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

# Слово і Час

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

№2(590) ЛЮТИЙ 2010

## Зміст

**ХХ СТОЛІТТЯ**

***Салига Тарас.*** Богдан-Ігор Антонич: сецесія і контекст ..... 3

***Бурлакова Ірина.*** Модуси пасіонарності у критично-літературній рефлексії митців МУРу ..... 15

**ДАТИ**

***Соловей Елеонора.*** Спогад про один вечір ..... 25

***Карпінчук Галина, Корнійчук Марія.*** "Явити Сховане і мовить Несказанне" ..... 31

**РІДКІСНЕ ФОТО**

***Мірошниченко Лариса.*** "Се очі з іншої країни..." (З етюдів про фотографії архіву Косачів) ..... 35

**ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

***Шморгун Олександра.*** Гуманістичні виміри свободи в екзистенційній драматургії Лесі Українки та Ж.-П. Сартра ..... 41

***Циховська Елліна.*** Руссоїзм та францисканізм у творчості Леопольда Стаффа і Кнута Гамсуна ..... 54

**ПОГЛЯД**

***Мазепа Наталія.*** Білінгвізм. Епізод чи тенденція? (Сучасна українська російськомовна поезія) ..... 60

***Козлик Ігор.*** Про методологічні проблеми викладання російської літератури у вищих навчальних закладах України ..... 77

**ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА**

***Голобородько Ярослав.*** Таня Малярчук – місіонерка візій ..... 83

*Лисенко-Єржиківська Наталія.* Поетичний світ Ігоря Нижника ..... 89
*Палинський Віктор.* Ігор Павлюк: "Бунт свяченої води" ..... 94

**НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ**

*Миронець Надія.* Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Ліфшиць (1916) ..... 96

**РЕЦЕНЗІЇ**

*Дроздовський Дмитро.* Повернення до Арістотеля [Штейнбук Ф.М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів)] ..... 102
*Матющенко Анжела.* Довженко між богами і демонами [Сергій Тримбач. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі] ..... 109
*Левченко Галина.* Літературознавча трилогія Петра Білоуса [Білоус П.В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції] ..... 113
*Сквіра Наталія.* З позицій рецептивної поетики [Наукові записки. Проблеми рецептивної поетики: Зб. літературознавчих статей. – Вип. 84] ..... 115
*Ляшкевич Петро.* Авторський проект перечитування класиків [Лідія Голомб. Із спостережень над українською поезією XIX – XX століть: Збірник статей; Лідія Голомб. Новаторські тенденції в українській літературі кінця XIX – перших десятиліть XX ст.] ..... 116

**ЛІТОПИС ПОДІЙ**

*Заверталюк Нінель, Шаф Ольга.* Павло Загребельний: рецепція та інтерпретація ..... 119
*Тімофєєв Андрій.* Конференція, присвячена М. Драй-Хмарі ..... 120
*Левченко Галина.* Валерій Шевчук – письменник і вчений ..... 121
*Дроздовський Дмитро.* III Міжнародний форум перекладачів і видавців країн СНД і Балтії ..... 122
*Паламарчук О.* "Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур пам'яті академіка Леоніда Булаховського" ..... 123

**НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ**

***Свого не цурайтесь.*** Твори українських письменників про рідну мову: Антологія;
***Лариса Залеська-Онишкевич.*** Текст і гра. Українська модерна драма;
***Коцюбинська Михайлина.*** Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури;
***Костянтин Райда.*** Екзистенціальна філософія: традиція і перспективи;
***Київська Русь.*** ПереZАвантаження. – 2009. – Кн. 1-2 (XXXII-XXXIII);
***Київська Русь.*** МежиЧАССЯ. – 2009. – Кн. 3–4; ***Леонтович О.*** Окрилений Україною (життєпис Володимира Леонтовича з уступами і роздумами);
***Філологічні*** науки, 1998: Наук.-допом. бібліогр. покажч., Ч. 1; Ч. 2 ..... 53, 108, 124

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

**CONTENTS** ..... 128

**КНИЖКОВА ГРАФІКА** .....3 сторінка обкладинки

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка
НАН України, 2010

**Тарас Салига**

## БОГДАН-ІГОР АНТОНИЧ: СЕЦЕСІЯ І КОНТЕКСТ…

Це роздуми про західноукраїнську поетичну сецесію перших десятиліть двадцятого століття, а конкретніше — про шлях сецесійного дискурсу в літпроцесі протяжністю від "Молодої музи" до творчої практики Богдана-Ігоря Антонича (включаючи, звичайно, і її). Автор досліджує семантику кольорів і музики в доантоничівський період, зіставляючи її з відповідною асоціативною навантаженістю образів поета, який "жив колись на вишнях".

*Ключові слова:* модернізм, сецесія, музика, малярство, "пейзаж мелодії", "краєвид співу".

*Taras Salyha. Bohdan-Ihor Antonych: Secession and context*

The author of the paper brings forward his reflections on West-Ukrainian poetic Secession of the first decades of the 20th century, paying special attention to the place of Secession discourse within the literary process which covers a wide range of literary phenomena, from "Moloda Muza" ("The Young Muse") to Bohdan-Ihor Antonych's poetic heritage. In particular, the article analyses the semantics of colours and music before Antonych and compares it with the associations called up by the visual and auditive metaphors of the poet who "...used to live in the cherry trees".

*Key words:* modernism, Secession, music, painting, soundscape.

У розлогому вірші Б.-І. Антонича (на двадцять одну катренну строфу) "Концерт" "музичнодзьобі сто племен пташиних" правлять свій травневий хорал. Тут "спів росте, мов повінь – від землі по зорі", "від краю аж до краю здіймає квіття хор у барв грайливій піні", тут навіть "коріння ста дубів", немов "підземні ліри". Уся ця поліфонічно-оркестрова гама зливається зі світом кольорових барв:

Низькі октави – чорність і червоність всуміш
проходять в синь і зелень – два струнки акорди.
Високе "е" на скрипці з молодого шуму
у сніжність флажолетів, що, мов холод, горді.

І зорі – діри в флейті ночі, що проваллям
розкрилась над землею, наче срібний розпач,
почули дотик майстра, й пальці флейту палять,
і флейта палиться, мов квіт, струнка і проста.

Сплелися зорі, птахи, вітер і рослини
в один клубок клітин, в нерозплутанне клоччя,
і лиш музика, мов потоп, усе поглине,
як вир, втягає в дно всі первні дня і ночі.

Отже, концерт... Звучить симфонія, в якій звук має свій колір, а колір – звук. "Пейзаж мелодії", "краєвид співу", "празелень звуків" та "хміль акордів"

зливаються в єдину гармонію, що своєю метафізикою являють стан буття природи і стан душі ліричної особи, яка цю природу сприймає. Якщо ж цю омузикальнено-живописну мелодію пейзажу розкодувати, себто в логіці метафор та інших образів уявити підтекстову логіку, тоді відкриється ще один асоціативний простір — поетів роздум на тему "таємниць" творчості та мистецької вартості творення: *"Хто пише квітам ноти, хто ключами в'яже / в мелодію розприслі барви, краплі, шуми? / Хто квіття зміст і розпач зір плете в пасажі, / аж лігатурами спливає співу струмінь? / Пейзаж мелодії, мальований в атласі, / музики башта обросла акордів хмелем, / щаблі драбини гам поламані у басі, / спалахують щомить короткі ритурнелі. / Нашарування звуків, краєвиди співу, / тераса на терасі, зорі тхнуть морозом. / Не клич натхнення! Ніч брову зламає сиву, / а те, що звуть мистецтвом, / творять шал і розум".*

"Шал і розум...". Перше, себто "шал", або "хаос чи й царство цього хаосу" (вислови М.Новикової [5, 301]). Антоничеві потрібні для максимальної впорядкованості цього хаосу, сказати б, для своєрідної містерійності, щоб із цієї "містерійної хаосності" вибудовувати іманентні асоціативні зв'язки, на основі яких уявне, символіко-ідилічне сприймалося б як щось буттєвісно-реалістичне, як відповідна морально-духовна атмосфера, в якій би "п'яний дітвак із сонцем у кишені" почував себе комфортно і природно, без усіляких комплексів.

До речі, "Концерт" в антоничезнавстві прокоментовано, здається, "з усіх боків". Навіть існують окремі розвідки під грифом "аналіз одного вірша". Та найглибше проникнути в текст твору зумів Дмитро Павличко: "Даючи в "Концерті" образ "підземних лір", коренів світла і співу, Антонич не просто милується загадковим хаосом, неприборканою стихією музичності чи фантастичними спектрами кольорів у природі — він прагне збагнути закоренілу й виявлену в стилі поетичного слова таїну єдності всіх відчуттів людських. Для поета дуже багато означає той факт, що він може говорити про сліпоту вух або про глухоту очей. В цьому схована інша незбагненна й надлюдська сила, що втікає "за межі простору у струм заземний", тобто парадоксальна й таємнича мудрість природи. "Концерт" — не тільки "хмільної пісні полотно", а справді світ, завеликий, може, не тільки для теслі, але й для поета, бо "деревом музики" стає тут вселенна, а людина — відбиттям, листком тої безконечної рослини, якою є всесвіт" [6, 44]. Музика, світло, колір у космічних просторах — це Антоничева філософія ототожнення Небесної Сили (себто Божої) з природою ("Не птах, не квіт, це грає зміст, це грають первні речей і дій, музика суті, дно незглибне").

Розмову розпочато зі згадки мелодійно-живописного вірша Антонича "Концерт", аби спровокувати читача на роздум про еволюцію сецесійного напряму художнього слова перших десятиліть (а то й не лише перших!) попереднього століття, оскільки сецесійність Антоничевої поезії має особливу палітру й надає для таких роздумів очевидні підстави. Водночас вектор наших спостережень спрямований на Антоничеву сецесію "в оточенні" літературних сецесій інших авторів. Корені його сецесії, звісно, бачаться у творах раннього модерністського руху і в експериментах поетів-молодомузівців, а найбільше — у віршах Василя Пачовського. Адже молодомузівці рекламували себе як творчу молоду силу, що пересаджує на свій український ґрунт "відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичний, модерністичний і — сецесійний" [8, 1].

Із розвитком усіх цих напрямів естетична тривкість сецесійного письма стала явищем непроминальним і добре проросла на українському ґрунті в різних творчих поколіннях. Наприклад, поезія Ждана Ласовського, писав В. Гаврилюк,

“начебто поетичний коментар його образотворчости (малярства). Мистець відчуває потребу доповнити словом те, що важко висловити пластичною формою. Між малярством і поезією Ждана Ласовського існує своєрідний паралелізм форми і змісту... Мистець не зраджує поета ані поет мистця в особовості автора... Слово в його поезії — це елемент найскладніших перетворень і ускладнень, що у висліді з неї поезію філологічної “хімії” наснажує емоціями і драматизмом” [2, 5].

Вохра танула на сонці
кармінової комети з учорашнього дня.
Струни гітари сипали нотами під
тупіт жовтих листків,
що стелили дорогу
чорному коневі з похорону
розбіленої вохрової фарби.

Асоціативна розкутість, семантична полісемія образів, гра символів тощо домінують у художньому тексті як уособлення та персоніфікування реалістичного буття. Отже, драматично-ефектною стає символіка кольорів, образів, яка навіть при “модерних” оформленнях чи висловах (“тупіт жовтих листків”) не губить канону християнської естетики (“стелила дорогу чорному коневі з похорону”).

Сецесійний вірш Ждана Ласовського буває декорований гротескними образами, що надає творові незвичайного колориту, інколи наче трансплантованих асоціацій із сюрреалістичних видінь: *“Оживає амулетна ящірка. / Нервова система схвилювалася. / Ро́боти перекидаються спорошкованими снами / з зелених коробок 19-го століття. / Поволі топиться насонна пігулка в / золотій чаші всечасся. / Спросоння вистрибують іхтіозаври. / Затертими слідами немовлят / скелети сходяться на прохід. / Викарбувані очі давуна запрошують людей / танцювати під ритм черепашних тріолей”.*

Дослідниця молодомузівської сецесії Аґнешка Матусяк (Польща), звичайно, беручи до уваги літературознавчі висліди своїх попередників, робить доречне узагальнення, що синхронне і діахронне співіснування в мистецтві та літературі сецесії й символізму дозволяє розуміти їх як еволюційно цілісну культурну формацію: “Ніколи досі у формуванні літературного обличчя епохи образотворче мистецтво не відігравало такої великої ролі, як у модернізмі. Зміни в мистецтві, скульптурі, архітектурі та музиці, що відбувалися паралельно з розвитком мистецтва слова, входили в чіткі естетично генетичні залежності. Імперативом епохи ставала ідея синтезу мистецтв і універсальної художньої мови” [4, 36].

Ждан Ласовський — маляр і поет, нехай хронологічно віддалений від молодомузівської епохи та раннього модернізму, але він – наче б звідси. Сецесійність і символізм у його малярстві та поетичних творах взаємопереплетені і взаємодоповнювальні. Те несподіване, рідкісне, екзотичне, до чого молилися всі сецесіоністи, пізніше одізветься в його аргентинських мотивах: *“П’яні крики хмар / розривають списами індіяни / Такварі. / Білі коні-примари іржуть / в сопілках Таквари. / Ховаються між гадками конкістадорів / покручені провулки Коррієнтес. / Мчить по будинках столиці, / співаючи, дух Мартіна Фієрро. / Метає дивовижні тіні Дон Сеґундо / Сомбра на провулок Коррієнтес. / Злітає вертолетом потяте галуззя / на геометрію зимового бруку. / Потопають у червневому танґо / вулиці, доми та мрії портеньятубільця / за тужливими нотами бандонеона”.*

“Конструкція нового життя на руїнах старого” (вислів В.Пачовського) і конструкція новітнього стилю “в ділянці українського національного мистецтва” не переставала бути бажанням і того покоління, до якого належав Ждан Ласовський. У своїй поетичній практиці він намагався іншомовною міфообразністю інтенсифікувати сецесійну парадигму вірша. Його вірш “всіяний” ще й іншою чужомовною лексикою, за допомогою якої автор, звичайно ж, прагнув дійти певних художніх ефектів.

