було. Мені сором, що ми такі невільні, що носимо кайдани і спимо під ними спокійно. Отже, я прокинулася, і тяжко мені, і жаль, і болить..." [13, т. 10, 83].

групівщини (кружковщины) з її дріб'язковою амбітністю, саморекламою та псевдопатріотизмом.

На відміну від політика, що живе сьогоденням і націлений на миттєвий результат за всяку ціну, митець / мислитель оперує значно масштабнішими категоріями й досвідом, розуміючи, що суспільний поступ, аби стати по-справжньому незворотнім, можливий тільки на гуманістичних засадах і в обов'язковому поєднанні з особистісною еволюцією. Тому так багато залежить від індивідуальних зусиль та ініціативи кожного громадянина. Цікаво, під цим оглядом, порівняти реакцію обох письменників на радикалізацію політичних рухів (головно в молодіжному середовищі) у Російській імперії межі XIX–XX ст. Розуміючи й поділяючи загальне невдоволення соціально-економічним (але без національного складника) становищем країни, Чехов водночас далекий від думки про його позитивну зміну єдино можливим, як уявлялося тоді, революційним, а отже, неодмінно кривавим шляхом. У розмові з істориком О. Яковлєвим він, по суті, окреслив своє бачення і спосіб вирішення чи, точніше, покращення ситуації, котрий пізніше буде іронічно названо "інтелігентським". "Университетские движения вредны, – твердив письменник, – вредны тем, что оттягивают и губят много сил понапрасну. Каждое такое волнение сокращает силы интелигенции. Этих сил так мало, обходятся они так дорого, столько их пропадает <...>, что незачем заботиться об увеличении числа жертв, уносимых жизнью. Надо работать и работать <...>. Надо бороться с темными силами здесь, на месте, бороться с нуждою, невежеством и теми, для кого невежество выгодно" [1, 358]. Невсипуща й безкорислива праця для народу переконливо доводить віру автора у сказане. Особливі надії Чехов завжди покладав на широку освіту для всіх верств суспільства, тому й опікувався так шкільництвом і становищем учителя. Цілковито поділяючи сподівання на дієвість "просвітницького проекту", Леся Українка водночас розуміла, що кардинально змінити ситуацію в Російській імперії, а то більше розв'язати національне питання, без революційних зрушень, мабуть, не вдасться. Однак, коментуючи громадські виступи початку 1900-х років, вона все ж таки залишає місце і для скепсису: "Демонстрації добрі, коли вони *результат* запалу і революційного настрою, а яко спосіб викликання того запалу і настрою вони навряд чи практичні. І сама *форма* їх: віддавання себе голіруч під нагайки, шаблі й кулі, – якась прикра, і здається мені, ентузіазму викликати не може. Поправка: деякі результати певне будуть, але чи оплатяться вони? Чи не краще б ту силу обернути на прелімінарну роботу, організаторську і т.д.?" [7, 602]. Пафосом самовідданої творчої інтелектуальної праці для загалу, поєднаної з невпинним самовдосконаленням, дихають рядки прокламаційного заклику письменниці до молоді, відомого як "Лист на Україну до товаришів" [див.: 7, 294-296]. Цей документ можна розглядати і як програму дій у національній гуманітарній сфері, до розбудови котрої авторка закликає своє покоління.

Потрібно наголосити на тому, що в таких зверненнях / спілкуванні митців із сучасниками ніколи не було зверхності, фразерства, то більше всезнавчого самовпевненого навчительства. "Сытость, как и всякая сила, – зауважував Чехов, – всегда содержит в себе некоторую долю наглости, и эта доля выражается прежде всего в том, что сытый учит голодного. Если во время серьезного горя бывает противно утешение, то как должна действовать мораль и какою глупою, оскорбительною должна казаться эта мораль" [15, т. 12, 235]. У невпинному, вільному – рівного з рівним – *діалозі* зі співвітчизниками й автор наведених слів, і його українська колега понад усе хотіли бути почутими. Але чи стають "пророками у вітчизні своїй"? Справді, лише дехто із сучасників

спромігся зауважити той рідкісний "героїзм щоденного життя" (Л. Старицька-Черняхівська), з яким, попри несприйняття, критику, осуд, матеріальні нестатки й моральні кризи та сумніви, письменники впевнено простували власним, неходженим до того шляхом. "Можна офірувати рідному краєві все, – писала в посмертному спомині Л. Старицька-Черняхівська, – та коли людина чує одгук на свою офіру, – офіра легкою стає. Леся одгука майже не чула". Хоч "на залізний вівтар свого убогого краю вона поклала все, що мала – талант, і серце, і свої недовгі дні" [12, 762]. І хоча за життя ім'я Чехова було значно відомішим, аніж Лесі Українки, ставлення до них громадськості мало чим різнилося; адже й палкі шанувальники, і видавці вперто не помічали земних потреб російського генія, зокрема доконечної необхідності лікування за кордоном. Але правда й те, що ніхто із сучасників ніколи не чув ні нарікань, ні скарг, ні прохань про допомогу.

Натомість багатьом запам'яталося останнє, справді за кілька місяців до відходу у вічність, ушанування А. Чехова в Москві (МХАТ тоді давав прем'єру "Вишневого саду") та Лесі Українки в Києві (після постановки її драм "Йоганна, жінка Хусова" і "Айша та Мохамед"). Докладний опис цих подій можна знайти у спогадах очевидців, але один із епізодів варто все ж виокремити. Ідеться про разюче схожу картину прощання митців із публікою, читачами, друзями, прощання, як помітили всі, "зі смертю в очах". Невдовзі ж був від'їзд на чужину, спроби лікарів відтермінувати неминуче й невблаганна смерть, яку обоє прийняли з гідністю і стоїчним спокоєм. А тоді останнє повернення на рідну землю: цей "вульгарний" зелений вагон із написом "Для устриць", який привіз із Німеччини в байдужий Петербург тіло А. Чехова, і ця безглузда плутанина з похороном якогось генерала. І лише потому багатотисячна Москва в жалобі. Згадується тут і товарний вагон із Грузії, який довго стояв зачиненим на запасній колії київського вокзалу, бо рідним ніяк не віддавали домовину з тілом Лесі Українки. І цей сумнозвісний "жандармський" похорон, коли зумисне заплутували маршрут жалобної процесії, зрізали стрічки на вінках і забороняли промови. Так зустрічала вітчизна своїх найбільших письменників, остерігаючись їх навіть після смерті. Як запише після цього сучасниця, "*холодне почуття образи, образи за мертвих*" [12, 763] надовго залишиться в душах живих.

1880-ті роки в Російській імперії – час, коли в літературу прийшли Леся Українка й А. Чехов, – були не надто сприятливими для творчої реалізації молодих волелюбних натур. Реакція й суворий державно-поліційний контроль, які після вбивства народовольцями Олександра II охопили всі сфери суспільного життя, повною мірою поширювалися й на культуру. Навіть значно потужніше російське письменство змогло тоді дати, за словами М. Євшана, лише такий "безкрилий" і сумний талант, як Чехов" [5, 161]. Утомлене, інертне суспільство здебільшого чекало від митців лише розваг. Саме з такого кшталту белетристичною "продукцією" й виступив у періодиці юний Антоша Чехонте; і цей образ невибагливого гумориста стане на перешкоді його подальшому професійному утвердженню. Відомо, що літературне середовище Москви й Петербурга довго не сприймало митця, а критики й рецензенти рідко піднімалися вище від поблажливої іронії. Як із гіркотою зізнавався сам письменник, "я двадцать пять лет читаю критику на мои рассказы, а ни одного ценного указания не помню, ни одного доброго совета не слышал. Только однажды Скабичевский произвел на меня впечатление, он написал, что я умру в пьяном виде под забором..." [1, 446]. Примітно, що Чехов, уважаючи тогочасну критику безжальною й несправедливою, особливо до початківців, завжди й охоче підтримував молоді таланти; але негативне

ставлення до свого раннього доробку він не схильний був пояснювати лише упередженістю, адже розумів, що вагому роль тут відігравала сама його творча індивідуальність. Він ніколи не приховував, що спочатку аж ніяк не вважав літературну працю за справжнє покликання, оскільки не мав, не набув іще тоді внутрішньої готовності й упевненості. "Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости" [15, т. 12, 154], – читаємо із цього приводу у згадуваному автобіографічному листі до О. Суворіна.

А от одна з таких дворянок – Леся Українка – і справді змогла вже в дев'ятнадцятирічному віці чітко і свідомо ствердити: "Література – моя професія" [13, т. 10, 121]. Для такого рішучого самовизначення давала певні підстави й вітчизняна критика, що загалом прихильно зустріла ліричні спроби дебютантки. Однак і тут не обійшлося без "суперечностей", хоча й не таких очевидних, як у випадку із Чеховим. Ідеться про неоднозначно сприйняті молодою письменницею зусилля розглядати її творчість у родинному контексті (у тіні Олени Пчілки та М. Драгоманова), крізь призму хвороби й самопочуття авторки або з огляду на її стать (у межах кліше романтичної, інфантильної дівчини)[3]. Тому цілком очевидно, що пошуки свого місця в літературному процесі видалися непростими для обох митців. Однакові труднощі перед ними постали й у намаганні дистанціюватися, а згодом і протистояти народницькій культурній традиції з її загальнобов'язковою суспільною ангажованістю, ідеями служіння загалу тощо. Живучи в етичних, естетичних, філософських координатах модерної епохи й, безумовно, зазнавши її впливу, вони вже по-іншому, аніж їхні попередники, сприймали й реалізовували свої творчі завдання. "Та от мене дехто з товаришів корить, – писала Леся Українка 1890 року, – що нема в моїх віршах міцної тенденції, що бракує громадянських тем, що в мене тільки образи та форма то ще так-сяк, а решта... Себто я мислю, що нікуди моя поезія не судна. Ба, що ж робить хоч і так! Десь моя муза вдалася така нетенденційна та вбога, або, може, й те, що так я незручно вимовляю свої ідеї, бо таки сподіваюсь, єсть і у мене якісь там ідеї. Дехто теж нарікав, що я ховаюсь від "народних" тем і складу мови народної, лізу в літературщину та "інтелігенствую", але тут, певне, вся біда в тому, що я інакше розумію слова "народність", "літературність" та "інтелігенція", ніж як їх розуміють мої критики" [13, т. 10, 64]. Схожі й не менш численні закиди, що їх можна узагальнити популярною сентенцією порубіжжя "Чехов талант, но без всякого направления", лунали й на адресу російського письменника.

Та нерозуміння критики, а почасти й широкого читацького загалу не знеохочувало, а радше, навпаки, гартувало і стимулювало митців до всебічної реалізації власної "художньої платформи". Вирішальною тут постає справді унікальна внутрішня готовність, націленість на творчість, непереборне бажання закріпити у слові духовно-естетичні осяяння й відкриття. Із цим невпинним самоеволюційним процесом досконалого "артистичного організму" (слова М. Євшана про Лесю Українку) безпосередньо пов'язане й постійне невдоволення зробленим, що живилося прагненням досягнути абсолютних

[3] Попри в цілому стриману оцінку національної літератури свого часу, молоді Леся Українка й А. Чехов певною мірою залежали від думки й авторитету чільних постатей епохи – І. Франка та Л. Толстого відповідно. Без сумніву, спілкування з, по суті, єдиними рівними собі за винятковістю й силою обдарування митцями, їхня дружня підтримка надихали і спонукали до нових звершень. Проте вагу такого впливу в цьому випадку не варто перебільшувати, адже талант, як відомо, завжди торує власні шляхи, а художні світи геніїв неповторні й самодостатні. Та й Леся Українка, як і А. Чехов, пізніше змогли досить прискіпливо й навіть критично оцінити здобутки своїх великих попередників. Варто згадати й про те, що і Франко, і Толстой загалом скептично поставилися до драматичних спроб своїх молодших колег, визнаючи пріоритетними зовсім інші грані їхнього мистецького обдарування.

вершин. “Він весь був творчість, – згадував приятель Чехова літератор І. Потапенко. – Кожну мить від тієї хвилини, як він, прокинувшись уранці, розплющував очі, і до того моменту, як уночі змикались його повіки, він творив безперестанку. Можливо, це була підсвідома творча робота, але вона була, і він це почував” [1, 296-297]. За умов такого граничного буттєвого самовизначення зрозумілим постає й намагання реалізуватися лише в обраній царині. Чехову в цьому сенсі пощастило, адже й на початках свого шляху, працюючи поденником у періодичних виданнях, він мав змогу займатися улюбленою справою і утримувати нею себе й родину. Натомість Лесі Українці не так легко було знайти фахову працю, відповідну до власних уподобань і навичок, а то більше, з можливістю поєднувати творчий ріст і задоволення особистих матеріальних потреб. Заради останнього наприкінці життя їй навіть доводилося братися за переклади комерційної документації та приватні уроки іноземних мов. Однак іще й у фінансово стабільні для родини роки Леся Українка вже вишукувала і в Росії, і в Західній Європі можливості для співпраці з тамтешньою мистецькою та громадсько-політичною періодикою. “Чим більше поважних журналів стоятиме у моєму “формулярі”, – звірялася вона сестрі Ользі, – тим легше буде мені надалі здобувати собі повсякчас літературний зарібок, <...> а я маю причини дедалі все більше ним інтересуватись, бо таки матеріальна незалежність єсть одна з поважних підвалин моральної незалежності. <...> Воно таки погано, що укр[аїнський] літератор не може в “своїй хаті” ні шеляга заробити, і се справжній наш хрест – оте оббивання чужих порогів” [13, т. 11, 374]. А перший гонорар письменниця отримала тільки через п’ятнадцять років активної творчої праці і, що прикметно, від російського часопису “Жизнь” за літературно-критичну студію.

Саме через назване видання ім’я Лесі Українки виявилося опосередковано, так би мовити, у спільному літературному контексті, пов’язаним з іменем А. Чехова, який у той час теж друкувався в “Жизни” (і, можливо, навіть ознайомився з деякими зі статей своєї колеги). Водночас пізнати художній доробок Лариси Косач, зокрема її драматургію, російський письменник, швидше за все, нагоди не мав. Щоправда, він отримував від авторів і, як свідчать біографи, читав в оригіналі художню прозу М. Коцюбинського, А. Кримського, Грицька Григоренка, а також діставав ті числа “Літературно-наукового вістника”, де були надруковані українською його оповідання. Однак, ураховуючи скептичне сприйняття Чеховим жінок-письменниць, а особливо драматургів, для яких він навіть вигадав напівжартівливе означення “бабы с пьесами”, сподіватися на його інтерес до такої своєрідної лектури було б не зовсім слушно[4].

Натомість Леся Українка творчість А. Чехова знала й, очевидно, досить непогано. Проте в укладеному нею “плеядівському” проекті бібліотеки перекладної белетристики його імені немає, хоча названо відносно скромніші таланти – Гаршина, Крестовського, Мачтета. Також у її листуванні російський письменник згадується лише двічі й то принагідно – у порівняльному контексті, так само, власне, як і в незакінченій статті про В. Винниченка. Тому, сказати б, на основі прямих свідчень виразно окреслити ставлення Лесі Українки до Чехова вкрай важко. Але, мабуть, тут цілком допустимо говорити про ту

[4] Під цим оглядом, промовистою видається й реакція А. Чехова на задум нового твору його знайомого письменника українського походження Петра Сергієнка. Попри відому особисту антипатію, наявне тут і очевидне несприйняття певних художніх установок. “Сергеенко пишет трагедию из жизни Сократа, – іронічно констатує Чехов. – Эти упрямые мужики всегда хватаются за великое, потому что не умеют творить малого, и имеют необыкновенные грандиозные претензии, потому что вовсе не имеют литературного вкуса. Про Сократа легче писать, чем про барышню или кухарку” [15, т. 12, 289-290]. Цей роздратовано-скептичний тон так виразно суголосний наведеним коментарям до оповідання “Именини”, висловленим у листі до Плещеєва.

“холодну повагу без інтересу”, якою вона пояснювала Франкові своє сприйняття “Євгенія Онєгіна” О. Пушкіна. Однак якщо в єдиному “силовому полі” зіставити художні світи обох письменників, то з певністю можна очікувати не лише на відкриття цікавих паралелей (“генетичних контактів”, за К. Ґільєном), а й значущих відмінностей, зумовлених соціоісторичними умовами. Зрозуміло, що для такого виміру аналітичної роботи потрібен інструментарій і всі “повноваження” класичної порівняльної студії. Не ставлячи в цій розвідці окреслених завдань, усе ж уважаємо за можливе, спираючись на здобутий досвід, виокремити кілька ймовірних напрямків такого дослідження.

Один зі шляхів підказує вже сам А. Чехов своїми роздумами про сенс і завдання філософії мистецтва, займатися якою, на його думку, має лише той, хто здатен до критичного мислення. “Можно собрать в кучу, – міркує письменник, – все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом. У произведений, которые зовутся бессмертными, общего очень много; если из каждого из них выкинуть это *общее*, то произведение утеряет свою цену и прелесть. Значит, это *общее* необходимо и составляет conditio sine qua non (неодмінна умова (лат.) – *С. Р.*) всякого произведения, претендующего на бессмертие” [15, т. 12, 131]. Очевидно, вивести питомі закони творчості, оперуючи доробком лише двох митців, надзвичайно складно, але можна спробувати хоча б вирізнити те *спільне*, що робить їхнє художнє бачення світу універсальним і неперехідним. Важливими тут будуть усі складники творчої особистості, що з однаковою значущістю впливали на її розвиток і самореалізацію, як-от, скажімо, любов до класичної музики й народної пісні, інтерес до малярства, філософії, історії або щире захоплення культурою Італії. До слова, своє перебування у Венеції А. Чехов підсумовує тезою, яку, гадаю, підтримала б і Леся Українка: “Здесь великих художников хоронят, как королей, в церквах (так у публікації. – *С.Р.*); здесь не презирают искусства, как у нас: церкви дают приют статуям и картинам” [15, т. 12, 229]. У контексті відомого несприйняття цитованим автором західного світу (аж до майже цілковитої відсутності на художньому рівні “закордонних” сюжетів і вражень) особливо промовистим постає його глибоке зацікавлення драматургією Г. Гауптмана та М. Метерлінка в поєднанні з більш ніж скептичним ставленням до такої “нової зірки” російського письменства, як Л. Андреєв. Це ставлення до названих літературних авторитетів цілком поділяла й українська письменниця.

Багато в чому схожим видається і шлях обох митців до свого головного жанру – драматичного. Спочатку було утвердження в менш складних, у сенсі необхідного досвіду й навичок, сферах – Лесі Українки в поезії, А. Чехова в новелістиці, а згодом і учнівський період – т.зв. протодраматичні форми: монологи, діалоги, сцени, етюди, жарти на одну дію тощо. Єдине джерело мала й сама природа творчого обдарування письменників, яка в основі своїй виразно лірична. Цю передумову Б. Ейхенбаум, зокрема, уважав визначальною і для внутрішнього саморуху: “Цілком природно, – твердив він, – що від оповідань Чехов перейшов не до романів, <...> а до п’єс, до театру. Уся система Чехова була побудована на ліриці <...>; епічний первень ніяк не відповідав його методу. Цей найглибший ліризм виявився саме тоді, коли чеховські персонажі вийшли на сцену” [16, 233]. Інший спільний (не менш конститутивний, але значно очевидніший) складник особистості митців багато науковців означують концептом трагізму в підходах і способах художнього узагальнення дійсності. У суті своїй і А. Чехов, і Леся Українка показували одвічну недосконалість світу й людини, а не лише певного суспільно-політичного чи культурного

етапу цивілізаційного поступу. Водночас контури реальності чи то сучасної, чи історичної й навіть міфологічної завжди прорисовувалися надзвичайно скрупульозно. Автори ніколи не дозволяли собі писати про те, чого не знали з найдоступнішою повнотою, вивіряючи зроблене прискіпливою, справді науковою оптикою. А зберегти за такого "комплексного підходу" в основі пошуку мистецьке начало допомагало унікальне вміння цілковито вживатися в обраний час і героя. Леся Українка, яка мала справу із зовсім іншим, у певному сенсі складнішим матеріалом, любила, за спогадами К. Квітки, повторювати, "що як писати з якої історичної епохи, то треба її добре прост[уд]ювати по джерелах, а потім забути, і аж тоді почати писати що з того життя" [10, 303].

Але дія першої драми Лесі Українки, як і п'єси Чехова, розгортається в авторові часи. Театральна прем'єра "Блакитної троянди" провалилася, а "Іванов" російського письменника мав лише напівуспіх, тоді як на дебютну постановку "Чайки" так само чекало фіаско. Причини невдач зі сценічним утіленням творів теж схожі. Насамперед слід указати на цілковиту неготовність тогочасного класичного театру до належної мистецької інтерпретації модерного тексту. Вол. Немирович-Данченко згадував: "Що цей талант (увиразнений у драмі Чехова "Іванов" – *Р. С.*) потребує й особливого, нового сценічного підходу до його п'єси, – такої думки не було не тільки у критиків, а й у самого автора, узагалі не існувало ще на світі, не народилося ще" [1, 281]. Тодішні актори, зайняті в постановках, у спогадах відверто зізнавалися, що не уявляли, як вести свої ролі. І це попри те, що письменники самі, так би мовити, наглядали за підготовкою вистав, даючи необхідні роз'яснення та підказки (щоправда, Леся Українка робила це за посередництвом матері, перебуваючи на лікуванні). Іншою вагомою причиною провалу була морально-психологічна, світоглядна неготовність глядацької аудиторії прийняти нове формою і змістом сценічне дійство. Г. Хоткевич, висловлюючи сумнів у спроможності вітчизняного театру належно зіграти "Блакитну троянду", зазначав: "Треба інтелігентних артистів і культурних людей, а чи багато їх у нас? Та й не тільки артистів культурних треба, а й публіки" [14, 405]. Негативну реакцію глядачів підхопили й у свій спосіб посилили театральні рецензенти. Особливий акцент тут робився на нібито нежиттєподібності, неприродності створених авторською уявою обставин і характерів. "Чайка" – кляуза на живых людей", – таким було в той час одне з найпопулярніших критичних означень відомого шедевра. У випадку ж "Блакитної троянди", рецептивний дискурс якої зумисне не виводився за межі "дамської п'єси", актуалізувалися ще й гендерний та національний аспекти. Скажімо, працівник газети "Киевлянин" І. Александров усерйоз припускав, що за своїм задумом твір Лесі Українки може бути злісною сатирою на малоросійську інтелігенцію.

У Москві, однак, іще за життя А. Чехова знайшлися мистецькі сили, які сміливо приєдналися до його виклику застарілим драматичним канонам і концепціям. Уже через два роки після провалу МХАТ блискуче ставить "Чайку", а згодом і всі наступні твори майстра. А він сам, знайшовши однодумців, охоче долучається до розбудови нового російського театру. На жаль, після провалу "Блакитної троянди" Леся Українка фактично не мала позитивного досвіду постановки власних драм. (Коли письменниця лише висловила зауваження й побажання щодо сценічного втілення "Лісової пісні", то М. Садовський, образившись, припинив над нею роботу). В української авторки не було своїх К. Станіславського та Вол. Немировича-Данченка, а то, хто знає, чи "пішла" б вона так цілковито в історію та міфологію, а чи, можливо, продовжувала б (принаймні паралельно) писати й на теми із сучасного їй життя.

Те, що Лесю Українку – драматурга цікавило не лише далеке минуле, а й сучасність, переконливо засвідчує "Блакитна троянда". І хоча драматичні

поеми авторки також вирізняються наскрізними проекціями на її сьогодення, найвиразніше (чи, власне, найочевидніше) проблеми, що були актуальними у добу fin de siècle, оприявнено в дебютній і єдиній прозовій п'єсі. У суті своїй її змістова скерованість, психологічна, морально-філософська наснаженість навдивовижу близькі першим творам А. Чехова. Ключовою, в ідейному плані, для обох митців виявляється тема розчарованості, невіри їхніх персонажів у визнані норми людського буття й неймовірні зусилля знайти нові, кращі, повніші: у буденному, індивідуальному житті (Іванов з однойменної драми), у мистецтві (Треплєв – "Чайка"), у коханні (Любов Гощинська – "Блакитна троянда"). Примітно й те, що на всіх напрямках / вимірах цієї надзвичайно складної боротьби героїв чекає поразка: не витримуючи тиску бездушного, абсурдного світу, вони кінчають самогубством. Однак у цьому випадку самоцінною постає не так мета, як безпосередньо шлях і рух до неї. А загалом, свідома внутрішня настанова на пошук і утвердження істинно духовних, сказати б, вічних критеріїв, орієнтирів людської екзистенції визначає всю творчість українського та російського авторів. Як спостеріг одного разу Чехов: "Писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель" [15, т. 12, 272-273].

Іншою, не менш дієвою, аніж попередня, інтерпретативною стратегією у спробах науково-критичного зіставлення художніх світів Лесі Українки та А. Чехова може виявитися т.зв. дискурс взаємодоповнення. Письменники, належачи до різних національних сфер, водночас перебували в певних виразно спільних культурних та соціополітичних умовах, не рідко звертали увагу на одні й ті ж явища, процеси, людські типи. Звісна річ, вони розкривалися у відмінних площинах і, так би мовити, в індивідуальній стильовій манері, але, під обраним кутом зору, творили своєрідну (з усіма "поправками" на умовність) ідейно-художню цілість. Найвиразніше це можна простежити на прикладі прозової спадщини митців, усуціль закоріненої в реалії межі XIX – XX ст. Так, цілком імовірні варіанти життєвих сюжетів рекрута Корнія з незакінченого оповідання Лесі Українки "Одинак" розгорнуто в новелах А. Чехова "Унтер Пришибєєв" та "Гусєв". А характер і психологію безіменної сільської вчительки з "волинського образка" "Школа" переконливо домальовано також в епізоді із життя її колеги – Марії Василівни (оповідання "На возі"). Загалом тема жінки в патріархальному суспільстві – одна з наскрізних не лише в Лесі Українки, а й, хоч як це дивно, в А. Чехова. Цікаво, під цим оглядом, зіставити долю Надежди (оповідання "Чашка"), яка заручається зі старим полковником, попри симпатію до незаможного панича, та Софії Львовни (оповідання "Володя великий, Володя маленький"), яка одружена з таким полковником і страждає від цього порожнього, непотрібного шлюбу. Своєрідним дзеркальним відбиттям Софії (оповідання "Жаль") у її щасливому, однак нетривалому подружжі зі впливовим графом постає успішна Анна (оповідання "Анна на шиї"). Суспільному становищу цієї героїні ніщо не загрожує, але вона залишається такою ж іграшкою в руках долі (і чоловіків), як і більшість жінок її середовища, що в будь-який момент можуть усе втратити. Іншу актуальну проблему модерної доби – божевілля – у її різних соціопсихологічних аспектах *письменниця й письменник* розглядають у таких творах, як "Блакитна троянда" й "Місто смутку" та "Палата №6" і "Чорний монах". А трагедію самовільної втрати людиною одвічного духовного зв'язку із природою, рідною землею геніально розкрито в напрочуд близьких і по-своєму далеких "поліфонічних регістрах" "Лісової пісні" та "Вишневого саду".

Якщо дві описані моделі порівняльного наукового пошуку були орієнтовані на дискурси тотожності і взаємодоповнення, то третя становить щодо них своєрідну протилежність, адже передбачає виявлення й аналіз відмінностей і суперечностей. У цьому випадку природу останніх, гадаю, найпосутніше визначають такі критерії: етнічна приналежність та національна самоідентифікація письменників; їхнє суспільно-політичне середовище й культурне оточення; мистецькі впливи та індивідуально-стильові особливості творчості; гендерні відмінності. А загалом окреслений напрям дослідження постає чи не найскладнішим для майбутнього автора, адже однаковою мірою вимагатиме врахування як внутрішньо-особистісних, суб'єктивних, так і зовнішніх, об'єктивних контекстів.

Підсумовуючи наші роздуми над життям і творчістю Лесі Українки й А. Чехова, слід визнати, що зі зрозумілих причин вони не можуть уважатися достатніми, а тим паче вичерпними. Творчість і громадська діяльність цих людей, що знаменували собою появу на східнослов'янських теренах нового зразка національної інтелігенції, вимагає значно ширших і за темарєм, і за обсягом наукових досліджень. У пропонованій розвідці, вибудованій у парадигмі зіставлення / протиставлення, прагнемо лише зрозуміти умови формування письменників, вплив на їхній саморозвиток родинних, етнічних, конфесійних, політичних, культурних чинників. Особливий акцент тут покладено на т.зв. "взаємопідсвічування" – намагання ту чи ту колізію, пережиту одним із митців, збагнути, розглянути, доповнити суголосними або відмінними подіями в житті й творчості другого. Приміром, уже сам процес ідейно-світоглядного утвердження Лесі Українки і А. Чехова, що в основі своїй супроводжувався схожим протистоянням усталеній (застарілій) традиції, із цього погляду, видається значно варіативнішим. Адже, скажімо, внутрішня еволюція російського письменника постає виразно "художньоцентричною", тоді як його українська колега змушена була рухатися у площинах ієрархічно значущих – політичного, національного й лише потім мистецького – дискурсів. Як зазначав К. Квітка: "Соц[іалістична] окраска в сфері її (дружини. – *Р.С.*) найпекучіших інтересів бліднiла (тим часом як національна міцнiла) і все менше крила, що таки найважніше для неї – хист" [11, 306]. Із цим частково пов'язана і прижиттєва рецепція доробку Лесі Українки: від прихильного ставлення на початках до майже цілковитого нерозуміння і несприйняття у зрілий період творчості. А. Чехов, якого суспільство також прийняло далеко не відразу, знайшов цьому очевидне пояснення: "За новыми формами в литературе всегда следуют новые формы жизни (предвозвестники), и потому они бывают так противны консервативному человеческому духу" [15, т. 11, 369].

Намагання пізнати людську природу, прагнення, почавши із себе, без повчань, порожніх закликів і пафосу змінити її на краще – це те, що в найголовнішому об'єднувало двох сучасників – Лесю Українку й Антона Чехова. І своїм життям, і своєю творчістю вони пропонують світові велику альтернативу свободи. Але чи вистачить у світу сміливості прийняти її?..

ЛІТЕРАТУРА

1. *А. П. Чехов* в воспоминаниях современников. – М.: Худ. лит., 1986. 735 с. – (Литературные мемуары).
2. *Білецький О.* Леся Українка і російська література кінця XIX – початку XX ст. // *Наукові* записки. – 1948. – № 9. – С. 74–89.
3. *Гоголь Н.* Избранные письма // *Гоголь Н.* Собр. соч.: В 7 т. – М.: Худ. лит., 1967. – Т. 7. – 470 с.
4. *Ґільєн К.* Три моделі наднаціонального // *Сучасна* літературна компаративістика: стратегії і методи: Антологія. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2009. – С. 263-288.
5. *Євшан М.* Леся Українка // *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Вид-во С. Павличко "Основи", 1998. – С. 160-163.
6. *Киреев Р.* Антон Чехов. Посещение Бога //Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/redkol/kireev2.html

7. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія життя і творчости / Репринт. вид. – Луцьк: ВАТ Вол. обл. друк., 2006. – 928 с.
8. *Крутикова Н.* Чехов и украинская проза (К столетию со дня рождения А. П. Чехова) // *Дружба* народов. – 1960. – № 1. – С. 220-224.
9. *Леся Українка.* Документи і матеріали 1871–1970. – К.: Наукова думка, 1971. – 488 с.
10. *Романов С.* Смерть і/як творчість у художньому всесвіті митця: Леся Українка // *Слово* і Час. – 2010. – №8. – С. 55-71.
11. *Спогади* про Лесю Українку / Вид. 2-ге, доповн. – К.: Дніпро, 1971. – 482 с.
12. *Старицька-Черняхівська Л.* Хвилини життя Лесі Українки // *Старицька-Черняхівська Л.* Вибрані твори. – К.: Наукова думка, 2000. – С. 741-763.
13.*Українка Леся.* Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1975–1979.
14. *Хоткевич Г.* Літературні враження: (За минулий рік) // *Літературно*-науковий вістник. – 1909. – Кн. 2. – С. 396-411.
15. *Чехов А.* Собр. соч.: В 12 т. – М.: Правда, 1985.
16. *Эйхенбаум Б.* О Чехове // *Эйхенбаум Б.* О прозе. О поэзии: Сб. статей. – Ленинград: Худ. лит., 1986. – С. 224-237.

Отримано 28 вересня 2010 р. *м. Луцьк*

Лариса Мірошниченко

УДК 821.161.2-1.09

“ЕОЛОВА АРФА” ЛЕСІ УКРАЇНКИ (НЕВІДОМИЙ ТЕКСТ)

Запис про еолову арфу у стислій фразі сконцентрував усю повноту переживання єдності буття, відкриту радість злиття із природою як живою органічною цілістю і, що найголовніше для поета, усвідомлення божественного походження його пісень.

Ключові слова: рукопис, текст, образ, музика, природа, єдність.

Larysa Miroshnychenko. “The Aeolian Harp” by Lesia Ukrayinka (an unknown text)

Lesia Ukrayinka’s note on an Aeolian harp gave a concise expression to the totality of being, to the ecstasy of unity with nature and, even more important, to the recognition of the divine origin of the poet’s songs.

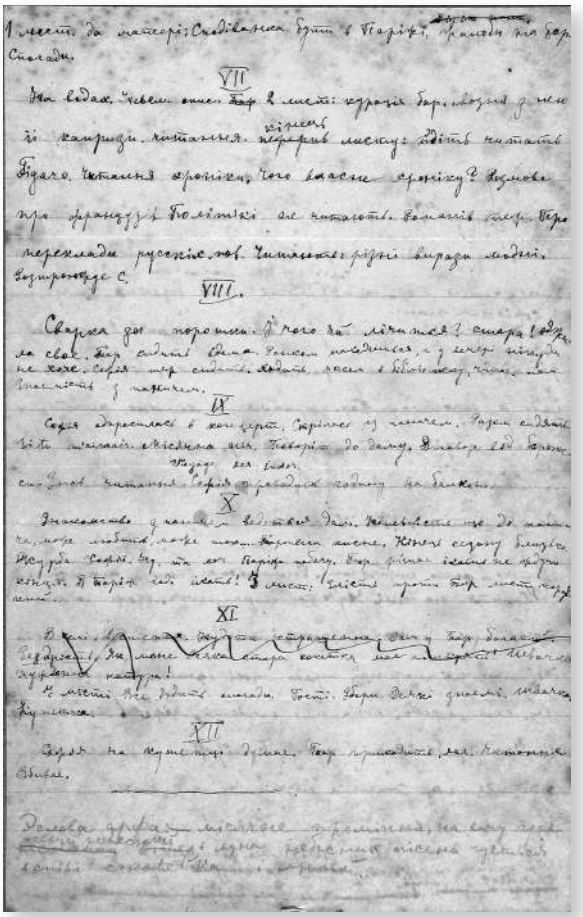
Key words: manuscript, text, image, music, nature, unity.

Де Бог, наш Сотворитель, що вночі дає пісні?
Святе Письмо. Іов, 35: 10

Запис олівцем, запис ефірний, такий тонкий і легкий. Текст немовби розчиняється в білому папері. Може, саме тому письмо так довго залишалось непоміченим… Літери, нанесені з мінімальним напруженням пальців, різного розміру, і між ними деінде – великі й несподівані інтервали. Лінія рядка нерівна, ледь-ледь притримується. Текст написано ніби навпомацки:

“Эолова арфа: – місячне проміння, на ему грае
[весняний вітер] геній небесний, і луна небесних пісень чуеться
в співі соловейка і людей”.

Такий “розсипаний” запис у Лесі Українки (з огляду на постійну досить струнку й чітку організацію її письма) міг з’явитися лише за якихось незвичайних обставин – чи то під час їзди бричкою, чи, може, плавання на човні. Пильніші спостереження над рукописом, зрештою, привели до переконливішої думки: ці три рядки писалися в темній кімнаті, з мізерним освітленням, найвірогідніше, у сутінках місячного сяйва. “Місячне проміння” – ключове поняття, з якого



розвивається в цьому тексті образ еолової арфи. І функціонує воно тут на двох рівнях: земному і небесному. Справді, чи не пов'язаний цей суверенний текст, зафіксований таким нерівним письмом, із реальністю місячної ночі?..

Окремішність загадкового запису увиразнюється, коли пильніше поглянути на рукопис, під яким розмістився цей текст: план IV–XII розділів оповідання "Жаль"[1]. Недатований план (і без заголовка) написано чорним чорнилом і підкреслено завершальною лінією (звичний прикінцевий розчерк у письмі Лесі Українки). Почерк і правопис[2] автографів плану та "Эолової арфи…" – ідентичні, а це суттєва підстава припустити, що часовий проміжок між ними міг бути мінімальним. Відомо, що перша редакція оповідання "Жаль" (первісна умовна назва твору "Кушетка") була написана на "хатньому конкурсі"[3] в Колодяжному на Різдвяні свята 1889 р. Робота над розширенням цього оповідання (а рукопис плану дев'яти розділів якраз і передбачив подальшу працю письменниці над твором) тривала від січня до листопада цього року. Рукопис плану додаткових розділів, можливо, писався ще взимку в Колодяжному, а із середини березня й до кінця квітня 1889 р. Леся Українка перебувала в Києві на Тарасівській, куди й привезла, безперечно, цей автограф (а може, тільки ще задум); тут і брат Михайло удосконалював свою конкурсну "Кушетку" [докл. див.: 9, 91-97]. Та й у тексті про еолову арфу спочатку йдеться про весняний вітер. Отже, найімовірніше, перед нами твір 18-річної письменниці.

* * *

Хто зачитувався листами Лесі Українки, той, напевне, звернув увагу на згадку письменниці про еолову арфу в романтичному контексті, що сприймається як закінчена зарисовка її найщасливішої весни – у Києві 1889 р. Це уривок з листа до брата Михайла з Києва в Дерпт, написаного за чотири роки після тієї весни, 12 грудня 1893 р.: "Шкода, коли ти не приїдеш на Різдво до мене! ми б разом

[1] Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ. – Фонд 2. – Од. зб. 828. Далі в тексті зазначатимемо: ІЛ. – Ф. – Од. зб.

[2] У кінці 1880-х – на початку 1890-х років у письмі Лесі Українки (та інших письменників з її оточення) звуки українського мовлення передавалися літерами російського правопису. Це помічаємо й у правописі автографів, про які йдеться: "е" замість пізнішого "є"; "э" замість пізнішого "е"; "е", тобто російське "ё", замість пізнішого "йо" тощо.

[3] Найранішу згадку про "Кушетку" зберігає текст листа Михайла Косача до Олени Пчілки від 16 (ст. ст.) лютого 1889 р. На конкурсі свою "Кушетку" писали Олена Пчілка, Михайло Косач і Леся Українка [див.: 2, 206].

послухали еолову арфу перед університетом, подивились би на страшні тополі, і я б знову подумала, що мені вісімнадцять літ, що ми живемо на Тарасовській, де у мене на столику проліски стоять, у хаті рожеве світло, а в серці про́весна… Гай, гай, яка старовина!..” [ІЛ. – Ф. 2. – Од. зб. 79]. Ностальгічний спомин зітканий переважно з відомих нам біографічних фактів. А от епістолярні слова Лесі Українки про еолову арфу щоразу без вагань сприймалися в переносному значенні, і думалося, що таємницю метафоричності цієї фрази не розгадати. Навесні 1889 р. те пережили й пам’ятали тільки вони – брат і сестра…

Та ось цей несподіваний текст Лесі Українки – космічне “тлумачення” музики еолової арфи, образна дефініція її загадкових акордів. І тепер видається цілком достовірним: поетеса слухала живу музику еолової арфи, прикріпленої десь на фронтоні величної будівлі Київського університету (чи, може, поблизу неї, на тополі)[4]. Прикметно, що укладачі “Словника української мови” згадку про еолову арфу в цитованому листі Лесі Українки трактують як спомин про реальний музичний інструмент і подають у статті про нього: “дерев’яна рамка <…> з натягнутими на ній жильними струнами, що під діянням вітру звучать ніжним тембром” [8, 482]. Арфу, винахід якої належить сивій давнині, названу іменем міфічного бога вітрів Еола, часто встановлювали в альтанках і гротах; її містично-потойбічна музика була дуже популярна в романтиків XIX століття. Тепер, на жаль, цей інструмент вийшов з ужитку.

Багатьох письменників вабили й надихали гармонійні, таємничі співзвуччя еолової арфи, вони ловили в них безпосередній живий “голос” природи. Так, Г.-К. Андерсен прикріплював еолову арфу до щогли рибальської шхуни, аби слухати “її жалібний спів у пору непогожих північно-західних вітрів” [4, 610]. Й.-В. Гете в поезії “Еолові арфи (Розмова)” в акордах двох інструментів передав трагічний перегук голосів закоханих, приречених на довгу розлуку.

До символу Лесиної еолової арфи, в якому вона опановувала себе й цілий світ, найближчим видається поетичний паралелізм у поемі “Лісова ідилія” І. Франка. Його еолова арфа – то душа поета, ця незбагненна мембрана самого життя:

> В його чутливість сильна, дика,
> Еольська арфа мов велика,
> Що все бринить і не втихає:
> В ній кождий стрічний вітер грає.
> А втихне вітрове дихання,
> Бринить в ній власних струн дрожання [11, 108].

Запис Лесі Українки про еолову арфу у стислій фразі сконцентрував усю повноту переживання єдності, “зв’язності” буття, відкриту радість злиття з природою як живою органічною цілістю і, що найголовніше для поета, усвідомлення божественного походження його пісень. Серце романтика на якусь мить розчинилося у споглядданні вічного місячного потойбіччя, у взаємопроникненні відомого і невідомого. (Змалечку вона любила розгадувати невідоме й неусвідомлене саме в місячні ночі; згадаймо її зізнання в тому, як тихими ночами чекала мавку в лісі). Автограф зафіксував, сказати б, еволюційні “сходинки” всеохопного образу музики еолової арфи:

[4] Можливо, тоді цей дивовижний музичний інструмент на фронтоні будівлі Київського університету повісили студенти з якогось літературного чи співочого гуртка (українського національного чину). У цих гуртках спостерігався масовий потяг до музики, до народної пісні. Згадаймо, наприклад, “ботанічну” філію лисенківського хору, що не переставала співати весною, влітку й на початку осені, коли хор Лисенка не збирався для співанок. Тоді хористи, а з ними великі гурти молоді щодня збиралися в Ботанічному саду “на так званій студентській гірці, що йшла пологим спадом уздовж Караваєвської вулиці в напрямку до Безаківської” [див.: 7, 329].

1. Спочатку погляд від землі – місячне проміння. Асоціація зі струнами еолової арфи, що оповили всю природу; на променях-струнах грає вітер.

2. Раптове цілковите виокремлення з реальності й вихід до Неба. Не вітер грає, а небесний геній (первісна правка в тексті відображає цей рух становлення образу). Він грає свої небесні пісні на променях-струнах.

3. Небо пронизує "луною" своєї музики увесь всесвіт, і ця луна на тих же струнах-променях сягає землі й відбивається в соловейковому співі та в піснях людей.

Як писав В. Петров про історію Мавки, природа "повертається до первісної єдности людського й стихійного. Цей поворот до єдности здійснюється в музиці" [5, 159].

Безперечно, імпульсом до появи образу у слові стала загадкова музика арфи (можна припустити, що й з'явився цей текст тієї місячної ночі, коли акорди еолової арфи ще бриніли у стані спонтанного замилування святістю буття). Це була її "вдячність за життя, за свідомість і за існування, усвідомлення того, що життя та наше існування походять від невидимого, трансцендентного і безконечно багатого Джерела" [3, 13]. Це був політ ins Blau (вислів Лесі Українки). "Не подих в пустку. Віддих в Бога. Вітер" (Р.-М. Рільке) [6, 202] .

А тріумф вслухання юної творчої душі в музику всесвітньої арфи – нероздільність небесних пісень зі співом птаха та людини. Луна божественної музики – пісня поета.

Нарешті, повернуся до рукописного контексту невідомого автографа Лесі Українки, до питання, означеного з перших спостережень над цим мініатюрним автономним текстом. Отже, його було записано на аркуші під завершеним планом останніх розділів оповідання "Жаль", якими письменниця мала намір суттєво розширити твір. Може, запис тут з'явився цілком випадково? Просто на столі трапився саме цей списаний аркуш, при кінці якого біліла під місячним світлом чиста смужка. А може, він справді стосувався змісту оповідання? Якщо так, то маємо рідкісне явище серед жанрового розмаїття рукописних текстів Лесі Українки: зафіксовано заготовлений для художнього твору образ, та ще й у процесі його становлення (про що свідчить і первісна правка).

У тексті плану майбутніх розділів до оповідання одразу увагу привертають два короткі речення: "Місячна ніч" і "Софія проводить годину на балконі". Вони записані у плані до IX розділу на цій самій сторінці, у кінці якої згодом з'явився олівцевий запис про еолову арфу. В остаточному надрукованому тексті оповідання "Жаль" план IX розділу реалізовано в X розділі [докл. див.: 9, 99-100].

То що ж становить собою картина місячної ночі в оповіданні "Жаль"? Як сприймала її героїня твору Софія? "Софія з паничем вийшли в парк. Ніч була надзвичайно ясна, тиха. Дерева, удень такі нещасні та хворі, тепер здавалися зграбні та стрункі, мов постаті русалок. Тонкі граціозні тіні тремтіли сіткою на блакитно-білій стежці. Вітер зітхав у кущах так полохливо, таємничо. Дерева шепотіли кохані речі темним верховіттям. Здалека лунало срібне, палке, тужливе щебетання соловейка.