У модусі свого творення чи, точніше сказати, свого утворення сецесія дозволяє собі особливу знакову функцію, що полягає в поєднуванні чогось непоєднуваного, себто функцію своєрідного еклектизму. Еклектизм зазвичай розуміють як механічний “стик” в одному творі несумісних жанрово-стильових елементів. Він шкідливий для класичних стилів, а в модернізмі, зокрема в сецесійному вираженні, може бути доцільним. Тому йдеться не про механічне поєднання чогось несумісного, а про поєднання більш-менш органічне або таки органічне. “Тло сецесійної образности, — зазначає В. Захаржевська, — витворилося культурним середовищем тогочасного європейського міста з його кав’ярнями для богеми тощо. Рослинне декорування, популярне в поезії, живописі, графіці, дизайні переломної доби, відображає потяг до всього натурального, що служить своєрідною реакцією людини на урбанізацію світу. Фантастичні образи сецесії матеріалізували міфологічні мотиви модернізму” [3, 21].

У контекстуальному сенсі, пов’язаному із модернізмом, важливо наголосити на тому, що, починаючи від Франка, навіть при його — висловлюсь — контроверсійних поглядах на модернізм, жоден поет XIX та перших десятиліть XX століття не оминув впливу символізму, декадансу чи інших -ізмів, як мала чи велика проза не могла минути натуралізм. Теза, що Франко спочатку на інтуїтивному, а потім на свідомому рівні не сприйняв модерністське мистецтво, доволі суперечлива. На підставі Франкових тверджень її можна довести як таку, а на підставі низки його художніх творів і, знову ж таки, естетичних поглядів її легко заперечити.

Отже, у цьому зв’язку можна говорити про певні Франкові “роздоріжжя” в поглядах на модернізм, про його прийняття і неприйняття, а точніше – про заперечення слабких і графоманських творів з-під “капелюха” модерну і сприйняття модерну талановитого. До речі, подібна позиція в поцінуванні новітніх явищ у літературі панувала за всіх часів. Через кілька десятків літ Б.-І. Антонич у статті “Криза сучасної літератури” фактично повторював Франка: “Література мусить завжди висловлювати свою добу, її дух, настрої, питання, а коли цього не робить, стає для неї чужа. Література повинна завсіди відбивати ритм своєї епохи, бо нерівномірність витворює між ними віддаль, а пізніше навіть пропасть. Мистецтво без животворних подувів дійсності замикається в собі, дебеліє, а далі замерзає” [1, 463].

Антонич бив на сполох (як у відповідних ситуаціях робив Франко), що література його доби не має “ідейного і морального стрижня”, не має свого індивідуального обличчя: “Десятки напрямів і напрямків усяких -ізмів, кожний інший, кожен на свій погляд зовсім новий і бажає за всяку ціну бути новаторським... Думають, що штукарством чи любовними збоченнями вирвуть світ з зашкарублої дрімоти. В модерній літературі замість поважної праці й напруги почувань погоня за сенсацією, а навіть за скандалом, щоб тільки на себе звернути увагу <...> Мистецтво зійшло з височин натхнення на базар низьких амбіцій, на ярмарок снобів і Ваньків <...> Сучасне мистецтво саме собі замикає двері до відродження. Безідейність, аморальність <...>, хаотичність, істерична нервовість <...>, відсутність зв’язків з сучасним і минулим – ось прикмети сучасної літератури” [1, 464].

Це розлоге цитування пояснюю двома мотивами. По-перше, воно яскраво віддзеркалює Антоничеву літературну епоху, творчий процес тієї пори і його ставлення до нього. А по-друге, воно якимось дивним чином є відбитком нинішньої дійсності, себто кінця XX століття і першого десятиліття третього тисячоліття. На жаль, сьогодні у т. зв. постмодерній чи "попсовій" літературі твориться щось аналогічне. Якщо вже йдеться про нинішні проблеми літпроцесу, то авторам, які "за всяку ціну" бажають бути новаторами-постмодерністами і своїх попередників вважають "зашкарублою дрімотою", рекомендую чудовий рецепт — брати уроки в Антонича й дорікати не "старшому літбратові", а своєму поколінню, тобто тим ровесникам, що хочуть "штукарством, любовними збоченнями", марафоном "за сенсацією і за скандалом" звернути на себе увагу. Антонич критикував "своїх" — сучасне йому покоління, а із творчості попередніх поколінь "виймав" потрібний йому досвід і сам модернізувався.

Та повернімось у світ творчості "поета весняного похмілля" — у світ сецесійних віршів Антонича. Ось один із них із книжки "Зелена Євангелія" — "Життя по-грецьки Біос":

Овес, метелики і присяги коханців.
Весна закрутить хмільно веретена травня.
Лисиці, куни і дівчата вранці
виходять мити очі в буйнолозих плавнях.

Годинник сонця квітам б'є години,
і стулюються маки ввечорі бентежно.
Отак під небом недосяжним і безмежним
ростуть і родяться звірята, люди і рослини.

Цей "біос" поет наче розщепив на його складові: "овес", "метелики", "лисиці", "куни", "маки вечорові", "годинник сонця", "буйнолозі плавні" – купа образів, що зовнішньо один від одного автономні. Власне, подібний "конгломерат" образів для сецесії іманентний, як іманентний їхній прихований внутрішній зв'язок.

Або ще такий приклад номінативу образів, які по-антоничівськи легко вкладаються в композиційну структуру сецесії:

Крилата скрипка на стіні,
червоний дзбан, квітчаста скриня.
У скрипці творчі сплять вогні,
роса музична срібна й синя.

В квітчастій скрині співний корінь,
п'янливе зілля, віск, насіння
та на самому дні три зорі,
трьох перстенів ясне каміння.

Для відкритішого зорового сприйняття сецесія й живописна, й архітектурна (прикладна), і літературна полюбляє постійні образи плюща, винограду, хмелю. Б.-І.Антонич також їх не цурається.

Дівчино, хмелю весняний,
довкола мене оплетися!
Кують нам дятли з моху сни
і в сто гаях лопоче листя.

Весна омаєних весіль
і кожна ніч, немов отрута.
Твоїх долонь ласкавий хміль
і тайна щастя незбагнута.

Не кожному Антоничів вірш (скажу по-лемківськи) “любився”, а особливо не кожному “любилась” його несподівана образність. Цікаво пригадати розмову-інтерв’ю поета в редакції львівського часопису “Назустріч” (1935, № 15), працівники якого “в останніх часах мали великий клопіт”, бо вірші Антонича, надруковані в ньому, зокрема деякі образи, у читачів викликали “бурю”: “Стрічає нас, — казав кореспондент газети, — один наш прихильник на вулиці і вже здалека махає руками: “Ні, ні! Дайте собі спокій з тим вашим Антоничем... Скажіть будь-ласка, що це значить?: “Антонич був хрущем і жив колись на вишнях”, або “росте Антонич і росте трава”, або “червоне сонце продають на ярмарку у горлицях”. Не можу “стравити поезій Антонича”. На ці провокаційні претензії поет відповів: “Антонич — така сама частина природи, як трава, вільхи, зозулі, лисиці тощо, частина органічно зв’язана з загальним біологічним ростом. Другий образ, цей з славним уже хрущем до деякої міри також має джерело в подібному відношенні до природи. Але його зміст таки інший. Вірш “Вишні”, що в ньому виступає цей образ, висловлює зв’язок поета з традицією нашої національної поезії, а зокрема з шевченківською традицією. У цій традиції поет почуває себе одним дрібним тоном (малим хрущем), але зате врослим у неї глибоко й органічно, наче б сягав корінням ще шевченківських часів. “Червоні шиби моря в олив’яних рамах” у вірші “Арктика” — це простори арктичного моря між льодовими скелями, освітлені полярною зорею. “Як з пращі ранку вилітає сонця куля” (в “Океанії”) — це схід сонця, що виринає з півкола обріїв, подібних до лука рамен пращі. Сам заголовок відноситься не до островів Тихого океану, але, коли можна так висловитись, має символізувати первінь морськості, суть океанізму. Вірш у мітичних (тризуб бога океанів) і баладових образах хоче дати синтезу моря. Взагалі всі ці морські вірші (“Океанія”, “Арктика”, “Проповідь до риб” тощо) не мають нічого спільного з модними тепер під знаком Влизька моряцькими мотивами (я назвав би це: моряцький крицевізм або дредноутизм). В мене скоріше, так сказати б, океаністичні вірші. Поет, намагаючись сягнути до дна, до самого кореня, до ядра, углиб природи, зустрічає воду, море (море саме в собі), як правічну царину природи” [1, 516].

“Правічну царину природи”, “воду”, “море” до появи віршів Антонича по-своєму інтерпретували поети-молодомузівці. Молоді дослідниці модерністської поетики молодомузівської творчості Аґнешка Матусяк та Олена Шегеда (Житомир) доводять, що один із найулюбленіших образів цього літературного угруповання – море. “Образ моря, — пише О.Шегеда, — не лише тло філософських та психологічних пейзажів, а й універсальний поетичний троп, символ життя і сердечних почуттів, людської душі, символ чистоти й величі духу, високих поривань і боротьби за втілення мрії... символ одвічних таємниць буття. Море — це неспокій, розбурхані почуття, пристрасть, боротьба, заперечення основ буття та протистояння законам реальності, двобій протилежностей — неба й океану, духовної міці й гріха” [11, 10].

У зацитованому тексті — багато чого із філософських спостережень французького вченого-гуманітарія Гастона Башляра, зокрема таких його праць, як “Вода и грёзы. Опыт о воображении материи” та “Земля и грёзы о покое”, перекладених російською мовою. Молодомузівська тематика цього жанру і справді адекватна твердженням О.Шегеди. Поетичні цикли Василя Пачовського “Над морем”, Богдана Лепкого “З-над моря”, Петра Карманського “Море грає”, “Над срібним плесом моря” дає підстави для таких узагальнень. Мотиви моря присутні й у поезії Остапа Луцького. Ліричний герой його поезії “Нехай шаленим шумом хвиль” протистоїть розбуреній океанній стихії, що нагадує йому власне життя, повне драм *(“Нехай шаленим шумом хвиль / заграє*

*океан... / ... я не подамся!.. / Я тобі, світе, кождий жаль / відважно кину в очі!").* А вже в його вірші "Прийде, вірю, днина, хвиля..." море стає символом шляху до "острова щастя", куди сподіваються доплисти двоє закоханих. Але море заспокійливе, "миротворче", море сподівань і надій у молодомузівській поезії трапляється значно рідше, ніж море із протилежною символікою. Метафорика "доброго" моря в усій мариністичній поезії менш присутня, ніж метафорика моря розлюченого, бурхливого. Адже фізична сила людини проти стихії, сили природи нічого не значить, так само як безсила маленька людина проти суспільних сваволь та викликів життя. У цьому впевнився ліричний герой із вірша Богдана Лепкого "Біла чайко": *"Подивися, біла чайко, / Як же ти, мала-маленька, / Проти моря, як нужденний / Проти гуку хвиль твій крик! / О подумай, серце моє, / Чим ти є супроти світа, / Проти горя світового / Чим є твій маленький біль?".*

Цей екскурс у доантоничівську поетичну епоху доречний, бо можемо побачити найрізноманітніші молодомузівські сенсові візії образу моря й води (навіть води як очищувальної сили, води хрещення — освяченої води під час ритуалу християнської літургії), пересвідчитись, що Антоничеве море "саме в собі", його "глиб природи" і "правічна царина" відповідають молодомузівським символам "морських одвічних таємниць буття". Вода як джерело життя, як універсальність біосу, до речі, перебуває на кожному етапі людської екзистенції. Буттєвісна концепція людини, висловлюються вчені, поєднувалася не лише з любов'ю до умиротвореної краси природи, а й з особливим захопленням стихією води, її амбівалентною силою нищення та нарощування нового життя. "Тема води, — зазначає Лідія Стефановська, — входить до складу певної структури уявлень, вельми для Антонича характерної: про появу цієї стихії сиґналізували цілі серії образів. Звідси походить і привілейована роль таких мотивів, як море або дощ. Інший лейтмотив — це тема підземних вод, часто повторювана в Антоничевих віршах. З'являється також цілком ориґінальна в українській літературі картина морських глибин, де проживають "потворні" водяні тварини" [9, 189]. Як ілюстрацію цієї тези вона цитує "Баладу-апокриф про пророка Йону", в якій воду названо "життя колискою", але так само названо "могилою повсякчасною":

Чи знаєш тьмяне царство — світ мільона див,
зелено-чорну батьківщину восьминогів?
Бо навіть сон таких не дасть нам образів,
як ніч в правічному пожарі дна морського.

Хто викохав потворну постать цих істот?
Природи жарт жорстокий, марнотратний безум?
Б'ють глухо риби-молоти у штольні вод,
і риби-пили крають водне сонце лезом.

Метафоричних конотацій "царства води" в Антонича багато. Вони співзвучні й виразно відмінні від молодомузівських інтерпретацій цього образу. Вода — магічна сила й вода — стихія, вода — апокаліптична візія тощо. Те, що бачимо в поетів-молодомузівців, можна зустріти і в Антонича. Пригадаймо його: *"Тут небо миється в воді густій і срібній, наче ртуть"* або *"Лиш дуб один крізь біле море, дельфін рослинний, в даль пливе"; "коли ще Дух Святий ширяв понад водою"; "йде зливний дощ... це небо валиться, небесна катастрофа"; "Підземних рік слизьке, примарне зілля, мокрі зорі й змії..., сто днів і сто ночей ідуть руді дощі"* тощо.

Зі сказаного, хай і з побіжних тлумачень образу води, моря, водних стихій у творчості поетів різних поколінь, прямий шлях до узагальнення: сецесійність, як і будь-яке явище в літературі, у своїй онтологічній сутності має два крила: ліворуч — канон попередників, а праворуч — модерністична доцільність.

* * *

Дослідники семантики кольорів і досі, здається, з'ясовують питання, чи міфологічне сприйняття кольору суб'єктивне для окремого індивіда, чи все-таки типове для багатьох. А коли йдеться про сфери літературно-мистецькі, то питання стоїть про інтерпретування кольору окремим митцем і окремим напрямом, тобто митцями-спільниками. Деякі інтерпретатори символічних значень кольорів наполягають на тому, що в уявленні давніх українців колір мав цілком конкретне місце у світобудові: у центрі космосу, вони вважають, був золотий колір та колір стихії вогню; синій колір символізував Захід, рух назад, а Схід – це рух вперед під аурою білого кольору; Небо уособлює світло; чорний колір – це Північ, а червоний – Південь.

Про етимологію кольорових символів та їх засвоєння народною пам'яттю, як і конкретними носіями цієї пам'яті (себто митцями), нам багато каже спогад Ганни Михайлівни Войціцької, яка дружила з Антоничем, про любов поета до народної пісні: "Він більше мав нахил, — згадувала вона, — до тужливих, поважних, сумних, а навіть трагічних пісень. Любив, щоби йому співати про якусь невдачу — то в любові, то в чомусь іншому. І особливо слухав притишено ті пісні, які були сумними аж до трагічності. І все було каже мені: "Заспівай для мене, заспівай оту про чорний колір, бо щось мене тягне на сум" [10, 17]. І Ганна Михайлівна співала:

Щоб співати кольор чорний,
Дав б я голос свій,
І тобі, одній, покорний,
Я співаю кольор чорний,
Бо то кольор мій, бо то кольор мій.
Тяжко-важко, що на гробі
До судного дня
Не прийде ніхто в жалобі,
Не помолиться по тобі.
Тільки ти одна, тільки ти одна.

В чорну днину мене мати
На світ привела.
Чорні очі мені дала,
Чорних думок колихала —
І чорні, як ніч, як осіння ніч.
Чорно ходжу, чорно блуджу,
Чорні сняться сни.
Чорно про мене говорять,
Чорні думи в мене бродять —
І чорні, як ніч, як осіння ніч.

Від цього чи не цього співу, від сумної пісні Руданського чи не від неї, від Антоничевого містицизму чи ні, але поетові чорний колір "любився". Щоправда, він у його поезії не переважає, але його доволі багато: *"стоїть казарма чорним кубом"; "духотне чорне золото ночей"; "танок шалених чорних літер"; "привид чорний"; "чорний пугач"; "заснули люди в чорнім місті"; "чорна весна"; "чорні тюльпани"; "чорний лавр"; "чорна Богоматір"* тощо. Про асоціативну парадоксальність образів Антонича, зокрема образів-кольорів, якими автор витворює несподівані асоціативні зв'язки, написано чимало. Пригадаймо ще інші барви антоничівських кольорів: *"сніг сріблясто-синій", "холод синій", "неба синя таця", "в синій тіні срібне сяйво", "сірий брат", "сажа золота", "білий схід", "небо малинове", "мов ягода… червоне слово"; "червона молодість півоній"; "червоні зорі, мов монети"; "молюсь землі в червоному окропі крові"; "мла зелена"; "зелена полумінь"; "зелена Євангелія", "зелена елегія", "зелений кодекс квітня", "завія зе́лені, пожежа зе́лені", "шумлять у скринях зеленаві зерна льону", "спалахне прокльоном зеленава душа", "з дерев зелені іскри дятли тешуть".* Можна навести й багато інших "кольорових" прикладів.

Антоничів художній світ кольоровий навіть тоді, коли колір не називається, а переноситься асоціативно з іншого кольорового об'єкту. Наприклад, "барвінкова щирість" відкриває колір зелен-листу й небесної сині цвіту цієї народносимволічної рослини. Так само без труднощів одкриваємо відповідні кольори і в образах *"ясні сни", "квітчастий сад", "пісні, мов ягоди", "букви, наче зорі світять", "димиться черемхова мла", "пісня калинова", "квітчаста батьківщина", "русяві племена", "лілеї з молока"*. Але на мить облишмо Антоничеву кольорову палітру і пригадаймо палітру молодомузівської кольористичної гами. Поезія молодомузівців і справді на перший погляд похмура. Проте уважніше дослідження колірної символіки цього поетичного угруповання "відкриває" ті кольори, які досі літературознавці під диктатом оптимістичних теорій соцреалізму "не хотіли" помічати. Це незвичайно рясна на всі кольористичні барви палітра. Тут присутні срібний, білий, жовтий, небесний, золотий, синій, блакитний, фіолетовий, рожевий, чорний, сірий, блідий, пурпуровий, червоний, зелений та ін.

Поетичний смисл, наприклад, срібного й синього кольорів як символістичних підтекстів потребує, за спостереженням О. Шегеди, відповідної читачевої підготовленості до їх сприймання. Вони і справді із символічним значенням рідко трапляються в побуті, тобто за сферою художнього мислення. Художні образи, складовими компонентами яких виступають ці кольори, "оригінальні за своєю суттю й прочитуються по-різному у творах різних поетів, чого не можна сказати про чорний та сірий кольори, семантичне поле яких порівняно вужче й не вражає новизною" [11, 10]. Чорний та сірий як символічні кольори, звісно, наявні не тільки в літературі, а й у побуті. Наприклад, чорне — символ жалоби, журби, а сіре — щось надто буденне. Образ чорного птаха у вірші Сидора Твердохліба "До упаду", як й у фольклорі, — це вістка про смерть, це образ зловісний. У поезії "Амулет", де бачимо картину в чорній рамі, Твердохліб із картиною асоціює спогад про людину, що відійшла, а чорна рама — це межі її життя. У циклі "Стара пісня" Богдана Лепкого образ чорних коней теж символізує несподіваність лихих вістей. Горе, журба, розпач, розпука, сум, безвихідь, приреченість тощо — це все від асоціативної тональності чорного кольору.

Отож гносеологія антоничівської кольористики — результат модерних пошуків, але опертий на міцну художньо-літературну основу та на міфопоетичний досвід народного мислення. Власне, у такій внутрішній матерії "сотворені" сецесійні вірші поета.

* * *

Наявність (синтез) елементів різних мистецтв виявляється в макро- і мікроструктурі творів, на зовнішній та внутрішній їх матерії. Зримий план взаємодії цих елементів (скажімо, музики й живопису), тобто той, що на поверхні твору, легко відкривається; звичайно, "складніше" відчути їх взаємодію внутрішню — приховану, глибинну. Зорова рецепція віршів ідентифікується з назвами інструментів, кольористикою образів, "геометрією" образів "рухових" тощо, внутрішня — у ритмомелодиці, у звуковій гармонії:

Грайте, арфи, грайте, ліри, грайте, лютні, грайте, гусла,
радість лийте, журбу змийте, горе вкрийте
весняним плащем.
Хай розкішно плещуть срібнохвилі, дрібнопилі русла,
з неба рожі запашні й блискучі перли Божі
золотим дощем.

Грайте, арфи, грайте, ліри, грайте, гусла, грайте, лютні,
бийте, дзвони, лийте тони сонячні й могутні,
бо виходить Божа Мати з неба синьої палати,
вбрана в семибарвної веселки злототкані шати.

Грайте, арфи, грайте, ліри, грайте, лютні, срібний спів,
радуйся, о радуйся, о радуйся, Маріє!
О, яких мені знайти палких і милозвучних слів,
щоб це висловити й виспівати, що в нас серце мріє?

Грайте, арфи, грайте, гусла, грайте, лютні, грайте, ліри.
О, яким величним, небосяжним, божественним тоном
висловлю мойого серця радість я — самотній, сірий?
О, розкрий мої приземні очі ласки й доброти хітоном!

А ось повне антоничівське злиття звуку й кольору: *"Земля — арфа мільйонострунна, арфа золотострунна, / земля — шарфа мільйонорунна, шарфа зеленорунна, / земля — скрипка дрібнотонна, скрипка срібнодзвонна, / земля — буря невгомонна, буря всебурунна. / Кожний день — вічна молитва до Тебе, / кожна ніч — вічний до Тебе псалом, / кожний день — туга людини за небом, / кожна ніч — боротьба добра зі злом. / Небо — над землею синій дах, / небо — вічний знак питання, / небо — синє, як невинність у очах, / небо — туги ціль остання".* Таке майстерне інтерпретування часопросторових зв'язків явищ і предметів створює перспективу художньої амбівалентної та різнопланової семантичності. Антоничівський поетичний образ у багатьох випадках не просто оживлений — він має голос і наче живе людським життям. А якщо йдеться про поетову метафору в контекстуальному її сприйнятті, тоді вона мовби знімає свої метафоричні шати, метафоричну умовність і перевтілюється в сутність реалістичну. Антоничівські найбільш вражаючі художні парадокси стають найорганічнішою матерією його творів. Він же "весни розспіваної князь", то йому все-все з руки. У нього ж *"співає день, співають клени", "ріка зміяста з дном співучим", "весна тріпочеться, мов спів", "ясень співає і серце співа", "голубінь, золотавість і зелень розспівались таємно...", "скрипки окрилюють співом", "горять скрипки в весільній брамі"* тощо.

Антоничів "перстень пісні" — перстень співу, голосу, звуків ніде не обривається, бо це — перстень, рух по колу, це світосприйняття життя в мелодіях його протікання, у гармонії діалектики. Інше питання, що цей рух іще може доповнюватись "мелодіями" кольорових барв.

* * *

У контексті розмови про літературну сецесію вельми цікава новела Івана Керницького "Коляда", що ввійшла до його першої збірки малої прози "Святоіванівські вогні" (Львів, 1934). До речі, у Галичині на межі двох попередніх століть, а особливо в перші десятиліття двадцятого століття, сецесія була якщо не панівною, то дуже популярною в архітектурі та малярстві. Важко знайти тогочасну львівську будівлю без сецесійних оздоблень. Сецесія любить поєднання символіки із міфологічного світу Флори та Фавни. Сирени, русалки, кентаври, німфи, листя, химерні лінії стебел або самотні дерева чи кущі на безлюдних галявинах, які, приміром, бачимо на багатьох художніх полотнах Івана Труша — це світ сецесії. Тому Я. Поліщук, узагальнюючи спостереження попередників, котрі вивчали сецесію в різних профілях мистецтв, акцентує: сецесійний стиль "пов'язує ряд художніх засобів та прийомів, котрі

парадоксальним чином поєдналися в одну структуру. У візуальних мистецтвах це неспокій, нерівний ритм, непропорційність, негеометричність форм, що мали наблизитись до обтічності та округлості живих істот. Геометричним узорам та формам сецесія протиставила захоплення живою природою, через те в її мотивах так багато листків дерев, різноманітних квітів, чудернацьких земноводних та людських істот тощо" [7, 197]. Оскільки у тканині літературної сецесії наявні зорові та слухові компоненти зі сфери символіко-міфологічного буття, які розширюють горизонти асоціативного світу реципієнта, то її літературознавчий аналіз для глибшого сприйняття вимагає цитування тексту. Тому наводжу декілька розлогіших абзаців із твору І.Керницького "Коляда":

"Свічка на скрині похнюпилась і плакала білими сльозами, що завмирали в грудочках на цілушці житнього хліба. Під лляною скатертю пахла відцвілим літом отава, і сніп вівсяний на покуті клонив кучері перед богами, павутинням закосиченими. По світлиці лазили сновидами сум і нудьга. Рачкували по розстеленім дідуху, квокали та ціпали, щоби вуйні Павлисі неслися кури навесні. Присідали на порозі, нишпорили під припічком, силялися на жердку з платтям і кожухами й кукали до щербатої макітри з жмінкою куті на дні – для духів із того світу...

Знадвору влетів до хати й радісно стріпотав крилами гомін коляди. Біля загати заскрипів сніг під гурмою чобіт. Сум і нудьга засуєтились і хоч-не-хоч полізли одно за другим у щілини в почорнілих трамах. Свічка якось радісно мелькнула пожовклим язиком, а Божі достойники в сіменатих рамах видивилися на себе з усіх кутів світлиці – наче здивувалися... За бабкою припинив свій отченаш сірий котисько, а на постелі перестала кивати очіпком вуйна Павлиха... Свічка полохливо закліпала віями, але не погасла.

– Христос раждається! – загули хором пастиріє в солом'яних брилях і поставили на скрині вертеп.

*Славіте!..*

*...У хаті творилися тепер дивні дива.*

Пастиріє познімали солом'яні брилі й попадали навколішки, бо оце явився їм Ангел Божий в довгій сорочці з натичкою та з повісмом лляного клоччя на голові. Горбатий жид із криво приправленою бородою складався в три погибелі перед царем Іродом, що нарядився в дивовижну шапку, якби позичену в князя Мономаха, а в руці держав страшенний меч із соснової лати. Так само смертоносно виглядали шаблюки його римських воїв, що були в повишиваних сорочках і мали посинілі від морозу носи. Тут і насунула, мов хмара, височенна біла Смерть, припудрована мукою. Вона замахала косою і сперезала Ірода по клубах. Лютий цар покотився на солому, аж в нім у середині щось векнуло. Тут і скочив, гей Пилип з конопель, присадкуватий Антипко з чорним, як мазюка, обличчям. Він вхопив Ірода за обшивку, з пекельним реготом затащив під двері та посадив на порозі. Тоді пастиріє нарядили солом'яні брилі й заколядували "Бог предвічний"...

Вуйна Павлиха згорбилася на постелі й, заломивши руки, наче оце зібралась голосити над покійником, гляділа на ці дива і похитувала очіпком.

Цуд цудесний!.. Боженьку... Ото раз!