Софія йшла тихою ходою поруч з паничем. Її не заспокоїла тая тиха, тепла, немов чогось прагнуча ніч. Софії роїлись думки-гадки та мрії, але вже не ті, що погляд їй сльозами застилали там, у концертовій залі" [10, 84]. А щойно на концерті її, молоду жінку, що понад усе прагнула розбагатіти, та раптово стала бідною вдовою, до сліз схвилював спогад про минулі розкоші "блискучого життя" в батьківській хаті.

Як бачимо, чудова тиха ніч лише відвернула Софію від мрії про "рожеве кубелечко" розкошів.

Та героїню ще раз покликала та сама місячна ніч, уже після того, як вона, безправна компаньйонка, зазнала жорстоких докорів від бундючної господині-



Леся Українка. 1886 р.

баронеси. Софія вийшла на веранду. “Вона всміхнулась, звернула погляд з тихою мрією на широку алею, що мов річка лисніла при місячному сяйві. З тремтячої темряви лунав соловйовий спів. Софія знов усміхнулась <…>” [10, 87].

Слід завважити, що певний зв’язок між текстом про еолову арфу – образом вселенської пісні, яку грає небесний геній на місячних променях, – та картиною місячної ночі в оповіданні “Жаль” безсумнівний.

Проте з усією своєю поліфонічністю цей образ, сприйняття якого письменниця, напевне, пов’язувала з головною героїнею твору, ніяк не міг розгорнутися в цьому оповіданні. За словами Т. Третяченко, “моральну вартість своєї героїні Леся Українка, звичайно, знала: вона була дуже невисока” [9, 111-112]. Ішлося про цілком сформовану людину споживацького світу з мізерністю її захоплень і дріб’язковістю егоїстичних інтересів. Одначе молода письменниця поривалася, розширюючи оповідання, вести свою героїню до “пробудження”. Але, як слушно зауважує Т. Третяченко, “виникла нова суперечність між хитрою і підступною Софією з початкових розділів і невідомо як виниклою наївною молодою жінкою, яка ще перебувала в “сні світської розкоші” [9, 106]. Думаю, проникливий коментар дослідниці, що пояснює причину втрати певної послідовності в авторському дослідженні характеру героїні, хоч як це дивно, точнісінько відповідає на наше питання, чому запис про еолову арфу з’явився саме на сторінці із планом майбутніх розділів оповідання. “Відбувається це тому, – стверджує Т. Третяченко, – що Лесі Українці на цей раз не вдалося відділити себе, оповідача, від героїні. Вона несподівано наділяла Софію своєю здібністю тонкого психологічного відчуття. Внутрішнє багатство, передане автором Софії в деяких моментах (зустріч зі старою компаньйонкою, розмова зі швачкою), починає ніби реабілітувати її” [9, 112].

Що ж стосується високого, небесного мотиву “еолової арфи”, то тут, за логікою світогляду та психологією героїні, бездоганно дотримано авторкою лише те, що могло їй бути доступне: в оповіданні “Жаль” вжилися тільки “місячне сяйво” тихої ночі, зітхання вітру і “срібне”, “тужливе” щебетання соловейка. А потім і того не стало – “зблід місяць” і “притих соловейко”…

Однак в автографі з 19 слів назавжди лишилося те, що було замкнуто в поетові. Рукопис береже для нас мить творця, саму його (за висловом Г.-Ґ. Ґадамера) “близькість”, саму його “ужилість, в якій ми якийсь момент перебуваємо” [1, 280].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Ґадамер Г.-Ґ.* Про вклад поезії у пошук істини // *Антологія* світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доповн. – Львів: Літопис, 2002. – 832 с.
2. *Листи* так довго йдуть…: Знадоби архіву Лесі Українки в Слов’янській бібліотеці у Празі / Упоряд., передм. та приміт. С. Кочерги, післям. О. Сліпушко. – Нью-Йорк: Видання Союзу Українок Америки, 2002. – 308 с.
3. *Мертон Т.* Нові зерна контемпляції / Пер. з англ. О. Мельник. – Львів: Свічадо, 2009. – 216 с.
4. *Паустовский К.* Сказочник // *Паустовский К.* Собр. соч.: В 6 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – Т. 5. – 664 с.

5. *Петров В.* Лісова пісня // *Українка Леся.* Твори: У 12 т. – К.: Книгоспілка, [1929]. – Т. 8. – 244, CXVII с.
6. *Рільке Р.-М.* Поезії / Пер. з нім. М. Бажан. – К.: Дніпро, 1974. – 280 с.
7. *Славінський М.* Заховаю в серці Україну: Поезія. Публіцистика. Спогади / Упоряд. Б. Славінського та Д. Славінського. – К.: Юніверс, 2002. – 416 с.
8. *Словник* української мови. – К.: Наукова думка, 1971. – Т. 2. – 552 с.
9. *Третяченко Т.* Художня проза Лесі Українки: Творча історія. – К.: Наукова думка, 1983. – 288 с.
10. *Українка Леся.* Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 7. – 568 с.
11. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 3. – 446 с.

Отримано 30 листопада 2010 р. *м. Київ*

CXL

Роман Піхманець

УДК 821.161.2:82.09

СМИСЛОВІ ГЛИБИНИ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

Стаття присвячена з'ясуванню художніх параметрів концепту забобону у творчій свідомості Леся Мартовича. Простежено його природу, полісемантику й особливості вияву на різних рівнях тексту.

Ключові слова: забобон, психокомплекси, культурні істини, концепт, художня семантика.

Roman Pikhmanets. Semantic dimensions of Les Martovych's literary spaces

The article deals with literary parameters of superstitions in Les Martovych's poetic consciousness. The author explores the polysemantic nature of superstitions as well as their manifestations on different text levels.

Key words: superstition, psychological complex, cultural verities, concept, literary semantics.

Загальником у працях про Леся Мартовича стали твердження, буцімто він нещадно бичує представників "панського" світу і з явною симпатією ставиться до мужицтва. Насправді така опозиційність творчого мислення автора "Забобону" більше позірна, ніж посутнісна. Бо що становило собою "панство"? Зі спогадів М. Рудницького випливає, що панами письменник називав і своїх друзів, які гайнували час у львівських кнайпах, хоча, бувало, не мали жодного матеріального забезпечення [8, 88-89]. А коли йому дорікали, що й він із того самого тіста, то не заперечував, а лише виправдовувався, що свідомий такого свого становища. Словом, інтелігенція, галицько-українська еліта загалом у його розумінні теж належала до "панського" світу.



Як, зрештою, і всі, хто не працював на землі. Міщани, приміром, теж мають мало спільного з мужицтвом. Селюки вважають

їх особливою соціальною категорією, яка невідь-що робить і невідь із чого живе, тобто паразитує, а отже, стоїть близько до панства чи до нижчих від людини біологічних видів. Тому Йван (“Село Підойми”), який став посміховиськом в очах селян після нанесеного йому публічно поличника й ганебної втечі, соромиться лише земляків, уникає їх і боїться будь-яких розпитувань чи співчуття. Зате в місті охоче ділиться з кожним своєю бувальщиною і навіть прагне викликати додаткові емоційні “надужиття”. Намагався “справити їм <...> забаву” дотепними версіями пережитої події та її деталями, сподіваючись за те “мати ласку”, як раніше домагався подібного ефекту від односельців своїми просторікуваннями й вигадливими оповідками. Вони були вже, сказати б, перегорнутою сторінкою, і тепер їх соромився, але “не соромився людей міської породи. Як не соромився кота, свині, корови, коня, так не соромився і їх” [6, 139].

У “Народній ноші” цей постулат сформульований із публіцистичною прямотою, в усій його оголеній сутності й логічній визначеності – як “внутрішній голос” селянської самосвідомості. “Зовсім простий мужик, та він має себе за нижчого, але не за гіршого. Він почитує в своїй голові всіх немужиків за інакшу породу людей. Однаково, чи високого урядника, чи обдертого міського злодія від калитки. Оця порода людей буцім те тільки й робить, що стирає зап’ятки на плитках та чатує на неосторожниць і недбайлиць, аби з них яким світом гроші влупити. Хоть на виду, хоть потайки: як котрому під силу. Мужик їм кланяється, але боя перед ними не має. Бо як лиш держить мошонку цупко в жменях, то розмовиться з найвищою ексцеленцією”, – “мудрагельствує” герой-оповідач [5, 229-230].

Погляди письменника на структуру галицько-українського села збігалися багатьма пунктами з висловлюваннями на цю тему В. Стефаника. Воно, як і тамтешнє суспільство загалом, не знало такого чіткого поділу на “бідних” і “багатих”, як це було в розвинутих країнах Західної Європи і як його визначили теоретики наукового соціалізму (“по сім боці богатирі, котрим навіть без їх волі йде щораз більше богаство, а по тім бідні – вічні робітники”). “І одні працюють і другі працюють, і один і другий жиє по-свински, і один і другий ніякого просвітку в голові не має, і одного і другого, хто не хоче – не вскубне!” – переконував Мартович А. Шміґельського [10, 2][1]. Хоча в цьому твердженні після слів “і одні і другі” годилося б додати “і треті”. Оскільки західноукраїнське село передбачало, згідно з уявленнями новеліста, три соціальні категорії: “богатирі”, до яких зараховував такі “роди славні на Руси”, як Барвінські, Вахнянини, Даниловичі, Остапчуки, Романчуки та ін., “богаті мужики” і “наймити”. Відмінність між першими і другими полягала лише в тому, що “богатирі” можуть дозволити собі гарно вдягатися, належно харчуватися й задовольняти при тому ще деякі, принаймні елементарні, духовні потреби, а просто “богатий” селянин на останнє вже не спроможний: “Як ми возьмемо самих наших мужиків по селах, то що ж побачимо? Ото мужика – богатого, що робить тяжко с цілою своєю родиною, не їсть м’яса, файно не вбираєся, а книжок тільки видить що в церкві!” [10, 2].

Лесь Мартович у цілому погоджувався з такою характеристикою, хоча представників першої і другої з означених соціальних груп частіше називав господарями, а відмінності між ними схильний був убачати радше у психологічних, а не в економічних чинниках. Адже Іван і Семен (“Політична справа”) з маєткового погляду стоять приблизно на одному щаблі. Та перший зумів вибратися з баговиння особистісно-психічних упереджень та інстинктів, а другий не встояв перед стихіями “нижньої” природи.

[1] Пор. із висловлюваннями Мартовичевого героя: “А зрештою, хто в нашім селі так дуже втік далеко від бідного? Усі ми, чи бідний, чи богач, та мусимо працювати на кусник хліба. Усі ми рівні” [6, 23].

Обидва добре розуміли відносність і примарність маєтків галичан-українців, особливо коли мова про "просто багатих" селян. Адже демографічні проблеми й небажання урядових кіл їх вирішувати могли у кліп ока перетворити господаря на емігранта, наймита чи зарібника. "Земля не година тілько народу здержати, і треба доконче війни або чуми. Ще десь давно брано до войська, та другий або третій додому вернувся, а нині за два роки всі дома", – казав Стефаникові буковинський ґазда Бариляк [11, 272]. Суспільно-політичним синонімом згадуваних лих стала еміграція, яка набула таких могутніх масштабів, аж це викликало есхатологічні настрої. Особливо тяжко було усвідомлювати, що за океан вибираються не бідняки й не соціальна покруч, а маєтні ґазди, котрі носять у собі "повні пазухи ясного ідеалізму". "А ціла маса емігрантів не йде до Канади вже з крайньої нужди, але з того твердого переконання, що на своїй землі не діждеться нічого ліпшого, як п'ятькрейцарового наймитства", – із сумом констатував новеліст [11, 274]. У "Камінному хресті" Дідухові діти й сільські господарі теж скаржаться, що "не хотє бути наймитами", бо "ца земля не година кілько народа здержіти та й кількі біді вітримати" [11, 71]. Подібної думки дотримуються й Мартовичеві герої. "А сегодні, коби-сте знали, маєток не становить чоловіком, бо маєток сегодні є, а завтра може не бути. <...>. Я ще маю господарство, але не знаю, – як розділю його межи діти, – чи будуть вони богатші від Василька (онука бідної вдовиці. – *Р. П.*)?" – переконує Іван із "Політичної справи" односельчанина у відносній рівності сільської спільноти [6, 23].

Водночас Лесь Мартович був далекий від ідеалізації "мужика". Із силою, яка для повного щастя жадає шість відер горілки ("Стрибожий дарунок"), не міг пов'язувати "світлу будущину" України-Русі. "Бо мужик – бідний-бідний, а лукавий однако. Не тішиться тим, шо має, його колька коле, шо другий ще не загиб. Ось чого його дідько хапає", – ділиться досвідом своїх спостережень той-таки герой [6, 43]. "Колька колола" селянина зчаста й від інших психічних нахилів і бажань. Власне, вони й матеріалізовувалися раз-по-раз у того "дідька", який із середини руйнував соціальний і національний організми. Діяв потихенько, непомітно, але методично й мірно, роздуваючи дрібні інстинкти й потяги. У наслідку мужик не просто закисав у своєму болоті, а й іншого, хто "доб'ється" до берега, але "ще не встиг ухопитися за маленький корчик", назад сіпав. Здавалося, що лишень на це і спрямовував усі сили й потугу. А поряд із заздрістю і зловтіхою – постійні скарги й жалі, що "кривда тобі, бо ти притолочений, бо ти прибитий до святої землі, як ота травичка на стежці, шо на ній люде топчуть. Жалуєшся на дужчого" [6, 43]. Дивна ж метаморфоза відбувається, щойно пригноблений власними "кольками" заздрить слабішого від себе: "Ого, ти вже не той. Храпи роздув, зуби вискалив, пазурі висуває: з'їсти його". "Не жалуйся на дужчого, бо ти сам себе глибиш. Куди ж ти можеш взятися вгору, коли з кождого вмієш зробити собі ворога?! Мусиш блудити одинцем, бо ти вже заздалегідь дуже дбайливо старався за те, шоби другий тобі не став помочею, але завадою. А ми нарікаєм, а ми жалуємся, а ми відказуємо, а ми трохи крівавими сльозами не плачемо, шо ми найнижчі, шо ми найнещасливіші, шо ніяк нам зрівнатися з иншими людьми. Куди ж ти будеш рівнатися, коли й свого сусіда, такого ж ціпа, як і ти, не хочеш признати собі рівнею?! Куди ж тобі боротися з дужчим, коли поміж собою не маєш єдности?!" [6, 43-44]. Та селянин навчився "розпізнавати" тільки ворога, і навіть там, де його немає, – у своєму ближньому, у рівному собі. І тоді "один одному силу підточуєш", "один одного за руки держиш", "один одному камінє під ноги підкидаєш". А наслідок?.. Він здебільшого один: "Замахуєшся на другого обухом, а поцілиш самого себе в чоло вістрєм" [6, 44-45].

Безперечно, що трапляються в Леся Мартовича образи "явних п'явок": як із-поміж представників "свого" національного табору, так і зовнішніх ворогів. Зокрема, у "Забобоні" панівну в Галичині польську шляхту репрезентує сім'я "жонци" Краньцовського. Нешлюбний син дідички-баронеси осів у Вороничах чи то як власник тутешніх маєтків, чи як їх управитель, а чи просто з доброї волі "пані", користуючись ними на власний розсуд. Це "налоговий" п'яниця й розпусник, яким час від часу нечиста сила "водить світами". Найчастіше застановлявся в корчмі, у товаристві п'яних музикантів-селян і найнятих для розваги міських повій, і вдовольняв волю свого внутрішнього кровопивці: у пиятиці, розпусті і брутальній лайці. Утім це не заважає шляхті обирати його на різні посади в повітову управу (бо ж поляк!) і доручати "робити вибори". Однак цей аспект сутності пана Краньцовського зазначено лише принагідно. Тому М. Грушевський і визнавав, що "кінець кінцем одначе елємент соціяльний в повісти – хоч як вона інтересна і симптоматична з сього погляду – стоїть все-таки на другім пляні, входить до основної фабулі як елємент другорядний" [2, 240]. Подібне можемо сказати і про попівство. Попри ту велику увагу, яку автор приділив цьому соціально-культурному прошарку, воно як суспільна сила висвітлено фрагментарно і гротесково обмежено, а безпосередньо в "кадрі" – душевні муки героя, психологія його журби. Прискіпливіший погляд зможе виявити ці ж закономірності стосовно всього Мартовичевого художнього простору.

Сказане не означає, що він ігнорував соціально-економічний, класовий бік суспільного буття, але не вважав його визначальними в екзистенціальному вимірі. Бо до якого класу належить, скажімо, Срулько з незакінченої повісті "Село Підойми", який не може втриматися, коли побачив яйця в селянській хаті, аби не поцупити кілька? Експлуататор він чи експлуатований, гнобитель чи гноблений?.. А люди ж сприймають його за лихваря і називають – не лише поза очі – жидівською напастю. Словом, соціальні відносини, зокрема класову нерівність, національне поневолення письменник тлумачив як наслідок більш глибоких і значущих процесів, закорінених у свідомості, у душевній субстанції. Цю думку автор вербалізовував неодноразово. Приміром, у "Стрибожому дарунку" заявлена з майже логічною, однозначною визначеністю пряма залежність будь-якого невільництва від самої людини, її внутрішньої природи й душевних устремлінь. "Бо нарід хоче заєдно від нас із неба якоїсь правди, – скаржиться Перун своєму першому помічникові, – а не розуміє, що як сам собі правди не зробить, то завсіди буде кривдний" [5, 188]. Не викликає сумніву, що зробити "самому собі правди" можна лише за умови відповідних психічних настанов, цілісно-особистісної скерованості на досягнення мети. Показово, що такі міркування вкладено до вуст володаря небесного трону, нехай і язичницького пантеону, котрий, як кажуть, знає, що говорить. Отож аби добитися соціальної чи національної рівності, слід було найперше позбутися залежності від власних психокомплексів, до того ж усім: і селянам, і "провідній верстві", і шляхтичам-дідичам, і міщанам.

Збагнути сутнісні детермінанти художнього світу письменника, зокрема його змістово-концептуальну "матерію", допомагає повість "Забобон". Не викликає сумніву її значення як твору підсумкового і "програмового", тобто своєрідного художньо-естетичного маніфесту. У його центрі – образ поповича Славка та його душевних терзань, що виникли внаслідок сліпої віри в каверзи могутніх внутрішніх стихій невідомого походження. Вони підпорядковують життєві ритми людини своїй таємничій волі і примушують діяти всупереч собі, своїй природі і здоровому глуздові. Сила таких психічних комплексів і упереджень настільки могутня, що здатна будь-кого перетворити на раба химерних вигадок і плутощів. З огляду на беззастережне панування над людиною і на містично-

супраментальний характер таких залежностей, М. Грушевський волів називати їх, услід за Сократом, особистим демоном чи, більш звично, фатумом, який "кожну приємність життя примушує відкуповувати якимсь стражданнєм, і навпаки певним умисним стражданнєм дає у себе викупити удари життя" [2, 240]. Лесь Мартович номінував їх забобоном і зробив засадничою підвалиною життєвої парадигми й естетичного універсуму. Залежність суб'єкта від тектонічних рухів власного душевного "підземелля" просто-таки колосальна. Можемо означувати її інтимною, містичною чи хворобливою – це не міняє суті справи. Набагато важливіше, що людина (хоче вона того чи ні) втягнута в його гротесково-іронічні ігрища і стає їх невільником. Відтак забобон слугує психологічним підґрунтям "куріозної" життєвої філософії Славка Матчука і, отже, глибинною мотиваційною основою всіх хоч трохи значущих учинків і дій.

Почалося зі спостережень. Славко помітив, що "коли чого дуже тішиться, то потім стріне його допевне якась немила пригода", "коли надіється, що щось допевне сповниться, то воно якраз станеться насупір" і, навпаки, коли "має певність, що щось йому не вдасться, то воно якраз обернеться на добре" [5, 300]. Хтозна, чи "дотеперішні його невдачі", чи те, що "ні до чого не прикладався", чи ще щось інше, таємниче й позаособистісне, про що не хотів думати, підсвідомо сподіваючись на преференції в майбутньому, витворили таке переконання. "Досить того, що став забобонний". Із часом настільки зжився з такими уявленнями, що вони стали життєвим переконанням. Тому, коли довго не міг спекатися душевних мук, шукав пригод, аби посилити гнітючі враження і прискорити зміну емоційної модальності, спровокувати внутрішнє задоволення, бо знав, що забобон неминуче справдиться й що "за його теперішнє горе та дасть йому <...> доконче якусь потіху" [5, 423]. Так забобон поступово персоніфікувався і став його єдиною розрадою в житті. Вірив у нього, як в абсолютну істину й доконечну неминучість. А коли передбачення не справдилися, це викликало хвилю люті й ненависті. "Якби його Славко мав під руками, покусав би, подрав би на дрібні шматочки" [5, 432]. Але добитися цього було годі, отож постановив собі гулити його і провокувати, робити все наперекір. Разом зі зрадою забобону його охопила зневіра, відраза до життя. Хотів заподіяти собі смерть, але й до цього треба було мати волю й душевну силу, а він усю психічну енергію тратив на журбу й марні сутички зі своїм демоном. На якийсь час порятувало храмове свято в селі й від'їзд із сестрою до Львова, а за тим – новий удар, новий вибрик долі: оприявнення правди про підроблені свідоцтва. Що не кажіть, а таки послідовний його забобон, як, може, ніщо інше. Не так побивався навіть із розкриття таємниці, як "дивувався тою могучістю, тим, так сказати, маєстатом своєї теорії" [5, 474].

Природним наслідком такої життєвої формули стало її всебічне обґрунтування і зведення до рангу універсального закону, спорідненого ледве чи не з міфологічною максимою древніх греків, зв'язаною з пануванням над людиною, світом і над богами всесильних Мойр. Залишалося покірно прийняти вирок долі й не турбувати себе проблемами вибору, національно-державних домагань, реконкісти. Та чи не найвищу гідність і звитягу гомерівські герої виявляють тим, що знають присуд долі, а діють так, начебто їм нічого не відомо про фатальну приреченість, і виконують своє призначення на землі. Подібний поведінковий кодекс у стосунках із божественними істотами, які персоніфікують долю, демонструє й герой української казки. Він ніколи не підкоряється сліпо лихій долі, а "б'є її", різними "способами змушує змінити свій характер і поведіння", "добивається від неї доброї поради або позбувається, хитрим способом утікає, заб'є в пень, заднить у бочку, утопить або закопає в якім-небудь посуді" [1, 340]. Натомість Славко Матчук принципово не здатний на рішучий чин і

навіть на визволення з-під гнітючого ярма власних психокомплексів, вони цілковито панують над ним, а не навпаки. Логічний вихід із такої ситуації – здатися на милість того-таки забобону і пристати на його нові каверзи. Це означає длубатись у власній душевній субстанції та сподіватися на порятунок "збоку", од когось сильнішого, рішучішого і владнішого від нього. Знаходить його, урешті-решт, в обіймах польської шльондри Броні Смажак. Інакше й бути не могло, адже, згідно із психоаналітичними тлумаченнями, "повного щастя" можна досягнути лише шляхом повернення до первісних джерел радості та блаженства – через задоволення сексуальних бажань. А про жінок Славко судив лише категоріями розпусного дому, де все просто, зрозуміло, не обмежено жодним табу й заборонами й де залишається насолоджуватися пестощами повії. Подібні екзистенціали переживала не раз і національна еліта. І причини теж були однакові.

Не позбавлені сліпої залежності від психокомплексів різного походження й інші персонажі повісті. М. Грушевський виокремив у них, назвавши "інтересним", "контраст власне значної інтеліґенції людини взагалі – з одного боку, і власть над нею, всупереч усяким раціональним мотивам, отакого якогось темного пережитку" [2, 241]. Цей контраст учений уважав конституційною засадою характеротворення, а розумів його як паралелі "паничевому забобонові". Водночас указував на повір'я вороницьких селян, зв'язані з повішеником, на віру капрала Неважука в існування інклюзів, а також на "страждання" Петра Оскомюка від "стягнутої на себе нечесті тим, що його люди бачили розперезаним, коли він, на прошеннє Матчука, взяв на свій ремінь заблукану корову, щоб завести її додому" [2, 241]. Петро затявся, що не ступить ногою на парохію розперезаним: "Там може бути на подвір'ї їмось або кухарка, а йому стидно без ремінця", бо почуватиме себе, "немов голий". "Правда, він мав на собі сорочку й ногавиці, але в ремінці то так, як у кожусі" [2, 306]. Зрештою, село було тієї ж думки. Оперте на культурну традицію переконання, що поважному господареві негоже виходити на люди чи працювати розперезаним, так глибоко вкоренилось у свідомість, що навіть вимушене й тимчасове порушення такої "колективної" норми вимагало здійснення певних "оберегів": поки назад передадуть ремінь, "він буде ждати коло плуга, а для закриття свого сорому підпережеться тим часом перевеслом із житньої соломи". Уклінні вмовляння допомогти й повага до панотцевої особи таки приневолили селянина до крамоли. Усе ж пожалів він потім за необачний учинок, бо, крім оскаржень за начебто заподіяну душпастиреві понад двадцять літ тому шкоду, нажив у селі сумної слави Розперезаного.

Якщо відштовхуватися навіть од наведеного твердження М. Грушевського про устійнений на різних критеріях смисловий паралелізм психологеми забобону як частий ("інтересний") образо- й сюжетотворчий принцип автора й логічно зважити інтерпретаційну схему до кінця, то напрошується висновок про концептуальне ядро його художньо-образної системи. Інакше кажучи, смислообраз забобону в його найрізноманітніших виявах, полівалентності і внутрішніх перевтіленнях визначає "світлотіні" Мартовичевої художньої картини світу, її, сказати б, рельєф, природні й демографічні зони.

Уже в першому творі сімнадцятилітній автор демонструє, як пересуд "читарні" (заскорузлої традиції, пасивного завзяття, філістерської обмеженості й упертого консерватизму) тяжіє над людською свідомістю, заважає розгледіти складники своєї соціальної й національної сутності. Відтак нові життєві форми, культурно-просвітній рух незмінно і стало асоціюється з панщиною й новочасним лихом. Селянин у темноті народжується й до світла просвіти й науки йому зась, бо, аді, "наші вітці-правітці того не знали та якось жили!"

[5, 30]. Сила звички, інертна млявість діла й мислі, байдужість до політичної боротьби й державотворчої діяльності, закостеніло-квола воля – ось її реальні атрибути. Цей забобон підтримують у народі сили, зацікавлені у збереженні статусу quo, опираючись на глибоко закорінені в підкірках мозку психологеми й відразу, ба навіть сліпу озлобу до цивілізації, емансипації, ініціативи і вдаючись до різноманітних засобів викривлення свідомості – пліток, ворожої агітації, споювання й підкупу.

Паралельно відбувалося культивування новітніх міфів і стереотипів. Один із них, який червоною ниткою проходить через нашу історію, заважаючи національній самоідентифікації, і який подеколи ще й досі насаджують українцям, покликаний підірвати віру у власні сили, пов'язаний зі сподіваннями на "доброго вуєчка", котрий прийде і принесе волю чи бодай покращить умови життя. Не випадково в одній із авторських редакцій твір називався "Рудаль", себто архікнязь Рудольф – цісарський намісник, імплікуючи зв'язок задуму з особою престолонаслідника, який загравав з українцями. Із ним деякі політичні сили галичан-русинів пов'язували "надії на кращу будущину" народу. Отож коли він раптово відійшов у вічність, Галичиною поповзли вперті чутки, "що він не вмер, а ходить поміж народ "практикувати" [11, 239], тобто дає поради, як на світі жити. Для темного, забобонного селянина вони важили більше, ніж відкриття читалень, бо особа монарха, нехай і ймовірного, асоціювалася з Небесним промислом. Не дивно, що Мартовичів "не-читальник" саме з ним пов'язує сподівання на кращу власну й народну долю: "старшúй" зітре свого супротивника (російського царя) "на солому, на січку", скине зорієнтовану на новий лад ("на читарні") громадську раду, а його поставить верховодом. Тож оповідання цілком можна б назвати "Забобоном".

Розгорнуту парадигму народних забобонів подано в VIII розділі повісті "Село Підойма" [див.: 6, 181-188]. Ідеться, власне, про своєрідну гаму релігійних переживань людини традиційного суспільства, волею історії кинутої жити в цивілізовану епоху. Формально старі Сороки були християнами греко-католицького обряду, "але вони цього не знали", бо "мали свою віру і, якби їх запитався, якої віри вони, здивувалися б і допевне відповіли б, що руської, а найборше мужицької віри. Їм здавалось би, що вони визнають таку ж саму віру, як всі інші в селі. У головних зарисах воно було правда: як усі люди в селі, вони визнавали християнську віру з домішкою останків давньої, слов'янської". Хоча ті "домішки останків" переважали у структурі віри. Зрештою, й увесь такий релігійний світогляд опирався на давні культи й сакральні сутності. Це була віра, яку І. Франко називав "практичною" для галицько-української суспільності кінця XIX ст.: обряди й вірування її, "навіть ті, які прийняла і освятила церков, далеко більше надихані поганською вірою в оживлені сили природи, ніж в єдиного, всемогущого і всевідущого бога" [13, т. 45, 269]. Але "стародавня віра" дедалі більше "переходила в забобон, і кождий що іншого з неї вважав за правду, а що іншого за пусту байку". Набір язичницької атрибутики звичний (відьми, опирі, чорт і дідько, ворожбити, планетники, "воскресення мертвих на Сафатовій долині" тощо), "заходила тільки різниця в подробицях, у детайлях". Так, Сороки "найщиріше і найсердечніше вірили в Сина Божого, Ісуса Христа", і не лише тому, що був "Син Бога й Богородиці", а й "обставав лиш за бідними", а "багатих жидів ненавидів". Хліб вони вважали святим, "особливо хліб разовий, що годує людей простих", а до калачів навіть доторкнутися не наважувалися; "боялися всяких безбожних слів від сина", вважаючи їх сливе своїм смертним гріхом. Не сумнівалися ніскільки, що потраплять до пекла й "буде їм там дуже зле", бо служби Божої ні за що наймати, а поминки буде нікому справляти. Одначе й божественних настанов дотримувалися сяк-так:

молитви лише деякі знають, та й ті, запевняє священик, перекручують; від чарки не відмовляться, як хто почастує, навіть у Велику п'ятницю; посту, "як лучиться дурничка", теж не дотримуються, бо скоромину рідко бачать; "або – не красти. Де простий чоловік може втерпіти! От вона, вертаючись з поля, гарбуз для свинки вкраде, а він принесе з поля буряк. А за топливо нема й що згадувати! День-у-день збирає в лісі патики. Злісний уже навіть не дивиться. Іде в друге місце, чиниться, що не завважив". Ніяк Сороки не могли втямувати, яка відмінність між чортом і дідьком. Урешті доходили думки, що, "мабуть, невелика. Може, лиш ґатунок інший, як є худоба або свині всілякої породи". Утім чорт таки гірший, "зате дідько хоть збиточник, любить людям помагати". За таке "заграванння" зі смертними і спроби переманити їх на свій бік Бог люто ненавидить бешкетника й намагається вразити блискавицею. "Але він, хоч слабший, завсіди вміє якось виховатися. А, може, така плідна нечиста сила, як миш, що годі її викоренувати". Особливо часто буває дідько у приятельських стосунках із багачами, які тримають його у стайні між худобою або ж на стриху й годують несоленими стравами. З дияволом було легше, бо з церковних проповідей знали, що "він любить намовляти людей до гріха". "Мабуть, також якийсь кревняк чорта або дідька", – вирішували[2]. А випливала така своєрідна амальгама з того, що не мали змоги докладніше пізнати науку Христової віри, бо одне, що були неписьменні, друге – за роботою ніколи вільної хвилини не мали, отож завше "довідувались за таку річ прихапцем", а третє – службу в селі правили лише щодругу неділю. Тому доводилося вдовольнятися тим, що знали, і на цій хиткій і не зовсім надійній основі, доповненій елементами власного досвіду і спостереженнями за життям, будували "свою" систему релігійних поглядів, що призвело до особливого розуміння християнських сутностей і віри загалом.

Зрештою, автор і не таїв, що головна умова й детермінанта всесильного панування забобону – відсутність належного світогляду і "правильного" життєвого досвіду. За роки навчання в гімназії молодий Матчук не виробив менш-більш стійкого погляду на життя, та й не потребував цього, тому доводилося надолужувати втрачене на підставі чуттєво-емпіричних знань. А життя його зводилося до паразитичного існування із хронічними переїданнями і сливе тотальним спанням. Долучилися ще хворобливі переживання, зв'язані з підробленими свідоцтвами і, як наслідок чи, може, причина, із психічним комплексом меншовартості. "Але яке життя – такий світогляд. Дотеперішнє життя не дало Славкові розумного досвіду. А якісь неясні відблиски перебутої шкільної науки творили в його голові якесь замішання, якийсь дивогляд" [5, 300]. Вислід природний і закономірний, тому залишилося покладатися на долю, спостерігаючи за її химерними вибриками, й узаконити таку постулу емпіричного досвіду, звести до рангу універсальної життєвої формули, а самому здатися на милість цього містично-демонізованого закону (бо ж науково його ніяк не обґрунтувати). Як такий він став осердям світоглядної парадигми й основним конститутивом життєвої філософії. І не одного лише Славка, а й усього художнього континууму Мартовича.

Тема народних забобонів формує один зі змістових пластів у "Лумері". Отець Кабанович своїм ледве чи не патріотичним подвигом уважає боротьбу з давніми

[2] У дотепних "пророцтвах" розвінчувача церковних догм і релігійної моральності цю думку увиразнено в більш лаконічній і художньо сконцентрованішій формі: "Бо в цім пеклі такі ж звичаї, як і в нас на Вкраїні. У цій верстві пекла, де я буду проживати, дідько образа, а чорт ні, в інших же регіонах чорт образа, а дідько ні. Натомість диявол то старе й поважне слово" [5, 252]. Рівночасно таку світоглядну схему дотепно і, сказав би Т. Шевченко, "не без моралі" екстрапольовано (своєрідна форма поширеного порівняння, виражена паралелізмом) на суспільно-політичні реалії галицько-української дійсності, де "брехун – образа, патріот уже ні. Натомість дурисвіт – старе й поважне слово".

віруваннями, звичаями й повір'ями. Як тільки де зачув про замовляння, апеляції до знахарів чи бодай оповідку про ворожбитів, ураз закипав праведним гнівом: ганьбив і грозив селянам не дати покути й вимагав за такі гріхи чи толоку йому відробити, чи на церкву щось принести. Утім і сам він не позбавлений "дивацтв", що робили його невільником, а часом і посміховиськом в очах парафіян. Ті бісівські сили його ж внутрішнім голосом нашіптували щокроку, що "мужик гнилий", що все зійшов на пияків і лайдаків, що "крутнею жиє" – у розпусті й поганській вірі. Не менш вагомим організаційним чинником для панотця був демон літа з його спекою й духотою, який уводив духовного пастиря у стан незвичної фізичної та нервово-психічної кволості й духовного отупіння. Навіть будучи переконаним, що селяни можуть байдикувати чи робити зумисне шкоду, він не може змусити себе вибратися в поле. Вживанням умовного способу дієслів автор домагається вражаючого "характеризувального" ефекту: "Що то, – каже, – мужик гнилий! Не йшла би тота жебрачія робити, але, пані, п'є дома! Пішов би я, – каже, – сам до нього та порозгонив би пияків (бо це, пані, загибель народа), але тепер ніяк: така духота надворі, що прийдеться пропасти! Та-бо ця, пані, духота не лиш мені шкодить, але й моїй пшениці, бо десь песі мужики тепер нічого не роблять, десь один із другим зайшов у кукурудзи в холод та й спить, а робота пропадає (геть руський нарід, пані, ледачіє: піде до крамарів у найми). Коби ж я так міг вихопитися в поле, я ж би їм показав, якби якого не застав при роботі. Але тепер, пані, неможлива річ вийти, а вечером хоч і вийду, то мужики холодом візьмуться до роботи. Але ж духота!" [5, 35].

Так письменник подумки зіставляє забобони "давні й сьогочасні", залишаючи читачеві право самому доходити висновку. Логічною основою перших стали первісні священні сутності й породжені ними міфо-ритуальні структури, що втратили панівне становище й зійшли до пережитків і пересудів, а других – біологічні нахили й інстинкти, підспудні глибини нервово-психічної конституції людини. Вони утворюють ніби два зрізи неусвідомлюваної психічної енергетики – назвемо їх, скориставшись термінологією К.-Г. Юнґа, індивідуальним і колективним. І якщо давні забобони і в модерних умовах зберегли певний позитивний ресурс, то "новітні", беручи гору над свідомістю, загрожують існуванню її суб'єктів.

Парадокс, але без "диких забобонів" ніяк не обійтися. За великим рахунком, усе життя – суцільний забобон. Не обов'язково навіть іти за художньою логікою та дефініціями письменника. Інакше важко назвати всі ті тисячі пересудів та упереджень, якими люди керуються в щоденному житті і які формують їхні світоглядні структури. Наука номінує це суспільними чи моральними нормами, переконаннями і принципами, істинами, урешті-решт, а Мартовичеві герої – забобонами.

Слово "забобон" чи, радше, "забобони" вживається здебільшого у двох основних значеннях: "1. Віра в існування надприродних сил, у долю, ворожіння, віщування і т. ін., в основі якої лежать релігійні уявлення; пересуди. <...> Віра в прикмети, в те, що деякі дії, явища, істоти маючи надприродні сили, є запорукою удачі чи невдачі в чому-небудь. <...> Пересуд, що ґрунтується на такій вірі. <...>. 2. Помилкові погляди на що-небудь, які стали звичними в житті певних верств народу". Принаймні саме їх подає СУМ (Т. III. – С. 25). Та очевидно, що окреслене семантичне поле неповне, бо ті-таки "помилкові погляди" можуть стосуватися не лише "певних верств народу", а й окремих індивідів, як можна було переконатися зі здійсненого аналізу. До того ж на підставі чого ми судимо про помилковість чи істинність тих або тих поглядів? У кожному разі не на основі особистого досвіду чи апробованих безпосередньо постулатів. Хто ж тоді встановив їхню помилковість? І що, зрештою, означає істина?..

До всього, таке пояснення не враховує динамічний характер, мінливість і відносність самого явища, а відтак і схильність слова до контекстуальної багатозначності, здатність до різноманітних зіставлень та уподібнень, до формування переносних значень.

Скажімо, Ілько Сорока не замислювався, чому це "не годиться" щодня їсти м'ясо ("хіба на Великдень") чи сидіти в холодку за письмовим столиком, коли погідна днина й "робота в полі на християнина чекає", поки не потрапив на військову службу у "велике місто", де панували інші порівняно з селянськими уявлення. Там цілком ігнорували такі настанови й дозволяли собі скоромитися м'ясом і в будень, не питаючи, годиться так робити чи ні, байдикувати, коли робота вимагає рук, тощо. "Там він наслухався всіляких пригод людських. Зразу він їм не вірив, потім, як вірив, то призадумувався над тим, чи це може кождий удати. А як зачав призадумуватися, то вважав кождого, що так не зробив би, за дурного селюха з глухого кута, що не варта, що для нього сонце світить, що хліб святи їсть" [6, 220] . Урешті збагнув, що всі оті "не годиться робити", "це може бути недобре" – усього лише "хлопський дурний забобон". Затямував він для себе на все життя й відповідні наслідки: якщо так, якщо дозволено, приміром, щодня глитати м'ясо, порушуючи істини "сільської" культури, "то, видко, можна задля наживи покинути жінку, забравши її майно", тобто порушити таку "святу річ", як шлюб. "Не одна є негарна річ на світі, що її не кождий би піднимався, хто не мусить, або той, хто має іншу спромогу жити. А чи вільно таке робити, це вже інакше питання. Не вільно те, за що тяжко карають, бо як витримаєш кару, то добре берися до такого діла, як же ні, то не зачинай", – міркував собі [6, 220]. Утім якщо логічно продовжити думку, то й поняття кари чи гріха відносні й можуть бути потрактовані теж як "селянський дурний забобон". Герої "Забобону", до речі, так і чинять, уважаючи злодійський промисел доконечною необхідністю й видом господарсько-виробничої діяльності, нічим не гіршим від інших. А у "Пророцтві грішника" місце в раю визначено на основі "своїх" істин аж ніяк не за праведниками.

Отож упевненість, буцімто ми бачимо те, що безпосередньо потрапляє на наші органи відчуттів, – значною мірою ілюзія. Тому існують певні відмінності між тим, що люди роблять і як вони уявляють свою діяльність, бо над ними тяжіє традиція, досвід попередніх поколінь як одне із джерел неусвідомлюваної психіки. Свого часу К. Маркс висловив слушну думку стосовно суспільно-історичних процесів: "Люди самі роблять історію, але вони роблять її не так, як їм спаде на думку, при обставинах, що їх не самі вони вибрали, а що безпосередньо вже є, дані їм і перейшли від минулого. *Традиції всіх мертвих поколінь тяжіють, як кошмар* (курсив мій. – *Р. П.*), над умами живих" [4, 113]. Сила тяжіння, тобто наслідки отого "кошмару", залежить від багатьох чинників зовнішнього і внутрішнього характеру.

Відтак чи не всі життєві істини можна піддати сумніву, керуючись тим, що вони не підлягають доведенню на достовірність безпосереднім досвідом, а є тільки "хлопським дурним забобоном", тобто ґрунтуються на колективних уявленнях, невідомо ким і коли утверджених й апробованих "чужою" практикою. Адже, резонно зазначає О. Лобок, ніхто не може ствердно, опираючись на власні спостереження, сказати, що сонце *ходить* небом, а струм *біжить* чи *тече* електричними дротами. Такі переконання ґрунтуються на певному колективному спадкові, на істинах своєї культури. Сама ж вона недоступна для індивідуального досвіду, перебуває поза його сферою і поза предметами та явищами, які ми сприймаємо органами відчуттів, а тому не може бути зведена до щоденного чуттєвого "матеріалу", і цим вона нагадує мисленнєві

структури первісного світогляду. Міф лише на перший погляд видається фантасмагоричною химерою, далекою від нашої свідомості й мислення сучасної освіченої людини. Насправді ж психологічні механізми функціонування міфу у свідомості "шляхетного дикуна" стовідсотково збігаються з функціонуванням істини в певній культурній традиції та у свідомості сучасної людини: одне і друге "базується на певних колективних уявленнях, суттєво більших, ніж платформа безпосереднього життєвого досвіду особистості", "санкціоновані якимось колективним досвідом культури, недоступним особистому сприйняттю окремого індивіда" [3, 15]. А специфіку сучасного мислення на тлі первісного визначає різне ставлення до фактів, а не до істин своєї культури[3]. Тому можна сказати, що, по суті, "будь-яка істина – це і є міф – щось таке, що сприймається людиною на віру як факт культури. І кожна людина бачить світ не так, як диктує їй безпосередній досвід, а так, як диктує йому інша, вища порівняно з безпосереднім досвідом інстанція – інстанція культурних істин. Ці культурні істини <...> і є міфи, які задають людині певну розмірність сприйняття світу і змушують її сприйняття підлаштовувати світ під цю – ту чи ту – міфологічну мірність" [3, 17]. Лесь Мартович воліє називати такі істини забобонами, виходячи з того, що культурна традиція, у якій живуть його герої, панує над їхньою свідомістю, а могутні сили зовнішнього чи внутрішнього походження набувають містичного відтінку, породжують віру в її здатність упливати на людські долі, визначати суспільні й політичні процеси.

Та більша загроза йде все-таки від – назвемо їх за аналогією – індивідуальних забобонів, персоніфікованих у злі внутрішньо-психологічні сили, особливо ж якщо вони беруть гору над людиною, над цілими соціальними групами й суспільними прошарками, над націями та народами й диктують їм свою волю. Суб'єкт керується не логікою об'єктивного світу з її причинно-наслідковими залежностями та опиняється під владою не зовнішніх сил чи історичної необхідності, а під деспотичною п'ятою свого "персонального демона". І. Франко, який першим догледів художньо-концептуальні закономірності Мартовича, назвав це іронією долі чи фактів [13, т. 33, 143]. Будучи на загал продуктом індивідуального функціонування психіки, забобони можуть мати "колективну" підставу, а зміст їх завжди становлять чуттєві комплекси. Здавалося б, вони урізноманітнюють життя, роблять його цікавішим, що так скажу, колоритнішим і подеколи навіть змістовнішим. Але частіше мають інший, "темний" бік, роблячи людину дурисвітом, посміховиськом чи несамовитим. Це може призвести, урешті-решт, до екзистенційної кризи й навіть до самознищення.

У "Політичній справі" сільський ґазда не може змиритися з думкою, що бідна вдова "рівняєся до господарів". Для нього біднота – "діди", "старці", "жебраки", як образливо їх називає, котрим одна дорога: ходити з простягненою рукою і прозябати у злиднях і нестатках. "Неначе цвяшок в серце вбитий" (Т. Шевченко), "болить" його ота несправедливість. Адже ж його лан межа в межу, а жито "марне", не хоче родити, зате в неї й капуста головата, і бараболя, петрушка, морква, кукурудза буяють, а цьогоріч посіяла пшеницю, і та вродила на славу: на невеличкому краптику нажала цілі копи. Заздрість, гнів та образа розпирають груди, не дають і хвилини спокою. Він навіть молитву проказати не в змозі без погроз і проклять Тетяні. Фігурою парентези, поєднаної з гнівними імпрекаціями, конмінаціями й ексекраціями, автор домагається вражаючого характеризувального ефекту, вивертаючи напоказ "низьку" сутність свого персонажа: "Семен (*Молиться пошепки, потім голосно*): ... воля Твоя..., аби

[3] "Залишаючись по суті своїй міфологічним, сучасне мислення все ж знає феномен наукового факту і здатне до рефлексивного опрацювання власних міфологічних підстав" [3, 18].

тебе шлях трафив із жебраками! Но, міркуй собі: нажила з байструком півчварта полуківка пшениці. (*Зітхає, молиться пошепки*): … хліб наш насушний… межя в межу попри мо, на напасть, біг-ме: на напасть! (*Знов пошепки, потім голосно*) … яко же ми оставляєм довжникам нашим… собака моє мня не Семен, як вона буде мати пожиток із тої пшениці! Погоди, жебрачко, погоди! Аж тоді ти пожиткуватимеш своє збіжє, коли мині отут, на долоні, виросте волос!" [6, 31-32].

Його уявленням суперечить думка, що бідняки можуть їсти молочну кашу чи "скоромитися" пшеничним хлібом. Тим паче відмовляє їм Семен у духовних потребах (читати пресу, брати участь у суспільно-політичній діяльності й національних формах життя). У засноване в селі культурно-патріотичне товариство він не записується, бо там сходяться й почувають себе рівними всі, без огляду на маєтковий стан і соціальне походження. Такі порядки не для нього, вони прямо-таки перекорчують, вивертають душу. На знак протесту він готовий пристати до москвофілів. "Відрікайся рідної мови через те, шо в Тетяни зародила пшениця", – іронізує "січовик" Іван над подібною життєвою логікою.

Дійшло до того, що однієї ночі він їде возом на Тетянину нивку й викрадає полукіпки. При цьому зізнається, що не потребує тієї пшениці, тому і злодієм себе не вважає. Коли ж крадіж виявили в його стодолі, ніяк не погоджується віддати бабі пшеницю, а після винесення судового вироку не може пережити принизливий для нього пункт, згідно з яким удові належало виплатити сорок п'ять корон за нанесену шкоду. Рішення відсидіти три тижні в арешті він сприймає з мовчазною згодою, "але через те зле, що платити би". "Платити бабі сорок і п'ять корон за пшеницю, що вибуяла на крадених гноях. Я сміхом стану: баба вихвалютимеся", – мотивує свою позицію [III, 82]. Він готовий додатково нидіти за ґратами ("Нехай пан так роблять, аби я відсидів ті гроші. Дідько бери, ще тиждень посижу"), рекурсуватися ("відкликуватися від судового примусу", подавати на апеляцію), викидаючи на вітер немалі гроші, тільки б вони не дісталися бідній вдовиці. "Волію ті гроші – або ще й назвиш – дати панам, аніж бабі. Нехай пани заграють собі в карти", – зізнається щиро. Платити ж доведеться. Це розуміє не лише адвокат, який намагався, було, відмовити Семена від даремної трати грошей, а й він сам. Тому мріє хоча б один деньок побути в мантії судді ("Господи милосердний, та коби мене зробили судею хоть на одну днину. Я ж би оту жебрачку повісив у той раз!") і твердо постановляє для себе пристати до москвофілів. "Тепер нічо инше не випадає, лиш просто йти до дяка з Тупих Голов" [6, 83]. Утім і москаля він уважає занадто добрим, аби міг вдовольнити його жагу помсти й покарати "українчиків" адекватно своїй лютості. Отож шкодує за тими часами, коли на них, доводилося чути, нападали татари, "старих різали впень, молодих брали в неволю, а села з вогнем пускали". "Якби мої очі вздріли моїх супротивників у такій пригоді, аж тоді би мині полекшало, аж тоді висхла би в моїх грудях отрута", – щиро зізнається. Задля досягнення душевної радості Семен готовий "до них із хлібом-сіллю" вандрувати й "навколінках у наше село великими просьбами" заманювати [6, 89]. Так психічні комплекси маркували суспільно-політичні процеси й визначали, зрештою, долю України. Москвофільськи налаштований дяк ніскільки не сумнівається, що Семена покарано "за політичне", а тому, переконує пригніченого співрозмовника, "нема сорому". Апатичному до політики і смертельно враженому "забобоном" сільському господареві байдуже, як дефініювати його справу, та він не має сумніву, що між ним і "читальниками" "не прийде вже до згоди ніколи. Нігде на світі! Вогонь і вода! Покищо їх наверха, а я мушу боронитись. Але все-таки маю надію, що не вони мене, лиш я їх

переможу" [6, 88]. У "сценічному образі" Леся Мартовича Семенова авантюра зазнає краху, а в реальному просторі галицько-української книги буття частіше траплялося протилежне.

Забобони призводять до того внутрішнього невільництва, яке артикулює Іван Неважук. Розмова про нього виникла спонтанно і якось аж наче алогічно, коли на передвиборчих зборах політичний агітатор від радикальної партії не зміг задовольнити природного бажання аудиторії знати, що робити далі. У своїй промові він не виходив за рамки партійної програми й говорив, за кого мають голосувати, як багато залежить від їхнього вибору і які труднощі підстерігають у боротьбі з проурядовим кандидатом. Та вони й самі це добре знали, а "хотіли дослухатися того заповіту, як їм повести своє життя, щоби переродитися на нових людей" [5, 424]. Цього бажала їхня спрагла перемін і нових, цивілізаційних процесів душа, але щось заважало, стримувало, паралізувало рухи. Отож Неважукові слова стали закономірним наслідком душевного дискомфорту й невдоволення, вони мали внутрішню логіку, хоча зовні і справили враження спонтанного вибуху – наче прорвало гнійну рану. Він указав лише на деякі з чинників, які явно чи приховано засвідчують існування саме таких психічних тенденцій: терпеливе ставлення до кривди і знущань, сліпа покора власть імущим, пригнічення в собі людської гідності, прикрощі родинного життя тощо. Усе, як бачимо, вади національного менталітету й соціальної психології селянства, які безпосередньо долучаються до формування тієї могутньої персоніфікованої сили, котра в Леся Мартовича набуває демонічного характеру й відіграє конституційну роль. Тому й у Славкові ті слова розворушили цілий рій думок, які "кружляли кругом голови, неначе мухи, і водно бриніли йому над вухами: "Невільник! Невільник!" [5, 430]. Спочатку вони наводили жах, шпигали звідусюди гострими жалами і гнали навздогін, аби доконати. Але нараз він "відітхнув, зачав <...> роздумувати без ніякого страху". Так, справді, він невільник. Ухопився за цю думку, як за рятівну соломину, адже "якби був хто стояв над головою з буком, то я би був і вчився. Бо невільника самого пустити, то він буде лиш їсти, спати й журитися. А як його підігнати, то все зробить" [5, 431]. На цьому інтимно-особистісному тлі селяни зі своїми душевними болячками виглядали вільними козаками.

Але він так гадав, бо не знав круторіїв душі галичан-українців. Можна було переконатися, що експліковані Мартовичем як домінантні психічні ознаки так глибоко вкоренилися у свідомість, увійшли, як кажуть, у плоть і кров, що набули значення стійких психокомплексів. Ба більше – вони дійшли до гена, до субструктури хромосом. По суті, це вже душевні засновки, своєрідні патерни, які спадково передаються від покоління до покоління. У "Винайденому рукописі про руський край" прямо заявлено думку про вроджений характер багатьох внутрішніх рис муссікуса. "Молоді, як тільки беруться ходити, оказують велику охоту до роботи" [5, 52]. Подібне можна сказати і про інші прикмети, і стосуються вони не лише селян. Саме ці "матриці" формують отой комплекс внутрішнього невільництва, який містично, наче той Іван Рило, уживається в людину, перевтілюючись у її сутність. Він може зробити індивіда повним ідіотом чи дурисвітом (пригадаймо хоча б о. Матчука, який свариться в церкві зі святим Миколаєм, чи персонажів "Стрибожого дарунку"). Та навіть якщо залишити поза увагою такі "крайнощі" й ірраціонально-фантасмагоричні, як на здоровий глузд, сцени, це суттєво не вплине на загальне враження. А воно очевидне: головна причина злиденного і гротесково-комічного в основі існування "руського народу" – оті вроджені задатки, і вони ж призводять, словами І. Свєнціцького кажучи, до тієї "душевної убогості", котра аж ніяк не поступається щодо руйнівних наслідків соціальному, політичному чи національному гнітові. Точніше, обидва складники ("внутрішня" темнота, заздрість, забобонність,

рабська покора і "зовнішнє" гноблення) взаємозалежні й зумовлюють один одного. Тому дослідник виступав проти зведення смислово-концептуального осердя "Забобону" до "обломовщини". "Ні, не вона, – рішуче не погоджувався рецензент і пропонував іншу інтерпретаційну, власне психологічну перспективу: – Це та душевна убогість-мізерія, що з коріння підточує і нищить немалу частину галицької дрібної, так би сказати, міщансько-холопської "інтелігенції". Це квінтесенція того "галичанства" і "рутенства", з яким колись змагалися Франко і Павлик з благословення Драгоманова, через яке вони дуже багато витерпіли у власному житті – та якого в багатьох місцях не можуть перемогти кращі люде ще й сьогодня. Це та душевна мізерія, що проглинує увесь розмах і аромат життя взагалі, що утворює з великих мас людства двоногих чоловікоподібних скотів. А маси ці відомі – і в Галичині, і на Україні, і в Росії, та у всьому світі; вони тільки в галицькому письменстві не мали ще досі такого яскравого змалювання, як в "Забобоні" [9, 818-819].

Отож без діалектичного заперечення, виживання чи "знищення" в собі цього психокомплексу годі сподіватися на більш-менш вагомий результат у соціальній, суспільно-політичній чи національно-державній сферах. Розуміння політичних реалій, дух і завзяття прийдуть лише тоді, коли стануться внутрішні переміни, коли індивід позбудеться залежності від деструктивних душевних сил і тенденцій. З означеної, сказати б, душевної перспективи дивився Лесь Мартович на особливості суспільно-політичної праці. Зокрема, стратегію й тактику діяльності РУРП слід було виробляти, на його погляд, виходячи з цього магістрального напрямку й орієнтуючись не на далекі, захмарні цілі, а всіляко сприяючи освідомленню народу, поборювати темряву, а зосібна того демона, що заважає суспільному, національному й суто людському розвою.

Цю думку автор художньо декларує на сторінках "Забобону". Потурайчин, який справді багато зробив для самоусвідомлення селян і на котрого ті дивилися як на пророка чи месію, перебуває цілковито в полоні політичних гасел та ідей (своєрідний варіант свого забобону): перемога будь-якою ціною кандидата від радикальної партії, зміна виборчого законодавства, урядові зловживання й поліційна сваволя, запекла, до саможертви, боротьба із сильним і небезпечним ворогом тощо. Безперечно, що все це важливе і вкрай потрібне, проте аби розраховувати на позитивний результат, слід виходити з перебудови психології, з емансипації людської одиниці, зі звільнення її свідомості від багатьох зовнішніх, а ще більше внутрішніх залежностей, від отого демонічного комплексу душевного невільництва, урешті-решт. Таку альтернативу політичній агітації й першочергове завдання підказали самі селяни, виявляючи, як завжди, природну мудрість і глибинне розуміння (нехай до кінця й не усвідомлюване) життєвих реалій. Вустами Неважука вони заявили, що творення нового світу треба починати з діалектичного усунення в собі тих нахилів і бажань, які заклали підвалини душевного поневолення: сліпої залежності від давніших порядків, плебейських інстинктів й індивідуальних забобонів та упереджень. "Пора нам скинути з себе невільництво, – говорив Неважук таким сильним голосом, аж вікна в читальні дзвеніли. – Хоч уже турки й татари на нас не нападають[4], то ми все-таки лишилися невільниками й по сьогоднішній день. Хоч панщини вже не робимо, а отже підкладаємо з своєї охоти плечі панам і панським посіпакам, аби лізли догори!" [5, 424-425]. Інакше даремні зусилля, хоч би якими продуктивними були політичні гасла і який порив і завзяття до нових суспільних форм виявляли селяни. У кращому випадку можна досягнути тимчасового успіху, локальної та нетривкої перемоги; вони ж прагнули

[4] Згадка про турків і татар у цьому контексті не випадкова: герой іншого твору, як пам'ятаємо, засліплений люттю й ненавистю внаслідок активності свого "персонального демона", готовий накликати знову ясир на голови земляків.

кардинальної перебудови світу, якій заважали звідусюди перешкоди, що їх природи вони не розуміли й не вміли дати їм навіть визначення.

До Неважукової думки охоче пристали слухачі. "Свята правда: н-невільництво. М-ми всі ще н-невільники!" – раз-у-раз повторював, як заклинання чи молитву, Сенько Грицишин. Така реакція була незаперечним доказом актуальності й життєвої достовірності думки. Водночас слова колишнього військового капрала сколихнули власні думки сельчан і стала своєрідним пусковим механізмом емоційно-чуттєвої реакції, виконавши так функцію хірургічного розтину. А саме з нього варто починати лікувальні процедури. Тому і в цьому випадку можна чекати позитивного результату, лише б такі судження стали твердим переконанням, а не тимчасовим, інстинктивним рефлексом, не мерехтливим вогником, який то блимає, то зачахає.

Здається, розуміння ситуації і відповідну програму дій мав натоді лише І. Франко, який "заразив" Леся Мартовича, що так скажу, психологічною ідеологією, ще коли той був його довіреною особою під час виборчої кампанії 1898 року на Тернопіллі чи в час співпраці в керівних органах РУРП. Сам Франко тричі проходив воістину дантівськими колами галицьких виборів, наражаючись на небезпеки, приниження, кпини та оббріхування з боку не лише "чужих", а й, на жаль, "своїх" опонентів, і дуже близьким був до перемоги. Але метою його була не так, може, навіть вона, як ідейні й духовні здобутки на цьому шляху, хоч це, мабуть, звучить парадоксально. Нагадаю, що *його* Мирон ("Похорон") в останню мить зрікається слави переможця й героя і зраджує повсталий люд[5]. А Мойсей сорок літ водить гебреїв пустелею, свідомо прирікаючи себе на приниження, зневагу, а може, навіть вічне забуття і прокляття, аби позбулися "низьких" бажань, перше ніж ступлять на простори землі обітованої, сприймаючи цей етап як визначальний для подальшої долі. Подібно міфологічна ментальність надавала перевагу смерті над життям, уважаючи постання нового неминучим наслідком помирання. Без чистилища немає раю, постулює християнська догматика, а без попереднього звільнення від численних психокомплексів, які віками гнітили свідомість, аж породили генетичні наслідки, народ чекає щонайкраще ілюзія свободи замість справжньої волі, а в підсумку – нова неволя. Бо, як висновує поет,

"хоч душу манить часом волі приваб,
Але кров моя – раб! Але мозок мій – раб!
Хоч я пут не ношу на руках, на ногах,
Але в нервах ношу все невольницький страх.
Хоч я вольним зовусь, а, як раб, спину гну
І свобідно в лице нікому не зирну.
Перед блазнем усяким корюся, брешу,
Вольне слово в душі, наче свічку, гашу" [13, т. 3, 158].

Художні проекції на галицько-українську дійсність надто прозорі й не потребують особливих зусиль, аби їх догледіти. Та І. Франко як політик доповнював естетичні форми самовираження публіцистичними й "дієвими". В одній з агітаційних промов казав виборцям: "Говоримо те все і робимо не для того, щоб захопити посольський мандат. Це пусте. З одним мандатом далеко не зайдеш, коли його здобудемо. А якщо впадемо, то також не велике каліцтво.

[5] Бо зрозумів, що "се побіда мас, / Брутальних сил, плебейства і нетями", що "ті лицарі завзяті, / Що йшли в огонь, що бились як орли, / В душі своїй були і темні, й підлі, / Такі ж раби, як уперед були". А такою перемогою "своєї місії я не сповню", бо "ворога я посаджу на троні, / Під власний дім підкину я вогню" [13, т. 5, 79]. Усвідомлення цього факту було наскільки вражаючим і пронизливо гострим, аж штовхнуло на стезю зради – в ім'я переродження плебея у свідому себе і своїх цілей політичну й національну особистість. "Тепер вони погибли як герої / І мученицький прийняли вінець. / Їх смерть – життя розбудить у народі, / Се початок борні, а не кінець" [13, т. 5, 80].

Іншим разом, навчені старим досвідом, старатимемось краще розігнатися, щоб уже не впасти, а перескочити. Але ми робимо це для вищих цілей. Ходимо, кличемо, голову людям морочимо, відриваємо їх від буденної праці, щоб вони знали, що спільне людське лихо треба також спільними людськими силами відганяти від себе. Щоб це розуміти – на це треба вчитися; щоб це робити – за це треба боротися. На цю боротьбу вас вчимо і до неї готовимо" [7, 265][6]. Та щоби це стало твердим переконанням, аксіомою внутрішнього життя народу, на це потрібні роки а роки. Автор "Мойсея" розумів це, не форсував події і не мав ілюзій щодо миттєвого вирішення проблеми переродження селянської психіки. Подібні слова чув від нього не раз і В. Стефаник. І стосувалися вони не лише виборів та участі в них письменника. "Вся робота наша буде хосенна в перспективі, т. є за двайцять років", – постійно наголошував він [12, 164].

Не бажав підкидати вогню "під власний дім" і Лесь Мартович, тому теж шукав, говорячи Франковими словами, "якоїсь іскри", здатної "душі їх розжеврить, запалить, / Щоб вуголь їх в алмаз перетопився" [13, т. 5, 79]. Послуговувався у своїх пошуках засобами гумору й сатири. А першим кроком на цьому шляху стало художнє оприявнення того комплексу внутрішнього невільництва, який цупко тримав селянські душі в рабській покорі.

Таким чином, змістові константи художнього простору Мартовича детермінує смислообраз забобону. Він мав значною мірою автобіографічне підґрунтя, та водночас виразно корелював із ментальними засновками народної самосвідомості й "матрицями" національної психіки. "Це правда, що окроме Бога і чорта в душі нашій єсть ще щось таке, таке страшне, що аж холод іде по серцеві, як хоч трошки його розкриєш, цур йому!" – висловив аналогічну думку Т. Шевченко [14, 21]. Отже, забобон визначає закономірності людської та божественної "комедій". З означеної перспективи письменник дивився на світ, на історичні процеси й на особливості суспільно-політичної праці.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Грушевський М.* Історія української літератури: У 6 т. 9 кн. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1.
2. *Грушевський М.* Світлотіни галицького життя // *Літературно-науковий* вісник. – 1918. – Ч. IX. – С. 224-248.
3. *Лобок А.* Антропология мифа. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997.
4. *Маркс К.* Вісімнадцяте блюмера Луї Бонапарта // *Маркс К. і Енгельс Ф.* Твори. – К.: Вид-во Політичної літератури України, 1962. – Т. 8. – С. 109-205.
5. *Мартович Л.* Твори. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963.
6. *Мартович Л.* Твори: У 3 т. – Краків; Львів: Українське видавництво, 1943. – Т. III.
7. *Остапчук Я.* Із моїх споминів // *Спогади* про Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1997. – С. 255-266.
8. *Рудницький М.* Письменники зблизька (спогади). – Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1958.
9. *Свєнціцький І.* Дві літературні новини Галицької України // *Книгарь:* Літопис українського письменства. – 1918. – Ч. XIV. – С. 818-822.
10. *Сніп:* Вісник життя і слова / Місячний додаток до "Громадського голосу". – 1937. – № 5. – 1 черв.
11. *Стефаник В.* Вибране. – Ужгород: Карпати, 1979.
12. *Стефаник В.* Повне зібр. тв.: У 3 т. – К.: Видавництво Академії наук Української РСР, 1948–1954. – Т. III: Листи.
13. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976–1986.
14. *Шевченко Т.* Твори. – Чікаґо: Вид-во Миколи Денисюка, 1960. – Т. X: Листи.

[6] Принагідно зазначу, що ці слова І. Франко виголосив якраз перед жителями Тернопільщини, де його кандидатуру підтримував тоді Лесь Мартович. Цілком можливо, що він був на тому вічі й чув ту промову. У кожному разі третьоособовий наратор, передаючи враження селян від промови представника радикальної партії, зазначає: "Те, що треба голосувати на Сосновича, а не на кого іншого, вони вже знали. В самій промові хотіли ж дослухатися того заповіту, як їм повести своє життя, щоби переродитися на нових людей. Для того більше їх цікавили ті частини промови, на які Потурайчин покладав найменшу вагу, а саме: *поклик до боротьби, до єднання мужицьких сил* (курсив мій. – *Р. П.*)" [5, 318]. Перегук підкреслених слів із Франковими, як бачимо, прямий і безпосередній.

Отримано 7 грудня 2010 р. *м. Івано-Франківськ*

Володимир Панченко

УДК 821.161.2 – 311.7 (091) "!8": 82.02

ІДЕОЛОГІЧНА ПОВІСТЬ ІІ ПОЛОВИНИ XIX СТ. І ГЕНЕЗА СОЦРЕАЛІЗМУ

У статті йдеться про формування у класичній українській літературі естетичних настанов, які виявилися суголосними доктринальним засадам соціалістичного реалізму. Акцент на суспільно-перетворювальній місії літератури, її тенденційності, дидактично-публіцистичний первень простежуються в естетиці молодого І. Франка, прозі І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О. Кониського, Б. Грінченка. Спроба В. Винниченка узалежнити мистецьку практику від суспільних детермінант, заклики до творення марксистської літератури були підхоплені в радянський час теоретиками соцреалізму.

Ключові слова: ідеологічна повість, марксизм, модернізм, реалізм, соціалістичний реалізм.

Volodymyr Panchenko. Ideological narratives of the second half of the 19th century and the genesis of socialist realism

The paper focuses on the formation of aesthetic foundations of classical Ukrainian literature which later appeared to be in tune with the doctrine of socialist realism. The understanding of literature as a motive force of social transformation, the vigorous support of its tendentiousness, its didactic and journalistic character could be easily traced in the texts of the young Franko as well as in the prose works by Ivan Nechuy-Levytsky, Panas Myrny, Olexandr Konysky and Borys Hrinchenko. It is thus no wonder that Volodymyr Vynnychenko's attempts to subordinate literary praxis to the social determinants, and also his appeals for Marxist literature were readily picked up in Soviet times by the theorists of socialist realism.

Key words: ideological narrative, Marxism, modernism, realism, socialist realism.

У розмові про генезу соцреалізму зовсім не зайве нагадати ту формулу 1934 року, яка стала одним із підсумків Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників: *"Соціалістичний реалізм, будучи основним методом радянської літератури й літературної критики, вимагає від художника правдивого, конкретно-історичного відтворення дійсності в її революційному розвитку".* Так записано у статуті Спілки радянських письменників. Цю формулу було доповнено характерним уточненням: "Правдивість та історична конкретність художнього зображення дійсності мають поєднуватися із завданням ідейної переробки ("переделки") і виховання трудівників у дусі соціалізму" [3, 712].

Партія суворо орієнтувала літературу на утилітарні, пропагандистсько-виховні завдання, на безпосередню участь у процесі грандіозної "переделки человека". Утопія вимагала "правильних" людей, тож більшовики самі поставили себе в ситуацію Родіона Раскольникова: треба було щось робити з людьми "неправильними". Експеримент із "переделки человека" 1934 р. вже йшов повним ходом.

Формула соцреалізму вкрай важлива для розуміння генези самого явища. Зрозуміло, що ідеологи від естетики мали на щось зіпертися, і *вони знайшли опору в реалістичній парадигмі XIX ст*. Вимога "правдивого, конкретно-історичного відтворення дійсності" – це вимога реалістичного мімезису. Щоправда, соцреалістів мала цікавити "дійсність у її революційному розвитку",

– і то було дуже важливе уточнення. До нього я ще повернуся, а поки що пригадаймо пам'ятку української естетичної думки II пол. XIX ст. – маніфест молодого І. Франка із програмовою назвою "Література, її завдання і найважніші ціхи" (1878). Для нашого контексту він цікавий як документ, у котрому проглядають важливі точки опори для майбутніх теоретиків соцреалізму. Їх принаймні три.

По-перше, І. Франко вірив у *суспільно-перетворювальну* місію літератури, відводячи їй роль соціального педагога, учительки життя, "робітниці на полі людського поступу" [5, 13]; це означало, що цілі перед письменством ставилися утилітарні. Література мала "вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя" [5, 12]. Соцреалізм таке уявлення охоче підхоплював. Тільки утилітаризм радянської літератури доходив до крайньої, дидактично-пропагандистської, межі: він передбачав, що "поступ людський" – це і є "виховання трудящих у дусі соціалізму". Франко ж говорив про "витворювання" *інтелігенції* з її особливим громадянським покликанням.

По-друге, принциповою у Франка була теза про *тенденційність* літератури. 1878 р. він, учень М. Драгоманова, категорично заперечував "літературу, стоячу над партіями" , іронічно зауважуючи, що "на ділі такої літератури не було ніколи" [5, 13]. А якщо так, то свобода письменника полягає в його добровільному виборі, у свідомій заангажованості певною суспільною проблематикою та навіть ідеологією на противагу відомій позиції, згідно з якою митець-самітник має творити у вежі зі слонової кістки. Тенденційність, за Франком, – це, власне, *свідомий вибір* позиції, право і "хрест" літератора. Теорія ж соцреалізму трансформувала ідею *тенденційності,* добровільної заангажованості митця у вузькопрагматичну ідею *партійності*. Літературі відводилася роль ідеологічної обслуги конкретної партії. У структурі ЦК Компартії існував ідеологічний відділ із сектором літератури. Так за літературою встановлювався політичний нагляд. Те, що для молодого Франка було виявом доброї волі митця і критика, тепер ставало підконтрольною сферою партійної бюрократії.

По-третє, якщо література – це "робітниця на полі людського поступу", то хто в такому разі літератор? Очевидно, що *діяч, будитель і вихователь*. Іншими словами кажучи, *слуга народу.* Теоретиків соцреалізму така постановка питання цілком улаштовувала. Тільки вони робили казуїстичне доповнення: письменник – *слуга народу, а значить – слуга партії.* Комуністична партійність оголошувалася вищим виявом народності. Відповідно, "партія і народ – єдині"; партія – виразник інтересів і сподівань ("чаяний"!) того ж таки народу.

Основні постулати реалістичної естетики доводилися до крайнощів, за якими починався абсурд комуністичного тоталітаризму, зорієнтованого на панування в царстві духу.

Зіславшись на маніфест 22-річного І. Франка, не з'ясовуватиму тут еволюції його естетичних поглядів, бо для цього потрібен інший контекст. Зазначу тільки, що трактування письменника як "старого народника" (С. Павличко) дуже спрощує уявлення про неперечісну постать. Та й самі ці визначення – "народник", "народництво" – зовсім випадкові в літературознавстві: вони залишилися ще відтоді, коли народництво існувало як суспільний рух. Натомість для сучасного вжитку цілком достатньо понять "реалізм" (чи "позитивізм").

Отже, соцреалізм як теорія не виникав на голому місці й не був суто кабінетною вигадкою Сталіна, його ідеологів та літераторів. Він претендував на те, щоби бути *реалізмом*, тільки особливим, підпорядкованим завданням соціалістичного будівництва. Для цього і знадобилося уточнення щодо

“відтворення дійсності в її революційному розвитку”. Тобто письменник-соцреаліст мав орієнтуватися на *бажану, уявлювану дійсність*. Її можна було би назвати *третьою,* якщо мати на увазі, що перша – це та дійсність, яка була, а друга – та, яка є. Третя дійсність – уявна, ідеальна, та, що обслуговує *потреби утопії*.

Власне, тут і криються початки драми літератури радянської доби: теорія соцреалізму запрограмувала її на фальш – на “підмальовування” дійсності. Маска мусила стати замінником обличчя. З літератури вихолощувалася здатність відкривати світ, а натомість їй належало ілюструвати, пропагувати, займатися “переробкою” людини. У певному сенсі література соцреалізму – це *утопійна* література.

І тут варто пригадати не тільки рефлексії теоретиків ІІ половини ХІХ ст., а й саму літературну практику тієї пори. Як на мене, чимало спільних типологічних рис із соцреалістичною літературою має так звана українська “ідеологічна” повість останніх десятиріч ХІХ ст. – твори Панаса Мирного (“Лихі люди” (1875)), І. Нечуя-Левицького (“Хмари” (1872)), Б. Грінченка (“Сонячний промінь” (1890) і “На розпутті” (1891)), О. Кониського (“Семен Жук і його родичі” (1875), “Юрій Горовенко” (1883)) та ін.

Усі вони – із життя “нових людей”; усі покликані, за І. Франком, “витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя” [5, 12]. Створено згадані прозові зразки в пору масового “ходіння в народ”, тож, природно, були пройняті відповідними ідеологемами.

У розмові про генезу соцреалізму важливо звернути увагу на такі прикмети “ідеологічних” повістей.

1. Їм притаманний виразний дидактично-публіцистичний первень. “Ідеологічні” повісті – це твори “з тенденцією”, що мали цілком утилітарну мету. Це своєрідні “сценарії”, за якими належало “витворювати … людей”, програмні засади для української інтелігенції, перейнятої соціальною та національною проблематикою.

2. Для здійснення дидактично-публіцистичних завдань украй необхідним був *позитивний герой* – народолюбець. Тому “ідеологічні” повісті І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, О. Кониського, Панаса Мирного – це *доцентрові* твори, у яких проміння авторської уваги максимально зосереджене на головній постаті героя, який намагається підпорядкувати обставини й незрідка постає рупором ідей автора.

3. В “ідеологічних” повістях переважає контрастний, “чорно-білий” спосіб змалювання персонажів. Тут наявна велика кількість опозиційних пар, зокрема протиставлені між собою народолюбці справжні і фальшиві. Останні частенько саморозвінчуються в історіях зі “спокушеними й покинутими” дівчатами з народу, наділеними всім набором традиційних чеснот. Перефразувавши назву відомого роману Т. Драйзера, можна сказати, що в “ідеологічних” повістях часто розгортається “українська трагедія” і нехитра love story закінчується для жінки летальним фіналом. Позолота декларацій злітає, відкриваючи справжнє обличчя “псевдонародолюбця”, захопленого привабливою риторикою. Вельми поширеною така сюжетна схема була й в українських мелодрамах ІІ половини ХІХ ст.

Що ж до народолюбців *справжніх*, то з ними в авторів було чимало клопоту: їхні образи виходили плакатними. Хоча сама установка письменників на пошук героя з позитивною життєвою програмою варта уваги. Павло Радюк у Нечуя-Левицького, Семен Жук і Юрій Горовенко в О. Кониського, Петро Телепень

у Панаса Мирного, Демид Гайденко в Б. Грінченка – це спроби змалювати альтруїста-інтелігента, котрий шукає точку прикладання своїх сил. Щоправда, експерименти цих народолюбців закінчуються здебільшого нічим. Схильний до театральних поз Павло Радюк "розчиняється" в голосних деклараціях: Нечуй-Левицький, по суті, "зібгав" фінал, "відправивши" свого героя з Києва на Кавказ. Культурник Юрко Горовенко, не раз опиняючись у становищі Дон Кіхота, різко радикалізується; тиск обставин, суспільна реакція пробуджують у ньому ненависть, жадобу помсти. Він зв'язується з терористичною "Народною волею": "Я тепер соціаліст… я… я… самий, самий гарячий проводар соціалізму й революції". Проте революційний запал невдовзі розвіюється, і Горовенко кінчає життя самогубством.

"Зайвими людьми", нереалізованими та пропащими, виявляються й герої Панаса Мирного (Іван Левадний із повісті "П'яниця", Петро Телепень із "Лихих людей", Довбня з роману "Повія"). Мотив знищення чесної людини суворими обставинами для цього письменника був визначальним.

І тільки у Грінченкового Демида Гайденка, здається, його народолюбство дає добрі плоди. Утім недовго: арешт, заборона жити в селі руйнують програму героя.

Життя не могло "запропонувати" авторам ідеологічних повістей якихось позитивних розв'язок – і тоді *література сама пропонувала життю свої сценарії!* Їй кортіло показувати "дійсність у її революційному розвитку" – чи не правда? Тому вона й "забігала" в *бажаний* світ, намагаючись "пришпорити" далеке від досконалості життя. Вона конструювала морально привабливих героїв, які, утім, нерідко зазнавали поразки, зустрічаючись із дійсністю *небажаною*.

4. "Ідеологічним" повістям притаманний *соціальний детермінізм.* Характер, доля людини суворо зумовлені суспільними чинниками. Пафос творів подібний до відомого гасла М. Чернишевського: *змініть обставини – і зміниться людина.* Достоєвський гаряче заперечував молодшому колезі: *обставини не зміняться, поки не зміниться сама людина*, якій належить пройти нелегкий шлях *самовдосконалення, прилучення до цінностей християнської моралі.* Радянській літературі принцип Чернишевського був значно ближчий, адже він випливав із матеріалістичної віри в те, що свідомість визначається буттям. Хоча насправді буття впливає на свідомість такою ж мірою, як і остання – на буття.

Перелічені прикмети "ідеологічної" повісті засвідчують, що в цьому жанровому різновиді тогочасного письменства було закладено те, що знайшло своє продовження в літературі соцреалістичній. Хоча, звісно, "витворювати <…> людей" тепер уже належало не з інтелігенції, а із трудящих, оскільки освічений клас потрапив під підозру. Роман А. Платонова "Котлован" починається із фрази про те, що герой "с некоторых пор стал задумываться и его уволили с работы". Інтелігенція має звичку задумуватися, а це небезпечно, зокрема і для неї самої. Тому в радянській літературі ідеологеми були інші, ніж у Панаса Мирного чи Б. Грінченка, проте способи їх "просування" в художньому творі вельми схожі з тими, що їх породив соцреалізм. Іншим був і погляд на народ: в "ідеологічних" повістях народ (читай: селянство) – це *об'єкт* співчуття, виховання, культурницької роботи, у соцреалістичній же літературі він мав виступати як *суб'єкт* історії. І все ж спільного чимало. Передусім – у пропагандистському складнику, нав'язливій утилітарності, у пориві до бажаного світу.

Проте не тільки реалістична парадигма XIX ст. мала вагу для теоретиків соцреалізму. Утопісти, прийшовши до влади, зажадали монополії на істину.

Єдино правильним ученням, котре не лише пояснює, а й змінює світ, було проголошено *марксизм*. Він трактувався як універсальне вчення, що визначає закономірності розвитку не тільки матеріального буття, а й духовної сфери. Виникала нездоланна спокуса: новий світ потребує нової літератури, яку творитимуть нові люди.

Ескіз такої *нової* літератури можна відшукати у статті В. Винниченка "Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво", надрукованій 1913 року в українському марксистському журналі "Дзвін". Цікаво, що її автор був запеклим опонентом творців "ідеологічних" повістей; часом він навіть шаржував їхню пласку, описову манеру. Але об'єктивно, несподівано для себе, своєю статтею він прислужився генезі соцреалізму.

Згадана стаття – ода марксизмові, який "прагне вперед, до нових форм, до майбутнього, ще не перейденого" [1, 475]. Винниченко полемізує з теоретиками і практиками українського модернізму. Предмет дискусії – свобода творчості, тенденційність і незаангажованість мистецтва, місія художнього слова… Спостереження "непрофесіонала" зводяться до кількох головних пунктів.

Оскільки марксизм – усеохопне, універсальне вчення, значить, він "має, мусить мати і свою поезію, літературу, етику, політику, все своє, окреме, нове, увільнене від старих, закам'янілих форм" [1, 476]. Це провідна думка статті. Ніщо не викликає в її автора такої відрази й такої потреби бунту, як "старі, закам'янілі форми" суспільного й духовного життя. Ідея перетворення, удосконалення світу володіє ним цілком. У марксизмі він бачить ключ до храму майбутнього щастя, адже це те вчення, яке дає перспективу, націлює на "далекий пункт", кличе в "голубу далечінь", досягнення котрої стане виправданням затрачених зусиль і пережитих незгод. Ну, а якщо "марксизм є рух" [1, 476], "новий світ з новою основою, а тому з новим способом реагування на життя, з новими ідеалами й способами їх досягнення" [1, 475], то цьому "новому світу з новою основою" має відповідати й нова – марксистська – література, спрямована в майбутнє і пройнята пафосом наближення того майбутнього.

2. Право на життя, за Винниченком, має саме та література, у якій підноситься бунт, боротьба, порив у "голубу далечінь", пафос руйнування "старих, закам'янілих форм" і заміни їх більш досконалими. Усе, що не відповідає такій вимозі, викликає в автора статті хіба що іронію. Майже за Леніним, який стверджував, що "в кожній національній літературі є дві національні літератури", він дистанціюється від літератури *панів*, що виражає настрої та інтереси "кляси переможців".

3. Абсолютна свобода митця, писав український марксист В. Винниченко, це міф. Оскільки буття визначає свідомість, то й письменник "мусить відбивати в своїх творах *свій* спосіб думання, почування, *свій* погляд на світ, на людей, і на їхні відносини. А сей спосіб є той, який він виніс з своєї родини, з свого осередку, в якому жив, з комбінації цих інтересів, які панують над ним" [1, 478]. Хоча у "Спостереженнях непрофесіонала" не йдеться про класову детермінованість літератури й мистецтва, але у викладі легко помітити першопочаток ідеї про нерозривний зв'язок між соціальним походженням письменника і його творчістю, між належністю митця до певного суспільного стану й ідейним пафосом його художньої продукції. За Винниченком виходить, що класовий інтерес панує над митцем ледь не фатально. Роль творчого "Я", неповторність особистості та обставин при цьому приглушуються; починає домінувати теза про наперед визначеність творчої поведінки. (До речі, на *класовий* вимір літератури зважала й Леся Українка: про А. Негрі і Г. д'Аннунціо вона писала як про "виразників інтересів своїх класів". Аду Негрі називала "дочерью рабочих" [4, 311]; уважала, що твори її "полны классовой ненависти и презрения" [4, 330];

у них “очень сильно звучит нота классового сознания и классовых стремлений” [4, 336]. Це думки зі статті “Два направления в новейшей итальянской литературе” (1899). І річ не в тому, що *класовий критерій* – то якась вигадка, а в тому, що в радянські часи він абсолютизувався).

Стаття ж В. Винниченка – це спроба обґрунтувати тезу про партійну літературу. Вона яскраво ілюструє той факт, що постулати соцреалістичної естетики зароджувалися задовго до 1934 р., коли вслід за колективізацією селянства відбулася *колективізація літератури*. У максималізмі позиції публіциста проглядає навіть щось застрашливе – претензія на монополію. У багатьох його гаслах щодо “нової літератури” легко побачити ескіз, прообраз тих формул, які запанують в Україні через кілька років. Навіть емоційний градус їх нагадує полум’яний мажор літераторів-“аргонавтів” 1919 року, шукачів естетичних істин нового часу. Магія “далекого пункту”, світлої мети визначала азарт нетерпіння, вимагаючи й відповідної лексики та образності. У Винниченка – “голуба далечінь”, у Коряка – “бурштинові острови”, у Хвильового – “загірня комуна”…

Микола Євшан іронічно поставився до декларацій популярного письменника, який “з цілою форсою пре марксизм у мистецтво”. Іронія критика мала ще й ту причину, що “його (Винниченка. – *В. П.*) творча практика говорить що інше, ніж марксистська теорія” [2, 286]. Так буває: талант художника – річ єретична; творчість митця далеко не завжди відповідає його ж таки деклараціям…

Цей епізод 1913 року, як на мене, вельми красномовний. Він дає змогу ще раз пересвідчитися, що генеза соцреалізму має глибоке коріння, котре сягає спокус, ілюзій та утопічних візій як XIX, так і початку XX століть. XIX ст. було вагітне соціалізмом, а всяка вагітність, як відомо, чимось закінчується. У літературі все завершилося появою дитяти соцреалізму. Мені хотілося нагадати про це, маючи на увазі, по-перше, зв’язок соцреалістичної естетики з реалістичною парадигмою XIX ст., по-друге, ілюзії щодо універсальності марксистського вчення, постулати якого механічно переносилися у сферу естетики.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Винниченко В.* Спостереження непрофесіонала. Марксізм і мистецтво // *Дзвін.* – 1913. – № 12.
2. *Євшан М.* Українська література в 1913 році // *Євшан М.* Критика; Літературознавство; Естетика. – К., 1998.
3. *Первый* Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. – М., 1990.
4. *Українка Леся.* Два направления в новейшей итальянской литературе // *Українка Леся.* Твори: У 5 т. – К., 1954. – Т. 4.
5. *Франко І.* Література, її завдання і найважніші ціхи // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26.

Отримано 26 жовтня 2010 р. *м. Київ*

Оксана Когут

УДК 82-2'06

МІФОЛОГІЗАЦІЯ УРБАНІСТИЧНОГО ЧАСОПРОСТОРУ В СЮЖЕТАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

У статті досліджуються способи міфологізації та втілення урбаністичної домінанти у п'єсах Т. Добрушиної (Мельник) "Ніжність", О. Погребінської (Хребтової) "Осінні квіти". Авторка розглядає постмодерну рецепцію архетипу міста й Самості в сучасній українській драматургії, визначає їх іронічний і містерійний концепти.

Ключові слова: урбаністичний, архетип міста й Самості, сюжет, міф.

Oxana Kohut. The mythologization of urban chronotopos in the plots of modern Ukrainian drama

In this article, the author investigates the ways of mythologization and literary realization of urban dominants in "The Autumn Flowers" by O. Pogrebinska (Khrebtova) and "Tenderness" by T. Dobrushyna. The paper focuses on the postmodernist reception of the city archetype and of the self in contemporary Ukrainian drama, determining its ironic and mysterial background.

Key words: urban chronotopos, city archetype, archetype of the self, plot, myth.

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена дискусією про наявність урбаністичної домінанти в сучасній українській драматургії. Урбанізм неодноразово ставав предметом аналізу в царині філософії (М. Бахтін, Ф. Бродель, Г. Гегель, Х. Ортега-і-Гассет, О. Шпенглер), соціології (М. Вебер, М. Межевич, Р. Парк, Дж. Форестер), психології (А. Маслоу, З. Фрейд, К. Г. Юнг). Дослідженням образу міста як тексту присвячено праці Ю. Лотмана, І. Іванова, Л. Прохорової, В. Топорова, К. Юдіної, І. Франк-Каменецького. В українському літературознавстві урбаністичну проблематику висвітлено у ґрунтовних дисертаціях О. Кискіна [9] та В. Фоменко [15]. Різноманітні аспекти розгляду міського хронотопу, протиставлення село/місто, процесу маргіналізації та урбанізації містять наукові розвідки В. Агеєвої, О. Астаф'єва, Т. Бовсунівської, Л. Бондар, О. Галича, Т. Гундорової, В. Даниленка, М. Кодака, В. Левицького, Л. Малес, С. Павличко, Н. Пазняк, Я. Поліщука, О. Русин, А. Соколової, А. Ткаченка, М. Ткачука, Я. Цимбал, Ю. Шереха.

Мета пропонованої статті – проаналізувати процес міфологізації урбаністичного часопростору в сюжетних архетипах сучасної української драматургії.

Об'єктом дослідження стали драми Т. Добрушиної (Мельник) "Ніжність", О. Погребінської (Хребтової) "Осінні квіти".

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

– визначити способи міфологізації та втілення урбаністичної домінанти в аналізованих драмах;

– розглянути іронічні та містерійні модуси, способи демонізації сюжетного архетипу в цих п'єсах;

– простежити постмодерну рецепцію архетипу міста й Самості в сучасній українській драматургії.

Мистецький простір XX ст. репрезентується як культура міфів із виразним тяжінням у бік аналізу та синтезу, взаємодією парадигм лінійного та циклічного часу, на відміну від попередньої епохи раціонального заперечення містичних основ буття. Поняття "міф" у сучасних гуманітарних дослідженнях дістало доволі вільне трактування, часом узалежнене від предмета наукових зацікавлень. Аналогічна розбіжність помітна й у визначенні "міфологізації". Тому перш аніж перейти до застосування цих термінів у розгляді драматичних творів української літератури кінця XX – початку XXI ст., уважаємо за доцільне диференціювати зміст кожного з них. Отже, приймімо засадничу тезу у

визначенні міфу як універсальної мисленнєвої категорії, мистецтва "безумовної метафоричної ідентичності" (Н. Фрай), умістилища сюжетних архетипів, образів, мотивів, ситуацій, що побутують у світовій культурі. Натомість "міфологізація" – це процес кодування, "уведення" у знану вісь координат нових художніх парадигм.

Цілком прийнятними видаються запропоновані О. Бондарєвою визначення дванадцяти амплуа міфу; у драматичних творах аналізованої доби міф постає: 1) як статусний наратив і модель для наслідування; 2) як парадигма всіх значущих актів людської поведінки, усієї сукупності людських дій (деміург, герой, трикстер, теург, аудиторія та ін.) і гарант забезпечення предмета літературної комунікації; 3) як універсальний код і шифр культури; 4) як сюжетна матриця (головно у площині космогонії/есхатології); 5) як матеріал художньої гри; 6) як продуктивна ілюзія; 7) як сучасна форма масової свідомості; 8) як "лакмусовий папірець" естетизму; 9) як авторський формально-семантичний конструкт, продуктивний у подальших культурних рецепціях, виявляє себе через численні сучасні креації власне авторських міфів; 10) як "антизнаковий" проект; 11) як жанромодулятивний дискурс; 12) як образ міфу ("епіфеномени" міфів стають новітніми семантичними ядрами для креації образів [див.: 1, 42-52]).

Окрім зазначених амплуа міфу, у сучасній драматургії диференціюються модусні проекції та локуси. В аналізі зазначених п'єс, на нашу думку, доцільно акцентувати на містерійному та іронічному модусах у контексті психологічного та екзистенційного локусів.