*До скрині приступив читальняний голова, молодий велетень із ясним широким чолом і чуприною, як житнє колосся.*

*Вуйку, може, ви щось пожертвуєте на читальню?*

*Вуйко Павло мов і не чув, що це до нього мова. Сперся ліктями на побішницю і якось хмарно дивився у вікно, що за ним іскрився і променів срібно-білий світ та процвітали зорі на хрустальному гранаті неба".*

Ті “дивні дива”, той “цуд цудесний”, що творилися в хаті найбагатшого в селі газди та найбільшого скупердяги Павла за участю Божого Ангела “у довгій сорочці”, із лютим царем Іродом, “нарядженим у дивовижну шапку”, з Антипком, що мав “чорне як мазюка обличчя”, із римськими воями “із посинілими од морозу носами”, “страшенними мечами і смертоносними шаблюками” та Сірим Котиськом — усе це та художня “натура”, що творить певну екзистенційну атмосферу, яка найкраще відповідає стильовим вимогам сецесії.

Її також увиразнюють промовисті художні деталі: *“колядували різдвяні дзвони”; “зі щілин у почорнілих трамах крадькома вилазив сум і кукав до макітри зі жмінкою куті на дні – для духів з того світу”; “іскрився і променів срібно-білий світ та процвітали зорі на хрустальному гранаті неба”; “на припічку молився сірий кіт, а на постелі кивала очіпком вуйна Павлиха”; “сум і нудьга засуєтились... свічка полохливо закліпала віями”; “по білих стінах вели хоровод дивні тіні”* тощо. Ними автор наче б підкидає у драматичний вогонь сюжету сухі полінця. Ці деталі — конкретні реалії того, що відбувається. Вони такі природні, як дійство вертепу-“Кози” в галицькому селі тридцятих років минулого століття. Власне, на цій природній органічності вибудовується напружено драматична розв’язка твору: *“А раннім ранком, як сонце радісне ставало й колядували різдвяні дзвони, попід білесенькі дахи линула новина, що старий Павло, найбільший у селі ґазда і скупендряга, записав у тестаменті увесь ґрунт на сільську читальню... Люди дивом дивувалися. А забобонні говорили, що це не вуйко зробив, а вуйків син-одинак стрілець Василько, що п’ятнадцять літ тому, на самісіньке Різдво, звінчався на нічній стежі з палкою любкою – “дум-думом”*[1]*... І кажуть, що на самий Святвечір, у ясну північ, коли зорі так чарівно процвітають, коли в стайні говорить німина, коли на лляній скатерті догоряє свічка, а кутя з дерев’яною ложкою ждуть на гостей з того світу, тоді завітав у рідну хату одинак Василько і відписався від батьківщини.*

*...І знову пішов Молошним Шляхом у сірій стрілецькій блюзі, з крісом на плечі на віковічну стежку, що на ній немає змін, що з неї немає вороття”.*

Емоційно-смислове поле образної символіки новели І. Керницького взаємоузгоджене з емоційно-змістовою енергетикою образів “натуралістичних”. Такий їх безпосередній зв’язок сприяє драматичній напрузі, без якої не було б новели. Асоціації фольклорно-етнографічного й сакрального дійства “змикаються” із суворо соцреалістичним контекстом дійсності і творять той третій світ, що іменується художньо-ефективною та ефектною доцільністю. Але письменник нічого не стилізує під фольклор, він відтворює фольклорну реальність на тлі реальності життєвої, в якій вершаться драматичні долі його не вигаданих героїв. Гармонія художніх компонентів новели, її максимально проста композиція, виражальна система засобів — усе це разом і творить стильовий сецесійний канон новелістичного письма Івана Керницького. Звичайно ж, культурно-художня реальність досвіду, скажімо, Василя Стефаника чи Михайла Яцкова для нього мала онтологічний буттєвий сенс, який являвся його школою.

Навіть із цієї відносно скромної кількості проаналізованих творів випливає, що сецесійний дискурс української поезії та малої прози перших десятиліть ХХ століття становив собою доволі розлогий напрям літературного процесу. Тільки доробок “Молодої музи”, твердять учені-філологи, дав для розвитку української національної літератури “результати не наслідувальницькі і вторинні”, а власні, викристалізовані на універсальних основах, які, без сумніву, вписуються в загальноєвропейське культурне тло початку ХХ ст. і з перспективи часу “не підлягають дискусії”. А що вже казати про Богдана-Ігоря Антонича?!

[1] Розривна куля

ЛІТЕРАТУРА
1. *Антонич Б.-І.* Твори. – К., 1998.
2. *Гаврилюк В.* Образ і Слово Ждана Ласовського // *Ласовський Ждан.* На щоглах уявлень. – Нью-Йорк, 1971.
3. *Захаржевська В.* Сецесія в художньому світі слов'ян (українсько-болгарські ремінісценції) // Слово і Час. – 2008.
4. *Матусяк А.* Сецесійний дискурс письменників "Молодої музи" // Слово і Час. – 2008. – № 6.
5. *Новикова М.* Міфосвіт Антонича: біос та етос // Міфи та місія. – К., 2005.
6. *Павличко Д.* Пісня про незнищенність матерії // *Весни* розспіваної князь: Слово про Антонича. – Львів, 1989.
7. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002.
8. *Світ.* – 1907. – Ч. 1. – С. 1.
9. *Стефановська Л.* Антонич: Антиномії. – К., 2006.
10. *Шалайський В.* Пісні, які любив Антонич. – Львів, 2000.
11. *Шегеда О.* Модерністські тенденції у поезії "Молодої музи": автореф. дисерт. канд. філол. наук. Нац. універ. "Києво-Могилянська академія". – К., 2009.

*Отримано 14.12.2009 р.* *м. Львів* ■

**Ірина Бурлакова**

## МОДУСИ ПАСІОНАРНОСТІ У КРИТИЧНО-ЛІТЕРАТУРНІЙ РЕФЛЕКСІЇ МИТЦІВ МУРУ

Розглядаючи діяльність митців МУРу в аспекті "рецептивної естетики", авторка наголошує на можливості вивчення творчості мурівців із погляду реалізації в ній "функції послання", посиленої екзистенційним переживанням межової ситуації, у якій опинилася європейська людина після закінчення Другої світової війни. Звертаючись до ідеї Л.Гумільова про пасеїзм як "*продовження лінії предків*", авторка статті апелює до поняття індивідуальної пасіонарності та розглядає митців, що опинилися за межами батьківщини, як носіїв пасіонарності, котрі поклали на себе почасти "нелітературні завдання".

*Ключові слова:* митці МУРу, "рецептивна естетика", "функція послання", пасеїзм, поняття індивідуальної пасіонарності, носії пасіонарності.

*Iryna Burlakova. The modes of passionarism in the literary criticism of the artists belonging to "MUR" (Ukrainian Artistic Movement)*

Examining the heritage of the artists belonging to "MUR" through the prism of receptive aesthetics, the author proposes to study their works as textual representations of the "message function" intensified by the existential experience of a borderline situation which had been gained by the European people during the World War II. With reference to passeism interpreted by L.Gumilev as "a kind of succession to the ancestors", the author introduces the notion of individual passionarism and thereby treats the artists in exile as bearers of passionarism who entrusted themselves with non-literary tasks.

*Key words:* writers of "MUR", receptive aesthetics, message function, passeism, individual passionarism, bearer of passionarism.

Сучасна наука активно звертається до поняття цілісності літературно-мистецького процесу, поєднуючи в нерозривний концептуальний ландшафт письменство, що розвивається в Україні та поза її кордонами незалежно від епохи. Водночас дослідники намагаються впорядкувати й співвіднести терміни та поняття, якими вони зазвичай оперують для позначення явищ, пов'язаних із життям етносу за межами його історичної батьківщини. Поняття "література діаспори", "позаматерикова література", "письменство в екзилі", "діаспорна література", "еміграційна література" вживаються як термінологічні синоніми на позначення літературного процесу, котрий розвивається за межами так званої "літератури материкової".

Традиційне протиставлення двох ландшафтів українського письменства подеколи провокує появу некоректних рецептивних моделей сприйняття літературного процесу в Україні та за її межами як цілісного акту оприявлення нації в культурно-цивілізаційному просторі та історичному часі. Л.Тарнашинська вважає за доцільне "розглядати українську літературу (як центральну, "материкову", так і маргінальну, "позаматерикову") *не за територіальним принципом* (що завжди, попри всі наші видимі зусилля з'єднати, залишає лінію *з'єднання/роз'єднання*), а як *цілісну відкриту метасистему.* За умови такого методологічного ракурсу українська література, розділена просторово, існує натомість у *єдиному метапросторі українськості,* або, ширше, спільної національної духовності" [10, 427].

Історію вітчизняної літератури за кордоном у ХХ столітті неможливо осягнути повною мірою без ретельного вивчення унікального явища – об'єднання українських митців, відомого як Мистецький український рух (МУР). Як ренесанс української культури, що відбувся в середині ХХ ст. за межами Батьківщини, розглядає діяльність МУРу М.Ільницький. Стаття "Мале українське відродження (літературна критика періоду МУРу)" зображає МУР як концентрацію зусиль українського письменства, спрямованих на створення такої концепції доби та української людини, котра дала би змогу ідентифікувати українську літературу за кордоном як національно-маркований текст, виниклий у координатах європейської культури з притаманними їй мистецькими практиками.

Щодо тривалості такого явища, як МУР, то найпоширенішою стала версія про його всього лише трирічну історію – з 1945 по 1948 рік. Однак знаходимо й зауваги та корективи, котрі дозволяють побачити цю сторінку історії української літератури за кордоном як феномен більш тривалий у часі, що резонує в подальшому не лише в Європі, а й на інших континентах, куди з різних причин змушені були виїхати українські митці – члени МУРу. Г.Костюк подає таку інформацію: "МУР – Мистецький український рух, об'єднання українських письменників в Західній Європі *(1945-1952)*" [5, 679] (курсив мій. – *І.Б.*).

Період з 1945 по 1948 рр. пов'язують зі становленням мурівської концепції розвитку літератури, найбільш активною організаційною роботою його очільників, програмовими виступами. Саме тому дослідники традиційно вказують на ці три роки діяльності МУРу, обмежуючи тим самим історичні рамки його існування. Попри різні погляди щодо локалізації явища МУРу в часі, безперечно одне: плідна діяльність його представників визначила довготривалі тенденції розвитку української літератури за межами України, у європейській та американсько-канадській українських діаспорах, виявивши потенціал творчих сил письменства, зокрема в рамках діяльності літературного об'єднання "Слово". На те, що МУР знайшов своє продовження в діяльності "Слова", указує Г. Костюк в одному з розділів книжки "Зустрічі і прощання" ("Пояснення скорочень, назв установ, організацій, журналів та рідкісних слів"), подаючи інформацію про літературні угруповання та об'єднання українців за кордоном. За Г. Костюком, "Слово" – це "об'єднання українських письменників на еміграції, засноване 26 квітня 1954 р. в Нью-Йорку як продовжувач творчо-організаційних та ідейних настанов свого європейського попередника МУРу" [5, 683].

Найбільш ретельно у спогадах учасників тих подій описано момент заснування організації [див.: 5; 12; 13]. МУР виник 1945 року в одному зі спеціально створених для переміщених осіб таборів (Ді-Пі) на території Західної Німеччини (м.Фюрт) за сприяння ініціативної групи, до складу якої ввійшли Юрій Шевельов (Шерех), Улас Самчук, Віктор Петров-Домонтович, Ігор Костецький, Юрій Косач, Іван Багряний.

Опинившись після Другої світової війни за кордоном, українська творча інтелігенція на еміграції прагнула консолідації сил, узгодження програм,

спрямованих на реалізацію потенціалу літератури, котрий митці вбачали у спроможності формувати ідеологічні підвалини буття нації через активний діалог із читачем.

У статті "Чого ми хочемо", яка відкриває перше число збірника МУРу 1946 року (із заувагою "Збірники літературно-мистецької проблематики"), викладено низку положень щодо *завдань письменника* на певному етапі поступу національної ідеї, котра набула нових історичних вимірів. "Сучасні завдання українського мистецтва в основному *ті самі, що й десяток чи два років тому* – беззастережно, повно та віддано *стояти насторожі інтересів нації*, що боролася, бореться й буде боротися за утвердження себе в правах, які їй без найменшого сумніву належать" (курсив мій. – *І.Б.*) [12, 4].

Провідне завдання українського письменника на еміграції речники мурівської концепції літератури вбачали в тому, щоб "мистецькими засобами творити синтетичний образ України, її духовности в минулому, тепер і завтра. Вони (письменники. – *І.Б.*) …ще більше свідомі свого прямого завдання – *бути митцем*. Справжнім, всебічним, своєрідним…" (курсив мій. – *І.Б.*) [12, 4].

Діячі МУРу – Іван Багряний, Юрій Клен, Юрій Косач, Ігор Костецький, Віктор Петров-Домонтович, Улас Самчук, Юрій Шерех та інші – прагнули націоцентричної векторності літературно-критичного дискурсу, його державотворчої спрямованості та національно свідомого адресата. Поліфонія авторських індивідуальностей, яких об'єднав МУР на основі реалізації задекларованої у програмовому виступі У. Самчука ідеї "великої літератури", мала викликати резонанс державотворчої ідеї у свідомості читача. Відтак пошуки ідеологічного підґрунтя подальшого розвитку української літератури за кордоном із її заглибленістю в національне питання сприяли формуванню цілісної естетичної системи, становлення якої відбувалося в контексті мистецтва модерної Європи.

Як бачимо, з одного боку, діяльність письменників МУРу визначала утилітарна парадигма, зумовлена не розв'язаним після Другої світової війни державно-національним питанням, вирішення якого свого часу шукали творчі сили першого етапу розвитку еміграційної літератури ХХ століття – митці "празької школи", наснажені ідеями Д. Донцова. З другого – заангажованість письменників таким ідеологічним завданням гальмувала процес пошуків нових естетичних горизонтів національної літератури за межами України.