Містерійний модус. В означенні дійових осіб п'єси "Ніжність" Т. Добрушина подає їх певні соціально-психологічні ролі та стани. Це головна героїня Лідія Михайлівна – лікар-кардіолог, до якої "приходять приречені", її чоловік Володимир, котрий "до останньої секунди свого життя сподіватиметься, що він щасливий". Мирослав – "надзвичайно талановитий чоловік", проте "для країни, в якій він живе, його ніколи не було і немає… Він – тяжко хворий, при смерті"; його мати Олена Федорівна, яка доглядає сина й кожний день "зустрічає із вірою про наступний"; його товариш Андрій, приватний підприємець, чия "віра у краще примушує жити навіть абсолютно безнадійних"; молода пара Ліля та Борис, які чекають народження дитини, "їм пообіцяли Надію. От вони нею і живуть".

Драматург умовно ділить персонажів на тих, хто посвячений у механізми лікування найкращим кардіологом Лідією і тих, котрі навіть не сприймають очевидного. Час теж репрезентує інобуттєву матрицю п'єси через особливості його сприйняття дійовими особами – перцепційно (несвідомо) та аперцепційно (усвідомлено). Очевидне подвійне кодування реального (лінійного) та лікарняного/містичного (циклічного), де хтось невідомий диктує власну волю – дарує чи відбирає життя або ж відтерміновує момент смерті, даруючи неначе милостиню ще мить, яка може тривати стільки, скільки необхідно для тієї чи тієї події, не пов'язана з реальним часом, аналогічно до п'єси Я. Верещака "Моя душа зі шрамом на коліні". Прийнятними нам видаються висновки Ж. Дерріда про те, що "людська суб'єктивність розкривається у своїх взаєминах із іншими, зокрема у випадках смерті інших, яка водночас є одним із аспектів власного вмирання" [5, 27].

Т. Добрушина застосовує в сюжеті твору принцип бінарних семантичних опозицій, увиразнюючи їх архетипну генезу: буття (життя)/смерть, чоловік/жінка, Білий/Чорний. Визначальним постає християнський дискурс, який актуалізує сюжетні матриці великодньої та космогонічної містерій. Замкнений простір лікарні – місце ламінарне (межове), звідки люди вирушають у небуття

чи повертаються в реальний світ. Зазвичай розмикається він лише в одному напрямку, заковтуючи нові й нові жертви.

Час у хронотопі почекальні (лікарняного передпокою) для Бізнесмена та молодят зводиться до кількох хвилин, але вони стають знаковими для подальшого розвитку сюжету. Від цього моменту розпочинається гра, де ставка – життя сина чи його друга, коханої, урешті, самого медіатора – кардіолога Ліди. Міркування Мирослава суголосні з античним баченням хвороби, відображеним у діалозі Платона "Тімей": "Будова будь-якої недуги певним чином подібна до природи живої істоти; проте остання влаштована так, що має пройти деяку послідовність життєвих строків, до того ж як весь рід загалом, так і кожна істота зокрема має чітко визначену свою межу в часі, котрої досягає, якщо не втручається сила необхідності… Так само влаштовані недуги…" [10, 74].

Час тісно пов'язаний із мотивом зустрічей, які завжди відбуваються в одному й тому самому місці – лікарні. Вони мають вирішальне значення для драматичних героїв, дають змогу оприявнити, виявити їхні душевні прикмети. Мати Андрія опиняється перед вибором… Білий і Чорний вимагають смерті, і не суттєво, хто це буде – її син чи його друг. Слова молитви "Богородице Діво, радуйся…" – відповідь-рішення на пропозицію Чорного виміняти синове життя на смерть Андрія. Екзистенційна проблема вибору, що постає перед жінкою, входить у силове поле християнського дискурсу, виказуючи життєві апорії материнського інстинкту та жертовності. Актуалізація драматургом сакральних постатей Ісуса й Матері Божої увиразнює містерійний модус й архетипну основу дії. Латентно проступає згорнутий сюжетний архетип закладання/продавання душі, мотив обману/спокуси через можливість "підміни" приреченого Мирослава на Андрія. Виникає ілюзія шансу на порятунок сина, навіть ціною втрати власної душі. "У своєму посейбічному жертвопринесенні інстинктивного Христос народжується у потойбічному світі як Свідома Любов, тобто як Син Божий, що постав від Отця як батьківської Свідомості, яка проникла у материнське тіло" [6, 80].

Мотив зустрічі в сюжеті п'єси Т. Добрушиної проектується на архетипний мотив розлуки/втрати (матері і сина; коханого й коханої; чоловіка та дружини), шлюбу (містичне єднання шлюбу на небесах Ліди і Андрія; намагання Білого та Чорного заволодіти жінкою). Змагаються первні Світобудови – Білий/Добро/Життя і Чорний/Зло/Смерть, які переслідують Жінку (у цьому мотиві вбачаємо латентну апокаліптичну сюжетну матрицю (Об'явлення 12:13)).

Героїня-кардіолог, перебуваючи на порубіжжі ініціаційного часопростору містичних світів, володіючи таємним знанням, намагається стати вільною й коханою хоча б у потойбіччі, на бажаннях і амбіціях Чорного та Білого. Останній прагне бодай раз загасити свічку, пізнати смак влади над життям і смертю, відчути насолоду панування та власну значущість. Аналогічне намагання самоствердитися спонукає три патрони з однойменної п'єси І. Липовського до зміни "буттєвого" призначення. Бойовий, Холостий, Осічка постають як життєві принципи Чоловіка, що переживає духовний апокаліпсис (утрата орієнтирів для самоідентифікації), рятуючись пошуками творчого Логосу. Для Нього все відбувається як на початку нового світу, коли нічого немає, "залишились мої круги з кількома вірними словами…"; адже знання – абсурд, а власне життя сприймається не інакше як чернетка. Екзистенційний пошук Ним "міри життя" через задану колом із буквами тему, де "основні слова – принцип, а потім дію задасть доля", життя без нудьги й нетривання, у якому можна мандрувати по-справжньому, навіть не прокладаючи маршрути мапами й атласами. Абсурдність полягає в тому, що здійснити "сильний вчинок" Йому вдається лише завдяки повстанню патронів у Пістолеті (котрий також – повновартісна

дійова особа, хоча насправді він – лише інструмент). Холостий і Осічка не можуть панувати у світі, навіть механічному.

У космогонії п'єси "Ніжність" Т. Добрушина залишає без відповіді питання ідентифікації героїні кардіолога Лідії Михайлівни, Жінки – Пташки (як називає її коханий). У християнстві голуб – це символ Святого Духа. Лікарка не може виявляти свої почуття, бути разом з обранцем; урешті їй відмовлено у праві поєднатися з ним навіть у вічності, адже не можна залишити цю "роботу", почуваючись лише знаряддям, посередником у руках невідомої сили. У сцені зваблення Лідою Білого домінує танатос, увиразнюючи низький ерос. Цей епізод містить приховану алюзію на старозавітну історію (спокушення праведного Йосифа дружиною його пана Потіфара), що побутує в сюжетах великодньої містерії. Як і в середньовічній драмі, тут панує містична єдність світу реального і духовного з виразним переважанням християнської риторики.

Ще одним архетипним виявом людської екзистенції постає біль, що, на думку сучасних дослідників, "якраз і є вираження страху смерті" [3, 267]. Чужий текст – оголошення в газеті – спрацьовує як приманка для довірливих хворих та їхніх родичів. Образ павуків, які готують пастки, заманюють і ловлять людські душі, – указівка на демонічний архетип. Той факт, що чоловік (Борис) навіть не дочитав статтю до кінця (вона присвячена вічній пам'яті пацієнтів, а її автор – Білий), указує на психологічну налаштованість сприймати в інформаційному полі (тексті) лише те, що хвилює, – можливість урятувати дружину. Віра у друковане слово, сильніша за віру в кохання й навіть Бога, оприявнює психотип проскрибованої свідомості людини з матеріалістичним світоглядом.

Для Т. Добрушиної звук, колір і запах постають у своїй триєдиній суті, цілісно означуючи справжнє/живе в містичному світі лікарні, фактично потойбіччі, символічній метафорі чистилища. Білий і чорний колір наділено багатьма значеннями й ролями у світосприйнятті персонажів. У сюжетному хронотопі п'єси кольори відбувають перехід зі сфери асоціацій, засобів відображення настрою реципієнтів до царини самостійних дійових осіб – притаманних поетиці бароко алегорій життя та смерті. Клариса Пінкол Естес, аналізуючи рольові архетипи, указує на те, що "чорний, червоний і білий… символізують древні кольори, які відповідають народженню, життю і смерті. Ці кольори також символізують древні принципи спуску, падіння, смерті і відродження: чорний – знищення старих цінностей, червоний – принесення в жертву своїх бережно опікуваних ілюзій, а білий – новий світ, нове знання, яке приходить завдяки переживанню двох перших" [17, 106-107]. Домінанта певного кольору увиразнює загальний емоційний настрій п'єси.

За М. Бахтіним, невизначеність хронотопу – властивість "чужого світу", почасти ворожого й неприйнятного. Для пацієнтів таким виявляється лікарня, для Сашка у п'єсі О. Погребінської "Осінні квіти" – замкнений простір квартири Вілени. Самоідентифікація героїні пов'язана не лише з національним статусом (росіянка, жителька Києва), а й із соціально-демографічним. Вона – представниця перехідного покоління доби зламу тоталітаризму й зародження демократії в її постколоніальному варіанті.

Час міфологізується навіть через назву п'єси "Осінні квіти". Цей наскрізний образ символізує крихкий прощальний привіт від усього, що буяло навесні й улітку і зникає, гасне/вмирає з настанням холоду, актуалізуючи циклічність у проживанні подій і явищ дійовими особами, котра суперечить лінійним домінантам міського часопростору. Осінь постає як ламінарний час жінки, межова ситуація, коли нічого не хочеться, тільки картини, що її власники намагаються позбутися в будь-який спосіб, почергово міняючи полотно "на

хутро цапка, потім – на двокасетний магнітофон, японський. Згодом – на десять метрів білого тюлю. Далі – на самовчитель арабської мови, з диктофонним курсом! І, врешті, написав, що продасть картину за сто доларів" [11, 279].

Незважаючи на столичну квартиру, коханця – міністерського чиновника й татуся, апологета доби розвинутого соціалізму, Вілена – маргінальна особистість, чужа/іноземка/вигнанка у власній країні. Найабсурдніше ж те, що це її свідома позиція. Жінка посилено рефлектує, постійно опиняючись у ситуації вибору. Її Аніма перебуває у стані перманентної роздвоєності між шаленством плотської утіхи і життєвим досвідом дами бальзаківського віку, зрештою, буттям і небуттям у її розумінні; тут наявні певні риси екзистенційної поетики. Високий і низький ерос роздвоєно постає в образах двох чоловіків у її сьогоденні – Кості та Сашка. Вони йдуть і повертаються до неї, у цю дивну квартиру.

Містичний код помітний навіть у згадці про адресу, де розгортаються події драми, – це вулиця Гоголівська, 7, квартира 13. "Міфологічно й математично граничний простір символізує число 3 (три) (саме стільки дійових осіб у п'єсі О. Погребінської. – *О. К.*), час – число 4 (чотири) (кількість бажань героїні. – *О. К.*). А час і простір у поєднанні символізують число 7 (сім)" [13, 71].

Оповіді чоловіків про події, що відбулися з ними й навколо, та телевізор – єдині вказівки на зв'язок дійових осіб із зовнішнім – реальним світом. У київській газеті Вілена знаходить оголошення Сашка й на її шпальтах відстежує "долю" картини "Осінні квіти". Видрукувані оголошення стають зав'язкою драматичної дії, коли чуже слово, відображаючись у свідомості іншого, спонукає до певних учинків: купівлі картини, "усиновлення" (успадкування квартири). Газета рухає сюжетну дію й у драмах О. Танюк "Авва та Смерть", О. Вітер "Станція", І. Липовського "П'ять нещасних днів". Цікаво, що в усіх зазначених п'єсах фігурує замкнений простір міських квартир або ж топос містичної станції, здатної трансформуватися в аеропорт, порт, залізницю, залишити які неможливо.

Трагізм покинутої жіночої душі, занапащеної соціально-психологічними чинниками, співзвучний із пафосом давньогрецьких трагедій. В образі Вілени комплекс Електри перемежовується з едіповим, коли коханець сприймається як нереалізована проекція ідеального батька й чоловіка. Припустімо, Костя саме тому виявляється поруч, що він – медіатор, через якого відкривається доступ до інформаційного поля біологічного батька, можливість відтермінувати сам акт помсти, ілюзія контролю власних емоцій. Обов'язок бере гору над почуттями Віктора Миколайовича, адже, окрім мами, він понад усе любив комсомол. Чи це дивний збіг обставин, чи гра в нього, урешті, неможливість утекти від долі, її призначення, страх усвідомити, що героїня-вбивця – така ж потвора, як її батько. Гоміціодальна (смертоносна; гоміцідологія – сфера знань, яка досліджує смертоносне) поведінка Вілени сусідить із призначенням/визначенням долі/мойри в давньогрецьких міфах. Урешті вона перекодифіковує тріаду архетипу власне жінки, бо залишається лише імітацією – псевдостара (у віці 38 років), псевдодіва (не одружена й самотня, незважаючи на присутність двох коханців), псевдоматір (з огляду на кількість абортів і "всиновлення" Сашка).

Іронічний модус. Н. Фрай вирізняє три способи організації міфів та архетипних символів у літературі: 1) невитіснений міф (форми метафоричних організацій – апокаліптична і демонічна); 2) загальна тенденція (романтична, пов'язана з людським досвідом); 3) тенденція до "реалізму" (увагу зосереджено на змісті та способі представлення, а не на формі фабули) [16, 149-150].

У драмах О. Погребінської (Хребтової) “Пам’яті Галатеї” (1992), “Осінні квіти” (1994), “Сині-сині метелики” (1996), “Дев’ятий місячний день” (1998), “Я знаю п’ять імен хлопчиків” (2000) жіночий характер тяжіє до психотипу Самості. Авторка використовує екзистенційні прийоми, перемежовуючи їх із постмодерною іронією, особливо у ставленні до смерті.

Кость міфологізує власний часопростір, імітуючи сюжетну матрицю подорожі героя “відторгнення – ініціація – повернення” (Дж. Кемпбел) [8, 31], активізуючи іронічний модус; так він описує свої можливі пригоди й поневіряння в пошуках для Вілени цукерок “Мишка на севере” і щастя бути завжди разом. Костя втілює архетип Мудрого Старого, що пройшов випробування смертю в реальному світі (укотре у складі комісій із ліквідації катастроф) та мікрокосмі Вілени (суворо дотримується вранішнього ритуалу, щоразу вимагає каву з миш’яком і бутерброд із вершковим маслом, ототожнюючи себе з англійським королем; ці риси оприявнюють іронічний модус). Він урешті приймає її космогонію і ладен назавжди залишитись у містичному світі Віленииної квартири.

Спрофанований архетип раю, ідеального світу для двох, сповненого любові та милосердя, де ще немає пізнання добра та зла, драматург перекодифікує в семантичній площині, увиразнюючи процес демонізації урбаністичного хронотопу через спокуси, убивства, нищення й саморуйнацію людини як творіння Господа. Виникає запитання: “Загибель Сашка – це фатальна помилка-випадковість чи вбивство?” Якщо герой Дж. Кемпбела живим потрапляє до потойбіччя, то у драмі О. Погребінської, навпаки, духовно мертві Кость і Вілена опиняються серед живих. Претендуючи на деміургізм від зворотного, Вілена руйнує і нищить усе навколо себе. Жінка структурує час і простір відповідно до власних уподобань. Маємо “зустріч із богинею” (Дж. Кемпбел) Віленою, через яку Сашко, власне, й осягає “чужий” простір; присутній тут і Антагоніст – Кость, який не перешкоджає ініціантові, а просто самоусувається, перетворившись на “сплюха і ненажеру”. Здобувши цукерки й пізнавши жінку, герой гине.

Головною ознакою родинного апокаліпсису світу “для трьох” стає власне добровільне ув’язнення в цій квартирі та повільна деградація, перемежована психологічною стагнацією Самості в Кості та Вілени. Урешті з’ясовується, що третій зайвий і експеримент над “біомеханізацією” людини зазнає фіаско. Ці істоти навіть на межі повної деградації, абсурду, гри все-таки спроможні любити, жаліти, співчувати й ненавидіти.

Час для Вілени протікає в подвійному реєстрі – її власному і реальному, впливаючи на сприйняття подій і людей. Новий рік і день народження відзначаються відповідно до настрою мешканців квартири, незалежно від дати в реальному часі, але з дотриманням усіх атрибутів святкування – іменинні свічки, шампанське. Батька героїня теж ховає двічі й по-своєму: спершу того, хто виховав її 1978-го року, згодом ненавидить того, хто вбив її маму, і нарешті оплакує вбивцю тепер. Відстороненість Вілени від реального світу, її дивацтва з “електриком” та ідеєю “всиновлення” Сашка, днями народжень та Новим роком, цукерками “Мишка на севере” і, врешті, купівлею картини виказує її депресивний стан, викликаний тотальною покинутістю й невлаштованістю в житті, переводить її зі статусу “киянки у п’ятому поколінні” до розряду маргінальних особистостей.

За Н. Фраєм, “іронічна література починається реалізмом і тяжіє до міту, бо її мітичний взірець, зазвичай, більше натякає на демонічний, а не апокаліптичний світ, хоча іноді він продовжує романтичну традицію стилізації” [16, 150]. Зізнання фатально-тотально закоханої Вілени (“так люблю, як хвора, надривно, з кров’ю, торкнутися боюсь, щоб потім не відлипнути, не відклеїтися, бо якщо на повну силу,

то як же його за хлібом відпустити, як же я без нього оцю от секундочку?..." [11, 284]) постає як засіб іронічної романтичної стилізації. Сашко наважується переступити поріг Віленииної квартири з огляду на побутовий терор, улаштований йому жінкою з безлічі телеграм і дзвінків. До того ж імітується романтична модель: юнак закохався, ладен терпіти Костю й утримувати їх обох не лише заради успадкування квартири. Входження псевдогероя в чужий простір і намагання освоїти його відбувається через уживання у світ Вілени й Кості, котрий урешті відторгає і знищує його як "іншорідну" субстанцію, чужу й почасти ворожу. "Проживання" чужого життєвого сценарію на основі зовнішньої спонуки, уповні раціональної й меркантильної, успадкування значної грошової суми в обмін на відтворення сторінок щоденника утілено в сюжеті драми Н. Нежданої "Мільйон парашутиків".

О. Кискін, досліджуючи урбаністичний хронотоп у постмодерністському романі, указує на індивідуалізацію часопростору, зазначаючи, що "постмодерна просторовість виражає повне руйнування класичної фабули, сюжет стає поліваріантним, багатошаровим. Звідси уявлення про "серійність", або про "фрактальність" мислення XX ст. Для людини доби постмодернізму характерне сполучення лінійного й циклічного часу, а також спроби винайти новий принцип обліку часопростору" [9, 5]. Міфологізацію міських топосів (квартири, лікарні, порогу, почекальні, кабінету) і часу (містерійного, циклічного, ламінарного, лінійного) в аналізованих п'єсах можна означити як один із пропонованих "пошукуваних" варіантів.

Драматург одночасно виводить на кін представників трьох поколінь. Віктор Миколайович, батько Вілени, колишній комсомольський лідер, що "помер запізно, міг би потрапити в мавзолей"; "червонопикий ацтек" Плохиш – Костя, раціональна поведінка якого викликає сумнів щодо проживання ним стану дитинства, настільки він бездоганний; "дитя постперебудовне" – Сашко. Іронічно-містичний пафос п'єси перегукується з романами Ю.Андруховича "Московіада", "Перверзія". О. Бойченко, аналізуючи ці твори в ракурсі іронічного модусу, помічає в них риси "втіленої в сучасному сюжетно-образному матеріалі гри архетипних структур" [див.: 2].

У п'єсі О. Погребінської наявна подвійна театральність, своєрідна гра в подружжя, коханців, партфункціонерів, студента-психіатра, любов, урешті, життя та смерть. Твір розкриває тему вдавання як пошуку справжності, обґрунтування власної нереалізованості через зовнішні обставини, зображає симулякр – псевдоромантичних героїв, що не в змозі побороти власну Тінь, і моделює абсурдні ситуації, насичені екзистенційними проблемами вибору, аналогічно до ситуацій-пригадування у п'єсі В. Діброви "Довкола столу". Коротка автобіографічна довідка героїні зводиться до переліку професій, чоловіків та абортів, до того ж у цілком тверезому стані й зовсім не знайомій людині – Сашкові. Аналогічне використання монологу-сповіді наявне у п'єсі Н. Нежданої "Той, що відчиняє двері". Тут жіночі одкровення теж спровоковані внутрішнім апокаліптичним станом героїнь і зовнішньо-подієвим розвитком сюжету – вони стали мимовільними в'язнями моргу-бомбосховища.

Для Сашка місто – це втілення ситого й забезпеченого життя, проте сприйняття юнака Віленою як представника покоління "легких і незалежних" суттєво відрізняється од його власного відчуттям постійної життєвої втоми й небажанням "бути потрібним, корисним, чудовим", читати книжки та ходити до театру. Така декларативна заява, слушно зазначає жінка, не нова для неї, адже вона чула, як ці самі сентенції виголошували свого часу "шістдесятники". У драмі Погребінської архетипний сюжет протистояння батьків і дітей на прикладі Вілени та Кості – це водночас демонізація й містифікація цілого покоління "інших людей", коли "сорт не той. Про них точно ніхто нічого не відає" [11,

285]. У п'єсі наявна й барокова стилізація скорботного "плачу", "треносу", яку конкретизують "говорильники" на похороні біологічного батька героїні. Новітня демонологія постає через латентний образ відьми (Вілени) та її профетичні візії смерті Костя, як-то: "викинувся з вікна" чи "харакірі".

Латентна присутність смерті у п'єсі наскрізна й розгортається в кількох моделях. Насамперед це спогад про смерть матері (у її архетипі, як і доньчиному, домінує психотип Венери (за класифікацією Дж. Болен), для котрої кохання важить більше за саме життя) та нещодавній відхід в інший світ генетичного батька Вілени (означеного як убивця матері). На думку дочки, фінал життя злочинця (у власному ліжку) несправедливий. Переслідування й ненависть до нього становили сенс буття жінки. Ця людина була причиною всього її життєвого сценарію (Е. Берн). Наступна модель – подвійна ініціаційна смерть (жінка замінює миш'як у каві на часник, а по-справжньому отруює жертву своєї неземної любові (Сашка) ціанистим калієм, до того ж не зрозуміло, чи це повинен бути саме він). Схема повернення/воскресіння до нового життя спрофанується прагненнями залишити роботу, бути завжди разом, тобто здійснити банальні мрії. Насправді ж це означає деградувати й завершитися як минула комуністична доба (симулякр архетипу раю) безглуздо й в агонії нереалізованих ідей про безжурне життя.

Урешті, випита Сашком чашка кави – національний сюжетний архетип Гриця навиворіт чи вбивство або ж свідоме принесення в жертву, усупереч канонам детективного жанру, не власниці квартири, а нового спадкоємця й "доглядача пристаркуватої". Право Вілени на вбивство викликає в читацькій пам'яті міркування героїв роману Ф. Достоєвського "Злочин і кара". Текст драми рясніє цитатами з О'Генрі, Дж. Леннона, С. де Бовуар, К.-Г. Юнга, викликає поведінкові асоціації із Плохишом і Раскольниковим, мультиплікаційними героями В. Діснея.

Кумедна, на перший погляд, зацикленість героїні на солодощах радянського періоду – цукерках "Мишка на севере", що постають антитезою брендовому "Снікерсові", – указує не лише на психологічне відторгнення іноземного/капіталістичного, а й на підсвідоме звернення в минуле, до дитинства та юності, бажання захиститися так від агресії дорослого/реального життя доби ринкових відносин. Спогади з дитинства у Вілени суто негативні: комсомол подолав любов, а батько вбив матір. Героїня свідома того, що радянська машина тоталітарного контролю за людиною знищила її родину. Купівля картини – символічний акт – реалізація безглуздого бажання (згодом ним стане вчинене вбивство) задля цікавості, що прочитується як підсумок абсурду власного існування. Це своєрідна стилізація, данина українському модерному декадансу: сексуальний зв'язок Вілени із Сашком на полотні (ерос) постає за тотальної переваги танатосу.

Містичне втілення "чорного гумору" Вілени про збитий літак із піонерами на борту спонукає Костя залишити роботу і здійснити першу мрію "дорогої і зрідка коханої жінки" бути завжди разом. Урешті піддається її шаленому натиску з прохань, шантажу й погроз Сашко і пристає на пропозицію обміняти квадратні метри квартири на "кваліфіковану любов до гробу". Відбувається перекодифікація образу альфонса в донжуана у класичній його моделі, де наявна постать командора – Костя. Незвичні кулінарні та еротичні бажання героїні співвідносяться з думкою німецького філософа Г. Зіммеля про те, що в місті відбуваються "дивацтва, специфічні для великого міста екстравагантності, самовідокремлення, вередливості, претензійності, суть яких полягає тільки в їх формі: у тому, щоб бути не схожим на інших, щоб вирізнитися і тим стати помітним. Для багатьох це, утім, єдиний засіб – завдяки увазі інших, самому почати цінувати себе й усвідомлювати, що посідаєш певне місце" [див.: 7].

Пошук місця, котре рятує від самотності, указує на її особливу форму – "суто "міську" самотність" (Е. Соловей) [12, 134], притаманну сучасним обставинам життя. У п'єсі Погребінської це відчуття, неначе знак долі, несуть майже всі драматичні герої – колишня балерина Вілена, держслужбовець Кость і навіть студент-психіатр Сашко. Класичний сюжет адюльтеру чи то мелодраматичний любовний трикутник драматург трансформує в екзистенційні шукання героя бароко поміж постмодерного карнавалу.

У фіналі, отримавши жадані цукерки, зрадивши Костя й отруївши Сашка, Вілена дивується, "що нічого не змінилося" [11, 304], хоча всі її бажання здійснилися. Урешті, змикається в єдине ціле внутрішнє сприйняття/проживання часу героями та його реальний відлік – новорічна ніч (алюзія на сюжетний архетип – повість М. Гоголя "Ніч перед Різдвом"). Звичні побажання щастя на тлі саунд-треку з кінофільму "Сімнадцять миттєвостей весни" поєднуються у стилі "дуже страшного кіно".

Квартира як міський топос репрезентує маленький замкнутий світ, що вбиває людську душу, позбавляє її життєвого сенсу. Духовне очищення героїні так і не відбувається, абсурд бере гору, повертаючи до первісного, ембріонального стану свідомості чоловіка (Адама) та жінки (Єви). Створений Віленою світ зруйновано, він знерухомлений, смерть і гріх панують у ньому неподільно. Адже Костя й Вілена вже два місяці не виходять із квартири, вона не погоджується покинути це прокляте місце навіть на прохання Сашка, хоча "Рух становить не лише сутність світу, а й першопричину пізнання" [14, 93]. Саме місто набуває рис монструозності, викликає почуття страху, приреченості, урешті, породжує упокореність життєвим обставинам. Спрофановано архетип дому як місця духовного єднання з родом, прихистком людини, першопочатку й кінця життєвого шляху.

Деструктивна гра Вілени у світ для себе з варіантом для двох чи трьох членів "родини" вивершується сюрреалістичною картиною тихого божевілля і згасання у створеному нею часопросторі. Якщо кульмінація гри – виграш, то в сюжеті це розв'язка, абсурдно-іронічна з присмаком розчарування та гнітючості. Аналізованим п'єсам бракує сюжетного та образного "тіла", помітна своєрідна "недописаність" і "розірваність" у власне драматичному розгортанні конфлікту, внутрішніх колізій і причиново-наслідкових спонук зовнішньої дії. Проте ці риси визначають особливості постмодерної української драматургії. Автори використовують одночасно екзистенційні, християнські, романтичні, барокові, постмодерні коди.

Отже, сучасна українська драма свідчить про утвердження урбаністичної домінанти через архетипні коди сюжетів, міфологізацію часопростору, гру з постмодерністським іронічним та неомістерійним модусами. Письменники свідомо моделюють сюрреалістичні драматичні ситуації, використовуючи структурні матриці містерій і міфів. Своєрідне "розщеплення" містерійних і міфологічних сюжетів, їх дроблення на окремі сегменти породжує ефект "калейдоскопу", у якому складники, змінюючи позиції, утворюють новий цілісний конструкт із виразно зчитуваною праосновою.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бондарєва О.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. – К.: "Четверта хвиля", 2006. – 512 с.
2. *Бойченко О.* "Московіада" Юрія Андруховича як мономіфологічна менніпея [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://www.kapija.narod.Ru/ Translations/bojcandrmosko2.htm/
3. *Газнюк Л.* Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття: Монографія. – К.: ПАРАПАН, 2008. – 368 с.
4. *Добрушина Т.* Ніжність // Режим доступу: http: // dobrushin. De /tanya/ index. php ?land=ua&pagename=

5. *Енциклопедія* постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун; Наук. ред.пер. О.Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 503 с.
6. *Зборовська Н.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
7. *Зіммель Г.* Великі міста і духовне життя [Електронний ресурс] // *Ї:* Незалежний культурологічний часопис. – 2003. – № 29 // Режим доступу: http://www.ji.lviv.ua/n29texts/frisbi.htm/
8. *Кемпбел Дж.* Герой із тисячею облич / Пер. О.Мокровольський. – К.: "Видавничий дім "Альтернативи", 1999. – 392 с.
9. *Кискін О.* Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі ("Чапаєв і пустота" В.Пелевіна, "Перверзія" Ю.Андруховича, "Безсмертя" М.Кундери): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец.10.01.06 "Теорія літератури". – К., 2006. – 20 с.
10. *Платон.* Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2.
11. *Погребінська О.* Осінні квіти // *Потойбіч* паузи: Альманах молодих письменників столиці. – К.: Фенікс, 2005. – С. 273-305.
12. *Соловей Е.* Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі. – К.: Дніпро, 1991. – 271 с.
13. *Ткач М.* Володимирові боги: міфологічний зміст та систематизація головних персонажів язичницького культу. – К.: Український Центр духовної культури, 2002. – 192 с.
14. *Федоров В.* Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига: Зинатне, 1998. – 454 с.
15. *Фоменко В.* Українська урбаністична проза XX століття: еволюція, проблематика, поетика: Автореф. дис. ... доктора філол. наук: спец.10.01.01. "Українська література". – К., 2008. – 41 с.
16. *Фрай Н.* Архетипний аналіз: теорія мітів // *Антологія* світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповн. – Львів: Літопис, 2001. – С.142-176 (832 с).
17. *Эстес К.* Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. – М.: София, 2003. – 496 с.

Отримано 13 грудня 2010 р. *м. Рівне*

Наші презентації



ВСЕСВІТ. – 2010. – № 9-10.

Черговий номер відкривається поезією Ліліан Вутерс та Звіада Ратіані. У рубриці "Проза. Драма" надруковано роман Кетрін Коултер "Заграва кохання", драматичну поему Федеріко Гарсія Льорки "Про любов. Театр тварин", "Колажі" Дебори Фогель, незакінчену повість Станіслава Бражника "Галичина". У рубриці "Письменник. Література. Життя" зі своїми статтями виступають Девід Лодж ("Малколм Бредбері: дослідження та спогади"), Жанна Безп'ятчук ("Єпитрахіль письменника"), Джеральд Мартин ("Габо та я"), Шарль ван Лерберг ("Марія Башкирцева"), Ярема Кравець ("Есей Шарля ван Лелберга "Марія Башкирцева"), Богдана Козаченко ("Про прозу Дебори Фогель, що не схожа на будь-яку іншу"), Том Мур ("Спокуса доступності"), Олександр Астаф'єв ("Твори Дмитра Павличка німецькою"), Ігор Лімборський ("Наш Шекспір", або доля шедеврів світового письменства за доби глобалізації"). Про новини культури розповідає Дмитро Дроздовський. На закінчення номера друкується оповідання Річарда Бротігана "1/3, 1/3, 1/3".

І.Х.

Дебют

Ірина Забіяка

УДК 811.162.3+82-1

ПОЕТИЗМ ЯК ФЕНОМЕН ЧЕСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДУ 1920-Х РОКІВ

Стаття присвячена поетизмові – унікальній чеській авангардній течії 1920-х років. Розглянуто історію постання цієї течії та угруповання "Дев'ётсил", яке було осередком поетистів. Проаналізовано зв'язки поетизму з іншими авангардними напрямками: кубізмом, дадаїзмом, конструктивізмом, сюрреалізмом, пролетарською літературою, а також національні джерела цієї авангардної течії. Виокремлено специфічні ознаки поетизму: здатність синтезувати різні тенденції мистецтва, особлива роль в історії чеської літератури, позитивне ставлення до світу. Подано коротку інформацію про основних письменників-поетистів Вітезслава Незвала, Ярослава Сайферта, Константина Бібла, Владислава Ванчуру.

Ключові слова: авангард, поетизм, поетисти, "Дев'ётсил", авангардна течія, чеська література XX ст.

Iryna Zabiyaka. Poetism as a phenomenon of Czech literary avant-garde of the 1920s

The article deals with poetism, a unique Czech avant-garde movement of the 1920s. The author outlines the origins of poetism, especially the history of the group Devětsil which formed the core of the movement, and describes the links between poetism and other avant-garde groups, such as cubism, Dadaism, constructivism, surrealism, proletarian literature etc. The paper also singles out the national sources and specific features of poetism (i.e. its synthetic nature, its particular role in the history of Czech literature, and a positive attitude towards empirical reality) and is concluded with short profiles of the movement's principal writers (Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl, Vladislav Vančura).

Key words: avant-garde, poetism, Devětsil, movement, Czech literature of the 20th century.

Період між двома світовими війнами надзвичайно продуктивний для чеської літератури. Після здобуття статусу незалежності вона почала активно розвиватись, даючи зразки оригінальної творчості та вдалих мистецьких експериментів. Саме на цей період припадає заснування *поетизму* – унікальної чеської авангардної течії 1920-х рр., ознаки якої – бажання поєднати поезію і буденне життя, поетизація простих речей та дій, оптимізм, ліризм, грайливість, мовні й формальні експерименти.

Важко точно датувати виникнення поетизму, адже угруповання "Дев'ётсил", яке стало його осередком, постало раніше за названу мистецьку течію. "Дев'ётсил" було створено у Празі 5 жовтня 1920 р. Його засновник – Владислав Ванчура, який і став першим керівником організації. Співзасновниками були поет Ярослав Сайферт і теоретик Карел Тейге, а також діячі інших видів мистецтва. На той час ідеї, на основі яких створювався "Дев'ётсил", тяжіли радше до пролетарської літератури, аніж до якоїсь автентичної течії. Це підтверджує, зокрема, те, що до об'єднання вступив Їржі Волькер – найбільший пролетарський поет Чехії, який у статті "Пролетарське мистецтво" (1922) писав: "Я висловлюю тут думку угруповання комуністичних митців "Дев'ётсил" [9, 220].

Поступово до угруповання приєднуються нові й нові митці, 1923 р. створюється навіть філіал "Дев'ётсилу" у Брно. Починає співпрацювати з групою Вітезслав Незвал, який описав своє перше враження від знайомства з ідеалами дев'ётсилівців так: "Не скиглення та голосіння над стражданнями бідняків, а прекрасний, повнокровний образ людини робітничого класу, яка не втратила краси дитячого сприйняття

життя, барвистого світу народних гулянь" [2, 186]. Поступово В.Незвал став чільним представником "Дев'ётсилу" нарівні з К.Тейге. Протягом усього існування угруповання вони були основними натхненниками й організаторами його діяльності, а суперечки між ними стали однією з причин занепаду "Дев'ётсилу" у другій половині 1920-х рр.

В. Незвал у книжці "Сучасні поетичні напрями" (1937) визначає рік появи поетизму – 1923. Дата ця скоріше умовна, адже перші декларації принципів поетизму знаходимо в передмовах до книжок Я. Сайферта "Місто в сльозах" (1921, автор В. Ванчура) і "Тільки любов" (1923, автор К. Тейге). Найголовніші ж маніфести поетизму виходять 1924 р. – стаття К. Тейге "Поетизм", надрукована в журналі "Гість", та праця В. Незвала "Папуга на мотоциклі", що ввійшла до збірки "Пантоміма". Ці публікації – безпосереднє свідчення постання нової авангардної течії – поетизму, декларація основних його принципів.

Засновниками поетизму В. Незвал називає себе та Карела Тейге. Крім того, він зараховує до представників поетизму Ярослава Сайферта й Константина Бібла, а також у ранній творчості Вілема Заваду та Франтішека Галаса. Насправді кількість учасників "Дев'ётсилу" набагато більша: до угруповання входили художники, музиканти, критики, актори, фотографи та інші, оскільки одним із принципів поетизму було прагнення синтезувати різні види мистецтва, розмити межі між ними. У різний час прибічниками поетизму були також письменники Карел Конрад, Їржі Вейл, теоретики та критики Артуш Чернік, Бедржих Вацлавек, художники Шима, Гофмайстер, Музика, Штирський, Тойєн, архітектор Крейцар, театральні діячі Гонзл, Фрейка, Восковец, Буріан та багато інших.

Як уже зазначалось, однією з причин розпаду угруповання "Дев'ётсил" і розз'єднання прибічників поетизму стали суперечки між його чільниками. Розходження в поглядах В. Незвала та К. Тейге легко спостерегти, порівнявши їхні позиції стосовно зв'язку поетизму з іншими авангардними течіями. Якщо В. Незвал вирізняє футуризм, кубізм і сюрреалізм як течії, найближчі поетизмові, то К. Тейге акцентує увагу на конструктивізмі та пролетарській літературі, від яких, на його думку, відштовхується поетизм. Встановлення зв'язку поетизму з іншими течіями авангарду надзвичайно важливе для розуміння місця та особливостей цієї течії.

У книжці "Сучасні поетичні напрями", аналізуючи поетизм, В. Незвал найбільше уваги приділяє саме порівнянню його з іншими авангардними течіями, зокрема з футуризмом, кубізмом та сюрреалізмом. Особливо наголошує автор на подібностях і відмінностях між поетизмом і сюрреалізмом. Це пояснюється особливим захопленням сюрреалізмом, характерним на той час для В. Незвала (нагадаємо, що книжка написана 1937 року, а "Сюрреалістичне угруповання Чехословаччини" існувало в 1934–1938 рр.).

Порівнюючи поетизм і сюрреалізм, автор називає асоціацію тим принципом, на якому будували свою творчість представники обох течій: "Особливо в розумінні асоціації як головного засобу поетичного мислення поетизм поділяє позицію щойно народженого сюрреалізму..." [6, 179]. Щоправда, теорія поетизму не була виструнченою і впорядкованою. В. Незвал називає позиції поетистів науково необґрунтованими, а поетичну теорію – не розробленою системно [6, 179]. Тому особливості цієї поезії – у ній самій, у небагатьох заявах і маніфестах поетистів, перейнятих емоціями та захватом. Серед особливостей сам письменник насамперед називає увагу до рими та асонансів: "Рима та асонанс уважалися тоді засобом, що єднав свідомість поета з його фантазією" [6, 179-180], – саме в цьому вбачаючи основну відмінність між поетизмом і сюрреалізмом: на його думку, для сюрреалістів не важлива ні рима, ні будь-які інші засоби творення вірша, вони лише виливають на папір свої фантазії в довільній формі.

Письменник говорить також про зв'язок поетизму та кубізму, який автор уважає попередником поетизму; він визнає "вплив кубістичної теорії, яка вимагала, аби мистецький твір був повноправним, художнім, зовсім без наслідування природи" [6, 179].

Від футуризму, на думку В. Незвала, поетизм запозичив любов до швидкості та сучасної техніки, від пролетарської літератури – тяжіння до марксизму й матеріалізму.

Так дивився на поетизм В. Незвал; однак не можемо говорити, що він дає повне уявлення про те, як співвідноситься поетизм з іншими течіями авангарду. Так, письменник повністю ігнорує вплив конструктивізму на постання й розвиток поетизму, а також уплив Гійома Аполлінера, який був надзвичайно вагомою постаттю для всього європейського, зокрема чеського, авангарду.

Значення конструктивізму та його суголосність із поетизмом детально аналізує К. Тейге. Саме конструктивізм і пролетарську літературу вважає він основою, на якій постав поетизм, адже, на його думку, конструктивізм – це загальний стиль доби. Поетизм же став його продовженням, покликаним навчити людей цінувати "всю красу світу" [8, 381]. Поетизм поділяє такі вимоги конструктивізму та пролетарської літератури: доцільність мистецтва, необхідність його докорінної зміни, зв'язок із реальністю та повсякденністю, ставлення до творчості як до праці. Однак при цьому поетизм наголошує на особливому значенні мистецької творчості, на своєрідності її функцій: "Картина, вірш та музика не відповідають практичним, матеріяльним або ідеольогічним потребам людини, але заспокоюють спрагу чистої поезії, котра випливає з її чуттєвого життя" [3, 45]. На відміну від конструктивізму, поетизм розважає і приносить насолоду від життя, у цьому його функція для суспільства.

К. Тейге зазначає й інші впливи на поетизм, зокрема, не заперечує, що новий етап у розвитку мистецтва почався від кубізму, схвально відгукується про дадаїзм та футуризм. Однак і його погляд на постання поетизму неповний, адже походження цієї унікальної авангардної течії було зумовлене цілим комплексом мистецьких явищ у Чехії та поза її межами.

Чеська культура наприкінці XIX – на початку XX ст. розвивалася надзвичайно активно, у ній з'явилося багато цікавих постатей та явищ. Тому можемо говорити про *чеські джерела поетизму*, зокрема творчість кількох видатних особистостей чеської літератури XIX–XX ст. По-перше, це Карел Гінек Мах (1810–1836) – романтик, автор поеми "Май", доробок якого пов'язаний з поетизмом духом бунтарства (його зараховували до т.зв. "революційних романтиків") і пошуками нових форм у поезії. І хоча його погляд на світ видається занадто похмурим для життєрадісних поетистів, інтерес Маха до внутрішнього життя людини та її підсвідомості зближують цих представників чеської літератури.

По-друге, вагомий внесок у передісторію "Дев'ятсилу" зробив Ярослав Врхліцький (1853–1912), який активно знайомив чеського читача з європейською літературою і творчість якого мала ознаки, притаманні європейській традиції. Космополітизм, активний зв'язок із європейськими мистецькими рухами успадкували поетисти саме від нього.

По-третє, це творчість братів Чапеків – Карела (1890–1938) та Йозефа (1887–1945). Хоча сам К. Чапек ніколи не входив до "Дев'ятсилу", однак багато його ідей були суголосними ідеям поетистів. Особливе значення мав його переклад чеською мовою вірша Гійома Аполлінера "Зона" (1919). Цей твір став знаковим для всього європейського авангарду та взірцем для чеських поетистів. Й. Чапек – художник-кубіст, його творчість справила значний вплив на поетів і художників "Дев'ятсилу".

Серед чеських попередників поетизму можемо виокремити також письменників періоду т.зв. цивілізму, який існував у чеській літературі до Першої світової війни. Представники цивілізму (С.-К. Нейман, Й. Гора) прославляли здобутки науки та техніки, проголошували наближення нового – кращого – життя людства (заклики, доволі схожі на футуристичні).

Отже, для появи в Чехії поетизму як специфічної авангардної течії існували передумови. Це приклад дії "зустрічних течій" (за О. Веселовським): у літературі-реципієнті знаходимо елементи, необхідні для сприйняття іноземних впливів.

Поряд із національними чеськими існували, безумовно, *інонаціональні джерела поетизму*. І тут насамперед слід говорити про французькі та російські впливи на

чеську культуру початку XX ст., на що вказують чеські дослідники (Д. Г. Гарфінкл, К. Т. Гьюебнер, М. Григар та ін.). Із Франції – батьківщини авангарду – до Чехії проникають такі авангардні течії, як кубізм, дадаїзм та конструктивізм, а з Росії – конструктивізм й елементи пролетарської літератури.

Кубізм можемо вважати першою авангардною течією, яка виникла в межах малярства (Ж. Брак, П. Пікассо) й поширилась на інші види мистецтва, спонукаючи до виникнення футуризму, дадаїзму, конструктивізму та поетизму. Від кубізму поетизм успадкував ставлення до мистецтва як до окремої дійсності, яка необов'язково має повторювати реальність. Крім того, розпочаті кубістами експерименти з формою – руйнування зв'язків між елементами цілого, увага до деталей, дрібниць, пошук нових асоціацій – були продовжені й поглиблені у творчості поетистів. Поетисти захоплювались творчістю Гійома Аполлінера, якого називають представником кубізму в літературі. Його спроби синтезу мистецтв (поезії та живопису) були близькими чеським авангардистам, як і його симультанізм – одночасне зображення різних об'єктів, поєднаних лише асоціаціями. Велика роль Гійома Аполлінера у становленні сюрреалізму пояснює й поступову трансформацію поетизму в сюрреалізм.

Дадаїзм (Т. Тцара, М. Ернст, М. Дюшан) також впливав на формування програми "Дев'ятсилу", навіть більше: "Поетизм можна назвати перехідною стадією між дадаїзмом і сюрреалізмом" [1, 450]. Гра, заснована на нелогічній, несвідомій комбінації частин, – ось чого навчилися поетисти у представників дадаїзму. Поступово йдучи далі, здійснюючи власні творчі експерименти, всотуючи здобутки інших течій, чеські митці переходять на засади сюрреалізму.