"Доля звела їх усіх докупи ніби навмисно для з'ясування позицій в одному просторі й часі, щоб згодом кожен пішов власною дорогою. Та навіть у МУРі вони були – це дуже швидко з'ясувалося – різними" [7, 182]. Ця "різність", як уважає С. Павличко, зумовила внутрішній розкол організації. У ній увиразнився конфлікт поколінь, який проявився в анонімному вступі до другого збірника МУРу. "Симпатії автора статті (це Самчук або Шерех) цілком на боці старшого покоління, освіченого, поважного, культурного <…> Про молодих автор висловився різкіше. Вони або "недоуки", або "циніки і кар'єристи". Одне слово, між нами (старшими і розумнішими) і ними лежить "прірва". І хоч автор пробує знайти якісь рецепти для примирення, вони виглядають штучно" [8, 311]. Але головне – у МУРі окреслився "конфлікт естетик" (С.Павличко). Діячі Мистецького українського руху активно рефлексували з питань подальших шляхів розвитку українського письменства, намагаючись то вписати його в ідеологічну парадигму, то вивести літературний процес за рамки ідеології. "МУР не проголошував свою політичну нейтральність, але неонародники й прихильники політичного слова відчули, зокрема, в "Арці", тенденцію переважання естетства й формалізму над політичними суспільними цілями" [8, 311].

Літературний текст як повноцінна творча сублімація національного питання міг "відбутися" лише у свідомості читача, орієнтованого на певні рецептивні моделі, що відкривали нові горизонти письма. Недаремно у згадуваній статті "Чого ми хочемо" знаходимо міркування не лише стосовно власних письменницьких завдань, а й щодо "свого" читача. Прагнучи бути "митцем того мірила", котрий літературу використовує як трибуну для озвучення ідей, творці мурівської концепції літератури хотіли бачити письменника, який "*визначає в читачів загальний світогляд і напрям мислення*, розкриває *культурно-історичні й психологічні обрії*, примушує *вперто мислити і гаряче відчувати*, що прагне *творити літературу*, яка зуміє стати справді *совістю й виразником ідеалів народу*, що дасть нам право вступу як рівний з рівними туди, де рішають і розв'язують проблеми всіх народів на планеті" (курсив мій.– *І.Б.*) [12, 4].

Відтворення етнічного космосу, окремих аспектів етнопсихології, занурення у сферу ментальності українського етносу, моделювання в літературі духовної візії України шляхом наповнення фіктивного світу легко впізнаваними образами-маркерами, що ідентифікуються як прикмети простору життя української людини, породжує подекуди ефект "заручника", коли митець свій творчий потенціал уписує в чітко окреслену програму-настанову, ідучи торованим естетично-стильовим шляхом. Однак світ літературних образів та ідей мав бути саме легко впізнаваним, таким, що виявлявся як концепт буття нації. У прагненні бачити в українському читачеві носія європейського способу мислення мурівці відходили від неонародницької риторики, етнографізму та стилізації традиційного оповідного канону, що давало змогу значно розширити "горизонти сподівань" від тексту як акту комунікації.

Саме діалогічна налаштованість митців МУРу вивела їх творчість на новий рівень, закладаючи підвалини подальшої модернізації української літератури, що досягла свого розквіту у збірнику "Слово", у доробку Нью-Йоркської групи письменників. Редакційна колегія "Слова" у своєму зверненні "До читачів" указує на генезу збірника: "Випускаємо в світ наш перший неперіодичний збірник "Слово". Вважаємо його лише за скромне продовження тих традицій, що їх започаткував після другої світової війни МУР – Мистецький Український Рух – своїми збірниками літературно-мистецької проблематики "МУР", своїм "Альманахом", місячником "Арка", збірником "Хорс", "Літературним зошитом" та двома "Літературно-науковими збірниками", "Слово" [3, 3]. "Ми цим самим підкреслюємо тяглість наших мистецьких ідей і наявність українського літературного процесу поза межами рідного краю. …Український літературний процес поза межами рідного краю – феномен реально існуючий, бо зумовлений трагічною жорстокою добою настання й утвердження в світі нашої нації, нашої державності, нашої культури за останні сорокліття" [3, 3].

Покладаючи на літературу певну місію, прагнучи чіткого програмового оформлення своєї діяльності, письменники, вочевидь, усвідомлювали наслідки такого вибору для подальшої самореалізації у слові, однак, можливо, такий вектор самоозначення вважали за найбільш органічний. "…Оперативно й адекватно реагувати на виклики долі" [7, 23], – так описує Ю.Мариненко місію української діаспорної літератури з властивою їй пасіонарністю. "…Висхідна теза, якою оперують дослідники своєрідності української літератури, – бездержавність (підкреслення автора. – *І.Б.*) української нації. Відтак весь той час єдиною цариною національного самовираження українців була культура, зокрема література. Свідомі своєї місії письменники завжди спрямовували свою творчість у націєтворче русло і зокрема в ХХ ст. брали на себе "нелітературні завдання", заступали державу у відстоюванні національних інтересів, плекали національну свідомість" [7, 18].

Питання рецептивної естетики, що постає у зв'язку з місійністю діяльності учасників МУРу як цілісної програмово-мистецької системи (від маніфестів, декларацій, теоретичних та критичних статей, виступів та полемік до літературних текстів), дає змогу розширити "горизонти рецепції" самого феномену МУРу, що у вислові підносив насамперед "функцію послання" (В.Ізер), наповнюючи екзистенцію життя митця-емігранта пасіонарною енергетикою.

Природу пасіонарності українського еміграційного письменства через особливості історико-культурної ситуації тодішньої Європи, апелюючи до концепцій М.Гумільова [див.: 2], трактує Л.Тарнашинська: "Українці, які покинули батьківщину в несприятливий час, виявили високий рівень *індивідуальної пасіонарності*, що спонукала їх до максимального напруження сил заради реалізації своїх потенційних можливостей у незнайомій їм доти *геоекзистенційній ситуації.* Тут ідеться про пасіонарність як здатність до цілеспрямованих надпруг, вроджену здатність організму адсорбувати енергію зовнішнього середовища і "ретранслювати" її у вигляді рішучих вчинків, цілеспрямованої роботи; пасіонарність має енергетичну природу, а психіка особистості здатна лише *трансформувати* на своєму рівні імпульси, що стимулюють підвищену активність *носіїв пасіонарності*" [11, 416].

Пасіонарність мурівців має дуалістичну природу. Поставши на основі відштовхування від пасеїзму (від французького *passé* – минуле, пристрасть до минулого, замилування ним тощо), ця настанова письменників МУРу знайшла водночас самовираження в подоланні традиції текстів-пасіонів (від латинського *passio* – страждання, храмове дійство, основане на мотивах мук та смерті Христа). Пасіонарність слова письменників МУРу – це активна позиція митця-громадянина, митця-патріота, який у минулому шукав національні духовні первні, а у стражданнях на шляхах історичних випробувань нації вбачав момент катарсису, без якого неможливий подальший розвиток духовності та волі.

Екзистенція пасіонарності слова мурівців полягає в потребі самоприявлення носіїв пасіонарності в нових координатах, адже йдеться про літературу еміграційну. "Обживання нового простору, метою якого також є опозиційна модель *інтегрування/самозбереження,* спершу відбувається на логіко-понятійному, або раціональному, рівні – на цьому етапі помітно домінує чуттєвий образ праматірної (історичної) батьківщини. Згодом ця вісь дещо вирівнюється, й нові чужомовні терени дедалі більше очуттєвлюються, тоді як образ *справжньої,* істинної батьківщини стає дедалі абстрактнішим, і тільки на підсвідомому рівні не втрачає "чуттєвого ландшафту" [11, 418].

Механізм розгортання "чуттєвого" простору перебування митця-емігранта можна продуктивно описати за допомогою тези С. Андрусів, згідно з якою простір "має дві іпостасі: зовнішню, об'єктивну, що лежить поза свідомістю, і внутрішню, суб'єктивну – ідеальний відбиток матеріального об'єкта у свідомості і єдино існуючий для людської свідомості – простір у непросторовому світі свідомості" [1, 205-206]. Дослідниця звертає увагу на ментальний вимір простору як сконцентрований у свідомості його носіїв – представників певного етносу. "Ця внутрішня іпостась простору – образ простору, відбитий у свідомості, що його сприймає, залежить від психо-ментальних особливостей цієї свідомості (індивідуальної чи колективної), її спроможності будувати "новий" простір (творити нові означники – конотації) в тих чи інших життєвих ситуаціях – і задля орієнтації у просторі, подолання і опанування його, і задля психотерапевтичної мети" [1, 205-206].

З хаосу чужого світу носій пасіонарної свідомості прагне вибудувати простір комфортного перебування, наповнюючи його впізнаваними образами-

маркерами та національно забарвленими ідеями. “Новий простір – чужина – як первісно абстрактний світ – це той простір, який емігрант мусить наповнити *собою, сенсом,* зокрема й комунікативним, що містить спілкування, *метою* і – що важливо – також *відчуттям своєї батьківщини,* “яка завжди в тобі”. А це, відповідно, викликає й внутрішнє рефлексування-діалогізування у площині *протиставлення/зближення* (так само порівняння, де не останню роль відіграють чинники стабільності й захищеності), яке завжди рухається у напрямку внутрішньої психологічної комфортності” [11, 418].

Екзистенційне відчування межової ситуації вибору себе на нових історико-географічних теренах не було властивим лише українській еміграції. Адже фактично вся Європа після Другої світової війни переживала зрушення-переміщення без видимих міграційних шляхів. Це було своєрідне “велике переселення народів”, сенс якого полягає в тому, що не вони вирушили в новий світ, а цей новий світ “прийшов” до них. Отже, енергія самотворення українських емігрантів помножувалась на енергію процесу самоусвідомлення європейської людини в нових історико-політичних координатах. У цьому контексті варто згадати слова Л. Гумільова: “…Етнічну цілісність ми можемо визначити як динамічну систему, що вміщує не лише людей, а й елементи ландшафту, культурну традицію й взаємозв’язки із сусідами” [2, 132].

Травматичний досвід людства, заподіяний нацистською ідеологією, позначився на песимістичних настроях, що відобразилися в сумнівах і розгубленості людини повоєнної Європи щодо можливості існування й подальшого розвитку націй, самобутність яких утворює багатоголосся культурно-цивілізаційного простору. Європейська людина шукала нових координат, ментальних концептів, способів самовираження. “Це однаково стосується як загального етнопростору, так і простору обживання і виживання окремої родини. Власне, через сакралізацію малих просторів – землі, що її потом і кров’ю, працею і надією “космізує” окрема родина, відбувається сакралізація-обживання усього етнопростору, бо просторова модель етнічного світу становить певний континуум, окреслений і прокреслений траєкторіями доль окремих людей і окремих родин упродовж усієї історії, їх взаємин із землею-годувальницею, найвагомішим аргументом людської і етнічної (національної) ідентичності світу” [1, 208].

Модерне у своїй суті явище МУРу стало можливим на основі відштовхування від народницької традиції та заперечення жорстких канонів соціалістичного реалізму, у рамках якого вимушено маневрувала частина письменників-емігрантів, як-от Іван Багряний чи Юрій Клен. Ставлячи перед собою високі естетичні завдання, українське письменство не сприймало ситуації, коли література, “підпорядкована ідеології, ставала прикладним мистецтвом, ілюстрацією для політичних догм. Підпорядкування літератури ідеології принесло шкоду й ідеологові-мислителеві. Він переставав прагнути ясноти й прозорости, що їх можна здобути в постійній перевірці ідей, але, загнуздавши літературу під свій диктат, став не провідником, а актором; з провідника мас став резонатором сприйнятних для мас гасел…” [9, 201].

Однак мурівці продукують модель творчості, за якої так само приречені на заданість, визначеність, тенденційність, тобто на свідому саморегламентацію слова. Успадкована пафосність письма мурівців, що ґрунтувалося на ідеологічній риториці, як небезпечна тенденція, що подеколи внеможливлювала повнокровний розвиток національної літератури за кордоном, викликала заперечення, зокрема, у Юрія Шереха та В. Державина. Та й самі учасники МУРу, дедалі усвідомлюючи важливість не лише самого послання, а і його літературної якості, чимдалі ретельніше студіюють естетичний досвід модерної Європи.

Завважуючи цю тенденцію в повоєнній українській літературі за кордоном, О.Тарнавський міркує про важливість відродження шляхетної мети літературного слова – вести читача "духовними мандрівками". "У зустрічі з Європою засадничі ділянки культури, що були здеґенерувалися, можуть повернутися на свої відповідальні позиції: ідеологія, з одного боку, а мистецтво – з другого, можуть знову почати виконувати свої основні функції в рості культури автономно, не опановуючи одна одної… Це початок відродження культури, коли і мистецтво, й ідеологія стають на свої позиції, повертаються до своїх питоменностей і завдань" [9, 205-206].

У пошуках художніх моделей, які б відповідали ідеї "великої літератури" та "національно органічного стилю", українське еміграційне письменство в Європі звертається до культурного досвіду нації, переосмислюючи найяскравіші його феномени. Це цілком закономірно в ситуації екзистенційно загостреного вибору, адже неабияку зацікавленість постатями Г. Сковороди, П. Куліша, Т. Шевченка, І. Франка спостерігаємо, скажімо, у знаковий для становлення пореволюційної літератури період, у часи літературних дискусій та полемік навколо подальших шляхів розвитку літератури та потреби обґрунтувати природу і значення таких концептів, як "романтика вітаїзму", "азіатський ренесанс" або "психологічна Європа" (М. Хвильовий).

Нового звучання в рецепції мурівців набувають тези, виголошені в "домурівський" період. Актуалізовані в нових екзистенційних координатах, подальшого осмислення потребують такі питання, як психологія творчості, авторська свідомість, традиційні та модерні канони, що визначають моделі письма. В еміграційних часописах публікуються статті, своєчасність котрих засвідчена колом завдань, що їх перед собою ставить письменство. Приміром, стаття Ю. Липи "Розмова з наукою" в розрізі психології творчості пропонує роздуми автора над змінами у психологічному осягненні світу, що митець переживає як конфлікт раціонального та ірраціонального.