Значним був також зв'язок чеського поетизму із французьким та російським конструктивізмом. Конструктивізм, що виник і розвивався в 1920-х рр., пов'язаний із творчістю таких митців, як брати Весніни, Мойсей Гінзбург, Іван Леонідов у Росії та Ле Корбюз'є у Франції. Усі вони – архітектори, однак завдяки К. Тейге принципи їхньої творчості суттєво вплинули на поетів-поетистів. Саме завдяки орієнтації на конструктивізм у чеське мистецтво проникли ідеї доцільності та практичності, зацікавленість сучасним техніцизмом і мінімалізмом. Увага до форми, зокрема до її простої функціональності, також народилася з ідей конструктивізму. Ці принципи поділяли і представники німецького художнього об'єднання "Баугаус" (1919–1933), а тому можемо говорити про певний зв'язок його із "Дев'ятсилом". Конструктивізм впливав і на українське авангардне мистецтво, зокрема на творчість і мистецькі декларації Валер'яна Поліщука.

Вплив футуризму (насамперед італійського) на поетизм незначний та опосередкований. Футуристичні риси притаманні творчості цивілістів і через неї частково мали значення для становлення поетизму. Оскільки в чеській літературі не було "усталеної традиції" у зв'язку з особливостями її розвитку, то й заперечення цієї традиції не викликало особливого інтересу. Тому основне значення футуризму для поетизму – це мовні експерименти.

Пролетарська література країн Радянського союзу мала вплив на творчість представників "Дев'ятсилу" (Ї. Волькер, Я. Сайферт) переважно на ранніх етапах їхньої творчості. Тенденційність і колективність – риси, які успадкував чеський поетизм від пролетарської літератури. Поетисти також активно декларували потребу перенесення принципів марксизму в літературу. Однак ознаки пролетарської літератури виявилися найменш продуктивними серед запозичень і мали радше декларативний, аніж прикладний характер у творчості поетистів.

Отже, широка мережа зв'язків із європейськими авангардними течіями надавала поетизмові особливого статусу, виводячи чеську літературу на світову арену. Маючи багатьох попередників у власній літературі, вбираючи тенденції, які активно проникали із Заходу та Сходу, чеські поетисти спромоглися створити унікальне поєднання, що мало не лише запозичені, а й особливі, неповторні риси. Чеський дослідник Моймир Григар вважає, що "унікальність поетизму в тому, яким способом частини об'єднались у ціле, у тому, яку роль відіграла ця течія у своєму культурному та соціальному середовищі" [1, 450].

Справді, першою унікальною рисою поетизму *вважаємо здатність синтезувати різні, навіть протилежні тенденції авангардного мистецтва*. Конструктивізм і дадаїзм, які фактично суперечили один одному в "чистому вигляді", безперешкодно поєднувались у творчості та деклараціях поетистів: "Згідно з теоретиками "Дев'ятсилу", нове мистецтво виявляє себе у двох принципово різних формах: з одного боку, у чистій, автономній поезії (поетизм як мистецтво "свята"), з другого – у творчості, орієнтованій на практичні цілі (конструктивізм і функціоналізм як "повсякденне" мистецтво)" [1, 449].

Така здатність пояснюється тим, що жодну з течій, які мали вплив на чеську літературу поч. XX ст., вона не приймала повністю, запозичуючи і трансформуючи лише окремі риси цих течій. Тому ставало можливим "поєднання непоєднуваного": практичної доцільності та захоплення "чистим мистецтвом"; фантазії, уяви й заглибленості в сучасну реальність; новаторських поетичних експериментів і поваги до класиків і взірців; техніцизму, екзотизму та природності.

Чеські літературознавці наголошують: "Поетизм становив собою оригінальне й цінне переплетення вітчизняної модерністської традиції та європейського авангарду" [4, 47]. Усвідомлення цього "переплетення" важливе для розуміння як процесів у чеській літературі поч. XX ст., так і всього європейського авангарду. Адже сама можливість, що її демонструє поетизм, – синтез різних авангардних течій надзвичайно актуальна в дискусії про існування авангарду як цілісного явища, а також визначення його характерних ознак.

Друга риса, що робить поетизм особливим явищем в історії літератури, – його *непересічна роль для чеської культури*. Поетизм завершив те, що починав Я. Врхліцький: він зорієнтував нову чеську літературу на європейські зразки, а також відкрив Європі можливості чеського мистецтва. Поетисти були "сучасними європейськими митцями" не на словах, а в реальності: "Дев'ятсил" пристрасно, навіть схвильовано шукав ідентичності саме як міжнародний, а не чеськоспрямований рух" [5, 255]. Поетист Ярослав Сайферт – єдиний чеський письменник, який отримав 1984 р. Нобелівську премію, що підтверджує світове визнання й вагомий внесок поетизму в розвиток чеської та світової літератури.

Назвемо ще одну рису, яка вирізняє поетизм серед інших авангардних течій і робить його унікальним для свого часу. Це *позитивне ставлення до світу*, захоплення його красою та розмаїттям. В. Незвал називає поетизм "квіткою в короні життя" [6, 178]. К. Тейге пише, шо поетизм "народився в атмосфері життєрадісної дружелюбності, у світі, який сміється" [8, 556]. Така радість, задоволення від життя, що проймають творчість поетистів, невластива європейському авангарду. Його течії, що виникали під час або одразу по Першій світовій війні, пройняті песимізмом, розчаруванням, спробами перенести акценти або на фантазії (дадаїзм, сюрреалізм), або на надраціональне сприйняття (конструктивізм), або на майбутнє (футуризм). Поетисти віднаходили насолоду "тут і зараз", їм подобалось жити і цим вони сповнювали свою поезію: "Поетизм розвивав асоціативну гру уяви, безперервний потік ліричної енергії, прагнув культивувати почуттєві, емоційні та синестетичні здібності людини" [1, 440].

Ця особливість поетизму має кілька джерел, насамперед загальний піднесений настрій, що домінував у Чехії після створення 1918 р. незалежної Чеської республіки: "Захват сучасним моментом після 1918 року означав радикальний відхід від минулого" [4, 35]. Чеська література отримала можливість вільного розвитку, тому 1920–1930-ті роки стали такими продуктивними та яскравими для неї.

Крім того, прикмета чеського характеру – легко ставитися до проблем, сміятися за будь-яких часів і сподіватися на краще. Ці риси знаходимо у творчості багатьох чеських письменників – у Карела Гавлічека-Боровського, Ярослава Гашека, Карела Чапека, Богуміла Грабала, Мілана Кундери. Саме цю неповторну властивість чеський поетизм привніс до європейського авангарду.

Отже, можемо стверджувати: чеський поетизм – особливе явище історичного авангарду, в якому поєднуються риси різних авангардних течій і власні унікальні

ознаки. До того ж серед поетистів є діячі різних видів мистецтва. Найвагоміші представники літератури – Вітезслав Незвал, Ярослав Сайферт, Константин Бібл та Владислав Ванчура.

В. Незвал був не тільки теоретиком, а й видатним практиком поетизму. Перший етап його творчості (приблизно 1922–1931 рр.) позначений впливом ідей "Дев'ётсилу". До означеного періоду належить декілька збірок, найвідоміша – "Пантоміма" (1924). У цьому яскравому зразку авангардної творчості поєднано різні види мистецтва: власне поезія, живопис (обкладинка та більшість ілюстрацій виконані художником – учасником "Дев'ётсилу" Ї. Штирським), музика (твір Їржі Свободи, присвячений Незваловій "Пантомімі"). К. Тейге виконав типографічне оформлення книжки, різні шрифти, рамки, абзаци відтворюють формальні експерименти поетистів. Післямову написав Ї. Гонзл. До збірки вміщено фотографії клоунів братів Фрателіні, зображення негритянських скульптур, індійських мініатюр і поруч – фото реклами в Нью-Йорку. Наведено слова представників європейського авангарду та їхніх попередників: А. Рембо, Гійома Аполлінера, Ж. Кокто, Т. Тцари, С. Малларме, Ж. Епштейна – а також анекдот. Подано як поетичну творчість В. Незвала, так і його твори – декларації поетистичних ідей ("Папуга на мотоциклі", "Дивовижний чарівник"). Збірка "Пантоміма" нагадує колаж – твори різних митців складають велике полотно, об'єднане лише на основі асоціацій.

Видатним досягненням поетизму, "вшануванням творчої праці" [4, 48] стала поема В. Незвала "Едісон", у якій образ американського винахідника постає засобом для уславлення митця та його надзавдання.

Поетизм позначився й на творчості Ярослава Сайферта, зокрема на його збірках "На хвилях ТСФ" (1925, пізніше перевидана під назвою "Весільна подорож"), "Соловейко погано співає" (1926) та "Поштовий голуб" (1929). Збірка "На хвилях ТСФ", також типографічно оформлена К. Тейге, має присвяти основним учасниками "Дев'ётсилу" (К. Тейге, В. Незвалу, Ї. Гонзлу). Складається з двох частин – "Весільна подорож" і "Замерзлі ананаси та інші ліричні анекдоти", де подано надзвичайно різні поезії, зокрема багато експериментальних, графічних, поєднаних лише авторською уявою та асоціацією. У ній "світ постає наче яскраве, змінне кінозображення: екзотична далечінь, порти, моряки, негри, революція, Аполлінер, Едісон, цирк, теніс – і насамперед любов, що сприймається як лірична чарівність, ніжність та гра" [6, 580].

Не менш екзотичним постає світ і в поезії Константина Бібла, зокрема в його збірці "З корабля, який привозить чай та каву" (1927), що з'явилася внаслідок подорожі до Цейлону, Суматри та Яви. Образ жінки в екзотичному середовищі провідний для цієї збірки. Метод асоціацій, прикметний для поетистів, оприявнено вже тут, але найбільше в наступній поемі "Новий Ікар" (1929), де автор малює сучасний йому світ, не завжди радісний і святковий. Мотиви загибелі, війни та лиха контрастують із попередньою творчістю автора та інших поетистів.

Поетистичну прозу репрезентує Владислав Ванчура. Його твори другої половини 1920-х рр. – роман "Поле для оранки й для війни" (1925), гумореска "Примхливе літо" (1926), романи "Останній суд" (1929) і "Кримінальна справа або приказка" (1930) – позначені впливом поетизму. В. Ванчура використовує такі його особливості, як словесні експерименти, складну композицію, критичну тематику (зокрема антивоєнну), уяву та фантазію.

Наприкінці 1920-х рр. відбувається розкол усередині "Дев'ётсилу" й занепад поетизму, викликані як суб'єктивними (суперечки між членами), так і об'єктивними (суспільно-політичними) причинами. Частина письменників-поетистів долучилися згодом до Сюрреалістичного угруповання Чехословаччини, очолюваного В. Незвалом, частина пішла власним творчим шляхом. Однак поетизм залишився в чеській літературі не лише у творах 1920-х рр., а і як тенденція, що виявилася згодом у творчості письменників інших поколінь.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Грыгар М.* Знакотворчество: Семиотика русского авангарда. – СПб., 2007.
2. *Незвал В.* Из моей жизни // Избранное: В 2 т. – М., 1988. – Т. 2.
3. *Тайге К.* Принципи конструктивізму // *Культура.* – 1925. – № 4. – С. 40–46.
4. *Balajka B., Blajer Z., Charous E.* Přehledné dějiny literatury // *Huebner K. T.* Eroticism, Identity, and Cultural Context: Toyen and the Prague Avant-garde. – University of Pittsburgh, 2008.
5. *Lehár J., Stich A., Janáčková J., Holý J.* Česká literatura od počatků k dnešku. – Praha, 2006.
6. *Nezval V.* Moderní básnické směry. – Praha, 1984.
7. *Teige K.* Poetismus // *Avantgarda známá a neznámá*. – Sv. 1. Od proletářského umění k poetismu. – Praha, 1971. – S. 554-561.
8. *Teige K.* Umění dnes a zítra // *Avantgarda známá a neznámá.* – Sv. 1. Od proletářského umění k poetismu. – Praha, 1971. – S. 365-381.
9. *Wolker J.* Proletářské umění // *Avantgarda známá a neznámá*. – Sv. 1. Od proletářského umění k poetismu. – Praha, 1971. – S. 220-224.

Отримано 15 червня 2010 р. *м. Київ*

Леся Павленко

УДК 821.161.2-1.09

ОБРАЗ ДОМУ В ПОЕЗІЇ ВІКТОРА КОРДУНА

У статті проаналізовано семантику й роль образу (мотиву) дому у творчості Віктора Кордуна. Образ дому розглянуто в його динаміці і трансформаціях в оперті на традиційно-міфологічне смислове наповнення відповідного архетипу.

Ключові слова: образ дому, священний простір, хаос, бездомність.

Lesia Pavlenko. The topos of home in Viktor Kordun's poetry

The paper dwells upon the semantics and the role of the concept of home in the literary oeuvre of Viktor Kordun. The topos of home is analyzed as a transforming unit constructed according to the pattern of a traditional mythological archetype.

Key words: topos of home, sacral space, chaos, homelessness.

Безсумнівно, дім для людини – не лише фізична, а й психологічна категорія. Більше того, це один із найважливіших архетипів, основа людського існування, хай не завжди усвідомлена. Так, у словнику знаків і символів читаємо: дім – це насамперед освоєне місце та обитель людини, символ космосу як упорядкованого простору. Він ототожнюється з родом, храмом, інколи уподібнюється до людського організму, асоціюється із жіночим началом, материнським лоном; у духовному плані дім розглядається як сховище родової мудрості людства, традиції тощо [17, 46-47].

Згідно з М. Еліаде, хоч би яким був розмір рідного простору (дім, місто, село, країна), для людини традиційного суспільства цей простір має бути священним і впорядкованим, перебувати в центрі Всесвіту [25, 35]. Житло – "це не предмет, не "машина для проживання", воно – Всесвіт, який людина творить, імітуючи зразкове Творіння богів, тобто космогонію" [25, 43]. Подібне твердження висловлює і Г. Башляр: дім – це "куточок світу. Як часто кажуть, це наш першо-світ. Дім – істинно космос, космос у повному сенсі цього слова" [1, 26].

Тож природно, що у творчості багатьох письменників образ дому посідає вагоме місце. Нерідко він збагачується додатковими смислами, а подеколи може навіть відтворювати, ба – визначати характер усієї творчості митця в поезії В.Кордуна (1946–2005), представника Київської школи поетів. На нашу думку, погляд крізь призму образу дому може по-новому висвітлити поетову творчість, пояснити деякі її риси, а також чимало сказати про онтологічний стан сучасної людини.

Перший період творчості (збірка "Сонцестояння", 1992). На перший погляд, образ дому у В.Кордуна цілком відповідає наведеним характеристикам "нормального"

дому, особливо коли аналізувати окремі ранні поезії (розглядаємо їх на основі збірки "Сонцестояння", 1992, куди ввійшли майже всі ранні його вірші, зокрема з попередніх збірок). Скажімо, образ дому як утілення повноти, внутрішньої злагодженості й гармонійності буття наявний у віршах "Ранок", "Діти", "Слов'янська зима", "Весняні села", "Полудень", "Біля вікна" тощо.

Такий образ дому зазвичай гармонійно поєднується з мотивами свята, сім'ї, домашніх тварин (а також тварин-медіаторів) та сільської праці: "Прибилася полівка / до хатнього тепла – / святкує мишеня неділю разом з людьми" [7, 72]; "Господар готує в обійсті / для першої оранки плуга / і думає мовчки, чому проростають / і знову колосяться злаки? / А ворон й собі походжає / по двору – / щось порає також" [7, 75]; "Двійко малих янголят / сіло між внуками в хаті, / їхніх крилець / недобачає бабуся – / підсовує кожному / по скибці і кухлеві молока. / Сидять на призьбі старі, / янголята і внуки / виглядають у вікна" [7, 62]. Дім тут постає як зона поєднання земного і небесного, минулого і майбутнього, священного і побутового (до того ж побутове лише увиразнює сакральність цього простору); це ідеальний космос, місце безпеки і спокою, неприступне для сил хаосу і зла. Щодо його рамок – вони в поета чітко вказані: це Полісся, "мала батьківщина" В.Кордуна, яка з рівня географічного виводиться автором на рівень міфологічний (що цілком співвідноситься з тезою М.Новикової: Полісся – один із найзаповітніших регіонів України, її духовний центр [14, 14].

Варто наголосити на вертикальній спрямованості цього простору, відповідно до міфологічних уявлень відкритого в нижній і верхній світи, при цьому "верхній" світ значно важливіший: "Крилата височина / майбутніх горлиць / разом із її насінням, / не зрадженим простором, / по підлозі сосновій, по підвіконню / туркоче у переповненій / літом сонцезеленим / моїй поліській хаті" [7, 166]. Власне, ще М.Москаленко стверджував, що структурним елементом поезії Кордуна виступає "світова вертикаль, "вісь" поетичного світу, яка нерідко корелює зі світлом, сяйвом, сонячним сакральним началом" [12, 149].

Проте насторожує той факт, що таких "благополучних", "здорових" образів дому у В.Кордуна відносно небагато, навіть у першому періоді творчості. Справді, уже в ранніх поезіях вчуваються певні тривожні нотки. Скажімо, у поезії "Отак щодня", написаній ще 1967 року, автор зізнається в неможливості й нездатності потрапити до власного дому: "Ще ніколи / Я не втрапляв до себе / Додому <…> / щоденно зводжу будинок / не для того щоб жити – / покинути / бо хоч як би намагався / принести до нього маки / завжди знаходжу у жменях / сніг" [7, 15]. Сніг, принесений до своєї хати, – атрибут зими, що в міфології символізує сон, хворобу і смерть: це "пора року, коли, за народними уявленнями, природа "вмирає" або "засинає", а земля "хворіє", "відпочиває" до початку тепла і світла навесні" [3, 190].

В інших поезіях дім перетворюється на своєрідну пастку ("он мати моя / уже який рік / ніяк до вікна не дійде / щоб побачити / чи цвіте вночі вишня / чи стоїть і вночі під хатою" [7, 104]) або приховує пастку в собі ("… хіба зважишся / увійти і поселитися / не знаючи / чи відчиняться двері / іще раз – щоб вийти" [7, 15]). Тут маємо обернену символіку дому, бо коли зазвичай дім – це освоєний, рідний простор, а зовнішній простір уособлює ворожий хаос, тут навпаки – зовнішній простір видається менш небезпечним і бажанішим, ніж внутрішній (дім). Це можна тлумачити як один із виявів змін у людині, ознаку самовідчуження особистості, неспівмірності із собою: уже вказувалося на кореляцію дому, космосу й людини, тож дисонанс із домом – це ознака дисонансу в самій людині. В.Стус говорить про це як про втрату антиномій, тобто втрату "звичних характеристик індивідуальності <…>. Тепер, ставлячи, скажімо, хату, ти не знаєш, чи збудуєш її (тобто, виникає одразу два питання – чи збудуєш хату, і чи це буде хата, а не льох і не тюрма)" [18, 293].

Чим пояснити таку трансформацію? На нашу думку, поява подібних мотивів має кілька причин, головна з яких, окрім загального осмислення духовного стану сучасності, болісне поетове усвідомлення "безупинного катастрофізму давньої і недавньої української історії" [13, 24], зокрема історичних подій, пов'язаних із

Поліссям (передусім етноцид XX ст.). Ще в ранніх віршах поет констатує і передчуває невмолиму фізичну й духовну руйнацію батьківщини, що оприявнюється у творах на зразок поеми "Відхилення", написаної в 1974–1975 рр.: "моя земля вся засипана попелом! / Як сталося так, що він із нас вирвався? / Як сталося так, адже вогню й не було: / і захлинаються попелом села…" [7, 223]. За М.Москаленком, "попіл у цій ранній поемі належить до поетової індивідуальної символіки, яка стала засобом окреслення візії майбутнього" [12, 148]. Подібні прощально-пророчі образи з'являються також у поемі "Поліський дим" (дата написання – 1974–1975 рр.: "біжать на Прип'ять ліси – / надивитись на зелень на цілу вічність, / на вічну пам'ять" [7, 81]) та в інших творах.

Для українців відчута й передбачена В.Кордуном катастрофа поліського світу виявилася аж років через десять у Чорнобильській катастрофі (яка була, очевидно, не так причиною, як наслідком уже наявного на той момент духовно-культурного занепаду суспільства). Накладений на попередні історичні трагедії, Чорнобиль став своєрідним маркером для поета: адже село, у якому він народився (с. Васьковичі Коростенського р-ну Житомирської обл.), тепер належить до зони посиленого радіологічного контролю і, за нашими підрахунками, розташоване менш ніж за двадцять кілометрів від зони безумовного (обов'язкового) відселення, що, звісно, не могло не позначитися на поетовій творчості.

Відчуження від власного дому виявляється в зображенні дому як недосяжного простору, вхід до якого назавжди заборонений: "На порозі стати / ніхто вже не може, / хоч двері й розчахнуті / навстіж" [7, 74]; "Вигнався на порозі / високий реп'ях, – / розпростерши колючі руки, / не впускає нікого / і нікого не випускає. / Заблукала молитва / у забитій дошками / темній домівці" [7, 47-49]. Цікаво, що замість спрямованості догори тут спостерігаємо спрямованість донизу: "Як швидко більшають / у підлозі / чорні щілини" [7, 74]; це ілюструє, як у цьому просторі смерть поступово перемагає життя.

Вікна, двері й поріг у таких поезіях стають символами переходу, який ніяк не може бути подоланий, а сам дім розглядається з часової і просторової відстані, зазвичай у формі спогаду ("Крізь шибку споминів", "Зона", "Покинута хата", "Давня фотокартка", "Лист із дому"). Саме Полісся із простору священного, але доступного перетворюється на трансцендентну віддалену реальність ("Вохряна поліська душа" та ін.), на нездійснений і нездійсненний вимір людського існування.

Чорнобиль також розглядається як один із факторів невиправного, *вимушеного* (а не бажаного, як для постмодерністів чи деяких модерністів) розриву з батьками, традиціями, минулим (уже вказувалося, що дім у міфологічному сприйнятті часто ототожнюється з родовою мудрістю і традицією [17, 47]):

… ми ждали усіх вас на поминальну неділю
або як у нас по-поліськи кажуть
на р а д о в н и ц ю чи д є д и
… ми ждали вас і знов ніхто не приїхав
а тепер уже пускали людей на кладовище
бо тоді не пускали як хмара
п і ш л а н а н а с і з Ч о р н о б и л я
…приїздіть хоч тепер
тут так тихо і гарно
… от тільки наші могилки із батьком
бур'яном заросли полином
приїздіть вже не страшно це все… [7, 104-105].

Цей розрив означив втрату духовних основ і накопиченого досвіду, поставивши під загрозу можливість подальшого руху: "Страшно тепер відчиняти двері й переступати через поріг, / бо за ними – безодня <…>. Урвалася тут історія – і раптом немає шляху" [6, 44] тощо. Тобто замість дому маємо безодню і провалля часу, що, зважаючи на факт міфологічної пов'язаності дому з центром світу, означає втрату можливості

перебування в космосі й перспективу невідворотного засилля хаосу: “Було Полісся – / І більше немає / знеслося з чорнобильським вибухом / у розплавлене небо” [6, 44].

Ця втрата супроводжується неминучою втратою пам’яті: “…там, де вже нікому плакати, / плаче сама покинута пам’ять, / розлита скрізь по перелісках і по узгір’ях… [9, 70]. Утрата пам’яті неминуче призводить до дезорієнтації людини, її випадання з буттєвого плину, роздвоєності й загубленості у світі без мети: “Безодня довкола нас і безодня у нас всередині” [8, 113]. На нашу думку, саме з утрати дому можуть бути виведені такі характерні риси художнього поетового світу другого періоду, як роздвоєння суб’єкта лірики, його самовідчуження, тотальне забуття й утрата пам’яті, мотиви викинутості з часу і простору, почуття самотності, загубленості, страху тощо.

Другий період творчості: “Зимовий стук дятла” (1999) і “Трава над травою” (2005). Отже, ще в першому періоді творчості В.Кордуна означена загроза витіснення космосу (гармонійної, усталеної світобудови) хаосом, тоді як у пізніх поезіях ця загроза вже, так би мовити, реалізується.

Уособлення хаосу у творчості подано в образі гостя. Так, ще в “Сонцестоянні” є драматичний вірш про дивних, “хибких як пісок” гостей, що в них “язиків у роті як пір’я на гайвороннім”. Вони навідалися в дім і “перекинулися в сліди” суб’єкта лірики. Поезія закінчується рядками: “Побачили гості наш дім – / тут нам більше не жити” [7, 21]. На наш погляд, ці “гості” містять у собі певні риси хаосу, такі як хибкість, безформність, невпорядкована множинність і зловісність. Тут цікава й міфологема сліду, пов’язана з витісненням суб’єкта лірики з його дому. Як зазначає В.Войтович, слід несе в собі інформацію про людину, тож “чарівник може творити чари “по сліду”; “зруйнувати” або “знищити” слід означало відібрати в людини можливість рухатися, прикувати до ліжка <…> ворог може дістатися по свіжих слідах людини і спричинити їй загибель” тощо [3, 485].

У “Траві над травою” також є вірш про небажаного гостя, дещо відмінного від попереднього: “…приїхав сивий пан у білих санях / на білих огирях / із псами білими / і сам весь білий. / На білі простирадла він лягає / і каже: хочу спати / у вашому малому домі. / Та ми цього так боїмося! / А що як це якась нічийна смерть?” [8, 12-13]. Тут автор сам дає відповідь, хто ж цей гість (смерть), символи її – насамперед зима і сніг. На додачу наголошено на білому кольорі (колір смерті, жалоби й невидимості), а також указано на образи коней і саней, пов’язаних із потойбіччям.

Виникає запитання: чому саме “гість”? Напевно, образ гостя тут варто прочитувати насамперед як образ “чужого”, тобто через опозицію “своє – чуже”, що належить до архетипних і має космогонічний характер (Хаос – Космос). Із найдавніших часів “чужий” – “завжди потенційно ворог, ворог богів (“наших богів”), носій шкідливої магії. Уявлення про здатність “чужих” завдавати шкоди ґрунтується на їхньому зв’язку з потойбічним світом” [див.: 24]. Це підтверджується й етимологією слова “гість”: “Раніше слово “гість” мало декілька значень, у тому числі й означало предка-покійника (звідси *гостинець* – не просто шлях, а шлях на “той світ”)” [3, 115]. Отже, образ гостя, підкріплений не лише міфологічним, а й історичним контекстом, стає цілком придатним для вияву загрози хаосу (потойбіччя, непевності і смерті).

Щодо самого хаосу, то він у Кордуновій поезії відбитий образами імперії (очевидно, ідеться про Російську імперію) та міста. Приміром, у збірці “Зимовий стук дятла” йдеться про “мертві душі”, “яких понавозив сам Чичиков / з усіх усюд і *несягненних просторів / напівпотойбічної-напівзагробової / смутної імперії*…” [6, 48]. Образ імперії – примусового змішання різнорідних етносів – у поєднанні з цитованими епітетами відповідає міфологічному уявленню про хаос як про неосяжний, неструктурований, ірраціональний, а отже, ворожий і небезпечний простір. Як твердить М.Еліаде, “оскільки “наш світ” був створений за образом і подобою творіння Богів, тобто космогонії, вороги, що нападають на цей світ, сприймаються як вороги богів – демони” [25, 37].

Імперія у В. Кордуна ототожнюється також із Вавилоном: “26 квітня 1986 року / на четвертому енергоблоці / вибухнула остання в нашому часі імперія. / Упав, упав Вивилон, город великий, / бо лютим вином розпусти / напоїв він усі народи!” [6, 43]. Образ нового Вавилону як утілення хаотичності й есхатологічності з’являється й у низці інших поезій (“Вавілонська пісенька про потоп”, “По тіні вавилонської вежі”, “Отара – трішки посріблена мною” та ін.).

Семантикою, близькою до “вавилонської”, наділений і образ Санкт-Петербурга. Наприклад, в одному з віршів ідеться про появу в “санкт-петербурзі” гоголівської голови, яка нетерпляче чекає підрахунку мертвих душ, що їх уже забагато зібралося в цьому “похмурому перенаселеному тисячолітті” [8, 79]. “Санкт-Петербург” у поета вживається з маленької літери, що свідчить про універсальність цього хаотичного простору (про есхатологічну семантику Петербурга див. у В.Топорова [20]).

Противагою Вавилона й Санкт-Петербурга стає образ так званого “нашого міста”, жителем якого є сам ліричний герой В.Кордуна й за яке він щиро вболіває. Таке місто змальовано як неагресивне, пасивне і, можливо, тому зовсім беззахисне перед силами хаосу (чи не становить це своєрідну національну самохарактеристику?). Так, іще в “Сонцестоянні” з’являється драматичний образ “безлюдного” міста, в якому катастрофічно поширюється “вірус” смерті й забуття: “До нашого міста / не знати куди й кудою / закрався сніг / … але ніхто не може його / виявити / Тільки: / Варто друзям або знайомим потиснути один одному руки або ледь торкнутись плеча як обоє біліють і кам’яніють назавжди / їх звіддалік обходять на тротуарах / і жіноче волосся розростається так що дарма обрізати …і мовчки в кожному домі без їжі без сну / всі затято тешуть єдиного через усе місто / тешуть величезного хреста…” [7, 22]. Цей вірш – немовби підтвердження того, що хаос, який полонив місто, зачаївся не лише ззовні (імперія), а й у самих людях.

Якщо вірш на подібну тематику в “Сонцестоянні” єдиний, то в наступних збірках цей образ зустрічається частіше. Приміром, у книжці “Трава над травою” автор то описує місто, яким женуть “білу овечу отару” [8, 15], то оповідає, як у повітрі міста плаває величезний порожній човен [8, 77-78] (міфологема човна завжди пов’язувалася зі смертю [16, 294]). Про священність цього простору говорити не доводиться – він стає профанним. Як зазначає В.Топоров, профанний простір – “це завжди відсутність сакральних просторів, які часто залишилися в далекому минулому” [21, 234].

Такий світ утрачає здатність бути “читаним” і зрозумілим (“хаос не може сприйматися як текст” [21, 279]), тож основною емоцією суб’єкта лірики стає цілком виправданий страх: “Безмежність і незаповненість простору, його порожнеча (тобто страх порожнечі) позбавляють людину всіх можливостей орієнтації, тобто співвіднесення себе із простором і його частинами. Людина виявляється абсолютно неспівмірною із простором, <…> і людину охоплює жах” [21, 248]: “А де ж прожиті нами дні? – / Шукаю, озираючись довкола, / і гублюся серед ночі: / не знаю, як мені тепер / вернутися додому” [8, 122].

Позбавлений священного простору тут і тепер, ліричний суб’єкт починає шукати його в різних часових і просторових площинах. Ось чому в поезії другого періоду спостерігається значне розширення просторових рамок. Бо хоч у перших збірках топоси мають міфологічно-універсальний характер, проте на рівні територіальному це простір насамперед *український*, зокрема поліський, у часових рамках від Київської Русі до сьогодення (хоча, як у часі міфологічному, минуле, майбутнє й теперішнє тут здебільшого не розмежовуються). Натомість в останніх збірках нерідко виринають *античні й біблійні* топоси – Месопотамія, Сирія, Вавилон, Єрусалим тощо, де суб’єкт лірики шукає для себе прихистку й буттєвого ґрунту.

Проте виявляється, що у просторах, які ще зберегли свій священний характер, час і простір замкнені самі для себе (“Гойдається час в кораблях – / у кожному свій, ще й різний … І все це саме в собі: / у своїй непроникній самості” [8, 8]) та неприступні для суб’єкта лірики. Скажімо, у вірші “Парфенон”, щойно герой вступає в афінський акрополь, місто враз перетворюється на руїни: “Афіни внизу розпласталися, / долілиць запавши у пил”. Тож йому нічого не залишається, як покинути цей священний простір [8, 52].

З біблійними топосами дещо складніше. Адже якщо в “Зимовому стукові дятла” суб’єкт лірики, здавалося б, уже пройшов духовний шлях до “усвідомлення тієї простої й величної істини, до якої йти так довго й так боляче: “єдиний мій прихисток тільки в Господньому імені” [19, 34], – і вже мить, коли Бог закликав усіх виходити на Його “небесне весілля з довгокрилим Єрусалимом” [6, 114], була зовсім близько, то у “Траві над травою” пошуки Бога, воднораз – центру й дому, починаються практично заново. Суб’єкт лірики знову почуває болісну віддаленість від Бога, і до Єрусалима йому (поки що!) ніяк не доступитися:

Єрусалим летить по небу –
І співає,
а ми лишаємося десь
аж ген під сподом
і мовкнемо над вечір
разом з усім своїм життям,
з лісами, із житами, зі страхами” [8, 34].

Подібну семантику в Кордуновій творчості має образ “нездійсненого” Різдва, яке вже котрий рік не виправдовує сподівань на спасіння й відродження (“Мій Господи, не покидай мене”, “Старість”, “Український вертеп”, “Засріблилося край села…” та ін.). Наприклад, у вірші “Різдв’яний передсвіт” ця подібність виявляється й на синтаксичному, і на образно-мотивному рівнях:

Осяйний різдвяний світанок
виграє і мерехтить …
він плине в космічній синяві –
Безмірний у безмірі.
І ми з жалем
проводжаємо його очима:
він відпливає,
а жаль лишається
з нами [8, 55].

Позбавленість просторово-духовної батьківщини виявляється й на рівні онтологічному (до речі, за В.Моренцем, “онтологічне” крило міфологізму 1960–1980-х найвиразніше репрезентовано саме лірикою В.Кордуна [9, 46]): “… ми забули останні слова молитов, / та вуста продовжують щось шепотіти, – / шелестить собі мова, / покірлива віддиху і нескорена в змісті, / а збагнути проказане нікому [6, 17]. Якщо взяти до уваги, що саме “зумовлена часом історичність мови відкриває людині простір її власної присутності” [22, 103], що мова – це “дім буття” (М. Гайдеґґер), то неможливість збагнути мову тут можна розглядати як заборону доторкатися до буття й речей, як неприсутність у світі. Подібних прикладів у В.Кордуна досить багато, що вказує на апокаліптичний стан Всесвіту, адже, як зазначає Т.Возняк, “підтримання структури мови – гарант некатаклізмічности світу, сталості у розгортанні сущого” [2, 67].

Водночас подання бездомності через забуття мови у В.Кордуна відбиває стан сучасної людини, яка, за М.Гайдеґґером, зараз переживає кризу дому. Ця бездомність “закорінена в покинутості сущого буттям. Вона – ознака забування про буття” [23, 206], яке і є справжнім домом людини.

Така динаміка образу дому у творчості В.Кордуна засвідчує: його ліричний герой доходить висновку про неможливість віднаходження другого дому, принаймні на цій землі: “ми хочемо звести свій дім, / але громадимо саму печаль, / яка ще довго осипається вишневим цвітом” [8, 162]. Ось чому, коли поет напитуватиме “дорогу додому”, до нього підійде “хтось невпізнаний”, сипне йому у пригорщі жменю піску (символ безплідності, конечності, руйнації!) і скаже:

– Ось тут твоя Батьківщина,
тут початок, і тут кінець,
тут могили твоїх батьків,
і твоя буде тут
між ними,
і більше в тебе нічого немає [8, 7].

Таке усвідомлення втрати дому чи її загрози можна, за Гайдеґґером, назвати навіть позитивним явищем: адже "справжній житловий голод полягає в тому, що смертні лише шукають втраченої сутності проживання, що вони повинні ще лише навчитись проживати <…>. Але тоді, якщо людина і бере до уваги свою бездомність, то вона вже не є нещастям. Відповідно осмислена і добре зафіксована у нашій пам'яті, вона є тією особливою намовою, котра кличе Смертних до проживання" [4, 330-331]. Так й у випадку Віктора Кордуна: його творчість стає своєрідним ґрунтом для "проживання", запорукою відновлення власного дому для сучасної людини, а водночас – і повернення людині її власної людської сутності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц.– М.: "Российская политическая энциклопедия" (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
2. *Возняк Т.* О-мовлення світу як його творення // *Тексти* і переклади. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 49-68.
3. *Войтович В.* Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
4. *Гайдеггер М.* Будувати, проживати, мислити // *Возняк Т.* Тексти і переклади. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 313-331.
5. *Колесник В.* Київська школа та Віктор Кордун: поезія зворотності // *Світо-вид.* – 1999. – № IV (37). – С. 47-81.
6. *Кордун В.* Зимовий стук дятла: Поезії / Післям. М. Москаленка. – К.: Український письменник, 1999. – 127 с.
7. *Кордун В.* Сонцестояння: Поезії / Вступ. ст. В. Стуса. – К.: Дніпро, 1992. – 301 с.
8. *Кордун В.* Трава над травою: Поезії. – К.: Неопалима купина, 2005. – 176 с.
9. *Моренець В.* Міфологічна течія в українській поезії другої пол. XX ст. // *Слово* і Час. – 2002. – № 9. – С. 43-51.
10. *Моренець В.* "Слово, що випало з мовчання філософів" // *Григорів М.* Сади Марії. – К.: Світовид, 1997. – С. 5-33.
11. *Москаленко М.* Віктор Кордун: від "Хрещатої вісті" до "Білих псалмів" // *Кордун В.* Зимовий стук дятла: Поезії / Післям. М. Москаленка. – К.: Український письменник, 1999. – С. 120-123.
12. *Москаленко М.* Віктор Кордун: поезія і велич світу // *Сучасність.* – 1994. – № 4. – С. 143-159.
13. *Москаленко М.* Віктор Кордун: поезія епічних першоструктур // *Світо-вид.* – 1995. – № 3 (20). – С. 24-25.
14. *Новикова М.* Прасвіт українських замовлянь // *Українські* замовляння. – К. 1993. – С. 7-29.
15. *Пастух Т.* "Я без тебе не єсмь": Теософська поезія Віктора Кордуна // *Березіль.* – 2007. – № 1/2. – С. 169-176.
16. *Пропп В.* Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та, 1986. – 364 с.
17. *Словарь* символов и знаков / Авт.-сост. В.В.Адамчик. – М.: Харвест, 2006. – С. 46-47.
18. *Стус В.* [Про поезію Віктора Кордуна] // *Кордун В.* Сонцестояння: Поезії / Стаття В. Стуса. – К.: Дніпро, 1992. – С. 288-296.
19. *Тарнашинська Л.* "Епоха світання" постшістдесятників: поезія Віктора Кордуна на лезі "між" // *Слово* і Час. – 2002. – № 1. – С. 27-34.
20. *Топоров В.* Петербург и "Петербургский текст русской литературы" // *Миф.* Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издат. группа "Прогресс" – "Культура", 1995. – С. 259-367.
21. *Топоров В.* Пространство и текст // *Текст*: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227-284.
22. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Зарубежная* эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 264-312.
23. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
24. *Чужой* // Енциклопедія культур [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://ec-dejavu.ru/c/Chuzoy.html
25. *Элиаде М.* Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.

Отримано 29 червня 2010 р. *м. Київ*

Літопис подій

ІЗ ПІСЛЯ-ПОСТМОДЕРНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ

У межах роботи літературно-критичного клубу “Академічні бесіди” в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України відбулася презентація-обговорення досліджень Тамари Гундорової “Кіч і література. Травестії” (К.: Факт, 2008) та “ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму” (К.: Критика, 2009).

Пропонуємо увазі читачів журналу стенограму цього обговорення.

Нове, доповнене та перероблене видання монографії Тамари Гундорової “ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму”, знакової для українського літературознавства середини 1990-х років, нагадує про досвід раннього модернізму початку XX століття, коли з’явилися нові форми літературності. У пропонованому дослідженні концепцію модернізму побудовано на зовсім інакших принципах, аніж творення модерністського канону. Це реконструкція самої модерністської свідомості, того, як вона складається й розгортається в українській літературі на зламі XIX–XX століть, тобто в часи особливих зсувів у способах мислення, образності, типах висловлювання, а також у дискурсивних моделях, за допомогою яких і в яких така свідомість оформлюється.

Монографія Тамари Гундорової “Кіч і література. Травестії” – оригінальна версія взаємин літератури й кічу впродовж двох століть – від класицизму до постмодернізму, від Енея-парубка до Вєрки Сердючки, від колоніального кічу “котляревщини” до ідеологічного кічу соцреалізму. Персонажами книжки стали кіч жіночої белетристики, сецесійний кіч, героїчний кіч, карнавальний кіч доби постмодернізму, а також естетика й філософія кічу.

Тамара Гундорова. Хотілося б сьогодні ще раз повернутися до тих ідей, які викладені в цих книжках. Чому виникла потреба перевидання “ПроЯвлення слова”? Для мене самої було цікаво подивитися й перевірити ті уявлення про модернізм, які я мала 10 років тому і які на той час резонували з поглядами західних гуманітаріїв. Адже мушу зауважити, що концепція українського модернізму, як вона викладена в першому виданні “ПроЯвлення...”, була прямою і безпосередньою реакцією на ті інтерпретативні та інтелектуальні виклики, які давала нова парадигма мислення – постмодерністська. Саме тоді, у 1990-ті роки, ця нова парадигма набувала популярності на Заході, і саме завдяки їй різні аспекти літературної практики раптом стали сприйматися по-іншому. Тому я намагалася застосувати постмодерністську інтерпретацію як нову герменевтичну рамку, яка дозволяла поглянути на літературний процес початку XX ст. не лінійно, історіографічно, а діалогічно, через категорії нової онтології, виявленої дискурсивно в самому способі мовлення.

На сьогодні вже можна говорити, що період постмодернізму минув, породивши нові уявлення й нову картину світу. При цьому стало очевидним, що модернізм насправді криє в собі чимало невикористаних можливостей і не є таким однозначним, як він виглядав з перспективи постмодерної. Але саме постмодернізм відкрив очі на те, що немає *одного модернізму*, а є *різні модернізми* – національні, гендерні, расові,

класові. Зрештою, у "ПроЯвленні Слова" я й прагнула показати особливості іншого, національного варіанта модернізму, тому пропонувала переорієнтацію на формулу "європейських модернізмів", розгортала полеміку навколо ідеї модерністської високої культури, робила наголос на гетерогенній, а не гомогенній стильовій природі модерністського стилю тощо. Одним словом, я намагалася перебороти теоретико-літературні пересуди про те, що модернізм реалізувався лише в західних літературах, що він існував лише в міжвоєнний період, що українська література початку XX ст. – це лише *література періоду європейського модернізму*, а не сам модернізм. Для мене було головним показати, як народжувалася зовсім інакша українська література і як модерністські форми творчості її переорганізовували.

У новій, доопрацьованій версії книжки я підсилила свої міркування про досить складну тему, яка в сучасному українському літературознавстві викликає неоднозначну оцінку. Ідеться про таке явище, яке називається *народництвом*. Чомусь саме критику народництва багато літературознавців уважають ледве не крамольною річчю. Тим часом народництво – це важливий культурний та інтелектуальний проект, який здійснювали українські діячі з метою модернізації суспільства й нації і який мав різні фази розвитку й різні критичні етапи сприйняття.

Проект цей розгортається через різні моделі взаємодії еліти і маси, проходить кілька етапів свого розвитку, живиться романтичними, позитивістськими і просвітницькими ідеалами, породжує кілька культурно-літературних парадигм – концепції народної, простонародної, загальнонародної, популярної літератур. Модернізм у цьому плані – одна з критичних фаз розвитку народництва, коли переосмислюється й видозмінюється його романтична й позитивістська концепція та народжується нова модерністська форма національно-культурної самосвідомості. На цій фазі відбувається різка критика популізму, раціоналізму, дидактизму традиційного народництва, а також розходяться різні течії культурно-літературного руху, які досі були об'єднані, у напрямку високої культури і в напрямку популярної. Усе це створює особливий, український контекст розвитку модернізму, який я й аналізую у своїй монографії.

Друга книжка, винесена сьогодні на обговорення, – "Кіч і література. Травестії". Вона викликала великий резонанс, мабуть, передусім через те, що ніхто не сподівався, що в цьому поєднанні існує якась проблема. Адже здається, ніби всі знають, що таке кіч, і кіч – погана річ. Але мушу запевнити, що насправді мало хто розуміє, що кіч – це особлива категорія, досить складна й неоднозначна, і розгадати його намагалися найбільші філософські уми XX століття. Спеціальних праць про кіч бракує, і я мушу сказати, що їх бракує не лише в Україні, а й у західній науці. У тому, що це поняття важко визначити, зізнавалися багато дослідників. Г. Брох у вступі до своєї лекції про кіч сказав, що від нього годі чекати якогось чіткого визначення кічу, бо останній порушує стільки питань, що для їхнього з'ясування треба писати тритомове дослідження. М. Калінеску наголосив, що кіч – одне з найбільш пливких понять модерної естетики, яке важко дефініціювати. Т. Кулка твердив, що легше описати кіч через обтічні поняття, аніж точно визначити, що таке кіч.

Отож стає важливим визначити, що означає кіч теоретично і практично. Адже кіч виникає та функціонує в безпосередньому зв'язку з модернізацією. Він продукт і агент модернізації. Мені близька думка Теодора Адорно про те, що кіч, як чортик, живе мало не в кожному художньому творі й за певних обставин вигулькує з нього. Усе те, що колись було мистецтвом, згодом може перетворитися на кіч, стаючи частиною масової культури. Попри те, що кіч нібито однорідний і впізнаваний, він насправді має різні форми. Звичайно, він асоціюється з мистецтвом, яке стає ринковим, має надміру сентиментальний, помпезний, претензійний характер, є стилістично еклектичним, екстравагантним, емоційно дотикальним. Однак нині

вже стає зрозуміло, що кіч неможливо звести до псевдомистецтва. Він емоційно і ясно втілює ідеї та ідеали, реалізуючи підсвідомі бажання людини й соціуму; він демонструє особливий, упізнаваний образ певних субкультур; він імітує т. зв. високе мистецтво і створює завдяки цьому одомашнений вид мистецтва; зрештою, кіч виступає посередником у соціо-культурно-класово-гендерних міграціях.