Есей Ю. Липи "Організація почуття" відкриває людину, котра, на думку автора, постає як сума психологічних переживань та емоційних вражень. Позначені впливом берґсонівської концепції людини та психології творчості, погляди Ю. Липи демонструють рух естетичної свідомості українського письменства в пошуках шляхів саморепрезентації. Зокрема, автор намагається обґрунтувати продуктивність методу письма, відомого як "література потоку свідомості", з котрою пов'язаний розвиток "безфабульної" белетристики. За Л. Тарнашинською, Ю. Липа "намагається з'ясувати *роль автора* як занотовувача бігу "цього безконечного потоку вражінь", для чого вибудовує свої висновки з мозаїчного плетива цитат, що дають поштовх його власним думкам або потверджують хід його власних розмислів" [11, 30].

Зрушення в естетичній свідомості письменників як носіїв пасіонарності має виняткову вагу для розуміння тих процесів, що їх переживає нація в цілому. "Кожний етнос має свою особисту внутрішню структуру і свій неповторний стереотип поведінки. Інколи структура й стереотип поведінки етносу міняються від покоління до покоління. Це вказує на те, що етнос розвивається…" [2, 117]. Індуктивні ідеї, котрі виникли в лавах МУРу, на думку його речників, мали відповідний резонанс у свідомості читача, формуючи нову хвилю пасіонаріїв. У новому етнокультурному контексті пасіонарність мурівців, яка перейшла інерційну стадію після їхнього переїзду на інший континент, зазнала піднесення. Відбувається відродження часописів, цілком закономірно виникає питання про організацію культурного життя на нових землях. У системній цілісності етносу пасіонарно налаштовані митці у своїх творчих звершеннях шукали не так самореалізації, як контакту, діалогу з читачем, формуючи у глибинах національно свідомих мас високий ступінь пасіонарної напруги.

Постійні пошуки апологетами ідеї великої літератури свого читача вписуються в концепцію Л.Гумільова, відповідно до котрої особистість пасіонарного типу сама по собі не здатна реалізувати пасіонарну енергію, якщо та не знаходить свого виходу у свідомість співвітчизників: "…Не окремі пасіонарії вершать великі справи, а та загальна налаштованість, яку можна назвати рівнем пасіонарної напруги" [2, 370]. Для розуміння природи пасіонарності українського еміграційного європейського середовища вважаємо за доцільне звернутися до роздумів Л.Тарнашинської: "Однак пасіонарність (тут як еквівалент енергії інстинкту самозбереження) не може забезпечити гармонійного розвитку особистості через низку причин, головною з-поміж яких є відсутність домінанти націєтворення, що базується не тільки на належності до координат відповідної етнічної території, а й на проживанні на ній *де-факто*. Таким чином, незапитана пасіонарність скеровується на дистанційовану *націєохоронну функцію,* а також – за умови природних задатків – на творчий процес і *"життя-в-культурі"* як "духовній батьківщині". Якщо ж в індивідуума домінує раціонально-логічний тип мислення, пасіонарність спрямовується на соціокультурні рефлексування і на намагання налагодити тісніші контакти з правітчизною" [11, 418–419].

Модуси пасіонарності в еміграційній літературі мали в основі ідею державотворення та націєохоронний характер, помножений на питання національної свідомості, утіленої через систему кодів. "Набуття людиною людської сутності починається із засвоєння культури, звісно, завше якоїсь конкретної культури, її національного варіанту. Культура співмірна із інформацією, для передання якої потрібна символічна система (коди). І кожна культура має ту саму функцію: зберігання і постійне відновлення національно-культурного організму, упорядкування дійсності (макро-, мезо-, мікросвіту), встановлення/відновлення порядку речей, протистояння ентропії і хаосу, а мірою упорядкованості системи культури є акумульована в ній інформація, яка охоплює різні пласти буття-в-світі – від надзверхнього комунікативного до глибинного духовно-трансцендентного" [1, 37–38].

Індивідуальна пасіонарність письменника-емігранта посилювалася в контексті пасіонарних ідей, продукованих оточенням: такі ж митці, що під впливом обставин опинилися в не так ворожій, як новій для них екзистенційній ситуації, коли особливо гостро постало питання "хто ми?" – складник концепту самоідентичності, що визначає систему координат в образі світу.

Нові геоекзистенційні координати формували розпорошені мистецькі енергії в цілісну організовану силу. Усвідомлюючи необхідність заявити про себе не так для ближніх, як для тих, кому адресоване закличне слово, мистецькі кола українців за кордоном прагнуть консолідації та програмової визначеності своєї діяльності. Якщо перебування в еміграції розглядати як межову ситуацію, що посилює екзистенційне переживання ситуації вибору, то в цьому контексті літературна діяльність стає формою "максимального виявлення екзистенції" (Л.Тарнашинська).

Пасіонарність неможлива без відповідного середовища-резонатора, тобто саме явище пасіонарної особистості в літературі слід розглядати в контексті діалогу автор – читач. Тому письменники МУРу свідомо орієнтуються на відповідні моделі творчості, шукаючи "національно-органічного стилю". Тоді повісті та оповідання, скажімо, на історичну тематику, відчутно зорієнтовані – подекуди навіть на рівні стилізації – на історичну класику; ті, що прагнуть задокументувати епоху в іменах та характерах, літературно-художні полотна епопейного формату набувають властивостей *етноохоронних жанрів*, *розширюючи кордони національної ідентичності*.

С.Андрусів апелює до поняття "етнос-нація", розглядаючи його як "передовсім фізичний і духовний простір, де простирається тіло цього етносу, цієї нації. Це – Дім, що має чіткі межі, які відгороджують його від не-Дому, і це духовна, *метафізична географія* (курсив мій. – *І.Б.*), що має свої

профанні і святі місця – згустки, ядра національного хронотопу, об'єкти для поклоніння і самоідентифікації" [1, 204]. Картиною, що втілює ментальний простір нації, стають тексти культури. Однак культура не лише віддзеркалює "індивідуальний-національний образ простору", а стає способом та формою його продовження. "Взаємини людини/етносу з простором – це передусім взаємини упорядкування-членування-розбудовування-розміщення себе і своїх речей у просторі" [1, 206].

У тексті національної культури проявляється *космологічна свідомість етносу*, включена в конкретні історичні реалії. Тому інколи окремі знакові події історії постають як органічно вписані в національний міф сюжетні елементи, покликані до кінця реалізувати програму міфу: не лише пояснити момент народження-походження етносу, а й з'ясувати його місце серед інших. "Процес національної самоідентифікації так само космогонічний за своїм характером: у момент самоосмислення, як і в ритуалі, відбувається відновлення національного образу світу – ще одне "закріплення", "відпечатування" – увічнення – на екрані пам'яті цього образу" [1, 34].

Література як частина національної міфології, покликана забезпечувати безперервне продукування національних моделей людини і світу, дедалі більше увиразнює закони циклічності культури, що відповідає законам циклічної організації космосу. Отже, коли ми говоримо про традиції в українському письменстві як джерело подальшого руху національної свідомості, то саме закони циклічності дають змогу вмотивовувати імпульси, котрі спонукають митців актуалізовувати спадщину минулого.

Письменники МУРу, створюючи власний міф, були свідомі того, що його прочитання здійснюватиметься в рецептивному полі, визначеному координатами української та європейської культур. Прагнучи включити події сучасного в позаісторичний контекст вічного та універсального, еміграційне письменство мурівського періоду, виводячи образ історії, творило концептуальну модель часу. Постає питання особливостей моделей часу, презентованих у доробку митців МУРу. "Лінійно-дискретні тексти культури переважно тяжіють до історичних моделей часу, візуально-континуальні – циклічних (космологічних)" [1, 26]. Саме вони допомагають реалізувати кожній нації "свій власний проект існування, свою ідеальну мету самореалізації і самоутвердження у макросвіті" [1, 29].

Українська еміграційна література повоєнної Європи не відкидає історичної моделі часу, проте, оприявнюючи націєохоронний модус, тяжіє до його космологічної моделі, концентруючи у слові енергію *національного* в тому його сенсі, в якому розкривається неповторно-індивідуальне на тлі загальноісторичних законів культури. "**Національне**, – зазначає С.Андрусів, – *це надособистісна сила бажання особистостей спільно творити текстуальне тіло своєї культури, розповідати разом собі і світові своєю мовою історії про своє минуле-теперішнє-майбутнє*" (курсив та напівжирний шрифт авторки. – *І.Б.*) [1, 27].

Лінійна модель часу, обстоювана мурівським письменством, – це продукт свідомості тієї частини етносу, що після переселення на нові землі, у нових для них етнокультурних координатах переживає "період становлення". За Л.Гумільовим, "лінійний відлік часу з'являється тоді, коли етнос починає відчувати свою історію не як виняткове явище, а у зв'язку з історією суміжних країн. Коли етнічна спільнота вступає в перший творчий період свого становлення, провідна частина населення штовхає всю систему шляхом етнічного розвитку, накопичує матеріальні та ідейні цінності. Це накопичування у сфері етики стає "*імперативом*" і стосовно часу *трансформується у відчуття, яке можна назвати пасеїзм*" (курсив мій.– *І.Б.*) [2, 122].

Сенс такого пасеїзму Л.Гумільов убачає в тому, "що кожний активний будівничий етнічної цілісності відчуває себе *продовжувачем лінії предків*, до якої він щось додає: ще одна перемога, ще одна будівля, ще один рукопис, ще один викуваний меч. Це "ще" говорить по те, що минуле не пішло, воно в

людині й тому до нього слід додавати щось нове, оскільки тим самим минуле, накопичуючись, просувається вперед" (курсив мій.– *І.Б.*) [2, 122].

Завдання, що їх перед собою ставили письменники МУРу, мета "послання" – це той чітко означений аспект естетичної програми мистецького руху, котрий не підлягав полеміці. Натомість визначення вектора, в якому належало продовжувати "лінію предків" еміграційному письменству, відбувалося у змінених культурних координатах. Мурівцям належало не лише зберегти коди власної культури, а й універсалізувати їх. Реалізація цього завдання могла перетворитися на реакцію щодо власної "неповноти європейськості" української ментальності.

Важливими чинниками саморегуляції в хиткій ситуації були усвідомлення неповторності, пошуки першовитоків історії нації, посилена увага до проблеми національної ідентичності, відповідна самодостатність, що дозволяє не асимілюватися, а інтегруватися в європейський культурний простір. Власна оцінка, власний погляд на знакові епізоди з життя людства – аж до власної версії історії – ось той код, що забезпечує самодостатність української етнічної свідомості, реалізованої в дискурсі МУРу. "Світова історія – поліфонія культур, множинність етнічних свідомостей-світів, де ті самі події трохи інакше переживаються-інтерпретуються різними їх сучасниками, які разом творять людство… Кожен з розказаних етносами-націями сюжетів, їх культур унікальний і самодостатній, тому нема потреби, наприклад, українцям мучити себе питанням, чи відповідає голос і тон української культури світовому (європейському) рівневі…" [1, 23].

У ситуації загрози руйнації суспільної космогонії як способу творення нації (Е.Сміт) митці МУРу орієнтуються на латеральний шлях (тобто такий, що реалізовує волю "згори" на противагу волі демосу) розбудови національної свідомості як необхідної умови, що гарантує саме існування нації. Українська латеральна модель у контексті державотворчих ініціатив письменників МУРу вписується більшою мірою у східну модель, коли спрямувальним та організаційним фактором виступає не закон (політична еліта), а культура (духовна еліта нації).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андрусів С.* Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. – Львів, 2000; Тернопіль, 2000. – 340 с.
2. *Гумилев Л.* Этногенез и биосфера земли. – М., 2008.– 736 с.
3. *До читачів* [Від редакції] // Слово: Збірник 1. Література. Мистецтво, Критика. Мемуари. Документи. Нью-Йорк: Об'єднання Українських письменників в екзилі, 1962.– С. 3–4.
4. *Жулинський М.* Зустрічі без прощань на українському просторі XX століття // *Костюк Г.* Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах / Передм. М.Жулинського. – К., 2008. – Кн.1. – С. 5–20.
5. *Костюк Г.* Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах / Передм. М.Жулинського. – К., 2008. – Кн.1. – 720 с.
6. *Липа Ю.* Бій за українську літературу // Український засів. – 1993. – № 4(8). – С. 25–45.
7. *Мариненко Ю.* Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40-50-х років XX століття: Монографія. – Кіровоград, 2004. – 328 с.
8. *Павличко С.* Теорія літератури / Передм. М. Зубрицької. – К., 2002. – 769 с.
9. *Тарнавський О.* Чи мовчала українська муза під час війни? // Відоме й позавідоме. – К., 1999. – С. 198–207.
10. *Тарнашинська Л.* Іван Франко – Юрій Липа – Богдан-Ігор Антонич: народження нової дійсності (до питання психології творчості) // Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К., 2008. – С. 27–40.
11. *Тарнашинська Л.* Література розфокусованої свідомості: до категорії "діаспора" та її інтерпретацій у літературознавстві // Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К., 2008. – С. 412–432.
12. *Чого* ми хочемо // МУР: Збірники літературно-мистецької проблематики. – Мюнхен-Карльсфельд, 1946. – Збірник 1. – С. 3–6.
13. *Шерех Ю.* МУР і я в МУРі (Сторінки зі спогадів. Матеріали до історії української еміграційної літератури) // Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології.– К., 1993. – С. 483-529.

*Отримано 7.10.2009 р.* *м. Київ*

# Дати

ХС



*“Від Бокаччо до Аполінера” – такий творчий доробок майстра українського перекладу Миколи Олексійовича Лукаша, дев’яносту річницю якого відзначала торік у грудні Україна. “Перекладач такого діапазону – рідкісне явище не лише в українській, а і в будь-якій іншій літературі”, – так оцінив титанічну працю Миколи Лукаша його побратим по перу Григорій Кочур.*

**Елеонора Соловей**

## СПОГАД ПРО ОДИН ВЕЧІР

У спогаді йдеться про обговорення українського перекладу “Декамерона” Боккаччо, що відбулося у травні 1965 р. на засіданні перекладацької секції Спілки письменників України. Щоденникові записи та нотатки авторки дали змогу докладно відтворити весь перебіг та атмосферу тієї події, головним героєм якої був Микола Лукаш, котрий і здійснив переклад “Декамерона”.