Що означає кіч? Відомо, що кіч з'являється в жаргоні мюнхенських арт-дилерів десь у 1860–1870-х роках і означає "народжений у мистецькій студії". Спочатку він асоціювався з *об'єктами:* часто це були різного роду підробки відомих картин, музичних творів, художніх текстів. Це, сказати б, первинний, "наївний" кіч. Із часом розширюється сфера побутування кічу і змінюється його розуміння. Стає очевидним, що кіч творять не самі речі, як вони є, а люди, які потребують цих речей. Це означає, що кіч уже не ототожнюється лише з *об'єктами*, але охоплює і *рецепцію,* де головним стає кічмен – суб'єкт, який творить і споживає кіч. Вирізняються й домінантні об'єкти зображення, котрі мають високу емоційну цінність. Т. Кулка говорить, що такі об'єкти мають бути *красивими, приємними, милими*, а також емоційно сильними, як, наприклад, мати з немовлям, дитина у сльозах тощо.

Наступний етап у розумінні кічу в модерній культурі пов'язаний з виокремленням його специфічних, соціокультурних функцій. Саме так виникає особливий різновид кічу – *кемп*. Іноді кіч переважно асоціюють з об'єктами, натомість кемп – із суб'єктивною практикою, само-презентацією. Кіч у цьому випадку стає культурним кодом і образом поведінки певних маргінальних спільнот, так званих "посвячених". У постмодерній культурі кіч здобуває ще одну властивість: він стає цитатним і перетворюється на особливу *метамову*, яка оповідає про кіч-об'єкт, про його історію і місце в культурі, про різні смисли й ідеології, які первинному кічу приписуються в соціумі та культурі. Такий кіч – вторинний, іронічний, "не наївний".

Загалом у моїй книжці для мене було важливо продемонструвати, що кіч перетворився на повноцінний естетичний феномен. До того ж у модерному і особливо постмодерному соціумі кіч став важливим комунікативним каналом, культурною категорією, яка виявляється особливо продуктивною в моменти переходів, переключення різних культурних кодів і соціальних статусів – високого, середнього, низького.

Галина Сиваченко. Кіч – це рухливе середовище, в якому відбуваються дуже цікаві явища. Опера свого часу вважалася кічем стосовно високого театру, роман був кічем стосовно священних текстів. Сьогодні будь-яка картина – це кіч, тому що живопис уже пройшов стадію картин. У кожній картині є якийсь елемент самоповтору, тобто кічу. Постмодернізм був дуже важливий, адже він показав, що в модерні ми всі дійшли до кінця, до "чорного квадрату" Малевича. Проте знайшлися сили, завдяки яким ми змогли подолати цей тупик. Однією з цих сил був кіч.

Кіч – це те, що високій культурі здається непотребом, а насправді є її продовженням. Одним із найпопулярніших в останню добу термінів постмодерно орієнтованої теоретичної думки, який був уведений до широкого вжитку Ж. Бодрійяром, є симулякр. На підставі вивчення "культури симулякрів" він висунув тезу про вичерпність можливостей мистецтва і про легітимізацію кічу під прапором постмодерну. Російський культуролог В. Руднєв, автор "Енциклопедичного словника культури XX ст.", трактує кіч як зародження й один із різновидів постмодернізму, "масове мистецтво для вибраних". Він уважає, що кічевий твір мусить бути зроблений на високому художньому рівні, але це не справжнє мистецтво, а лише підробка, тому що не містить істинне художнє викриття. Н. Маньковська вдало характеризує кіч як перехідну ланку між реальним об'єктом і симулякром, як бідне на значення кліше, стереотип. Таким чином, якщо основа класичного мистецтва – це єдність річ-образ,

то в масовій культурі із псевдоречі зростає кіч, а в постмодернізмі – симулякр. Водночас мистецтво постмодернізму активно використовує спрощені художні моделі, "кічеві конструкції", що надає йому можливість працювати з буденною свідомістю людини.

Г. Меднікова, досліджуючи художню картину світу постмодернізму, зауважує, що в постмодернізмі, коли зникає центр, який є символом влади, зникає поняття домінантної, високої культури, втрачається зміст теорії "двох культур", настає епоха співіснування всіх форм, стилів, "царство Кічу". У художньому процесі, що відбувався в 1980–1990-х роках XX ст. у професійних шарах культури, помітна тенденція об'єднання з кічем як зі зразком балаганного, ярмаркового мистецтва. Завдання кічу – прикрашати й ідеалізувати реальність. Але, зауважує Т. Гундорова, у тоталітарному суспільстві формується й такий кіч, який базується на карнавальному світовідчутті. Він протистоїть світові офіційного Свята й генерує колективну енергію, яка підриває ідеологічну владу. Очевидно, що його сфера – народна сміхова культура.

Тема кічу вперше порушується чесько-французьким письменником Міланом Кундерою в романі "Нестерпна легкість буття" епізодом про самогубство сина Сталіна Якова. Оповідач розвиває самостійну, не пов'язану із сюжетом лінію медитації, яка значно розширює структуру роману. Стереотипи масової свідомості радянського суспільства письменник називає "імперією тоталітарного кічу", в якій офіційна культура має симулятивний характер, що імітує неіснуючу реальність. Особливість естетики тоталітарних суспільств полягає в тому, що роль поп-культури в ній відіграв соціалістичний реалізм.

Григорій Сивокінь. Чи можете Ви назвати конкретні твори, проілюструвати явище кічу?

Тамара Гундорова. Я говорю у своїй книжці про різні варіанти кічу, фактично я пропоную певну типологію кічів. Таких варіантів, звісно, може бути значно більше, ніж я згадую. Говорити про кіч – це значить говорити про місце масової культури в літературі.

Щодо конкретних творів. Я аналізую різні вияви кічу в літературі, причому мене зовсім не цікавлять примітивні форми кічу на зразок графоманії. Я аналізую присутність кічу у творах мистецьких, де він виступає або несвідомим, або свідомим чинником. Кіч як тип образності може виявлятися на рівні стилістики, жанру, пафосу, він може бути частиною авторського іміджу, бути спрямованим на певну рецепцію. Я, зокрема, аналізую як кіч "марлітівський стиль", котрий значною мірою побудований на романтичній стилізації з використанням образів сентиментального, чуттєвого характеру, де значну роль відіграють декоративність, еротика, екзотика. Цей стиль німецької письменниці Е. Марліт сентиментального спрямування фактично відбиває стиль жіночої популярної белетристики у другій половині XIX ст. Від Марліт, яку дослідники вважають однією з представників кіч-літератури, цей стиль перейняла й О. Кобилянська. Мене цікавить, як українська авторка використовує форми популярної культури, навіть не підозрюючи це, і як її високий модерністський пафос поєднується зі стилем масової жіночої белетристики.

Говорю я і про сецесію, яка також легко перетворюється на кіч. Досить пригадати якісь вірші "молодомузівців", наприклад, О. Луцького, щоб зрозуміти, як сецесійний кіч проникає в літературу. Зрештою, за цим стилем декоративної красивості ховається ностальгія за новою чуттєвістю, а також екстраваганція богеми. У своєму дослідженні я говорю і про таке складне й цікаве питання, як бурлеск "Енеїди" І. Котляревського та його вплив на формування стилю котляревщини, що постає як одна із форм

масової культури в українській літературі XIX ст. Сама "Енеїда" – багатоаспектне явище; це утопія, національний міф, енциклопедія, але також своєрідна форма бурлескного кічу. "Енеїда" виростає з популярної культури – народної казки, лубка, переказів і військових анекдотів. Жанр її гібридний, легкий для імітації і повторення, легко відділяється від свого героя і виявляється придатним для оповідей про різноманітних авантюрних "героїв". Актуальність поеми Котляревського як моделі національного культурного мислення сьогодні надзвичайно висока, навіть, здається, більша за Шевченкову модель. Бурлескний кіч дожив до сьогодні, більше того – він виявляється суголосним сучасній мовній свідомості, закроєній на стьобі, суржику, гібриді свого і чужого.

Я говорю у своїй книжці також про соцреалізм та ідеологічний кіч, аналізуючи роман "Прапороносці" Олеся Гончара. У цьому творі кічева передусім романтична образність, невіддільна від соціалістичної ідеології. Первісна у "Прапороносцях" саме сталінська ідеологія, і будь-які виправлення чи переписування не можуть перекрити неприхований ідеологічний тиск на читача соцреалістичних символів-кліше, що використовуються як своєрідні "ікони", через які транслюються ідеї партійного керівництва, вищості радянської армії, радянське повоєнне антизахідництво. Отож я стверджую, що в соцреалізмі, окрім основного сюжету, значну роль відіграє кіч як ідеологізована модель образності, що має різні варіанти – від плакатних до міфологенних.

Розглядаю я також "Марусю Чурай" Ліни Костенко, зокрема говорю про героїчний кіч, який несподівано "вигулькує" з твору. "Маруся Чурай" – поема героїчна й романтична. Героїзм узагалі важко втримати художньо, він легко фальшивить. Героїчна риторика, патріархальна ідея, патронізуюче слово авторки починають домінувати у другій частині поеми, і читач не може не відчувати, що Маруся Чурай для Л. Костенко – лише певний ідеологічний об'єкт, а не повноцінний людський характер. Кліше "доньки кобзаря" підриває художню правду. До того ж постать Марусі Чурай уже давно перетворена літераторами на кіч "дівчини-співця", і звільнитися від нього досить важко навіть відомій поетесі.

Я говорю у своїй книжці і про карнавальний кіч. Постмодерністський карнавал несе в собі багато форм карнавального кічу. Це маски, блазнювання, стильова еклектика, еротична символіка, богемний, "суперменський" імідж. Але важливо те, що в постмодернізмі ненаївний кіч змінюється кічем іронічним. Коли ти знаєш, що це кіч, коли твориш його свідомо, він уже не примітивний. У цьому творчому обігруванні кічу криється надзвичайно цікаве джерело для розвитку сучасної літератури й культури.

Наталя Шумило. Скажіть, будь ласка, чи пов'язуєте ви з поняттям "кіч" поняття "духовність"?

Тамара Гундорова. Так, я пов'язую кіч із духовністю; більше того, я вважаю, що самі розмови про "духовність" часто є кічем. Адже що мається на увазі, коли говориться про "духовність"? Що існує якась особлива втаємничена й висока сфера, яка називається "духовністю". Вона протиставляється іншій – "не духовній", "поганій". І той, хто говорить про "духовність", ототожнює себе саме з "гарним", "високим", "духовним". Тимчасом про духовність не годиться говорити всує. І ще одне. Коли ми зазвичай говоримо про духовність, ми говоримо про високі й абстрактні речі. Але духовність кожної людини – річ приватна, внутрішня, конкретна. Це її дім, куди не хочеться впускати інших. І кіч виступає тут захисником такої домашності. Обклеюючи свою хату вирізками з газет, оточуючи себе копіями речей, які в оригіналі абсолютно не доступні, людина охороняє свій простір і витворює ідеальний, вимріяний світ

власної духовності. Вона тим самим захищається від агресії, яка існує поза тим світом.

Наталія Висоцька. Мені здається, що поява цієї книжки цілком закономірна. Коли йдеться про розширення меж модернізму, то явища популярної культури, які раніше з модернізмом не асоціювалися, потрапляють у його поле й до них виникає цілком органічний інтерес. Це характерно також для інших культур. У тих же Сполучених Штатах переглядаються межі модернізму, зараховуються туди явища, які раніше бачилися абсолютно поза цими межами. Зокрема, мультикультурні, етнічні. Скажімо, той же "Гарлемський ренесанс" розглядають як різновид модернізму.

Мені дуже імпонує саме звернення до низових форм культури тому, що сьогодні неможливо говорити про міцність кордонів між культурою "високою" та "низькою". І рух цей, як на мене, двобічний. З одного боку, те, що ми називаємо серйозною літературою, бере багато в низової, масової, популярної, жанрової ("genre literature"). З другого боку, сама ця низова культура змушена підвищувати свій низовий стандарт з огляду на те, що поле праці в елітарній літературі звужується й масова ніби автоматично має брати на себе певні її функції. Ані освіта, ані видавництва нині не орієнтуються на класико-центричний канон. Це очевидно, і про це треба говорити.

Також мені тут дуже імпонує робочий, аналітичний підхід до явищ культури, літератури, зокрема української. Я думаю, що бажання розібратися в суті явища приносить їй більше користі, ніж ідолопоклонство.

Та водночас мені здалося, що Ви дещо розширюєте поняття кічу. Тому дуже важко провести якісь кордони. Скажімо, в аспекті такого явища, як наслідування традицій. Певні штампи і стереотипи існують усюди, у Вашу концепцію це все дуже гарно вписується – усі ці різновиди кічу. Але для мене тут виникла проблема. Адже коли ми говоримо, що той образ чи опис – кічевий, то де тоді продовження традиції? І наскільки продуктивно саме в такому ключі всі ці явища розглядати? Мені дуже сподобався аналіз фрагментів тексту, дуже цікавий, несподіваний, але, можливо, це йдеться про ті чи ті вияви масовості в культурі, яка не обов'язково є кічем?

Якщо ще кілька десятиліть тому говорилося про те, що висока культура – це той інструмент, за допомогою якого одних тримають "угорі", а інших – "унизу", то сьогодні це все виглядає не так бінарно, а нагадує поле зустрічі різних явищ, які перетинаються, переплітаються. І тільки там, у цьому схрещенні, народжуються сучасні ідентичності, художні форми.

Тетяна Свербілова. Усе ж таки, як з погляду традиційної теорії означити кіч? Це жанр, стиль? І чи можна взагалі такими категоріями його окреслювати? Чи можливе визначення кічу? Я пов'язую своє запитання із попереднім виступом. Прозвучало те, що немає якогось об'єктивного критерію, за яким би визначався кіч. Мені здається, коли ми окреслимо його форму, то зможемо говорити, що є кічем, а що ні.

Тамара Гундорова. Це питання, можливо, справді визначальне в розмові про кіч і про масову культуру. Кіч за походженням – явище масової культури й характеризується еклектикою, надмірністю знаків, стилізацією, але головне – це отоварена форма мистецтва. Однак дуже важливо, що ця властивість до отоварення естетичних емоцій не з'являється випадково, а існує в кожному творі, зокрема у творах класичної, високої літератури (культури). Саме тому підзаголовком до мого дослідження стало слово "Травестії", що означає "переодягання", перевертання. Отож для мене особливо цікаво саме те, як відбувається переодягання високої літератури

в низьку й навпаки. Мене не цікавить, зрештою, зовсім чистий, примітивний кіч. Мене цікавить кіч як *посередник* між високою і низькою культурами, котрий сприяє переключенню кодів і стилів, веде до їхньої гібридності та забезпечує циклізацію культурного процесу.

Можна говорити про кіч як стиль, що має свою образність, характеризується нефункціональністю, орнаментальністю, гібридністю, різнорідністю знаків, узятих із різних соціокультурних сфер. Правда, можна говорити і про те, що кіч – це не-стиль, тобто він є наслідуванням стилю/стилів, а не автентичним стилем. Кіч буває імітаційним та афірмативним. Перший просто копіює, другий виступає формою демонстрації, виставляння, показування і має екстравагантний характер. Стиль у кожному з цих випадків постає різною субстанцією та виконує різні функції.

Щодо визначення. Я вже говорила, що точної дефініції кічу просто годі очікувати. Адже таке визначення можливе в рамках системного, класичного мислення, яке на сьогодні вже неможливе. Можна говорити про якесь робоче визначення кічу. У цілому для мене кіч – це особлива форма масового мистецтва (літератури також), що характеризується певною образністю та має наслідувальний або афірмативний характер; кіч – це також культурна категорія, котра розвивається й естетично, і соціокультурно та виконує різні функції – репрезентативну, психотерапевтичну, компенсаторну, перформативну, комерційну. Кіч може імітувати різні стилі – готичний, сецесійний, соцреалістичний, сентиментальний, він може ототожнюватися із жанровими формулами, якщо розуміти жанр у західному сенсі, як формульне повідомлення, наприклад, мелодраму чи бойовик. Але все це – лише окремі втілення кічу. Підкреслю, кіч – це не засіб, а ціла особлива естетика.

Микола Жулинський. Тема, висвітлена Тамарою Іванівною у книжці "Кіч і література", – цікава, небезпечна. Я не можу погодитися із жодним визначенням кічу... Це поняття надто розмивається, коли починаєш виходити на рівень практики. Зразу бачиш, до якої міри це неоднозначне і складне явище. Я не вважаю, що кіч – це жанр чи напрям. Це, як на мене, своєрідне намагання естетизувати іноді звичайне, банальне. І ця спроба естетизації призводить або до появи справді художнього, мистецького явища, або до того, що явище починає профануватися. Тоді як на рівні теоретичному розмова про кіч дуже цікава – можна багато що означувати, як кіч, переходити в дискусіях до питань модерну, постмодерну, на рівні практики, коли починаєш входити у тканину явища, одразу бачиш, наскільки непросто вичленувати суть.

Для прикладу, Тамара Іванівна говорить про сецесію. Справді, цікавий, оригінальний мистецький напрям, який дуже легко в деяких варіантах претендує на визначення кічу. Але коли той чи той елемент декорування або прикладного процесу, яким визначається мистецький напрям сецесія, починає жити в комплексі – якомусь вітражі, у віконних ґратах чи в декоруванні предмету меблів, ми зразу бачимо, що цей елемент починає жити з тим предметом, уже сприймається в органічному, комплексному вираженні й перестає бути банальним, стає явищем естетичним, бо в комплексі одержує зовсім інше життя. І ми вже не можемо сказати, що ті ж, скажімо, ґрати – це свідчення кічу, бо в комплексному вираженні це вже органічний елемент, який набуває нової естетичної якості, цілісності.

У Тамари Іванівни в деяких позиціях я бачу певну прямолінійність. І ця прямолінійність не завжди підтверджена художньою практикою. А найскладніший, як на мене, момент – це момент, пов'язаний із народною творчістю. Тут є велика небезпека, бо в цій сфері можна говорити про багато явищ як про предмет кічу. Наприклад, про ті ж картини – зображення лебедів, русалок, козака, який напуває з криниці коня. Але все залежить від того, яким є естетичне вирішення того чи

того банального сюжету. Це теж дуже непросто. Тому я вважаю, що треба дуже-дуже чутливо ставитися до ілюстрації кічу. Дивитися, що саме, яке явище можна зарахувати до кічу.

Тамара Гундорова. Я дякую Миколі Григоровичу за його міркування, але хотіла би прояснити свою позицію. Сецесія як стиль має надмірну й самодостатню декоративність, штучність, що виступає формою умовності, самопредставлення. Надмірність ця й зумисність – підкреслені, перебільшені, декоративні. Окрім того, сецесія імітує елементи минулих культурних епох, тож кіч у ній – це частина її естетики. Такий кіч говорить до обізнаних про певну втому, імітацію, про бажання гармоніювати хаос, котрим позначене своєрідне "вмирання" культури. Стиль сецесії і сам може віддалятися від тих об'єктів, з якими він був пов'язаний на початку ХХ ст., – вітражів, меблів, розписів, картин, він копіюється й переноситься на зовсім інші об'єкти, часто дуже несподівані. Імітації можуть "заграти", стаючи цитатою сецесії. Але в дизайні існує і сецесійний кіч сам по собі, і він виконує просто оздоблювальні функції. Сецесійні Відень, Краків чи Львів існують як середовище кічу, і без нього їх важко уявити.

Якщо ж говорити про народну творчість, то багато з творів і предметів народної культури існують саме як кіч, і тут немає жодного приниження чи зневаги до народної культури. Інша річ, що є справжні шедеври народного примітиву, народного кічу, а є ремісницькі імітації примітиву, котрі тим більше є грубим масовим кічем.

Не можна однозначно говорити і про те, що високий естетичний рівень забезпечує твору "не кічевість", а кіч – це поганий естетичний рівень, погане виконання. Безперечно, "Партія веде" П. Тичини – ідеологічний кіч, але художньо цей твір виконаний у своєму жанрі бездоганно. Кіч – це також естетика, яка зорієнтована на полегшений варіант зображення і так само полегшений варіант сприйняття. Тому я не згодна, що кіч – це небезпечна річ. Це цілком нормальна мистецька категорія, яка потребує свого аналізу. Саме тому у своєму дослідженні, показуючи сучасні підходи до трактування кічу, я закликаю відмовитись від однозначного його розуміння, оскільки розвиток літератури засвідчив, що кіч – не такий собі несмак, викинений на узбіччя культури, а лабораторія нової образності й форма культурної практики.

Марія Ревакович. Кіч у пропонованій книжці виступає не лише як певний феномен, який Тамара Іванівна досить точно описує, а і як стратегія читання. Для мене це було як щось найбільш свіже. Ми знаємо, що це, фактично, феномен 1920-х років. Тут згадується, наприклад, праця М. Калінеску "5 облич модерності", де кіч розглядається як один з нерозривних видів модернізму як такого. Причому він виникає саме тому, що маємо протиставлення модернізму та елітарності, з одного боку, і масовості – з другого. Це дуже модерне явище. Що ще об'єднує, як мені здається, ці дві книжки, так це погляд з перспективи. Адже тут маємо кіч як стратегію читання, як явище, яке виникло у ХХ столітті, і ця стратегія прикладається до таких явищ минулої культурної історії, як котляревщина. Так само у книжці про ранній модернізм маємо спробу прочитання цього модернізму із зовсім іншої, постмодерної перспективи.

Питання моє стосується періодизації модернізму. Мені здається, тут ідеться про те, що явище це йде від 1890-х років майже до половини ХХ століття, включаючи МУР. Адже як ми тоді визначаємо цей ранній модернізм? Бо якщо говорити про мої уявлення щодо мапи модернізму, то я бачу на ній три періоди: ранній, аж до кінця першої світової війни; тоді маємо 1920-ті роки – високий модернізм, авангардизм; насамкінець – пізній модернізм. Тож якщо можна, дещо про періодизацію.

Тамара Гундорова. Я насправді говорю про модерністський рух, який, на моє переконання, в українській літературі досить активно розгортається з кінця XIX ст. і триває до середини XX ст. Якщо говорити про ранній модернізм, можна окреслити й рік, коли модернізм заманіфестував себе в українській літературі, а саме 1896 рік. З'являються неподібні між собою твори, які вже назвами своїми говорять про щось зовсім інакше, ніж те, що було досі: "Блакитна троянда", "Царівна", "Зів'яле листя"… Це, справді, зовсім інша образність, зовсім інше уявлення про світ. Можна говорити про певні стадії раннього модернізму, зокрема молодомузівський і хатянський періоди, які я називаю *спіритуальним* і *культуральним*, – вони між собою конфліктують щодо сприйняття символістської стилістики. Я думаю, що десь після 1914 року виникає нова літературна ситуація: символістська парадигма зникає, народжується авангард, виникає новий різновид модернізму. Загалом спостерігаємо історію *кількох* модернізмів. Ми часто приймаємо на віру слова М. Євшана, що в нас не було боротьби генерацій. Насправді вона була. І неокласики, і той самий М. Зеров, який говорив про "сентиментальну квашу" М. Вороного, – усі вони мали різні уявлення про модернізм і були різними генераціями. Продовжуються ці всі дискусії навколо модернізму і в МУРівський період. Для мене цікаво те, що саме в цей період з'являється "Доктор Серафікус", який, як на мене, став чи не основним модерністським романом в українській літературі, котрий фактично з'єднує ранній і пізній етапи модернізму. Адже написаний він В. Домонтовичем у 1928–1929 роках, а опублікований у 1946-му році. Цей твір – дуга, перевесло між двома періодами розвитку модерністського мислення.

Андрій Мокроусов *(редактор часопису "Критика").* З одного боку, справді, інтерес до кічу триває цілу пізню новочасність. За романтиків ранніх і пізніх, за тих усіх народників – виникає там свій роман, з тих, що ми потім означаємо кічем. За раннього, надто високого модернізму, – уже свідоме використання, називання, відчитування кічу – перший теоретичний інтерес. Але справжня теоретична цікавість до кічу, справді полемічне його обстоювання та аналітичне дослідження – це остання третина XX століття. Це період утвердження постмодерної парадигми. Тут і виникає саме цей казус, бо в рамках так званої "ортодоксальної постмодерної парадигми" самого навіть позитивного говоріння про кіч нібито бути не може, бо заперечено саму опозицію центру/периферії, ієрархії високого/низького. На відміну від модернізму, реабілітаційні інтенції якого щодо кічу зрозумілі: він же зберігає опозицію центру й периферії, зберігає ієрархії, тільки перегортає, розширює їх…

Тому постмодерний дослідник чи дослідник, який поділяє ті чи ті елементи, пафос постмодернізму, не може говорити про кіч, бо інакше він імпліцитно наголошує на все-таки існуванні центру й периферії. Ну нехай ця периферія не є чимось одіозним, але вона все-одно є, та водночас її в цій парадигмі не повинно бути. Тому з утвердженням постмодерністської парадигми парадоксально збігається й активізація дискурсу про кіч, нібито в рамках цієї парадигми неможливої. Чи це не якась така підпільна диверсія високого модернізму в теоретичній думці постмодернізму?

Тамара Гундорова. Справді цікаве запитання! Можна тут говорити про три стадії розвитку кічу. Одна – це кіч часів романтизму, друга – часів сецесії та арт нуво, третя – часів постмодернізму. Дехто говорить, що постмодернізм узагалі дорівнює кічу. Погляньмо, що робить постмодернізм? Ви правильно сказали, що він нібито руйнує центрування, яке здійснює модернізм, послідовно відсуваючи масову культуру на периферію. Класичний приклад такого центрування з високою культурою на чолі пропонує Т. Адорно. Що ж відбувається з кічем у добу постмодернізму? Він просто

виходить із поля протиставлення центру і периферії, а саме: показує, що й висока культура – кіч, і низька культура – кіч. Тобто і те й те піддається редукції, змішуванню, стилізації. Адже відомо, що постмодернізм удається до повторного цитування, пастишування, кічування, перетворюючи певні стилі на такий собі вторинний кіч.

Тамара Денисова. Дискутуючи про кіч, дозволю собі не погодитись із деякими міркуваннями Теодора Адорно. Звідси, як мені здається, і виникає різночитання кічу – моє і Ваше. Ви іноді вписуєте в кіч масову літературу як таку, часом і літературу елітарну. Розмиваєте поняття, тобто не виокремлюєте кіч як такий. І спираєтесь при цьому, безумовно, на тезу Адорно про того "чортика, який ховається в кожному творі". Мені здається, що говорити про "чортика, який ховається в кожному творі" можна не у зв'язку з тим, що він є кічем, а у зв'язку з тим, що він є умовністю, конвенційністю. Тоді справді я погоджуюсь, що умовність і конвенційність ховається в кожному літературному творі. Але не кожна умовність і конвенційність веде до кічу. Бо з мого погляду, кіч – це певна екстрема, і не кожне явище масової літератури я зарахую до кічу. Тим більше, що сьогодні масова література до такої міри розгалужена, до такої міри різна, до такої міри різноманітна й різнопланова, що я би не ототожнювала всю її з кічем і не винаходила би в ній ці зерна, віруси кічу. Бо для мене кіч – це межовий, крайній випадок, це перебільшення, гіпербола, знову ж таки – екстрема. Звідси ще одне зауваження. Так, кіч пов'язаний із карнавальною традицією, безумовно. Але ж карнавальну традицію той же Бахтін веде від народної культури. Та й узагалі, те, наскільки кіч пов'язаний із народною культурою, це ще питання... Для мене, безумовно, він певною мірою повторює елементи народної культури. Щоб далеко не ходити – лубок. Лубок і кіч перегукуються, і останній від лубка бере досить багато. Так само кіч багато бере від українського бурлеску. Народного бурлеску, а не сконструйованого українськими романтиками, від справжньої народної культури. І тут, мені здається, вимальовується ще одне поле для дослідження кічу. Що ж до умовності, то, розповсюджуючи оцю кічевість на будь-які види умовності, Ви залучаєте, як на мене, забагато такого матеріалу, який, на Ваш погляд, несе в собі кіч. Якщо, скажімо, говорити про ту ж "Марусю Чурай", то, безумовно, цей твір стилізований... Ви говорите про те, що будь-яке навмисне продукування якоїсь естетики несе в собі зерна кічевості. Із цим я не погоджуся. Бо будь-яка естетика навмисна й може нести в собі різні обличчя, різні зерна. "Маруся Чурай" стилізована під українську народну творчість. Але ж, скажімо, Езра Паунд у певний період творчості розробив теорію маски. Він уважав, що поет, і я з ним згодна абсолютно, може говорити не тільки від себе, а й від будь-кого. У нього є прекрасні вірші. Лист дружини китайського купця чи вірш Джульєтти, яка щойно попрощалася зі своїм Ромео. Тобто поет інтенційно, навмисно надягає на себе маску іншої людини. Користується умовністю, конвенційністю. Це органіка художньої творчості, художньої літератури. І маска ця може бути будь-якою. Але я не бачу тут навіть натяку на кічевість. Інше явище – Вєрка Сердючка. І тут хотілося б сказати про ще один момент у зв'язку з питанням народної творчості. Зв'язок з народністю певною мірою обстоює або констатує Грінберг, який ще 1939 року у Сполучених Штатах пише, що кічева культура почала знаходити собі широку публіку саме внаслідок того, що селянство позбувалося свого коріння. Сполучені Штати дуже активно урбанізувалися в 1930 роки. Ще з початку XX століття, межі XIX–XX століть там простежувався масовий згон фермерства із землі, запроваджувалися абсолютно інші основи фермерства. Так сільське населення відірвалося від своєї народної культури, опинилося в тій урбанізаційній, новій атмосфері, ніби в підвішеному стані. Це й посприяло ностальгії за власною домівкою, за всіма ознаками цієї домівки, і тим часом зумовило не появу нової культури, яка в дуже великих муках народжується, а саме формування окремих явищ кічу. Те ж

саме, між іншим, було і в радянському союзі, особливо після війни, коли тими ж, скажімо, картинами з лебедями були заставлені всі базари, у чому відображалася ностальгія, тяга народу до домівки. Мені ж здається, що в цьому питанні роботу лише розпочато. Бо кіч гетерогенний, він уписується в масову культуру й вибивається з масової культури, водночас він пов'язаний з авангардом. Безумовно, це мистецтво повторення, але, скажімо, стосовно того ж постмодерну, я не можу погодитися, що Джон Фаулз працює в кічевій манері. Тут абсолютно інша повторність – це творча повторність. Таким чином, будь-який твір постмодернізму базується не на повторенні традиції, а на креативності, з якою письменник ставиться до традиції. Я не вважаю, що то є факти, наближені один до одного.

І ще я хочу сказати, що впродовж років уважно стежу за зростанням Тамари Іванівни як літературознавця й пишаюся тим, що в нашому Інституті виріс такий майстер. Майстер, який, по-перше, не просто теоретично освічений, а глибоко осмислює теорію літератури як таку, у ній почувається як удома, а, по-друге, то є патріот і знавець української літератури, культури. Водночас творчість Тамари Іванівни позбавлена того епатажу, до якого нині часто вдаються науковці. Вона подає зразок фундаментальної, академічної науки. В особі Тамари Іванівни ми маємо нині основу для цілої школи літературознавства. І тут українська література розглядається в контексті світової культури на рівних, з великою увагою до кожного явища. Нарешті українська література починає вписуватись у світовий контекст саме такими книжками, підходами, а світовий контекст суворий, вимагає критичної думки того, хто в нього вступає.

Тамара Гундорова. Дякую, Тамаро Наумівно, за добрі слова! Скажу лише, що я просто намагаюся бути вільним і думаючим дослідником і не йду второваними шляхами. Мабуть, я просто *по-іншому* думаю. А окрім того, усе те, про що я пишу, для мене особисто є *цікавим*. Звісно, багато тем, які я аналізую, надзвичайно складні. Іноді вони не під силу одній людині. Але мені здається, що важливо передусім знайти певний ракурс, сформулювати проблему, за якою відкривається цілий напрямок досліджень. І femina melancholica, і післячорнобильська бібліотека, і "Франко і/не Каменяр", і кіч та література – усе це нові напрямки, які, я переконана, уже стимулювали рух наукової думки.

Як відомо, поставлене питання – це вже чи не піввідповіді на нього. А саме: питання про роль популярної культури в розвитку літератури, зокрема української, видається сьогодні мені особливо значущим. І моя книжка має своє надзавдання: розглянути історію української літератури з погляду постійної її взаємодії з популярною культурою. Ми, вибудовуючи історію літератури, маємо завжди на увазі проект високої канонічної літератури й розпочинаємо цю літературу від фольклору, забуваючи проміжного, але вічного супутника цієї літератури – популярну культуру. Ту популярну культуру, яка не тотожна фольклору, а виступає явищем урбанізму і творцями якої є середній клас, а не "народ". Цю культуру в українській літературі фіксує вже "Енеїда" І.Котляревського.

Тепер про кіч. Ви говорите, що прихований вірус у творі – це конвенціональність і умовність, а кіч – це лише екстремальне використання такої конвенціональності. Так, кіч використовує передусім канонічність стилю, жанру, його полем слугує не автентичність, а повторюваність і впізнаваність зображуваних об'єктів. Він справді використовує конвенціональність, імітує стилі, жанри, типи героїв, руйнує умовності, але це не просто механічне повторення. Кіч забезпечує творення нових форм, зокрема іронічних, пародійних. Ми знаємо з "Дон Кіхота" Сервантеса, наскільки оригінальною може бути імітація.

Звичайно, саме масова культура й середній клас стали середовищем для розквіту кічу. Однак і висока культура, яка, ми знаємо, ніколи не була відділена непроникною

стіною від популярної і масової культури, несе в собі елементи, форми, зародки кічу. До того ж саме поняття "висока культура" виникає десь у другій половині XIX століття, тобто тоді, коли й кіч. Вони – взаємно пов'язані явища, адже саме на той час складається ідея культурного капіталу й культурного ринку, а також формуються культурні поля, що обслуговують різні соціальні, професійні, гендерні групи читачів.

Наталя Шумило. Тамара Гундорова володіє провокативністю наукової думки, і це активізує українське літературознавство. Але навіть за такої ситуації її монографія "Кіч і література" по виході не була сприйнята однозначно позитивно. Причина, на мою думку, полягає в тому, що дослідниця поняття кіч поширила на художні явища, які не належать до кічу. Відбулося небажане накладання думки критика сучасного літературного процесу та думки літературознавця. З погляду історика літератури не варто забувати, наприклад, що "Прапороносці" О. Гончара було написано з метою увіковічення пам'яті загиблих товаришів і у першому варіанті, без образу партійного керівника Воронцова, не приймалися до друку. По-друге, а можливо, це найголовніше, кіч – не мистецтво слова, а лише фактор літературного розвитку.

Тамара Гундорова. Я ніколи не прагнула бути провокатором, бо це не моя роль. Як я вже говорила, я заторкую нові, складні для українського літературознавства теми, бо знаю, що хтось повинен це робити, бо інакше ми назавжди залишимося інтелектуальним гетто. Щодо "Прапороносців". Ми чомусь увесь час намагаємося судити або виправдовувати авторів і твори замість того, щоб аналізувати їх. Я свідома того, що Гончар писав з любов'ю до загиблих товаришів і що він повинен був увести комісара Воронцова, бо це передбачав соцреалістичний канон. Але що це змінює? Твір можна почистити, дещо змінити, але загальна концепція лишається тією ж самою – ідеологічною, глибоко радянською. Фальшиво звучить уже основна теза про "справедливі армії" і їхню "справедливу долю". Ми ж знаємо сьогодні, якою була ця "доля".

Немає чого приховувати, уявлення в українському гуманітарному співтоваристві про те, що таке кіч, переважно дуже примітивне. Цілком зрозуміло, що за нормальних обставин нова наукова тема стимулює дискусії, уточнення, взаємообмін думками. Я рада, що моя книжка стала імпульсом для проведення конференції на тему "Кіч у сучасній культурі" в Інституті мистецтвознавства. Але ситуація в українському літературознавстві нагадує іноді мені поліцейську державу, де є непорушні кордони, де немає сумнівів і де *не дискутують*, а *судять.*

Євгенія Кононенко. Пані Марія Ревакович говорила про кіч як стратегію читання. Я ж хочу сказати про кіч як про стратегію писання. Прочитавши книжку Тамари Іванівни, я вирізнила для себе два різновиди кічу – свідомий і несвідомий. Як письменник я завжди намагаюся уникати несвідомого кічу. Як це мені вдається – оцінювати читачам, критикам. Але якщо свідомий кіч – це літературний прийом, достатньо змістовний – можна згадати Жадана, Андруховича, усіх авторів "Бу-Ба-Бу", несвідомого ж кічу справді хотілося б уникати...

Можу погодитися з тим, що явище кічу подано широко. Та при Вашому широкому баченні цього явища: чи "Лісова пісня" – це кіч?

Тамара Гундорова. Скажу, що саме явище кічу і сфера його активності справді дуже широкі. Для мене "Лісова пісня" – твір багатоаспектний: це й міф, і феєрія, і казка. Є тут і кіч: наприклад, комедійний шаржований образ Килини, мелодраматичний кіч відчутний в історії кохання Лукаша й Мавки. Але "Лісова пісня" може стати

тотальним кічем тоді, коли вона буде іншим естетичним об'єктом – інсценізацією, картиною, фільмом, цитатою. При цьому класичними зразками несвідомого кічу можуть бути постановки в сільських клубах, де відбувається переключення філософської образності "Лісової пісні" у план реально-побутовий. Другий варіант кічу, а саме кічу свідомого, може виникнути тоді, коли з "Лісової пісні" зробити твір у зовсім іншій стилістиці, наприклад, готичній, роковій чи у жанрі фентезі.

Людмила Тарнашинська. Книжка Тамари Гундорової "ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація" ще 12 років тому ввійшла в науковий дискурс і визначила напрямок літературознавчих пошуків і дискусій. Знаково, що це відбулося синхронно з появою книжки Соломії Павличко "Дискурс модернізму в українській літературі". Якщо незабутня Соломія розглядає модернізм із погляду внутрішнього розвитку літератури й оцінки її окремими постатями й через творчість окремих постатей, то Тамара Гундорова, йдучи від семантики до естетики, семіотики, риторики, аналізує мово-мислення, прикметне для раннього українського модернізму, дискурсію як форму розгортання думки і як автономізацію буття слова. Український модернізм в інтерпретації дослідниці – явище колонізаційне, що відчужує окремі літературні традиції, продукує ситуації розриву, але на стикові тенденцій негативних і позитивних творить культурний інтертекст, що об'єднує автора/читача в єдиному комунікативному полі. У резонансному просторі творення нових смислів "критика мови" Тамари Гундорової доводить, що "минуле вдалося", а отже, слід лише відшукати коди до його відчитання.

Однак нині, коли постмодернізм в українському дискурсі перебуває під знаком запитання, я б хотіла наголосити на такому факті, над яким ми, власне, ніколи не замислюємося. Сам факт перевидання книжки – це не якийсь суто комерційний проект, не лише факт визнання успіху книжки чи, сказати б, надмірні амбіції автора, так само як і його якесь "пробуксовування" в пошуках нових тем і методологічних підходів. Це, як на мене, свідчення високої культури науковця, його бажання постійно ревізувати свої погляди, звіряти й вивіряти їх із часом, який пропонує нові виклики, оновлювати ці погляди, враховуючи й напрацювання інших дослідників, і свої власні неминучі переосмислення. Звісно, така праця (а підготовка книжки до видання – це завжди копітка праця) відволікає від нових задумів, відбирає дорогоцінний час, але вона варта того, щоб на неї зважитися.

Цікаво: яке ще перевидання на часі?

Тамара Гундорова. Те, над чим я працюю зараз, – це перевидання "Післячорнобильської бібліотеки". Ця книжка свого часу була безпосередньою реакцією на ситуацію початку XXI століття й на літературу, яка народжувалася на моїх очах. У цьому був для мене не тільки науковий, а й екзистенційний інтерес. Я бачила, що відбуваються надзвичайно цікаві речі, які треба зафіксувати і спробувати класифікувати принаймні так, як я їх бачу. Народжувалася зовсім інша парадигма мислення, інша культурна ситуація – постмодернізм. Було відчуття, що він обіцяє особливі відкриття для української літератури. Тепер, коли цей період постмодернізму минув, я бачу увесь той процес як історико-літературний факт. І мені хочеться показати його початки, його відкриття і його наслідки у значно ширшому контексті.

Лариса Кадирова *(народна артистка України).* Кілька днів тому я отримала монографію Тамари Гундорової "Кіч і література" й мала змогу ознайомитися з думкою авторки про драматичну поему Ліни Костенко "Маруся Чурай". Оскільки мій фах – це мистецтво театру, то мушу сказати, що вже впродовж багатьох років

я працюю над цим поетичним твором: читаю його зі сцени, записую на радіо, знаю особисто Ліну Василівну... Єдині слова, які виникли в мене вчора після прочитання цього літературознавчого есе Т. Гундорової, – це слова Віктора Гюго: "...Сьогодні гнів і розпач витискають у мене із очей цей біль і сльози"...

Чому? Нещодавно в Польщі, у Катовіце, мені довелося грати монодраму за твором Ґарсіа Маркеса "Любовний одвіт чоловікові, що сидить у кріслі". Театр у цьому місті стоїть поряд із Національним музеєм. Тож після майстер-класу я зайшла до музею й потрапила в анфіладу кімнат, "заповнену" кічем... Кіч був представлений і у дрібній пластиці, і в рекламі, у плакатах, живописі... Але через коридор була анфілада кімнат із роботами Нікіфора. Автора, чиє ім'я називають поряд із іменами К. Білокур, Н. Піросманашвілі, М. Приймаченко, А. Руссо... Після кічу, себто після цього здрібнілого карнавального посміху, ти потрапляєш у наїв колористичний, наїв, який вибудовує в тобі – міського жителя – розуміння трагізму буття як такого, у його чистих художньо-естетичних, екзистенційних, психологічних формах.

Після прочитання розділу із Вашої книги, пані Тамаро, мені здалося, що Ви займаєтеся деструкцією того, що набуло статус "досконалого", "ідеального" у літературі, в побудові психології характеру, ритму думки.

Чому? Для чого йти на такі манівці? Для самоствердження? Людині, яка й так перебуває на такій академічній висоті, як Ви?

Ви пишете, що Ліні Василівні *були потрібні чураївські голови на палях*, що *Україні це було потрібно*, що категорії "трагічного", "болючого" Ліна Костенко підміняє *кічем*. Ви пишете також, що Маруся вже не потрібна поетесі наприкінці твору – тому героїня й німа. Та ж найцінніше в житті й на сцені – людина в паузі, у психологічному мовчанні! Можна згадати й *шекспірівську тишу*, яка промовляє у стократ потужніше за слово мовлене. І ти розумієш, про що мовчить Маруся, ти співпереживаєш, ти – у процесі сотворення себе і свого внутрішнього світу. Маруся замовкла, і це означає, що вона ***є*** (себто її існування онтологічне), володіючи *простором часу*, і вона мовчазна – такою вона потрібна нам, "велеречивим".

Сьогодні, слухаючи всі Ваші коментарі, я так і не зрозуміла: що Ви вважаєте кічем? Ви сказали, що це своєрідна естетика, якій Ви протиставляєте високу культуру й народну культуру. Але неможливо провадити дискусію про кіч, якщо немає самого дефінітивного окреслення цього явища. На жаль, чіткого визначення (чи то у філософській, чи то в культурологічній, чи то в літературознавчій площинах) я так і не почула.

Я належу до когорти лицедіїв, тих, хто із себе витворює персонажів, хто одягає маску. І мені зрозуміла психологія творчості Автора, який, відтворюючи історичні події, "одягаючи" на себе ту чи ту "історію" або образи, повертає *наші очі в наші душі*, долучаючи нас до стриміння духовної напруги. І чим асоціативніше, суттєвіше це перетворення, як писав Л. Курбас, тим глибша естетична насолода від зустрічі з Істинним. А Істина й кіч – для мене непоєднувальні речі.

Тамара Гундорова. Я розумію Ваш праведний пафос, пані Ларисо, особливо щодо непоєднувальності Істинного (з великої літери) й кічу (з малої літери)! Це лише підтверджує моє відчуття, що нам не знайти спільної мови. Уточню лише, що я не протиставляю кіч високій і народній культурі, а стираю між ними межі. А загалом кіч – це не зовсім те, що Ви розумієте під цим словом. Для мене це не образливе слово. І коли я говорю про кіч у "Марусі Чурай", я говорю про тривіальність, яка вкралася до твору майстра. Це трапляється, і зовсім не рідко. Особливо це стається з пафосними речами, де багато романтизму і пристрастей. Мені теж боліла мовчанка Марусі у другій частині роману, але з інших причин – як зрада самої Марусі, її автентичності й самоцінності.

Олена Дубініна. Як, на Ваш погляд, співвідносяться поняття кіч і стереотип? Яке Ваше ставлення до того визначення кічу, що його пропонує Мілан Кундера?