*Ключові слова:* переклад, перекладач, М. Лукаш, мова, “відлига”.

*Eleonora Solovey. Recollection of an evening*

These memoirs flash back to the discussion about Ukrainian translation of Boccaccio's “Decameron” which took place in May 1965 at the meeting of the Translation Section of the Ukrainian Writers’ Union. Diary records and marginal notes allow the author to reconstruct the whole course of events as well as the atmosphere of the meeting whose key actor was Mykola Lukash, the translator of “Decameron”.

*Key words:* translation, translator, M. Lukash, language, thaw.

То була, либонь, найкраща моя весна. На бучну, у радянських традиціях, республіканську нараду молодих науковців я приїхала у складі делегації мого Чернівецького університету. Була єдиною студенткою в цьому гурті молодих викладачів та аспірантів, тож користувалася поблажливою прихильністю решти. Ми приїхали в неділю, 9 травня, і це було двадцятиліття Перемоги, і Київ весняний, травневий, святковий був неймовірно прекрасний. Того вечора я вперше бачила салют, а перед тим наше товариство чомусь опинилося на епохальному футбольному матчі з рахунком 9 : 0.

Перевага молодості: на тому святково-безжурному тлі нічого не важили певні труднощі з поселенням; зрештою, цим займався наш староста-фізик, і принаймні для жіночої частини нашого гурту все владналося чудово: нас трьох поселили в кабмінівській квартирі-готелі чи гуртожитку напроти Державного

банку, спершу ніби лише на ніч, але там ми й прожили ледве не тиждень! Звідти вранці було всього нічого до Жовтневого палацу, де ще молодий академік Патон урочисто відкрив пленарне засідання. З цікавістю провінціалки я слухала справді видатних людей – філософа П. Копніна, кібернетика В. Глушкова. Що такий самий захват викликав і льотчик-космонавт Комаров – то ми ж були діти свого часу, таки свого, а не якогось наступного, коли станемо дорослі, скептичні, мудрі. А час був п'янкий, як та весна, і звався весняно та обнадійливо: відлига! Тепер я розумію, наскільки по-різному почувалися в ньому різні люди залежно від віку й попереднього досвіду, але для мене тодішньої все було природним, самозрозумілим, і обіцяло попереду достеменно "світле майбутнє" та "сяючі висоти" (саркастична назва либонь найгіркішого дисидентського твору, роману А. Зинов'єва "Зяючі висоти"; але до нього було ще ціле десятиліття)…

По закінченню всієї тієї "учти" я пішла в академічний Інститут літератури шукати Михайлину Хомівну Коцюбинську, з якою нещодавно познайомилася, коли вона приїздила до Чернівців. І щойно знайшла, як із другого боку взяв мене за лікоть львівський професор О. В. Чичерін: він приїхав опонентом на захист дисертації і вже відбув той обов'язок. Наша прогулянка втрьох на Труханів острів була феєрична: там весна, не скута урбаністичними втручаннями, буяла просто несамовито, а мені було так добре й цікаво з цими людьми, які назавжди залишилися для мене високими авторитетами і взірцями, котрі з незбагненною щедрістю обдарували мене своєю дружбою та довірою.

Феєрія тривала: увечері учасники наради мали змогу слухати в Оперному театрі "Кармен" із Ларисою Руденко в заголовній ролі; партію Хозе співав соліст Краківської опери Роман Венжин, диригував Казимир Корд, також із Краківської опери. Ще нещодавно щось подібне було неможливе, а тепер уже ставало майже нормою, і це також був подув змін! Маю враження, що оперне мистецтво тоді користувалося в нас ширшою популярністю; тут я не чулася такою необізнаною, як на футболі, навпаки.

Наступного дня були секційні засідання, і вже не минулося без певних розчарувань та невдоволень: юнацький максималізм, упоєний тими розкішними враженнями, наразився на звичну прозу, на більш буденну реальність. Інакше кажучи, бодай у вівторок мав таки настати понеділок, бо не може свято тривати вічно. Уже й з програми було видно, що секція гуманітарних наук, остання, була ніби чемним додатком до решти. Я лише занотувала собі, що доповіді Дубини, Гончаренка, молодого Дончика, як і коментарі головуючого Білодіда, слухати було "и скушно, и грустно": у рідному університеті мала такого вдосталь.

Проте вечір був винагородою за все! Виглядало так, що попереднє, неначе оперна увертюра, лише готувало наступну подію – чи мене готувало до неї, бо саме вона і стала родзинкою всієї тієї поїздки, саме заради неї, виявилося, треба було мені приїхати, саме про неї по стількох десятиліттях варто тепер оповісти.

Увечері М. Х. Коцюбинська запропонувала йти з нею в Будинок письменників на засідання секції художнього перекладу, де мало бути обговорення українського перекладу "Декамерона" Боккаччо – перекладу Миколи Лукаша. Я ніби потрапила до раю, а може, на Олімп: у тому ошатному особняку, тому прегарному залі було так цікаво, "таких людей я побачила й почула, а з деякими М. Х. мене й знайомила, на мою превелику втіху та ніяковість". Цитата з тодішнього мого щоденника, зберігся також записничок із нотатками, тож я рада, що можу скласти правдиве свідчення про той вечір на "документальній" основі. Бо Леонід Череватенко, заохочуючи мене написати цей спогад, перевірив тодішню пресу й упевнився, що була лише одна вкрай лаконічна інформація про те обговорення.

"Надзвичайно сильне враження справив на мене сам Лукаш, людина

дивовижно тонка й розумна, високої духовної організації, але настільки не від світу сього, настільки відсторонений, що, дивлячись на нього, відчуваєш якийсь острах, якусь сильну тривогу і гостро усвідомлюєш власну ницість перед таким подвижницьким життям". Розуміючи, що переді мною справжній аристократ духу, водночас була дещо збентежена його простакуватим і ніби визивно "затрапезним" виглядом. Відчувала, що тут не може бути гри чи пози – і не могла уявити, для чого й навіщо тоді оцей "імідж". Що ж, напевно, те моє сум'яття – теж "перевага молодості": тепер уже знаю, які разючі бувають невідповідності видимого й сутнього. Знаю також, що вмінню бачити суть навчаємося зі змінним успіхом ціле життя: нині, роздивляючись нечисленні фотографії М. Лукаша, зовсім інакше сприймаю його обличчя, до речі, ним же самим так дотепно "припечатане" в одній із його незрівнянних епіграм-"шпигачок":

Усе схиля мене до плачу,
А я на зло всьому не плачу,
Бо сльози можуть зіпсувати
Моє обличчя мопсувате.

Натомість Григорій Порфирович Кочур, "абсолютно святий", як мовила Михайлина Хомівна, вражав і зовнішнім "благообразієм"; мені він був подібний на давнього божка або справді святого чи давнього поета зі Сходу – бракувало хіба що довгої ріденької срібної борідки, але її в цьому випадку так легко було "домалювати" в уяві!

Б. Д. Антоненка-Давидовича я вже знала, мала навіть його автограф: на моєму філфаку була зустріч із ним з нагоди виходу його роману "За ширмою". Подібно до Лукаша й Кочура, він теж світився якоюсь особливою привітністю, зичливістю. Тепер я думаю, що нарешті розумію природу їхньої виразної "люмінесценції": вона властива людям, які зуміли пронести крізь *таке* життя віру в добро, вивищилися над особистими кривдами, а кривдників якщо й не простили, то просто зігнорували та й забули. Зате ж кривдники, як виявилося згодом, мали ще й яку добру пам'ять…

Був там також Віктор Леонтійович Петровський, досвідчений редактор і перекладач, зайнятий тоді укладанням безприкладної антології казок народів Російської півночі, а чи, може, усієї Федерації, де хотів представити всі без винятку, навіть найнечисельніші, нації та народності. Досвідчений він був і в іншому сенсі: двічі відсидів у "сталінських університетах"; певно, саме там і задум цей виплекав. З благоговінням дивлячись на всіх цих людей, я раптом відчула себе серед них не такою вже сторонньою та випадковою, адже мій батько також скуштував гулагівського хліба, його забрали через два тижні після мого народження, а повернувся він, коли мені було вже п'ять років. Уважав, що допомогли його численні апеляції, оскарження та спростування безглуздих звинувачень; мама гадала, що більше "став у пригоді" перенесений у таборі гнійний плеврит і зумовлена ним операція з видалення ребра.

Утім не менше за "корифеїв" зачарували мене і друзі М. Коцюбинської: це була також "світлоносна" генерація! Саме там і мене вперше осяяла увічнена в поезії Василя Стуса "посмішка Івана" – Івана Олексійовича Світличного. А коли виступав ще вельми молодий Анатоль Перепадя, то позад мене чийсь гарячий шепіт оповів, що цей приятель покійного Василя Симоненка мав нещодавно великі неприємності за "проникнення" Симоненкових щоденників за кордон. Іще була там Ірина Стешенко, до якої зверталися "пані Орися",

мені її відрекомендували як перекладачку Шекспіра; що вона донька Івана Матвійовича Стешенка й актриса Курбасового "Березолю" – про це я довідалася значно пізніше. Було також подружжя, про яке хтось розповів як про засновників унікальної школи новогрецької мови: то були видатні філологи Андрій Білецький і Тетяна Чернишова.

Вів обговорення тодішній голова перекладацької секції Спілки письменників М. М. Шумило. У вступному слові назвав М. Лукаша "художником-перекладачем", знавцем "незліченної кількості мов". Згадав він про випадок, коли Лукашеві дали на рецензію українсько-польський словник, а він "порядком рецензування" з одного тому зробив два; містив той вступ і високу оцінку Лукашевих перекладів "Фауста" Гете, поезій Бернса, Тувіма. Насамкінець – запрошення говорити цього разу про переклад "Декамерона" – "переклад-шедевр".

Після того прозвучали уривки з української версії "Декамерона": окремі оповідки з окремих "днів" читали артистка Олена Коваленко, диктори українського радіо Юрій Рудник і ще один: прізвище я, мабуть, не встигла записати чи не розчула. Натомість просто фізично відчувала, як утішно всім було слухати те читання, а читцям читати, яка то насолода й розкіш відчувати таку потугу, таке повносилля цієї мови, вічно загроженої та кривдженої! Нещодавно у спогадах Івана Дзюби натрапила на збережені ним з молодих часів розлогі записи колоритних висловів матері, діда, сусідів. І я також, слухаючи український "Декамерон", зачаровано нотувала собі: "ночоброд", "вікноскок", "ткач-ниткоплут", "квачомаз", "відправити сорок парастасів"…

Після того читання слово дістав Микола Лукаш, його зустріли такою овацією, ніби це був гладіатор, який щойно здобув перемогу. Зрештою, у певному значенні, для присутніх очевидному, – так воно й було. Проте сам "переможець" аніскільки не величався, говорив спокійно й довірливо, оповідав про роботу, в якій вочевидь убачав справжній сенс існування. Про різні розуміння перекладацької справи. Про приятеля-угорця, який перекладав "з аркуша", себто одразу, без попереднього прочитання тексту. Натомість для самого Лукаша перше читання важило надзвичайно багато: та і як інакше не лише скласти цілісне уявлення про твір, а й "примірятися" до нього. Лукаш зізнався, що десь іще року 1952-го, коли закінчував перекладати другу частину "Фауста", почав "примірятися" до Боккаччо. Говорив, що в подібній роботі для успіху бажана ізоляція, і чим вона повніша – тим краще. За приклад йому правив російський перекладач дев'ятнадцятого століття Струговщиков: той, мовляв, засівши перекладати "Фауста", замкнувся вдома на ключ, а ключа крізь вікно викинув у Неву!

Попри всю неординарність особи Лукаша, мене зворушило й зігріло оте відчуття особливої довіри до аудиторії: відчувалася беззастережна впевненість його в кожному із присутніх: ніби він точно знає, що кожен у цьому залі (отже, і я також!) усе тямить, розуміє, встигає за ходом думки, вловлює асоціації та натяки. Достеменно так воно й було – і це було дивовижно, саме в цьому й полягало "раювання"!..

– Я робив різні стилістичні транскрипції твору, поки не знайшов стилістичний ключ: треба архаїзувати, але помірно. І вже через ту роботу прийшов до нового й справжнього розуміння "Декамерона".

Боккаччо не був, на думку Лукаша, таким уже атеїстом, як воліли зображати вульгаризатори, навпаки: був людиною глибокої віри. А якщо його оповідки підривали основи релігії, то, мовляв, тим гірше для неї, коли щиро віруючий мимохіть це робить. Може, тоді справа у кліриках? Узагалі Боккаччо-людина інтригував перекладача впродовж усієї роботи: "Перш ніж став старшим, він таки був молодим, а це не кожному дається!".

Розважила аудиторію й наступна ескапада Лукаша: Боккаччо зрікся "Декамерона" тільки через двадцять років – "не те що нині дехто". Усім було зрозуміло, що це, зокрема, – про тодішню "синусоїду" Євгенія Євтушенка, який вражав цілий Союз то зухвалими витівками (як усними, так і писаними), то, під тиском критики, палким каяттям у содіяному, і так повторювалося багато разів. Певна річ, не було то насправді весело: у цьому товаристві добре знали, як Система від самих початків своїх добувала потрібні визнання та зізнання. А проте в Євтушенка повторюваністю своєю процес таки набув похмурої кумедності: іноді здавалося, що це зухвальство казкового Хлопчика-мізинчика добром для нього не скінчиться, а іноді вже й обридало.