Тамара Гундорова. Стереотип – це, швидше, побутове поняття. Чи можна дивитися на кіч як на спрощення, як на відтворення стереотипного? Відтворення формульного, так. Але формула (жанру, стилю, характеру) не зводиться до стереотипного. Щодо М. Кундери, то, як на мене, це визначення особливо надається до аналізу соцреалістичного, ідеологічного кічу. Кіч у Кундери стає ключовим поняттям, яке відкриває *імітовану* радість буття, а також дає визначення будь-якого *братерства* на землі (це стосується не лише соціалістичного братерства, але євроінтеграційного братерства, імперського братерства, патріотичного братерства). *Братерство на землі може існувати лише як кіч*, каже Кундера. Над цим варто замислитися…

Галина Сиваченко. У Кундери є кілька парадоксальних визначень кічу. Скажімо, він говорить, що кіч – це світ "без лайна"… З одного боку. З другого – він стверджує, що, хоч би як ми лаяли кіч, він усе-таки залишається складовою частиною людського існування.

Кіч, за Кундерою, – це запона, що закриває неприваблиі сторони життя – факт смерті та факт екскрементів. Радянський культурний космос письменник сприймає як тотальну знакову систему, де кожний об'єкт ідеологічно маркований, а в ролі означуваного використовуються підробки, що породжують кіч. "В імперії тотального кічу відповіді позначені заздалегідь та виключають кожне питання. З цього випливає, що справжнім супротивником кічу є людина, яка ставить питання. Питання є ножем, який розрізає полотно намальованих лаштунків, щоб ми могли дізнатися, що там приховується за ними". Протилежністю кічу є людина, яка все ставить під сумнів, яка не маскує існування смертю.

Кундера розмірковує про кіч як про естетичний ідеал категоричної згоди з буттям. Скажімо, він говорить, що суперечки між тими, хто стверджує, що світ був створений Богом і тими, хто вважає, що він з'явився сам собою, торкаються чогось, що перевищує наш розум та досвід. Набагато реальніша різниця між тими, хто має сумніви щодо буття, яке було дано людині, і тими, хто його беззастережно приймає. Крізь усі Кундерові твори проходить тема суперечки між цими двома світоглядними позиціями, його іронія та скепсис – це голос свідомості, співчуття до тих, хто став жертвою в ім'я колективного шляху вперед.

Для західного суспільства кіч, за Кундерою, став джерелом нової міфології – інфантильної, релігійної, довірливої до казкових див та перетворень. Місце соціалістичної утопії на Заході посідає гасло демократії, свободи та служіння людству. Кундера називає кіч естетичним ідеалом усіх політичних партій і рухів. Відтак суспільство в наш час доходить навіть до того, що в окремих випадках теми голодомору, пам'ять про нього перетворюється на кіч: тиражуються обов'язково заквітчані калиною пам'ятники по містах і селах, як це колись було із пам'ятниками Леніну, що викликає щонайменше здивування.

Для Германа Броха свого часу кіч був злом в імперії мистецтва. У сучасну добу поняття "кіч" уже не означає лише мистецтво "на потребу", мистецтво низького ґатунку. Кіч витворив власний естетичний код, який росте на тілі справжнього мистецтва, мов пухлина, і який транспортується до свідомості мас за допомогою засобів комунікації. У поетиці кічу місце правди посідає "гарна брехня", емоційний ефект, спрямований на запрограмовану чуттєву реакцію публіки. Тому кіч – це не тільки естетична, а й передусім етична категорія, це носій зла, що породжує не тільки викривлене сприйняття естетичних цінностей, а й загальнолюдських взагалі.

Тамара Гундорова. Пастка кічу в тому, що кіч тримається на повторенні. Особливо ж нині засоби масової інформації, кіно, телебачення, радіо постійно використовують кіч. Тож не даремно зростає потреба автентичності – шукаємо автентичної народної музики, автентичних звичаїв, непідроблених емоцій. Стає зрозуміло, що від кічу важко втекти, а значить, його треба зрозуміти, проаналізувавши, як він функціонує і як полонить нашу уяву. Але важливо усвідомити, що кіч не народжується зараз. Він існує давно, як свідок і учасник модерності, з якої ми не можемо випасти.

Противага примітивному кічу – знати, що таке кіч. Жодне існуюче на сьогодні визначення кічу не є повним, а лише наближеним. Тому моральна оцінка у Г. Броха або естетична оцінка у Т. Адорно, порівняння кічу з лайном у М. Кундери або симулякром у Ж. Бодріяра – це лише різні наближення до трактування кічу.

Тетяна Рязанцева. На початку нашої розмови прозвучало ще одне поняття – "гламур". Як Ви розцінюєте гламур у контексті кічу? Це частина, якийсь компонент, течія в середині того?..

Тамара Гундорова. Гламур – також одна з форм кічу. Щоб не говорити багато про гламур, відсилаю Вас до моєї статті "Сільський гламур" і глобалізаційний кіч", ("Дзеркало тижня", липень, 2010 р.). Скажу лише, що соціологи твердять, що гламур як культурний феномен існує, починаючи з першої половини XIX ст.

Тетяна Свербілова. Тамара Іванівна у своїй книжці звертає увагу на те, чим сьогодні цікавиться увесь світ, – масовою культурою, її явищами... Ми ж чомусь на автора починаємо висипати якісь критичні зауваження так, ніби вона має відповідати за весь науковий світ, який сьогодні займається масовою культурою. Ця книжка перша в українському літературознавстві, присвячена питанням кічу. Коли на початку 2000-х років я вийшла на тему масової культури в радянському суспільстві, то була дуже потішена, побачивши статтю Тамари Іванівни "Соцреалізм, як масова культура". Ті проблеми, якими займається Тамара Іванівна, завжди будуть або вже є центральними для вивчення.

Книжка Тамари Гундорової "Кіч і масова культура" – оригінальна, провокативна, теоретична. Єдиний недолік, як на мене: відчувається тут "перекос" у бік англомовних досліджень і певна недооцінка російськомовних джерел. Це я можу сказати як русист. Не залучено тут, скажімо, робіт Добренка, Гюнтера, Світлани Бойм, інших дослідників.

Тамара Гундорова. Я дякую за інтерес до моїх книжок і до тих тем, які заторкувалися тут. Дякую всім і за підтримку, і за критику, яка для мене є цінним стимулом для наступної праці.

Підготувала Олена Поліщук
м. Київ

Отримано 13 грудня 2010 р.

Рецензії

КОНЦЕПТ МОДАЛЬНОСТІ Й ПОЕТИКА РІЛЬКЕ

Кравченко Л. Художня модальність поетичного універсуму Р. М. Рільке. – Дрогобич: Коло, 2010. – 260 с.

До останнього часу в літературознавстві вивчення категорії художньої модальності проводилося несистематично, без певної структуризації та впорядкування таких досліджень. З погляду історичної поетики зміна типів художньої свідомості призводить до трансформацій поетологічних категорій, які кореспондують із цими типами художньої свідомості. У кожному з цих типів утворюється специфічна, притаманна тій чи тій літературній епосі система поетики з особливими видами зв'язків між ними, зі специфічним змістом, об'ємом, ієрархією поетологічних понять.

Певні проблеми, пов'язані з вивченням цієї категорії, розглядалися в дослідженнях О. Потебні, М. Бахтіна, С. Бройтмана, В. Жирмунського, Ю. Лотмана, А. Михайлова та ін. Однак цілісного, комплексного дослідження ширшої проблеми, а саме: виявлення і функціонування категорії художньої модальності, – у літературі до цього часу не було. У рецензованій монографії зроблено першу в літературознавстві спробу показати цілісну картину проблеми "Художня модальність поезії" на прикладі творчості одного автора – австрійського лірика Райнера Марії Рільке. У цьому полягає новизна цієї роботи, а з огляду на велике зацікавлення проблемою авторської свідомості та ліричного героя у художній літературі – її актуальність. Предмет наукового дослідження в монографії – парадигматика художньої модальності поезії, її суб'єктна архітектоніка, ідейно-естетичні та аксіологічні критерії, які декларують цю модальність; художньо-естетичні особливості та проблемно-тематичний зміст поетичної модальності та її філософські та світоглядні засади в художньому світі митця.

Творчість Р.М. Рільке – одна з найважливіших подій літературно-мистецького життя Австрії кінця XIX – першої чверті XX століття, тобто періоду завершення переходу від ейдетичної поетики до поетики художньої модальності, а його модерністична поетика дає широке поле для теоретичних концепцій і узагальнень. Тому об'єктом дослідження в монографії цілком обґрунтовано обрано ті поетичні тексти Р.М. Рільке, в яких найяскравіше виявляються особливості художньої модальності його поезії, а також переклади цих поезій українською мовою, епістолярна спадщина та окремі літературознавчі статті самого Рільке.

Як видається, Л. Кравченко обрала найоптимальнішу для такого дослідження методологічну стратегію, яка ґрунтується на системно-типологічному підході до об'єкта дослідження. У монографії застосовано комплексний підхід, який дає змогу створити цілісну картину категорії художньої модальності. Засадничими методами дослідження є феноменологічний, герменевтичний, компаративістичний, семіотичний у поєднанні з культурно-історичним, рецептивно-естетичним методами та системно-типологічний підхід; основними рівнями інтерпретації або підходами до об'єкта дослідження стали діалогічний, синхроністичний, функціональний, емотивний, версифікаційний, структурно-поетичний. Кожен із таких підходів має

свою специфіку й дає дослідникові-реципієнту можливість висвітлити ту чи ту грань художньої модальності, поетичної модальності в контексті індивідуально-творчої художньої свідомості.

Запропонована монографія – синтетична праця, з одного боку, з огляду на достатньо цілісний розгляд проблеми категорії художньої модальності поезії, а з другого – демонстрацією на конкретних поетичних творах окремого митця практичного застосування задекларованих гіпотез та ідей у контексті аналізу, рецепції та інтерпретації парадигматики художньої модальності цих поезій.

Дослідниці вдалося вирішити кілька принципових завдань: освоїти науковий, літературно-критичний і літературний матеріал, присвячений як категорії художньої модальності, так і проблемі досліджень особливостей поетики художньої модальності на дотику світової літератури, теорії літератури, компаративістики, перекладознавства та їх функціонування в художній літературі. Тут у дескриптивному плані висвітлено основні особливості категорії художньої модальності, принципів побудови та функціонування її суб'єктної архітектоніки, філософського підґрунтя та метафорики. Водночас досліджено часопросторові характеристики рільківської поетики художньої модальності та проведено дескрипцію хронотопних структур у його творчості, передусім імперсональних, не пов'язаних з конкретикою реального світу й біографічним тлом.

У першому, теоретичному розділі монографії проаналізовано принципи художньої модальності. У наступних продовжено поглиблений теоретичний розгляд проблеми: тут простудійовано структуротвірні функції часу та простору як художнього вияву особливостей художньої модальності, їхньої філософської парадигми (на прикладі поезії Р.М. Рільке).

У науковий ужиток у монографії вводяться нові терміни, здійснена їх систематизація, аналіз та інтерпретація, визначається їх місце в теоретичному та загальнолітературному дискурсі. У дослідженні на основі наукових і літературних джерел ґрунтовно подано багатогранну картину виявів поетики художньої модальності. Залучені до наукового вжитку і проаналізовані та проінтерпретовані художні тексти Р.М. Рільке узагальнюють дискурсивні практики досліджень його творчості, поглиблюють розуміння природи ідіопоетики, окреслюють нові перспективи бачення феномену художньої модальності та її ролі в художній літературі зламу XIX – XX століть.

Вважаю, що монографія Л. Кравченко "Художня модальність поетичного універсуму Р. М. Рільке" становить безсумнівний внесок в українське історико-теоретичне літературознавство.

Михайло Наєнко
м. Київ

Отримано 26 листопада 2010 р.

ПОЕТИКА ДОБИ, ЯКА МОГЛА СТАТИ ЗОЛОТОЮ

Трофимук М. С. Поетика епохи Мазепи: Монографія. – Львів: Сполом, 2009. – 224 с.

Епоха бароко – особливий відтинок української історії, важливий, зокрема, як етап усталення модерних форм української літератури. Розвиток бароко забезпечила продуктивна зустріч християнського світогляду та ренесансних ідей, що призвело до синтезу мистецьких форм і теоретичних постулатів різних епох. Через те бароко властиві еклектика, динамічне протиставлення елементів, багатий декор, різкі перепади світлотіней і кольорів. Розвиток стилю пов'язаний насамперед із оселями володарів та магнатськими осередками. "Мазепинське бароко" – термін, який позначає передусім своєрідність українських архітектурних форм кінця XVII – початку XVIII ст. Проте автор монографії розширює межі цього поняття, прикладаючи його до значного масиву культурної спадщини означеного періоду: музичної, образотворчої, а надто – літературної творчості.

Власне, риси барокового стилю притаманні чималій кількості літературних творів, писаних різними мовами впродовж XVII та XVIII століть. Попри складнощі сприймання чужомовних текстів, головну перешкоду для розуміння цих творів становить багатство античної ономастики й топіки, складний синтез античної та християнської образності, багатий риторичний декор. Специфіка жанрових форм і метричні кліше віршованих текстів теж були змістотворчими елементами барокових творів. Тому дослідження античного складника барокової образності (семантики образів грецької та римської літератури й міфології, особливостей метрики окремих жанрових форм поезії, античних сюжетів і топосів, що їх барокові автори вкраплювали у свої твори часто у формі криптоцитат) істотно полегшує сучасному вченому й читачеві сприйняття змісту літературних творів епохи бароко.

Монографію Мирослава Трофимука насамперед присвячено аналізу цих проблем. Автор поставив перед собою завдання виявити античні джерела теоретичних постулатів барокової теорії, усталити впливи літературної спадщини низки найвідоміших античних авторів (Верґілія, Горація, Овідія, Марціяла, Сенеки, Теренція, Плавта) на формування жанрових особливостей барокових творів. Окрім того, зроблено спробу виявити розбіжності поміж змістом літературної теорії в Україні та в інших європейських країнах і проаналізувати причини намагань українських теоретиків змістити акценти певних теоретичних вимог і приписів.

Як відомо, вихованці колегій і Києво-Могилянської академії освіту здобували латинською мовою, хоч у тогочасних навчальних закладах можна було опанувати й церковнослов'янську, польську, німецьку, староєврейську й інші мови. Проте основним об'єктом вивчення, крім Святого Письма, були твори саме античної літератури, насамперед римської. У процесі читання й інтерпретації античних творів українські студенти відкривали для себе тогочасний комунікаційний код, властивий практично всім сферам культури. Без такого вишколу неможливо було ні писати літературні твори, ні виходити на рівень міжнародного наукового спілкування, ні здійснювати політичні контакти.

Достатній рівень знань для випускника тогочасної системи освіти – trivium et quadrivium – забезпечувало засвоєння курсів поетики та риторики, які довершували вивчення граматики й синтаксису латинської мови, а водночас давали задовільний обсяг знань із античної літератури, історії, філософії – обсяг, якого цілком вистачало для бюрократичної, судової, політичної кар'єри, а також для літературної творчості.

Тому автор монографії цілком слушно концентрує увагу на змісті рукописних підручників цих дисциплін. Щоправда,

до аналізу залучено матеріал ширшого хронологічного відтинку, ніж заявленого на титулі монографії. Формально "епоха Мазепи" тривала впродовж 1697 – 1710 років, у монографії ж проаналізовано загалом шість українських курсів. Це "Liber artis poeticae" – т. зв. "Поетика 1637 року"; "Fons Castalius" – "Касталійське джерело" (1685); дві праці Теофана Прокоповича: "De arte poetica libri tres" – "Три книги про поетичне мистецтво" (1705) і "Про риторичне мистецтво" (1706); "Lyra Heliconis" – "Геліконська ліра" (1709), а також "Hortus poeticus" – "Сад поетичний" Митрофана Довгалевського (1736). У вузькому значенні до "епохи Мазепи" належать два наведені курси. Проте "Поетика 1637 року" – це перший із наразі відомих курсів поетики Києво-Могилянської академії, "Касталійське джерело" створено за два роки до початку гетьманування Івана Мазепи, а курс Митрофана Довгалевського визнано чільним теоретичним підручником XVIII століття. Тож залучена джерельна база відтворює повноту тривалого процесу становлення теорії літератури епохи бароко в Україні.

Можемо здогадатися, що автор монографії, добираючи ілюстративний матеріал, керувався і критерієм доступності текстів для читача. Адже чотири з аналізованих курсів перекладено сучасними мовами. Саме на сторінки цих публікацій посилається М. Трофимук. У виданні Прокопович Ф. Сочинения (М. – Ленинград, 1961) надруковано переклад Г. Стратановського російською мовою та розшифрування латиномовного тексту поетики. При цьому в разі неадекватного, на переконання М. Трофимука, російського перекладу в монографії фігурують авторський переклад українською мовою та посилання на латиномовний оригінал. Цитати із творів античних і новолатинських авторів подано в перекладах Михайла Білика, Віталія Маслюка, Андрія Содомори; переклади самого М. Трофимука з'являються переважно тоді, коли необхідно уточнити зміст латиномовного висловлювання. Для ілюстрації особливостей античних метричних структур (як-от дактилічного гекзаметра чи пентаметра, сенара) наведено латиномовні приклади з курсів поетик; у посиланнях подано переклад змісту цих фраз.

Для порівняльного аналізу використано два джерела європейської теоретичної думки, а саме: підручник Якова Понтана (Шпанмюлера) "Institutio poetica" (за виданням: Coloniae, 1615) і трактат Юлія Цезаря Скаліґера "Poetices libri septem" (за виданням: Lugduni, 1651). Залучення цього порівняльного матеріалу дало авторові дослідження змогу простежити навіть мінімальні відмінності у трактуванні певних літературознавчих проблем поміж українськими викладачами та їхніми європейськими предтечами.

З огляду на основні характеристики стилю (еклектика, динаміка, багатий декор) ледве чи можливо лаконічно й вичерпно окреслити характер теоретичних вимог до творів бароко. Насправді зміст теоретичних рекомендацій (як і літературна практика) засвідчує динамічний творчий пошук авторів XVII – XVIII ст. Українські письменники повсякчас вирішували доволі непросте завдання, адже, з одного боку, на них тиснула "Сцила високих" – за влучним висловом Андрія Содомори, "доведених до абсурдної досконалости" – античних зразків, які до того ж ідеалізували та канонізували ренесансні гуманісти, а з другого – чатувала Харибда втрати самобутніх ознак автохтонної культури. Нині ми оглядаємо процес становлення української літератури бароко зі значної часової відстані, тож і сприймаємо його як завершене явище з певним комплексом ознак. Насправді ж упродовж згаданого історичного відтинку тривав дуже складний, а нерідко навіть хаотичний пошук світоглядних параметрів, відповідних художніх засобів, апробації жанрових форм для втілення суспільно важливих ідей.

Монографія М. Трофимука складається зі "Вступу", трьох розділів, "Коротких довідок про авторів, твори і праці яких використані для написання монографії", "Словничка рідковживаних термінів" та "Именного покажчика". Логіку викладу матеріалу зумовили, по-перше, авторське бачення процесу вдосконалення підручників із теорії літератури впродовж сотні років, а по-друге – будова самих курсів поетики та

риторики, які зазвичай поділялися на дві традиційні частини: т. зв. "загальну" і "прикладну" поетики. У "загальній", як наголошено в монографії, розглядали основні літературознавчі проблеми та наводили визначення базових категорій: дефініція поезії саме як окремого виду мистецтва, а не як ремесла, поняття вимислу в контексті теорії наслідування, особливості художності літературного тексту, відмінності художніх творів од історичних і філософських тощо. "Прикладна" поетика подавала можливі критерії поділу творів на види та жанри, а відтак і варіанти таких класифікацій, розглядала параметри творів конкретних жанрів (метрика, тематика, обсяг, стиль тощо), наводила приклади вдалого та невдалого висвітлення окремих тем і сюжетів. "Прикладна" поетика передбачала також набір так званих шкільних вправ: "для вдосконалення стилю", "для вдосконалення навиків перекладу", "для вправности у складанні вірша на певну тему" тощо.

У першому розділі з бароково ускладненою назвою "Загальна поетика": oratores fiunt, poetae nascuntur. Нова самосвідомість митця" автор на багатому матеріалі намагається окреслити процес розвитку літературознавчих знань упродовж епох Античності, Середніх віків, Ренесансу. Цей матеріал украплено в контекст аналізу змісту поетик. М. Трофимук розглядає постулати київських курсів у хронологічній послідовності, порівнюючи висловлювання українських підручників зі змістом рекомендацій античних теоретиків (Арістотеля, Платона, Горація) та з визначеннями ренесансних авторів. Наголошено на тому, що наприкінці XVI – впродовж XVII ст. в Україні відбулися кардинальні суспільно-політичні зрушення: зміна політичних еліт, прагнення витворити життєздатний державний організм, пошук надійних політичних партнерів у Європі. Ці історичні обставини зумовили зміну світоглядних орієнтирів якщо не всього населення, то принаймні української еліти. Своєю чергою це спонукало витворювати ідеологічний ґрунт для новостворюваної держави. Такі спроби засвідчують літературні твори того часу. Організація держави, крім формування військових і урядових структур, вимагала також організувати систему школи, спроможної сприяти самовідтворенню політичної еліти. Українські викладачі насамперед навчали студентів латинської мови та прищеплювали їм уже згадані культурні коди як інструментарій для політичних контактів. Одначе зміст розділів курсів поетики та риторики свідчить і про надзавдання, яке ставили перед собою викладачі українських шкіл: сформулювати основи національної свідомості, спонукати студентів писати твори на національно важливу тематику. Головне, на думку М. Трофимука, – це настанова на літературну діяльність саме як на творчість.

Другий розділ "Ужиткова поетика": docere, movere et delectare" складається з п'яти підрозділів. Їхня схема однотипна: автор розглядає вибірку цитат із творчої спадщини певного античного автора, які трапляються в поетиках, і з'ясовує, з якою метою їх використано. Довідуємося, що насамперед київські теоретики звертають увагу своїх учнів, майбутніх імовірних авторів літературних творів, на особливості жанрів, що їх розробили античні автори та прийняли за канон теоретики ренесансу. Розглянуто взаємозв'язок теми, стилю та метричних особливостей твору конкретного жанру. Подано зразки ритмомелодійної організації віршових рядків, а також хиб метричних рішень у Верґілія, Горація, Овідія, Марціяла, Сенеки й ін. Як наголошує автор монографії, київські теоретики на прикладі "класичної спадщини" прагнули виховати у студентів чуття адекватності стилю твору обраній темі, тому особливо акцентували на категорії "відповідності". У розумінні теоретиків XVII ст. ця категорія має два рівні: це стилістична відповідність художнього зображення обраній темі й/або зразку опису цієї теми в когось із античних авторів. Одначе насамперед під цією категорією розуміють відповідність зображуваного в художньому творі етико-естетичним вартостям християнства.

Другий розділ монографії М. Трофимука подає цілісну картину впливів античного письменства та ренесансної теорії на формування літературознавчих знань і

літературної практики в Україні впродовж XVII – XVIII століть.

Натомість у третьому розділі "Parnassus Roxolanus trivertex" автор акцентує на специфічно національних параметрах розвитку літератури та культури в Україні в епоху бароко загалом.

У підрозділі "Новолатинська філологія в Україні-Гетьманщині" йдеться про розвиток словникарства в Києво-Могилянській академії та про настанови київських теоретиків стосовно літературної норми. Автор зазначає, що здебільшого на ці міркування натрапляємо в риториках. Ґрунтуючись на висловлюваннях античних філософів і риторів про правильність вислову, лексичної чистоти мовлення, про вживання варваризмів тощо, київські теоретики намагаються сформулювати параметри правильного слововжитку. Найвиразніше це спромігся зробити Теофан Прокопович у 1706 році. М. Трофимук гадає, що виклад Теофана Прокоповича стосовно літературної мови засвідчує прагнення української еліти до застосування української мови як національного культуротворчого інструмента, що мав прийти на зміну латині.

У підрозділі "Кореляція ренесансної доктрини українським християнським світоглядом" розглянуто ті твердження ренесансної теорії літературної творчості, які контрастували із православним світоглядом українських теоретиків. А підрозділ "Функції латиномовної літератури у контексті літературного процесу України XVII – XVIII ст. (Замість висновків)" – це спроба узагальнити авторське бачення ролі та значення латиномовної літератури у процесі розвитку української культури.

Познайомившись із цією книжкою, читач укотре переконається, що українська література не почалася від Івана Котляревського, а тривала віддавна; що українська література завжди була європейською і за формою, і за змістом, маючи, втім, своєрідне, неповторне обличчя, дух і традиційні жанрові форми; і що справді мав рацію Дмитро Чижевський, коли стверджував: "Естетика барока кріпко прищепила на Україні переконання в цінності гарної форми", – тобто, на переконання неолатиніста-автора монографії, "саме протягом цієї епохи в Україні сформувалося поняття літератури – "красного письменства" у власному розумінні. Немалу, а може, визначальну роль у цьому процесі відіграла латиномовна література – її вивчення і переосмислення" (202).

Додаток "Короткі довідки про авторів, твори і праці яких використані для написання монографії" інформує насамперед про грецьких і римських письменників, до писань котрих апелювали українські вчені епохи бароко. Цінна риса цих довідок – подання оригінального написання імен авторів латинською та грецькою мовами (імена грецьких авторів продубльовано ще й латинізованими відповідниками). Це полегшить охочим пошуки докладнішої інформації про відповідних авторів, приміром, в інтернеті.

"Словничок рідковживаних термінів" не тільки розшифровує назви жанрів і метричних структур античної поезії, а й демонструє їх візуально. "Іменний покажчик" допоможе легко зорієнтуватись у доволі складному тексті. Вишуканий дизайн обкладинки, який символізує пієтет до Слова в бароковій Україні, зробить цю книжку окрасою кожної бібліотеки.

Рецензована монографія М. Трофимука "Поетика епохи Мазепи", плід двадцятирічної пошукової, перекладацької та інтерпретаційної дослідницької праці неолатиніста, здатна не лише викликати інтерес літературознавців, а й принести користь викладачам і студентам у процесі вивчення курсів історії античної, середньовічної, ренесансної та барокової літератури й культури (й української, і західноєвропейської).

Наостанок варто наголосити на тому, що за два століття (XX і XXI) це лише третя монографія на подібну тематику. Ще 1960 року Григорій Сивокінь видав розвідку "Давні українські поетики", чи не вперше подавши вичерпний огляд змісту поетик і розв'язавши низку проблем, які стосувалися їхнього походження, самостійності змісту й ролі в тогочасному культурному та літературному житті. І хоча цю книжку

перевидано 2001 року з додатками, вона залишається бібліографічною рідкістю. Те саме стосується й дослідження Віталія Маслюка “Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. і їх роль у розвитку теорії літератури на Україні” (1983).

Утім прикру прогалину на книжковому ринку України ледве чи заповнить і поява цієї монографії, яка доповнює та розвиває знання про зародження літературознавства, мовознавчих студій і словникарства в Україні епохи становлення Гетьманської держави, “золотої Мазепинської епохи”, адже її наклад – лише кілька сотень примірників...

Назар Федорак
м. Львів

Отримано 15 липня 2010 р.

“ОГУЗНАМА” ЯК ІСТОРИЧНЕ ТА КУЛЬТУРНЕ ДЖЕРЕЛО

14-15 жовтня 2010 р. у столиці Туркменістану м. Ашгабаді відбулася міжнародна наукова конференція “Сюжет “Огузнама” як історичне і культурне джерело”. Це наукове зібрання було проведено з ініціативи Президента країни Гурбанкули Бердимухамедова Інститутом рукописів Туркменської АН. Разом із туркменськими вченими в ній узяли участь історики, філологи, культурологи, етнографи й мистецтвознавці з майже тридцяти країн світу, серед яких були й науковці з України. Під час роботи п’яти секційних засідань конференції було заслухано 120 доповідей. Учені обговорили низку проблем, присвячених усебічному дослідженню комплексу пам’яток “Огузнама” – епічних книжних і фольклорних творів про генеалогію туркменського народу, легендарного прабатька туркмен-огузів – Огуд-хана та його нащадків.

На пленарному засіданні було заслухано шість доповідей. Так, *Сербан Дамбовинчіану* та *Влад Петре* (Румунія) розповіли про місце “Огузнама” серед інших видатних пам’яток історичної спадщини людства. Про вплив ідей “Огузнама” на духовне життя туркменського народу йшлося в доповіді *Падмолочана Даша* (Індія). Про зв’язки текстів пам’ятки з архаїчними шарами тюркської міфології ішлося у виступі *Маматкула Кураєва* (Узбекистан). *Майкл Сірсон* (США) запропонував за допомогою новітніх технологій поширювати відомості про “Огузнама” в інших країнах світу, а *Рі Джон Хун* з Кореї у своїй доповіді звернувся до сюжету “Огузнама”, відомого із праці “Загальна історія Фазлаллаха Рашидеддіана” (XIV ст.). Нарешті, *Мехмед Махді Баят* (Ірак) розповів про побутування дестану “Огуз-хан” серед туркменів Іраку.

На конференції працювали такі секції: “Сюжет “Огузнама” в системі світової культури”, “Сюжет “Огузнама” і давня історія східних народів”, “Сюжет “Огузнама” й тюркомовна література”, “Сюжет “Огузнама” і тюркські мови”, “Сюжет “Огузнама” і фольклор”.

Три доповіді було прочитано українськими дослідниками. Зокрема, *Ігор Набитович* розглянув парадигматику виявів категорії “Sakrum” у “Генеалогії туркмен” Абулгазі, наголосивши на особливому аспекті сакральності, який сформувався на основі уявлень, відбитих в “Огузнама”, і проаналізував, як історіософська перспектива в “Генеалогії туркмен” крізь призму сакрального балансує між міфо-ритуальним та релігійним рівнями цієї перспективи. *Олег Білоус* виголосив доповідь “Історичний образ Огуз-хана Туркмена в епосі “Огузнама”. У своєму дослідженні науковець використав уйгурську рукописну версію цього епосу, де зафіксовано найархаїчніші уявлення про легендарного прабатька туркменського народу. “Огузнама” та українська середньовічна література: генетичні зв’язки й типологічні збіги” – тема доповіді *Юрія Пелешенка*. Дослідник, зокрема, наголосив на впливі одних і тих самих біблійних сюжетів на тексти “Огузнама” та низку українських творів XI–XVII ст. і вказав на подібність дуалістичних легенд, наявних в українському й туркменському фольклорі; зауважив уживання топосу скромності Абулгазі та українськими книжниками; наголосив на впливі відомих у середньовічній Україні романів про Олександра Македонського на деякі фрагменти “Огузнама”.

Цей науковий форум став для багатьох його учасників відкриттям туркменського культурно-наукового та історично-соціального світів.

Юрій Пелешенко
м. Київ

Отримано 30 грудня 2010 р.



ПРО ДВІ ВІТЧИЗНИ СЕРЦЯ, АЛЕ ОДНУ ЛЮБОВ

Яручик Віктор. Українська поезія, творена в Польщі після Другої світової війни: Монографія. – Луцьк: Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – 228 с.

Тема, мотив, концепт вирію (ирію – за однойменною поетичною збіркою Михайла Осадчого), вигнання, еміграції, часово-просторової дороги, блудного сина, чужини завжди були на окремому особливому місці у фольклорі й в усі періоди розвитку літератури, зі "Слова о полку Ігоревім" починаючи:

Тогда въступи Игорь князь въ златъ
стремень
и поеха по чистому полю.
Солнце ему тъмою путь заступаше;
нощь, стонущи ему грозою, птичь убуди;
свистъ зверинъ въста,
збися див,
кличетъ връху древа,
велитъ послушати – земли незнаеме,
Волзе,
и Поморию,
и Посулию,
и Сурожу,
и Корсуню,
и тебе, Тьмутораканьскый блъванъ!

Далі, через віки, чумацький, козацький, сирітсько-удовиний, рекрутський дискурс вирію озивається пронизливою, навіть додосвідно зрозумілою кожному піснею на слова Богдана Лепкого, яка вже, як і по суті того ж мотиву дороги "Два кольори" Дмитра Павличка, стала народною:

Чуєш, брате мій,
Товаришу мій,
Відлітають сірим шнуром
Журавлі у вирій.

Кличуть: кру-кру-кру,
В чужині умру,
Заки море перелечу,
Крилоньки зітру...

Творчість же самих, вимушених волею долі й долею волі "вирійників" різних часів і народів (від Публія Овідія Назона до Тараса Шевченка), звичайно, не обмежується ностальгійним мотивом за батьківщиною своєю, дальших чи ближчих предків – вона значно різноманітніша і окремішньо-соборніша, як доводить волинський дослідник Віктор Яручик у монографії, присвяченій українському літературному процесові в Польщі: "Українська поезія, творена в Польщі після Другої світової війни", де він, як і вимагає стиль жанру монографії, "охарактеризовує загальнокультурні й суспільно-історичні обставини літературного процесу, джерела української поезії Польщі, визначає основні періоди її розвитку, установлює ідейно-тематичні, жанрові та стилістичні домінанти".

Однозначним гуманітарним позитивом цієї першої в Україні комплексної роботи є включення до об'єктів і суб'єктів дослідження (разом із постатями літературного процесу, "єдності і боротьби" ролей великих і малих батьківщин) періодичних тогочасних видань, що увиразнює межі й перспективи задекларованого в назві монографії інформаційно-мистецького простору та виходить за рамки вузькоспеціального філологічного екскурсу. Адже саме на сторінках преси у відомому суспільно-історичному контексті відбувалися літературні, літературно-політичні та політичні дискусії (їм присвячено окремий параграф), які так чи так визначали формально-змістові характеристики української поезії в Польщі, взаємно впливали на стан поезії, а отже, формування духовної атмосфери в Україні, сприяли інтегруванню українськості у світовий художньо-комунікаційний контекст.

Увиразнює уявлення реципієнта про стан поезії на заявленому для дослідження часопросторі й диференціація суб'єктів та об'єктів аналізу за принципом історичного й географічного детермінізму: "Українські поети Холмщини", "Українські поети Північного Підляшшя", "Українська поетична творчість Лемківщини", – а також присвячення цілого третього розділу (їх у книжці три) "Мала й велика батьківщини у творчості українських письменників Польщі" історіософській, соціопсихологічній проблемі, що є суттєвим внеском у розвиток філологічної науки.

Зокрема, автор цього практично компаративістського дослідження в контексті порівнянь української літератури в Україні й української літератури в Польщі доходить висновків: "На відміну від української літератури, замкнутої в рамках тоталітарної системи, польська виявилась досить відкритою для найсучасніших мистецьких віянь. Модернізм офіційні кола тут ніколи не переслідували, оскільки вважали сферою позаідеологічною. Так українська поезія Польщі могла засвоїти риси модерного письма і впродовж 80-х років звільнитися з-під впливу догматичної естетики" (132).

Монографія Віктора Яручика вартісна ще й під кутом зору компаративістського зіставлення релятивістських рівнів свободи слова в поствоєнних прорадянських та радянських Польщі й УРСР аж до відносно незалежного сучасся, що збагачує дослідження, а воно – гуманітаристику (своєю чергою) соціопсихологічними та соціософськими підтекстами, "оскільки донедавна життя української меншини в Польщі було питанням закритим, а її література – недоступною для ознайомлення та вивчення на професійному рівні" (4).

У книжці означено і проаналізовано однотематичні праці вітчизняних та зарубіжних літературознавців, істориків – попередників авторського комплексного узагальнення, серед яких Ф. Неуважний, С. Козак, В. Назарук, А. Середницький, Б. Бойчук, М. Трухан, І. Трач, А. Мойсієнко, Олена Дуць-Файфер, а також творчість, текстобіографії основних репрезентантів українського поетичного письменства Польщі – лауреата Національної премії України ім. Тараса Шевченка Остапа Лапського, Якова Гудемчука, Євгена Самохваленка, Ірини Рейт, Мілі Лучак, Жені Жабінської, Юрія Гаврилюка, Івана Киризюка, Тадея Карабовича, Володислава Грабана, Петра Мурянки, Олени Дуць-Файфер та ін.

Безперечна перевага монографії – акцентація аналітичної уваги на культурному взаємообміні між українськими поетами, які живуть у Польщі, та поетами материкової України, зокрема тими, що були примусово вислані внаслідок сумнозвісної акції "Вісла": "Тадей Карабович також проявив себе висококваліфікованим перекладачем з української на польську і навпаки. Переклав на польську і видав збірки Ігоря Калинця (його творчості присвятив кандидатську дисертацію), Марії Ревакович, Романа Бабовала, Йосипа Струцюка. Започаткував і видає щорічний альманах українських письменників Польщі "Український літературний провулок" (68).

Серед симптоматичних (як неокласичних, традиційних, так і модерних, постмодерних) цитованих і проаналізованих В. Яручиком творів українських поетів Польщі – вірші Т. Карабовича ("Україна"), Є. Жабінської (із циклу "Любов освітлює дорогу закоханим"), Юрія Трачука (зі збірки "Райські двері")

Україна
хліб мій і сіль
мандрувать до неї мені
бо тільки там
Істина.

* * *
Не мучте мене думки
не тривожте
новонароджене щастя
не кричи туго

* * *
Усі ми зелене галуззя
Одного дерева,
Стовбур якого
дає ним соки.
Усі ми заблудлі
мандрівники,

які мріють
про лазур,
а залишаються
в хмарах.
Усі ми зелене галуззя
Одного вічного дерева.
З вічно квітучими
Молодими бутонами.

(Юрій Трачук. Зі збірки "Райські двері" – С. 212 цієї книжки).

"Також від самого початку, крім патріотичного напряму, в українській поезії (Польщі. – *І. П.*) розвивається пейзажна лірика, а з часом – філософська і любовна, – пише про цю поезію захоплено-критично дослідник. – Домінує лірика, хоч часто трапляються також твори епіко-ліричні, де до головного епічного сюжету вплетено різні ліричні мотиви. Переважає описовий стиль, найчастіше вживаються довгі, багатострофові, перевантажені словами форми" (50).

Щитом волинське сонце висне, –
Де приозерна сторона.
У мого серця дві вітчизни,
Але любов до них – одна.

(Гудемчук Я. Балтійські чайки. – Варшава, 1975. – С. 50).

"Дуже близькою до поняття батьківщини державної, ідеологічної є поняття батьківщини національної", – читаю на сторінці 112 монографії й розумію автора, адже сам колись писав, помінявши лише Волинь на Львів, генетично відчуваючи ностальгію предків, які також були примусово вислані з історичної України – Холмщини під час тієї ж акції "Вісла":

Сотні небок на мене тиснуть.
Але все це було б пусте...

Шкода тільки:

Моя вітчизна –
Не вітчизна
Моїх
Дітей.

По-різному, природно, як видно з "Додатка-словника...", склалася й доля самих поетів за межами України, їхні зв'язки із людьми, рідними по духу й по крові, їхні біографії, що разом із текстами творів складають оці "текстобіографії", з яких починаються легенди, міфи... тобто справжня література.

Загалом прозоро-глибокому наративу монографічного тексту академічної ваги й бібліографічної цінності додає фундаментальний список літератури із джерелами, списком творів скрупульозно досліджених текстобіографій письменників, українсько- та польськомовною науковою і науково-популярною літературою конкретно про кожного з них зокрема і про літературний процес у Польщі, в Україні та світі в контексті їхньої творчості загалом, іменний покажчик.

Третину тексту дослідження становлять додатки: "Додаток-словник україномовних письменників Польщі після другої світової війни" (короткі біо-бібліографічні відомості), "Хрестоматія" творів досліджуваних репрезентантів української літератури в Польщі, а також їхні фотографії, фотографії їхніх книжок та українськомовних літературно-мистецьких періодичних видань у Польщі.

Отож маємо перше комплексне, інтегральне дослідження української, українськомовної та україномовної поезії й літературно-мистецької періодики в Польщі після Другої світової війни, здійснене науковцем з історичної Волині – сусідньої з Польщею області України.

Ігор Павлюк
м. Київ

Отримано 30 листопада 2010 р.

КОНКОРДАНЦІЯ ПОВНОГО ЗІБРАННЯ ТВОРІВ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

Online Concordance to the Complete Works of Hryhorii Skovoroda // www.arts.ualberta.ca/~ukr/skovoroda/NEW.

Онлайнова конкорданція творів Г. Сковороди – це вже друга поява словника такого типу в україністиці: першим, як відомо, побачив світ Шевченків конкорданс [див.: 6], що одразу ж привернув увагу як численних дослідників [див.: 1; 4; 5; 9], котрі одностайно визнали його значущість для підвищення рівня наукових студій над творчістю Шевченка, так і зацікавленої ширшої громадськості [див.: 2; 7]. Ось уже майже десять років жоден професійний шевченкознавець не може обійтися без конкордансу. Це видання незамінне при розгляді наскрізних мотивів, образів-концептів тощо, бо дає змогу ретельно проаналізувати абсолютно всі контексти слововживання, забезпечуючи справді науковий ґрунт спостереженням над поетичним світом митця.

Робота над проектом під керівництвом професорів Альбертського університету (Едмонтон, Канада) Наталії Пилип'юк та Олега Ільницького тривала впродовж 2004 – 2009 рр. Можна лише уявити, які труднощі постали перед ними: це й відсутність повного наукового видання творів Г. Сковороди, складність його мови, зрештою, обсяг самого словника. За визнанням упорядників, друкована конкорданція творів Сковороди обіймала б 16 томів, обсягом 500 сторінок кожен! Годі говорити, що таке видання не під силу жодній інституції, та й потреби насправді в цьому немає: онлайновий режим, крім того, що удоступнює словник для сковородинознавців – без перебільшення – усього світу, дає можливість комбінувати пошук залежно від дослідницьких завдань, чого не забезпечує друкована копія.

Конкорданція ґрунтується на текстах усіх творів автора – поезія, філософські трактати, листи, – підготовлених Л. Ушкаловим, відповідне видання нещодавно побачило світ [див.: 8] і буде, ясна річ, предметом окремого обговорення широкого кола фахівців. Тут скажемо лише, що упорядник уніс за рукописами та авторитетними списками десятки тисяч виправлень у тексти Г. Сковороди, усунувши численні помилки, перекручення, пропуски одного й більше слів, а то й цілих рядків. Повний корпус творів доступний у різних форматах – html та pdf, крім того, до кожного з них додано за наявності зображення відповідного автографа Г. Сковороди чи списку, що зберігаються у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, в Інституті філософії ім. Г. С. Сковороди та Інституті рукопису Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського, усі – НАН України. У текстах послідовно, згідно із сучасними текстологічними засадами, відтворено навіть особливу орфографію видатного поета й мислителя, зокрема діакритичні знаки, що завжди були непереборною перешкодою для видавців його творів. Наразі маємо інтерфейс сайту лише англійською мовою, однак незабаром слід очікувати появи й україномовної версії, що полегшить розуміння інструкції з користування конкордансом студентам, школярам та ін., які знайдуть тут також авторитетне джерело текстів Сковороди.

Конкорданція містить не лише староукраїнську книжну лексику, а й латинські та грецькі слова, пошук можна здійснювати в межах як окремого твору, так і всієї спадщини. Важливо, що слова обов'язково подаються в контексті, обсяг якого визначає сам пошуковець. Конкорданція – лише інструмент у руках фахового дослідника, однак його "виготовлення" потребує неабияких інтелектуальних і матеріальних зусиль, що не кожній установі під силу. З певністю можна сказати: поява такого лексикону – завжди дієвий імпульс активізації студій над творчістю певного письменника, важливий показник його актуальності

для сьогодення й питомої ваги в історії національної літератури. Творці онлайн-конкорданції взялися за чи не найскладнішу ділянку, адже мова творів давнього українського письменства, особливо спадщини Г. Сковороди, доволі специфічна, тоді як, скажімо, праця над конкорданцією Шевченка відносно простіша з огляду головно на текстологічний рівень його видань, мовну цілісність тощо. Стосовно мовної свідомості українського мислителя ще й досі точаться суперечки. На наше переконання, саме конкорданція допоможе визнати цілковиту слушність висновків багатолітньої дослідниці означеної проблеми Лідії Гнатюк, яка в підсумковій праці, присвяченій аналізу мови цього автора, аргументовано довела, що його староукраїнська книжна мова – це не хаос, а цілісний соціокультурний феномен [див.: 3]. Лінгвісти ще скажуть своє вагоме слово із приводу появи такого унікального ресурсу, яким відтепер може похвалитися українська наукова спільнота, а для літературознавців очевидно, що він відкриває можливості для розв'язання різноманітних проблем – від з'ясування функціональної ваги частотності певного слова до студій домінантних образів та символів у творчості Г. Сковороди. Інакше кажучи, конкорданція суттєво економить час, розширює поле прикладання дослідницьких зусиль, переводить низку завдань на принципово інший щабель.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аврахов Г.* "Конкорданція поетичних творів Тараса Шевченка": Рівновеликості задуму та виконавства // *Слово* і Час. – 2005. – № 1.
2. *Видання* конкорданції творів Шевченка (НТШ) // *Літературна* Україна. – 2002. – 11 лип.
3. *Гнатюк Л.* Мовний феномен Григорія Сковороди в контексті староукраїнської книжної традиції. – К.: Київський університет, 2010. – 446 с.
4. *Дядищева-Росовецька Ю.* Недоліки корисного посібника // *Кур'єр* Кривбасу. – 2003. – № 159. – Вклейка "Література плюс". – № 2.
5. *Зорівчак Р.* Конкорданція поетичних творів Тараса Шевченка // *Мовознавство.* – 2003. – № 1.
6. *Конкорданція* поетичних творів Тараса Шевченка / Ред. і упорядкув.: О. Ільницького, Ю. Гавриша. – Нью-Йорк; Едмонтон; Торонто, 2001. – Т. 1-4.
7. *Руженцева Є.* Каталог Шевченкового слова // *Літературна* Україна. – 2003. – 10 квіт.
8. *Сковорода Г.* Повна академічна збірка творів / За ред. Л. Ушкалова. – Харків: Майдан, 2010. – 1400 с.
9. *Стех М. Р.* Інвентар Шевченкового знаряддя // *Кур'єр* Кривбасу. – 2002. – № 156. – Вклейка "Література плюс". – № 7.

Олександр Боронь
м. Київ

Отримано 10 листопада 2010 р.

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

ЛП

ДВІ КОНФЕРЕНЦІЇ У ВАРШАВІ

9 грудня 2010 року у Варшаві відбулася міжнародна наукова конференція "Образ жінки в сучасній українській культурі". Її організаторами стали Католицьке бюро інформації та європейських ініціатив у Варшаві та кафедра україністики Варшавського університету. Проходило наукове зібрання в чудовому старовинному палаці Тишкевичів-Потоцьких. На одноденну конференцію прибули учасники зі Львова, Києва, Чернівців, Ольштина, Познані, Вроцлава, Любліна.

Відкрив конференцію керівник кафедри україністики проф. *В. Назарук*, із привітальним словом виступив проф. *С. Шадико*. Перше засідання на тему "Культурний образ жінки" розпочалося доповіддю відомої письменниці *Є. Кононенко* (Київ) "Маруся Чурай, Леся Українка, Ліна Костенко як культурні героїні України", яка була присвячена проблемі трансформації образу героїчної українки в різні історичні епохи. Наступною було зачитано (оскільки доповідачка не змогла приїхати) доповідь *Т. Гундорової* (Київ) "Еволюція жіночого образу в художній літературі". *В. Назарук* свою доповідь "Образ жінки в малярстві Єжи Новосільського" збагатив мультимедіальним показом ілюстрацій видатного митця.

На наступному засіданні на тему "Традиційний образ жінки" були заслухані такі доповіді: "Архетип femme fatale в українському фольклорі" (*Я. Конєва*, Ольштин), "Жінки в літературних творах епохи бароко" (*О. Трофимук*, Львів), "Образ барокової жінки очима сучасних" (*В. Соболь*, Варшава), "Роль жіночого руху в національному розвитку Буковини кінця XIX – початку XX століття" (*О. Гнатчук*, Чернівці), "Жінка в українській літературі: сучасні модифікації" (*А. Новацький*, Люблін). Під мовознавчим кутом зору було проаналізовано образ жінки в культурі від античності до сучасності в доповіді *І. Макар* (Чернівці).

Гостро дискусійним та змістовним був круглий стіл під головуванням Богуміла Бердиховської (фундація "Gaude Mater Polonia", Варшава) на тему "Роль та місце жінки в сучасній Україні". *Б. Бердиховська* наголосила на тому, що не лише для України, а й для всієї Центрально-Східної Європи спільними є ті проблеми, з якими доводиться змагатися сьогодні українській жінці, – в умовах, коли гостро бракує правдивої феміністичної освіти. У дискусії взяли активну участь *Н. Гуйванюк* (Чернівці), *В. Перкун* (Варшава), *О. Гнатчук* (Чернівці), *О. Рейтер* (Львів), *Л. Домбровська* (Варшава).

М. Трофимук (Львів) наблизив до присутніх яскраві сильветки видатних українок – Соломії Павличко, Оксани Забужко, Оксани Пахльовської. Крім його доповіді, на третьому засіданні на тему "Жінка в сучасній українській літературі" прозвучали також виступи *О. Сирадоєвої* (Київ) – "Жінка-потвора в малій прозі Івана Дніпровського", *С. Олійник* (Київ) – "Трансформація образу жінки в творах українських письменників-фантастів другої половини XX століття", *І. Бетко* (Ольштин) – "Психічні та фізичні аспекти дозрівання жінки в інтерпретації українських письменників перелому XX–XXI століть", *П. Вашкевич* (Варшава) – "Жінка – емоції, рефлексії, свідомість: специфіка феміністичного дискурсу в Україні першої та другої хвилі (від 90-х років до 2010)".

"Жінка в суспільному просторі" – саме так було окреслено проблематику останнього засідання одноденної конференції, на якому виступили *О. Рейтер* (Львів) – "Конотації фемінізму в сучасній суспільній та культурній ситуації на Україні", *Н. Гуйванюк* (Чернівці) – "Фемінолект як проблема лінгвістики в Україні" та ін.

Після завершення коференції "Образ жінки в сучасній українській культурі" в посольстві України відбулася зустріч її учасників з новим послом України в Польщі Маркіяном Мальським.

10 грудня у стінах Колегіума Боболанів у Варшаві (Боболя – святий, захисник Польщі) відбулася також конференція молодих науковців "Жінка поміж Сходом та Заходом". Її організували та провели наукове коло теологів Колегіуму Боболанів разом із кафедрою україністики Варшавського університету й за підтримки Католицького бюро інформації та європейських ініціатив. Працювали чотири секції: "Візія жіночості, пропонована різними релігійними та визнаннєвими традиціями"; "Зміни моделі жіночості в зіткненні з новочасністю", "Сучасний суспільно-правовий статус жінки" та "Жінка як творець та продукт культури". До організації роботи останньої безпосередній стосунок

мала випускниця, а нині – молода викладачка кафедри україністики Варшавського університету *К. Якубовська-Кравчик*, яка виступила в ролі модератора четвертої секції. Першою в цій науковій сесії взяла слово *К. Кулаковська* (Варшава), яка виголосила доповідь на тему "Споживачка "фрайди": про культуротворчу силу забави в мовних іграшках Марії Печек". "Образ коханої жінки в сучасній українській прозі" – таку доповідь виголосила *М. Врублевська* (Вроцлав). Проблему "Візерунки жінок у сучасній українській прозі" наблизила до слухачів *І. Борушковська* (Вроцлав). Із доповіддю на тему "Підробка "made in Ukraine" (на підставі прози Євгенії Кононенко та Оксани Забужко)" виступила *А. Корицька* (Ольштин). *Р. Купідура* (Познань) по-новаторськи підійшов до проблеми "Про дилеми любові та самототожності у повісті Ірени Карпи "Фройд би плакав". *А. Коженьовська-Бігун* (Варшава), перекладачка творів М. Матіос "Нація" та "Солодка Даруся", виступила із доповіддю "Жінки у світі без чоловіків: кондиція патріархального порядку в творчості Марії Матіос". Молода дослідниця *Ю. Купідура* (Познань) у своїй доповіді "Між університетом та фронтом – постать Олени Степанів у контексті традиційного візерунку жінки на Україні" розповіла про матір видатного історика Ярослава Дашкевича – Олену Степанів, учасницю визвольних змагань, згодом – блискучого науковця, авторку багатьох знаних у світі наукових праць.

Як учені старшого покоління, так і молоді науковці були одностайні в тому, що такі конференції слід продовжувати.

Валентина Соболь
м. Варшава

Отримано 11 грудня 2010 р.

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ В ДОНЕЦЬКУ

28 жовтня 2010 року на базі Донецького національного університету кафедрою історії української літератури і фольклористики було проведено всеукраїнську наукову конференцію **"**Інтертекстуальні та комунікативні аспекти художнього тексту і їх літературознавча інтерпретація**"**. Учасниками стали науковці з різних куточків України: Києва, Дніпропетровська, Запоріжжя, Хмельницького, Бердянська, Кам'янця-Подільського, Горлівки та ін.

Проблематика конференції охоплювала значне коло теоретичних (інтертекстуальність і її ключові концепти, форми і типи інтертекстуальності, комунікативна природа художнього тексту, форми літературної комунікації в діахронії і синхронії тощо) і практичних питань (інтертекстуальна інтерпретація української, російської, французької, англійської, німецької літератур). Висвітлення цих проблем на пленарному засіданні мало високий науковий рівень: це доповіді *М. Гіршмана* ("Повествователь и герой: сопоставительный анализ их отношений в произведениях Л. Толстого и А. Чехова"), *О. Домащенка* ("Шекспировский и мольеровский контекст в комедии Грибоедова "Горе от ума""), *Н. Заверталюк* ("Ремінісценції та алюзії у драматичній поемі І Драча "Соловейко-Сольвейг""), *В. Просалової* ("Типологія інтертекстуальних зв'язків"), *М. Шаповал* ("Іншість Неди Нежданої: автор-персонаж та читач-персонаж як внутрішньотекстові проекції суб'єкта мовлення драматургічного твору*"), В. Федорова* ("Проблема целого героя ("Скупой рыцарь" А.С. Пушкина)"), *Е. Свенцицької* ("Специфіка художнього слова в сучасному українському літературознавстві").

Плідною була робота секцій, на яких можна відзначити такі змістовні доповіді, як "Стилізація як наслідок інтертекстуальної взаємодії (жанровий вимір)" *(С. Цікавий)*, "Інтертекстуальні зв'язки екзистенціальних концептів у прозі про 1932 – 1933 роки в Україні" (*Т. Конончук*), "Поезія зупиненого руху (До розуміння базової концептології модернізму в лірици В. Свідзінського й В. Стуса)" (*О. Соловей*), "Ты еси" как коммуникативный принцип в интерпретации Вяч. Иванова и М. Бахтина" (*О. Кравченко*), "Коммуникативные стратегии в художественном мире романа Г. Гессе "Степной волк" (*І. Попова-Бондаренко*), "Мотив театра в романе А. де Виньи "Сен-Мар" (*Н. Постова*).

Ольга Пуніна
м. Донецьк

Отримано 12 грудня 2010 р.

ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т.Г. ШЕВЧЕНКА НАН УКРАЇНИ
КЛАСИЧНИЙ ПРИВАТНИЙ УНІВЕРСИТЕТ (М. ЗАПОРІЖЖЯ)
УКРАЇНСЬКИЙ МІЖУНІВЕРСИТЕТСЬКИЙ НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ЦЕНТР
ЛАБОРАТОРІЯ РЕНЕСАНСНИХ СТУДІЙ

Український міжуніверситетський науково-дослідницький шекспірівський центр та Лабораторія ренесансних студій запрошують узяти участь у третій міжнародній науковій конференції ***"Англійський ренесансний Парнас: В. Шекспір та його сучасники"*** **(22-25 вересня, 2011 р., Класичний приватний університет, м. Запоріжжя).**

Орієнтовний тематичний діапазон доповідей та повідомлень:

– В. Шекспір в історичному контексті англійського Ренесансу: культурні практики і літературні проекції;

– Сучасники В. Шекспіра – "знайомі незнайомці";

– Великий Бард та його сучасники: діалог і полеміка;

– Культурні коди Ренесансу в Англії: теоретичне осмислення і мистецьке втілення;

– Візуалізація шекспірівської епохи: літературні, живописні, кінематографічні й театральні проекції та інтерпретації;

– Іконізація і деіконізація в англійському Ренесансі та англійського Ренесансу: механізми та стратегії.

Для участі в конференції необхідно **до 15 квітня 2011 р.** подати заповнену заявку на адресу: 690002, Запоріжжя, вул. Жуковського 70Б, Класичний приватний університет. Український науково-дослідницький шекспірівський центр. Заявку також можна надіслати на електронні поштові скриньки: renaissance@zhu.edu.ua та Irs_info@meta.ua. Для отримання офіційного запрошення просимо до заявки додати конверт зі зворотною адресою.

Контакти:

Український науково-дослідницький шекспірівський центр, Інститут іноземної філології Класичного приватного університету.

Тел. (061) 220-09-08 (контактні особи – д.філол.н, проф. Торкут Наталія Миколаївна; Дар'я Москвітіна (моб. тел. 0501962132), Ксенія Борискіна (моб. тел. 0966239537). Ганна Храброва (моб. тел. 0958002270), Дар'я Лазаренко (моб. тел. 0506908887));

Адреса: Україна, 69095, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 70-6, ауд. 609а

e-mail: renaissance@zhu.edu.ua;

URL: "Український Шекспірівський портал" (http://www.shakespeare.zp.ua)

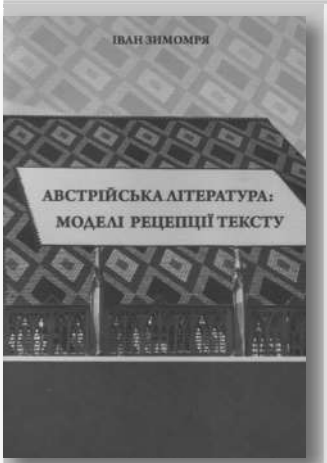


Наші презентації

Харченко Олег Валентинович. Американський дискурс комічного (на матеріалі комедійних фільмів, художніх та публіцистичних творів XX й XXI сторіч). – К.: ТОВ Видавництво "Сталь", 2010. – 356 с.

Монографія подає когнітивно-лінгвістичну теорію гумору й висвітлює еволюцію американського дискурсу комічного в засобах масової комунікації в соціокультурному, когнітивно-дискурсивному та лінгвостилістичному ракурсах дослідження. У монографії наведено, зокрема, психологічні й антропологічні дослідження феномену комічного, психолінгвістичний напрям вивчення, соціокультурний, соціологічний та політологічний підходи у висвітленні цього явища, теорія рефреймінгу, а також американська комічна картина світу.

НП

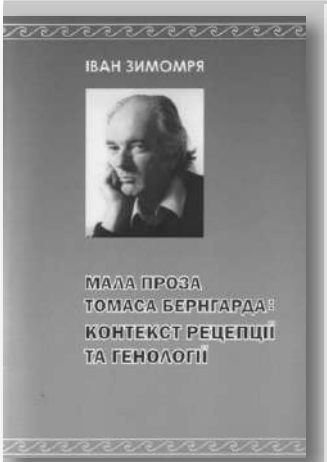


Наші презентації

Зимомря Іван. Австрійська література: моделі рецепції тексту: Монографія. – Дрогобич – Тернопіль: Вид-во "Посвіт", 2009. – 216 с.

В основу монографії лягли моделі розвитку австрійського письменства ХХ ст. та його проекції на німецьку літературу. У цьому "літературному трансфері" дослідник виокремлює проблеми семіотизації національних та універсальних цінностей, австрійсько-український літературний діалог, домінанти мультикультурності, візії часопростору, образи жінок-страдниць тощо. У післямові до книжки проф. Роман Гром'як зазначає: "Автор монографії аргументовано розкриває змістову конкретику австрійської малої прози… Тут мала місце плодотворна взаємодія різних літературних систем. Вона спричинила поступальний рух у розумінні національної ідентичності в умовах полікультурності, либонь, чи не найхарактернішої риси за доби Австро-Угорської монархії та її змінних можливостей і зрушень у ХХ столітті".

О.А.



Наші презентації

Зимомря Іван. Мала проза Томаса Бернгарда: Контекст рецепції та генології. – Дрогобич – Тернопіль: Вид-во "Посвіт", 2009. – 216 с.

У монографії розкрито специфіку малої прози австрійського письменника Томаса Бернарда, її біографічну маркованість, сюжетну сконцентрованість і майстерну структурованість, генологічні модифікації і типологічні зіставлення з творами письменників інших країн – Миколи Хвильового, Івана Багряного, Уласа Самчука, Емми Андієвської (Україна), В.Борхерта, Б.Брехта, Е.Вайнерта, А.Зеґерс, Ґ.Ґрасса (Німеччина), Марка Фріша (Швейцарія), Міодраґа Булатовіча (Сербія), Ч.Мілоша, В.Ґомбровіча, С.Вінценза, Є.Єнджеєвіча (Польща), А.Платонова, Б.Пастернака, В.Набокова (Росія), В.Бикова, П.Панченка, І.Шамякна (Білорусь) та ін. Рецензована книжка, на думку автора післямови Романа Гром'яка, – "цінне джерело інформації для тих дослідників, наукові зацікавлення яких пов'язані передусім із німецьким культурним простором". Р. Гром'як доречно акцентує на промовистій деталі: українська філологічна наука збагатилася на зламі ХХ – початку ХХІ століть низкою вагомих публікацій про здобутки німецькомовних авторів. Вони належать перу Івана Мегели, Бориса Шалагінова, Петра Рихла, Миколи Зимомрі, Анатолія Науменка, Євгенії Волощук, Тимофія Гавриліва, Лариси Дибенко, Богдана Чуковського, Володимира Вишенського.

О.А.



Наші презентації

ВСЕСВІТ. – 2010. – №11–12.

Черговий номер відкривається поезіями Адама Загаєвського, Альди Меріні та Роберта Фроста. У рубриці "Проза. Драма" надруковано уривки з роману Тіціано Скарпи "Стабат Матер", вибрані оповідання з циклу "Дублінці" Джемса Джойса, п'єсу Джона Веддінґтона-Фезера "Чудо Білла Брейзуейта" та закінчення роману Кетрін Коултер "Заграва кохання". У рубриці "Письменник. Література. Життя" зі статтями виступають Дмитро Дроздовський ("Нобелівську премію з літератури здобуває Маріо Варгас Льоса (Перу)", Адам Загаєвський ("Есе"), Людмила Таран ("Експрес Україна" у Чехії"), Полєзе Раньєрі ("Тіціано Скарпа "В кімнаті, де маленькі діти нікому не належали". Інтерв'ю), Олександра Рекут ("Вершини італійської поезії XX століття: несплачені балади чи геніальність, сплачена ціною божевілля"), Елла Гончаренко ("Дублінці" – "глава моральної історії моєї країни..."), Роксолана Зорівчак ("Україністика в інтелектуальному життєписі професора Юрія Олексійовича Жлуктенка"), Інна Пархоменко ("Невідомі "країни" Туреччини"). На закінчення номера публікується оповідання Джамайки Кінкейд "Дівчинка".

І.Х.

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.

Некролог

Михайлина Хомівна Коцюбинська



7 січня після важкої хвороби на 80 році життя померла Михайлина Хомівна Коцюбинська – відомий український філолог, літературознавець, активна учасниця руху шістдесятників. Була почесним доктором Національного університету "Києво-Могилянська академія", Заслуженим діячем науки і техніки України, лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка (2005), Премії імені Василя Стуса, Премії імені Олени Теліги, Літературної премії імені Олександра Білецького, Премії Омеляна і Тетяни Антоновичів. 2006 року нагороджена орденом Княгині Ольги III ст.

Названа на честь свого видатного дядька – класика української літератури Михайла Коцюбинського, вона гідно несла високе родинне ім'я.

Народилася Михайлина Коцюбинська 18 грудня 1931 р. у Вінниці, де її батько, Хома Михайлович, заснував і керував музеєм Михайла Коцюбинського. У 1935 р. родина переїхала до Чернігова, де батько створив і керував музеєм Михайла Коцюбинського, у 1941 р. була евакуйована до Уфи.

М. Коцюбинська закінчила філологічний факультет Київського університету ім. Т.Г. Шевченка (1949–1954) за фахом "українська мова і література", там же – аспірантуру. Під керівництвом академіка О. Білецького 1958 р. захистила кандидатську дисертацію "Поетика Шевченка і український романтизм".

З листопада 1957 р. – молодший науковий співробітник, з 1961 р. – старший науковий співробітник відділу теорії літератури, з 1966 р. – відділу шевченкознавства Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Досліджувала мову художніх творів, поетику Т. Шевченка, художню індивідуальність М. Коцюбинського, специфіку образного мислення і його еволюцію в українській літературі.

Після XX з'їзду КПРС М. Коцюбинська брала активну участь в антикультівській боротьбі, у процесі українського культурного відродження, у правозахисному русі. Великий вплив на формування її світогляду мали І. Світличний, Є. Сверстюк. Була членом Клубу Творчої молоді, виступала на літературних

вечорах і в дискусіях разом з однодумцями Аллою Горською, І. Світличним, Є. Сверстюком, В. Стусом та іншими чільними представниками українського руху Опору. Разом із ними підписувала колективні листи протесту проти політичних репресій і порушень прав людини, була задіяна у виготовленні й поширенні самвидаву. 1966 р. М. Коцюбинську було виключено з партії за участь у відомій акції протесту проти репресій, яка відбулася у вересні 1965 р. в кінотеатрі "Україна" на прем'єрі фільму "Тіні забутих предків", у 1968 р. М. Коцюбинську було звільнено з Інституту літератури. Тривалий час не могла знайти роботи, 1969 р. вдалося влаштуватися у видавництво "Вища школа", де працювала редактором до 1987 р. Зазнавала утисків і переслідувань (обшуки, виклики до КДБ, адміністративні догани, цькування у пресі, постійний нагляд). Упродовж 18 років (з 1971 до 1989) у друці не з'явилося жодного її слова.

Постійно листувалася з політв'язнями, зокрема з І. Світличним, В. Стусом, В. Чорноволом, допомагала родинам репресованих. Виступала свідком на судових процесах над М. Мариновичем і М. Матусевичем (1979). У вересні-жовтні 1980 р. була свідком на суді над В. Стусом і дала позитивну характеристику репресованого поета, у зв'язку з цим їй було оголошено "Попередження" згідно з Указом від 25. 12. 1972 р.

Після 1987 р. М. Коцюбинська активно повернулася в літературу, працювала в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка. 1990 р. вийшла друком написана ще в 1960-і монографія "Етюди про поетику Шевченка", опубліковано цілу низку літературно-критичних статей; дослідниця бере активну участь у видавничій справі (упорядкування, передмови). У 1990-х під керівництвом М. Коцюбинської було підготовлено й видано наукове зібрання творів В. Стуса в шести томах, дев'яти книгах. Бере участь у багатотомовому виданні творів В. Чорновола. Побачив світ двотомник її праць "Мої обрії", за який 2005 р. дослідницю відзначено Національною премією України імені Тараса Шевченка. Останнім часом займалася проблемами художньої документалістики. Працюючи у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури, М. Коцюбинська брала активну участь у поповненні фондів, зокрема, вона сприяла передачі в 1996 р. із Праги архівів О. Олеся, О. Ольжича, З. Геник-Березовської, О. Косач-Шимановської, долучилася до наукового опрацювання цих фондів. Також вона передала до Інституту й описала матеріали свого родинного архіву.

З-під пера М. Коцюбинської вийшли, окрім уже згаданих, також книжки "Образне слово в літературному творі" (1960), "Література як мистецтво слова" (1965), "Зафіксоване і нетлінне: Роздуми про епістолярну творчість" (2001), "Моральний імператив і виклики часу" (2004), "Книга споминів" (2006), "Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури" (2008), "Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість" (2009); низка передмов до видань, в упорядкуванні яких М. Коцюбинська брала участь: Світличний, шістдесятник // *І. Світличний*. У мене – тільки слово. – Харків: Фоліо, 1994. – С. 5-27; Поет // Передмова до видання: В. Стус. Твори: У 6 т., 9 кн. – Львів: Просвіта, 1994–1998. – Т. 1. – С. 7-38; Зіна Ґеник–Березовська – знайома й незнана. Передмова // *З. Ґеник-Березовська*. Грані культури. – К., 2000. – С. 6-18; Листи Чорновола і Чорновіл у листах. Передмова // *В. Чорновіл*. Твори: У 10 т. – К.: Смолоскип. – Т. 4 у 2 кн. – Кн. 1. – С. 15-56; Світло Світличних. Передмова // *Іван Світличний, Надія Світлична*. "З живучого племені Дон Кіхотів". – К.: Грамота, 2008. [Бібліотека Шевченківського комітету]. – С. 5-44.

Михайлина Хомівна Коцюбинська назавжди залишиться в нашій пам'яті як яскрава особистість, талановита дослідниця, людина високого інтелекту і шляхетної вдачі.

Микола Жулинський

ЖИЛА З БОГОМ У ДУШІ

Тебе немає,
але є мій спомин.
Ліна Костенко



Михайлина Коцюбинська попрощалася із земним життям у перший день Різдва Христового. 7 січня 2011 року залишиться в нашій пам'яті днем "Великої Радости і Великого Смутку". Так визначав долю її побратим Василь Стус. Велика Радість – народження Ісуса Христа, Великий Смуток – завершення в цей же день життєвої долі видатного вченого, чудового літературознавця, одного з чільних діячів українського шістдесятництва.

У промові на випускних урочистостях в Українському Католицькому Університеті 19 червня 2004 р. у м. Львові Михайлина Коцюбинська зацитувала початок одного зі Стусових програмних віршів "В мені уже народжується Бог" і далі пояснила символічне значення набуття усвідомленої суверенності власного "я" – народження в душі Бога.

"Утримати в собі "Бога" – цю вищу духовну сутність, втримати, хоч би чого це було варто…" – це для Михайлини Хомівни означало витримувати "протистояння на вітрах історії, на вітрах долі"… Це прямостояння досягається нелегко. Передусім необхідно було створити умови, ґрунт, на якому має постати духовна оселя для Бога, що має народитися в людині.

Цим ґрунтом було життя і творчість її славетного дядька – письменника Михайла Коцюбинського, її батька – молодшого брата автора "Intermezzo" Хоми Михайловича, який був засновником і першим директором Вінницького літературно-меморіального будинку-музею М. М. Коцюбинського, а згодом і Чернігівського літературно-меморіального музею Коцюбинського. Бо ж і названа була на честь уславленого дядька, і виростала в кольорах і барвах українського образного слова, плекала й захоплювалася дивоцвітом природи серед буйства квітів, які любив Михайло Михайлович, – серед червоних гвоздик, що їх привозив із Капрі письменник, серед розкішних штамбових троянд, виписаних батьком після війни з Кенігсберґа, жоржин, мальв, винограду, агав…

Її духовною опорою, моральною силою було Шевченкове слово. "Поетика Шевченка і український романтизм" – тема кандидатської дисертації, яку вона написала під керівництвом академіка О. І. Білецького й захистила 1958 року. Працюючи в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка, Михайлина Коцюбинська друкує дві книжки: "Образне слово в літературному творі" (1959) та "Література як мистецтво слова" (1965), багато статей і рецензій, поетичних перекладів із польської, французької, англійської мов. Володіла особливим чуттям образного слова, тонко аналізувала систему образотворення, жанрову специфіку твору та "життя" слова в індивідуальному стилі митця…

На книжку "Література як мистецтво слова" відгукнувся Василь Стус: "Майстерність аналізу конкретних творів, ясність і логічна стрункість концепції

Михайлини Коцюбинської, вміння побачити крізь призму структури твору, творчості, літератури, вільне оперування критичною літературою, здатність доносити красу художнього слова — все це ставить монографію у ряд далеко не пересічних праць українського літературознавства".

Далі їй, як і її друзям та побратимам – Іванові Світличному, Василю Стусу, Юрію Бадзьо, Євгенові Сверстюку, Аллі Горській, Іванові Дзюбі, Богданові Гориню та іншим представникам українського руху Опору, простелилася "дорога долі, дорога болю" (В. Стус). Михайлина Коцюбинська активно долучилася до роботи відомого Клубу Творчої Молоді, очолюваного Лесем Танюком, і цим самим потрапила під пильне кадебістське око, що відстежувало кожен крок, а після знакової прем'єри фільму "Тіні забутих предків" у кінотеатрі "Україна" у вересні 1965 року була виключена з партії.

Після завершення звинувачувальної екзекуції в Київському обкомі партії її запитали, що вона відчуває, прощаючись із партквитком. Михайлина Коцюбинська не втрималася від прощального афоризму: "Якщо треба вибирати між ідеалами і квитком, я квиток віддаю вам, а собі залишаю ідеали".

Далі – звільнення з роботи в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка. Її драма, яку розіграла комуністична влада на кону політичного театру абсурду, була жорстокою.

Каральна система СРСР не дозволила цій талановитій жінці протягом 18 років опублікувати жодного рядка. Ледве вдалося влаштуватися на роботу редактором видавництва "Вища школа". Та весною 1977 року і звідти звільнили за причетність до Української Гельсінської Групи.

Від своєї позиції не відступилася, своє прямостояння витримувала й підсилювала повсякчасним випростовуванням себе – утвердженням власної правоти на допитах у КДБ, відмовою покаятися, як цього прагнули слідчі, бо ж племінниця самого Михайла Коцюбинського не могла ж свідомо піднятися в кінотеатрі "Україна" на знак протесту проти арештів української інтелігенції слідом за Василем Стусом, Вячеславом Чорноволом…

Але Михайлина Коцюбинська поводила себе гідно, цей екзистенційний тест, який запропонувала їй доля, вона витримала і, більше того, як признається пізніше, "утвердилася як людина на землі". У ці тяжкі часи вона зуміла "утримати в собі "Бога", тому в незалежній Україні змогла розкрилитися напрочуд легко, творчо активно, з особливою натхненністю готуючи до друку наукове видання творів Василя Стуса в шести томах дев'яти книгах, пишучи статті, есеї, спогади, критично-мемуарні розвідки про Василя Стуса, Івана Світличного, Зіну Ґеник-Березовську, Павла Тичину, Євгена Сверстюка, Надію Суровцеву, Бориса Антоненка-Давидовича, Ірину Жиленко…

Михайлина Хомівна в останні два десятиліття своєї діяльності зосередилася на дослідженні художньої документалістики. Ретельно вивчає спогади, щоденники, епістолярії письменників, захоплює в орбіту своїх творчих зацікавлень величезні документальні масиви. Публікує листи Василя Стуса, Олександра Олеся, Олега Ольжича, Василя Стефаника, Віри Вовк, Зіни Ґеник-Березовської, готує до друку два томи епістолярної спадщини Вячеслава Чорновола, узагальнює свої наукові спостереження у книжці "Зафіксоване і нетлінне: Роздуми про епістолярну творчість" (2001), яка була відзначена Національною премією України імені Тараса Шевченка.

Михайлина Коцюбинська, володіючи особливою інтуїцією вченого, відчула всезростаючий інтерес до художньої документалістики як до самостійного мистецького явища і всебічно проаналізувала цей специфічний вид словесної творчості. До цих наукових зацікавлень Михайлину Хомівну певною мірою долучив своєю порадою Василь Стус. Досліджуючи й популяризуючи його

творчість, Михайлина Коцюбинська натрапляє в листі до дружини від 24 червня 1981 року звернення Стуса й до неї:

"Хотів би, Михасю, аби Ти знайшла собі заняття — свого рівня, аби не втікати в дійсність од себе, як добре Ти висловилася. Вірю, що ще знайдеш жанр свій, де не треба доскіпливості літературознавця, а лише доскіпливість Твого серця. Згармоніюй якось набуване і віддаване — прекрасна, як на мене, гімнастика духу".

Сприйняла цей "мовби дружній потиск поза життєвою гранню" з особливим – до сліз – зворушенням, вважала заповітом її гордого, нескоримого друга і брата, бо ж Василь Стус у вітальних листівках із концтаборів називає Михайлину-Михасю сестрою ("Щасти Тобі, сестро!").

Той, хто вчитається в її майже півстолітній науковий доробок, зібраний у двох книгах під назвою "Мої обрії" (2004), переконається в безумовній правоті цієї мудрої жінки, яка у прочитаній 4 квітня 2005 року в Національному університеті "Києво-Могилянська академія" лекції узагальнила: "Усе свідоме духовне життя української нації – майже суцільна опозиція, тихий або голосний опір тискові й нівеляції. Опір цей неминуче переходив з суспільного поля на територію душі окремої людини, заторкував її екзистенційні глибини, а це вже – матерія поетична".

Михайлина Коцюбинська володіла особливим хистом – природною незлобливістю і надзвичайним почуттям гумору. До останніх днів свого життя була перейнята долею України, переживала з великим ентузіазмом Помаранчеву революцію – "Майдан внутрішньої свободи", "Майдан незалежності в наших серцях", сприймаючи його "як закономірний розвиток і продовження шістдесятницького Відродження й правозахисного руху". Її життя було органічно "вживлене" в українську культуру, літературу й мистецтво, наповнене високою відповідальністю за суспільні цінності та їх утвердження.

До своєї "Книги споминів" Михайлина Коцюбинська взяла за епіграф слова Василя Стуса: "Схились до мушлі спогадів – і слухай…" Її допитливий розум і чутливе до сповідального слова вухо прихилилося до спогадів тих, хто відійшов за межу земного буття, до їхніх листів, щоденникових записів, поетичних одкровень, затаєних у архівах… Вживалася в ці суверенні духовні світи, які з відходом митців лишаються, на щастя, з нами, співпереживаючи їхні долі, болі, радощі і страждання. І водночас готувала нам, ще живим і тим, хто народжуватиметься й житиме, свій духовний світ у книгах, статтях, есеях, листах, а також у переживаннях своєї долі.

Достойне життя, гідне національної честі й поваги. Життя, наповнене боротьбою за себе та повсякчасним, за заповітом Василя Стуса, випростовуванням себе. Задля того, щоби найвищу духовну сутність зберегти в собі – "утримати в собі "Бога".

Лариса Мірошниченко

“ЧИСТІ ХВИЛИНИ ВПІЗНАВАНЬ І РОЗУМІННЯ...”



Михайлина Коцюбинська. Львів, 19 червня 2004 р.

У ці дні прощання з Михайлиною Коцюбинською якось особливо виразно чую її голос із неповторним дзвінким тембром… А з ним просто “на дотик” відчуваю близькість її душі, чар тих живих довірливих інтонацій, що не перервалися… То були, за її висловом, “чисті хвилини впізнавань і розуміння”…

Читаю-перечитую її книжки, вдивляюсь у подарований фотознімок. Немовби вперше розглядаю її рукописи і бачу за ними її пальці якоїсь неймовірно оригінальної форми… Останнього року через хворобу хвилинами “відкриттів” – найширшого діапазону – вона змушена була ділитися не в розмові, а на папері, в автографах. Тамуючи біль, добиралася в інститут. Чотири години висідити за столом над архівними документами – то була остання межа, і то була рідкісна можливість, відведена їй для “розкоші спілкування людини з людиною”…

По-дитинному, якоюсь проникливою теплотою засвічувалися її очі, і, ніби приховуючи якусь несподівано теплу приємність, вона тихенько кликала до себе, виймаючи з привезених паперів дорогоцінний аркуш із рукописним текстом. Це були не її власні тексти, але з якою пронизливою радістю вона їх переписувала… І тепер нестримно хотіла ще раз пірнути в духовну глибінь цих одкровень, як казала, прочитати “у дві пари очей” і подарувати

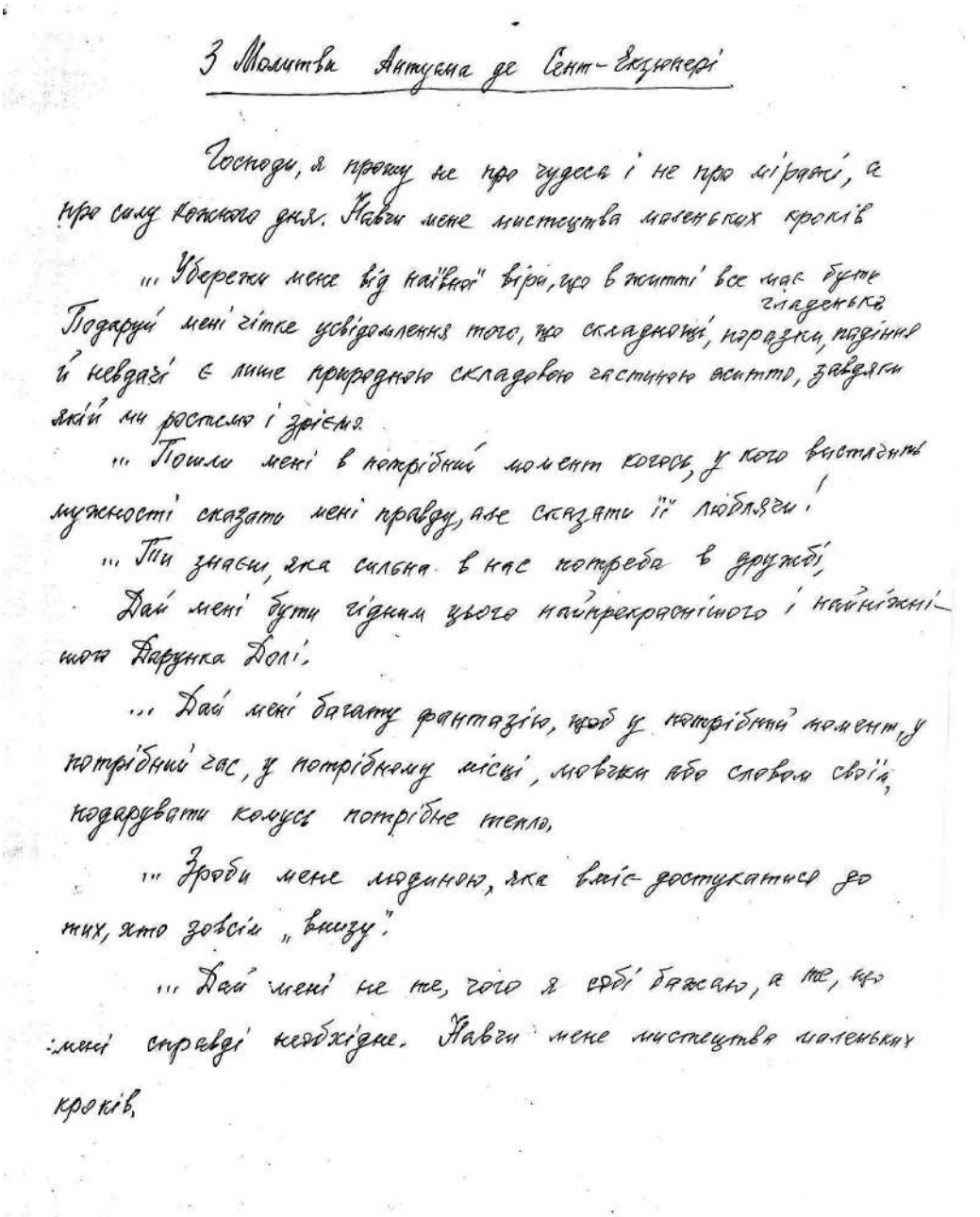


Михайлина Коцюбинська і Євген Сверстюк “...Двоє стареньких шістдесятників ...”

переписане для “вічного свята серед буднів”. “…Повести за собою думку й душу людини, спонукати її відірватися від “корита”, замислитися над вічним і нескороминущим, не боятися високих слів, якщо за ними стоять високі істини“, – немовби писала про себе, характеризуючи свого побратима-шістдесятника Євгена Сверстюка.

Один із таких текстів, переписаних рукою Михайлини Коцюбинської, сприймаю як молитовний знак її Душі, як прорив до чистих сфер її Духу, до вистражданого всім життям кредо. Справді, то було подароване їй прекрасне відлуння власних думок та ідеалів письменником, про якого писала: “Люблю я його дуже. Це один з моїх “святих”.

Ось цей рукопис.



З Молитви Антуана де Сент-Екзюпері

Господи, я прошу не про чудеса і не про міражі, а про силу кожного дня. Навчи мене мистецтва маленьких кроків.

... Убережи мене від наївної віри, що в житті все має бути гладенько. Подаруй мені чітке усвідомлення того, що складності, поразки, падіння й невдачі є лише природною складовою частиною всього, завдяки якій ми росли і зрілі.

... Пошли мені в потрібний момент когось, у кого вистачить мужності сказати мені правду, але сказати її любляче.

... Ти знаєш, яка сильна в нас потреба в дружбі. Дай мені бути гідним цього найпрекраснішого і найніжнішого дарунка Долі.

... Дай мені багату фантазію, щоб у потрібний момент, у потрібний час, у потрібному місці, мовчки або словом своїм, подарувати кому потрібне тепло.

... Зроби мене людиною, яка вміє достукатися до тих, хто зовсім „внизу”.

... Дай мені не те, чого я сама бажаю, а те, що мені справді необхідне. Навчи мене мистецтва маленьких кроків.

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

Юрий Барабаш. "Свого язика не знає…", или Почему Гоголь писал по-русски?

Концепция статьи основана на трёх опорных смысловых константах: а) русско-украинская *лингводихотомия* у Гоголя как отражение в языке национальной и духовной двойственности писателя, его внутренней драмы "почвы и судьбы" ("дуализм Гоголя"); b) "неправильный" русский язык (идиолект) Гоголя как фактор его "особости" в русской литературе и его инспирирующего влияния на развитие русского литературного языка ("парадокс Гоголя"); с) творчество "гениального украинца" (И. Франко) как факт *русской литературы* и как русскоязычная ветвь *украинской культуры* ("феномен Гоголя").

Ключевые слова: лингводихотомия, идиолект, "дуализм Гоголя", "парадокс Гоголя", "феномен Гоголя".

Сергей Романов. Леся Украинка – Антон Чехов: психология, судьба, призвание

В статье сделана попытка в биографическом, общественно-политическом, культурном контекстах сопоставить жизненный и творческий путь Леси Украинки и Антона Чехова. Акцент сделан на обнаружении общих и различных черт в реакции обеих писателей-современников на вызовы реальности, а следовательно, и особенности их самовосприятия и самопрезентации в мире. Проблема становления и формирования творческой индивидуальности писателей рассматривается сквозь призму развития украинской и российской национальных культур того времени.

Ключевые слова: творчество, национальность, общество, издание, театр, эпоха, духовность, философия, история.

Лариса Мирошниченко. "Эоловая арфа" Леси Украинки (неизвестный текст)

Запись Леси Украинки об эоловой арфе в сжатой фразе сконцентрировала всю полноту переживания единства бытия, открытую радость слияния с природой как живой органической целостью и, что самое главное для поэта, осознание божественного происхождения его песен.

Ключевые слова: рукопись, текст, образ, музыка, природа, единство.

Роман Пихманец. Смысловые глубины художественного пространства Леся Мартовича

Статья посвящена осмыслению художественных параметров концепта предрассудка в творческом сознании Леся Мартовича. Отслежено его природу, полисемантику и особенности проявления на разных уровнях текста.

Ключевые слова: суеверие, психокомплексы, культурные истины, концепт, художественная семантика.

Владимир Панченко. Идеологическая повесть II половины XIX в. и генезис соцреализма

В статье идет речь о формировании в классической украинской литературе эстетических установок, которые оказались созвучными доктринальным принципам социалистического реализма. Акцент на общественно-преобразующей миссии литературы, ее тенденциозности, дидактическо-публицистические элементы прослеживаются в эстетике молодого И. Франко, прозе И. Нечуя-Левицкого, Панаса Мирного, А. Конисского, Б. Гринченко. Попытка В. Винниченко установить зависимость художественной практики от общественных детерминант, призывы к созданию марксистской литературы были подхвачены в советское время теоретиками соцреализма.

Ключевые слова: идеологическая повесть, марксизм, модернизм, реализм, социалистический реализм.

Оксана Когут. Мифологизация урбанистического хронотопа в сюжетах современной украинской драматургии

В статье исследуются способы мифологизации и воплощения урбанистических доминант в пьесах Т. Добрушиной (Мельник) "Нежность", А. Погребинской "Осенние цветы". Автор рассматривает постмодерную рецепцию архетипа города и Самости в современной украинской драматургии, определяет их ироничный и мистерийный концепты.

Ключевые слова: урбанистичный, архетип города и Самости, сюжет, миф.

Ирина Забияка. Поэтизм как феномен чешского литературного авангарда 1920-х годов

Статья посвящена поэтизму – уникальному чешскому авангардному течению 1920-х годов. Рассмотрена история становления этого течения и группы "Деветсил", которая была центром поэтистов. Проанализированы связи поэтизма с другими авангардными течениями – кубизмом, дадаизмом, конструктивизмом, сюрреализмом, пролетарской литературой, а также национальные источники этого авангардного течения. Выделены специфические особенности поэтизма – способность синтезировать различные тенденции искусства, особенная роль в истории чешской литературы, позитивное отношение к миру. Дана краткая информация об основных писателях-поэтистах – Витезславе Незвале, Ярославе Сайферде, Константине Библе, Владиславе Ванчуре.

Ключевые слова: авангард, поэтизм, поэтисты, "Деветсил", авангардное течение, чешская литература XX века.

Леся Павленко. Образ дома в поэзии Виктора Кордуна

В статье сделана попытка анализа семантики и роли образа (мотива) дома в поэзии Виктора Кордуна. Образ дома рассматривается в его динамике и трансформациях, анализ базируется на традиционно-мифологическом смысле соответствующего архетипа.

Ключевые слова: образ дома, священное пространство, хаос, бездомность.

CONTENTS

AD FONTES!

Yuriy Barabash. "In fact, he does not know his mother tongue…" or Why did Gogol write in Russian? 3

DATES

Serhiy Romanov. Lesia Ukrayinka – Anton Chekhov: Psychology, fate, vocation 18

Larysa Miroshnychenko. "The Aeolian Harp" by Lesia Ukrayinka (an unknown text) 37

Roman Pikhmanets. Semantic dimensions of Les Martovych's literary spaces 42

THE 20TH CENTURY

Volodymyr Panchenko. Ideological narratives of the second half of the 19th century and the genesis of socialist realism 58

Oxana Kohut. The mythologization of urban chronotopos in the plots of modern Ukrainian drama 64

DEBUT

Iryna Zabiyaka. Poetism as a phenomenon of Czech literary avant-garde of the 1920s 74

Lesia Pavlenko. The topos of home in Viktor Kordun's poetry 80

REVIEWS

Mykhaylo Nayenko. The modality concept and the poetics of Rilke 103

Nazar Fedorak. The poetics of (once possible) Golden Age 105

Ihor Pavliuk. Two native lands and only one love 110

Olexandr Boron. Online concordance to the complete works of Hryhoriy Skovoroda 113

CHRONICLES

Academic debates: From the postmodernist point of view (transcribed by Olena Polischuk) 87

Yuriy Peleshenko. Oguznama as a historical and cultural source 109

Valentyna Sobol. Two conferences in Warsaw 115

Olha Punina. All-Ukrainian scientific conference in Donetsk 116

OUR PRESENTATIONS 73, 117, 118, 119

OBITUARY

Mykhaylyna Kotsiubynska 120

Mykola Zhulynsky. She lived with God in her soul 122

Larysa Miroshnychenko. "Pure minutes of recognition and comprehension…" 125

SUMMARIES 127

CONTENTS 128

BOOK GRAPHICS ..... 3rd cover page