Як умілий оратор, по тому Лукаш знову повернувся до проблем перекладу. Висловився проти поширеної думки, ніби переклад має нести певний "наліт іншомовності": таке сповідував "навіть Маршак", але Лукаша це не переконувало. Він стояв на тому, що "Пригоди Симпліцисімуса", "Фауст", інші світові шедеври написані "дуже іспанською", "дуже німецькою" тощо, отже, і перекладати треба "дуже українською", "дуже російською" тощо. Зал висловив оплесками цілковиту згоду. А ще сказав, що мова – це така бездонна стихія, що не в найталановитіших, але окремих письменників, а тільки в сукупності, у сумі, "в ужитку всіх мовлян" можна її осягнути, збагнути. І поділився власним досвідом та "методою":

– Здебільшого запам'ятовую – хоч то знайома людина, хоч незнайома, – де, коли, від кого почув слово чи вислів. От і днями набув таке: "Добро п'яниці крапля"!..

Поділився спогадом із давніх уже часів свого вчителювання. Писали переказ Франкової "Історії кожуха", у двох учнів надибав колоритні вислови, свідчення мовної органічності. Один написав, що повернули героєві замість кожуха "самі *недогнилки*"; у другого герой скрушно мовив: "Ви ж мого кожуха *згнилили*!".

І знову, ніби давши аудиторії невеличку розрядку, повертався до найпосутніших, кореневих проблем перекладацтва, до того, що перекладач, як і автор, мусить "перевтілюватися". І що деякі твори, деякі їхні грані вимагають від перекладача ще й таланту пародиста… Щось таке є і в "Декамероні". До слова сказав, що цей переклад – єдина з його праць, котра "удостоїлася" різко негативної внутрішньої рецензії.

– Але схвалили Кочур та Вирган, і з того я вже був цілком утішений!

На жаль, не зафіксоване в мене ім'я мовознавця, котрий звірив обговорюваний переклад з італійським оригіналом (напевно ж, вибірково: кому до снаги була б така робота в повному обсязі?); натомість і за ним нотувала "перлинки" перекладу: "дзюндзя волохата", "какавічіньо, котру зустрів минулого року в Задрипанцях", а також, після мудрих міркувань про антонімічний переклад та особливості вживання модальності, – дифірамб лінгвістичній ерудиції Лукаша, "котрий є не менше літератором, ніж ученим-мовознавцем".

Натомість уже згадуваний тут Анатоль Перепадя далебі не "осанну" виголосив надто ревним тодішнім редакторам – цим, за висловом Миколи Зерова (теж нове тоді для мене ім'я!), "постельникам і вегетаріанцям стилю".

Яскраве враження справив на мене й наступний промовець, ще б пак: фізик і водночас… перекладач із японської! Зветься Іван Дзюб (у тому товаристві цілком відрізняли його від Івана Дзюби, тим часом журналісти вже незалежної України й досі, буває, плутають їх!). Італійську він також добре знає – і як вона в нього розкішно звучить, коли він порівнює якісь фрагменти оригіналу з перекладом, коли тішиться, які чудові відповідники знайшов перекладач висловам та зворотам, що їх, здавалося б, геть неможливо перекласти ні дослівно, ні ще якось. Ось дивіться, отак

в оригіналі, і дослівний переклад практично безсенсовний, натомість перекладач знайшов, дивіться, який гарний відповідник: “Кому вдень недоїжно, вночі недоліжно”. Або в іншому подібному випадку – каскадові італійських фразеологізмів знов-таки знайшовся відповідник: “Отак і помирились: прости мене мила, що ти мене била”. Звичайно, треба цими скарбами володіти, звідкись усе це знати, мати у своїх закамарках. Лукаш-перекладач має цього добра як ніхто. Для І. Дзюба було втіхою надибати в перекладі “Декамерона” вислів “пішов на зламану голову”: “Бо в дитинстві й мене часом мама туди посилала”. “І мене!” – хотілося мені вигукнути, та забракло відваги.

Видавничий редактор з видавництва “Дніпро”, водночас перекладач із німецької та італійської О. Синиченко зачитав “типового” подячного листа М. Лукашеві за переклад “Декамерона”; наголошено було, що автор листа “не філолог” і “не киянин”, тобто це був достоту “глас народу” в дещо радянському розумінні. Може, тому зміст листа не залишив виразних слідів ні в пам’яті, ні в нотатках, а може, просто йому передувало надто багато більш яскравих вражень. Але все знову пожвавішало, щойно заговорив Б. Антоненко-Давидович. Він нагадав присутнім, як саме історія унеможливлювала творення єдиної української мови. І знову я відчула: ідеться про речі, у цьому колі добре знані, а от мені ще не доводилося чути про таке! “Для творення культури, – карбував слова Борис Дмитрович, – один такий переклад вартий більше, ніж десять оригінальних, але недоладних романів!”. Саме Антоненко-Давидович того вечора першим порушив питання про необхідність належно винагороджувати такі видатні переклади, таких перекладачів.

– Але, – вів він далі, – будучи відомим прискіпайлом та уважним читачем, хочу й до Миколи Олександровича висловити деякі претензії.

Ішлося про “дрібниці”, які в цьому товаристві, ясна річ, дрібницями не вважалися. Приміром, промовець оскаржував уживаний перекладачем вираз “це вірно” у значенні “відповідає істині”: для Антоненка-Давидовича це слово “на своєму місці” у вислові “вірний своїй дружині” або, може, ще краще “вірний своєї дружини”.

– Ну оце вже взагалі анахронізм, – незворушно проказав Лукаш, маючи на увазі подружню вірність, чим знову вельми розвеселив аудиторію. Промовець, одначе, правив своєї, закликаючи не плутати й не вважати синонімами “усмішку” й “посмішку”, розрізняти значеннєві відтінки дієслів “попав” і “потрапив”. А тоді без переходу, але для всіх цілком логічно, повернувся до висловленої на початку думки про внесок такого перекладу до світової скарбниці культури.

Далі слово взяв Г. П. Кочур, він хотів говорити про те, “чого не вистачало в нашому обговоренні”: про ті реакції на український “Декамерон”, які ще мають місце за межами цієї зали та цієї громади, про певний “зоологічний різновид”, що зовсім інакше зустрів появу цієї книжки. Зокрема, про здивування, ба навіть обурення якоїсь панночки в письменницькій книгарні тощо. І тому шкода, що не взяв участі в обговоренні згадуваний автор негативної внутрішньої рецензії або інші представники “різновиду”. От ми чули тут лист-подяку. А тим часом “ці” також дописують і до видавництва, і в часописи. У них свої дискусійні моменти, не ті, що в Бориса Дмитровича. Пишуть, приміром, чому в перекладі не “свиня”, а “безрога”: навіщо, мовляв, це? Ці “блюстителі” мови неначе справді заповзялися зробити її якнайпіснішою! Тут М. Шумило докинув у дусі Лукашевих реплік: “Ну де ж свиня буває пісна?”.

У розвиток думки Антоненка-Давидовича про відзначення таких видатних перекладів М. Х. Коцюбинська запропонувала висунути український переклад

"Декамерона" на здобуття Шевченківської премії наступного року. Це означало, либонь, що в залі Будинку письменників уже остаточно запанувала ейфорія. Ні, Лукаш і його переклад направду заслужили на таку відзнаку, але одне – що того вечора взагалі вперше прозвучала думка про необхідність відзначати вершинні здобутки перекладацького мистецтва, а друге – хто ж із присутніх не знав, чим наразі були державні премії, кого й за що ними увінчували? В унісон прозвучала й думка якогось чоловіка (представившись, додав, що він інженер) надати М. Лукашеві науковий ступінь доктора філологічних наук *"honoris causa".* Що й казати, гарні були пропозиції, і, знову ж, вони так логічно випливали з усього, що говорилося того вечора. А проте чомусь так і не став Лукаш ані Шевченківським лауреатом, ані доктором *"honoris causa".* Як шкода!..

А спогад про той вечір був мені своєрідним оберегом у наступні гірші часи: коли навіть зелені ідеалісти мусили втямити, що відлига скінчилася, наче й не починалася, коли вже здавалося, що навколо сама лише "випалена земля", я згадувала ту атмосферу, тих промовців і героя тієї імпрези – спогад зігрівав, наснажував, давав надію. Адже одні з них мали за плечима ті кляті "університети", для інших то ще було попереду, а проте всі воліли бути собою, працювати і сподіватися. Бо так найкраще, в усі часи.

*Отримано 11.09.2009 р.* *м. Київ* ■

**Галина Карпінчук, Марія Корнійчук**

## "ЯВИТИ СХОВАНЕ І МОВИТЬ НЕСКАЗАННЕ"

Ця стаття присвячена огляду виставки "Явити Сховане і мовить Несказанне" до 90-річчя від дня народження видатного перекладача, лексикографа, письменника Миколи Лукаша, яка експонувалася з 19 грудня 2009 року і впродовж січня нового – 2010 року в Музеї книги і друкарства України.

*Ключові слова:* перекладач, видання, літературознавство, документи, експонати.

*Halyna Karpinchuk, Maria Korniychuk. "To reveal the hidden and to express the ineffable"*

This article is devoted to the exhibition "To Reveal the Hidden and to Express the Ineffable" which was organised in the Museum of books and book-printing of Ukraine from 19.12.2009 through 31.01.2010 on the occasion of the 90th anniversary of Mykola Lukash, a prominent Ukrainian translator, lexicographer and writer.

*Key words:* translator, edition, literary studies, documents, museum piece.

Творчий доробок Миколи Лукаша-перекладача вражає: йому належать переклади з 18 мов понад тисячі прозових і поетичних творів більше сотні авторів. Григорій Кочур сказав про свого побратима: "Такі, як Лукаш, народжуються, мабуть, раз на кілька століть…".

На виставці були репрезентовані видання творів у перекладі М. Лукаша із фондів Музею книги і друкарства України; архівні матеріали, видання, періодика, надані Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Літературним музеєм Григорія Кочура, Державною історичною бібліотекою України; окремі матеріали передали Голова Комісії із творчої спадщини М. Лукаша Леонід Череватенко та дослідник життя і творчості перекладача Борис Черняков.

Тринадцять унікальних знімків фотожурналіста "Літературної України" Ігора Яїцького зберегли для нас образ світлої людини і творця, життя якої минуло в умовах радянської тоталітарної системи, де не було місця яскравим особистостям і талантам.

Створити своєрідну атмосферу виставки допомогли кролевецькі рушники (з фондів Музею українського народного декоративного мистецтва). Микола Лукаш народився та виріс у Кролевці, у його родині також займалися ткацтвом, тому ці червоно-білі обереги невіддільні від його життя.

Завдяки Миколі Лукашу українською мовою сьогодні читаємо вершинні здобутки світової літератури – Й. В. Гете, Г. Флобера, Боккаччо, М. Сервантеса, Г. Аполлінера, П. Верлена, П. Валері, Р. Бернса, Г. Лорки...

На виставці були представлені п'ять видань різних років Лукашевого перекладу роману Г. Флобера "Мадам Боварі" (найперше вийшло 1955 року). Експонувалося також рідкісне на сьогодні видання "Діти французьких докерів" (Дитвидав, 1958 ), автор Андре Стіль. Саме перекладом твору цього французького письменника "Перший удар" дебютував М. Лукаш у 1953 році як перекладач. З-поміж інших перекладів із французької мови – збірки творів Гійома Аполлінера (1984) та Поля Верлена (1968). (Остання – із дарчим написом М. Лукаша Л. Череватенкові).

Значну частину перекладацького доробку М. Лукаша складали твори німецьких авторів. У 1955 році з'явився його найповніший переклад "Фауста" Й. Гете, над яким він почав працювати ще у шкільні роки, експонувалися перевидання цього твору (1981; 2003). Статті-листи Лукаша до видавництва "Дніпро" (авторизований машинопис із правками) "Про змішування західноєвропейських реалій з польськими та про тінь Франца-Йосифа", "Хто такі були двораки?" і " Про зниження стилю та про скривдженого Мефістофеля" були відповіддю на "внутрішню" рецензію В.Коптілова на третє видання "Фауста". "Лукашеві можна шити які завгодно гріхи, але цього – незнання рідної мови – мабуть-таки, не варто. Коли ж я її не знаю, то мені лишається бодай гірка втіха, що я поділяю це незнання з Франком, Кримським та Грінченком", – читаємо в одній із них.

Крім Гете, із німецької Лукаш перекладав твори Ф. Шіллера (1967; 1968) та Г. Гейне (1956). У виданні творів Гейне, що вийшло у видавництві "Молодь" 1974 р., імені перекладача вже не згадано – настали часи, коли М. Лукаша виключили зі Спілки письменників і відлучили від літератури.

До видання українською "Дон Кіхота" М. де Сервантеса 1955 року М. Лукаш зробив переклади віршів Ескріби, Л. Аріостро, С. Аквілано (прозову частину тексту підготували Є. Кротевич та Є. Козаченко). Кажуть, Микола Олексійович любив повторювати поетичні рядки Павла Грабовського: "Праця єдина з неволі нас вирве".Свідченням його невтомної перекладацької праці став товстий великоформатний загальний зошит, оздоблений рівним мереживом рядків дрібного виразного почерку, майже без виправлень. Тут збережений рукописний варіант перекладу першої частини роману "Дон Кіхот" (уже по смерті М. Лукаша закінчив переклад Анатоль Перепадя). Перше видання "Дон Кіхота" вийшло у видавництві "Дніпро" (1995), а через десять років його перевидано.

Визначним явищем літературного життя України став вихід збірки поезій Гарсіа Лорки (1969) у перекладі Миколи Лукаша. Українською мовою ці поезії зазвучали із вкрапленням гуцульського діалекту – так передано настроєвість творів андалузького майстра. Новаторські принципи художнього перекладу Лукаша були тоді засуджені офіційним літературознавством.

Миколу Лукаша, як колись і Тараса Шевченка, надзвичайно приваблювала патріотична й вільнолюбна поезія Роберта Бернса, переклади творів цього славнозвісного шотландця виходили окремими збірками в 1959 і 1965 рр. З англійської Лукаш також переклав трагедію В. Шекспіра "Троїл і Крессіда" (1986), твори для дітей "Аліса в країні Задзеркалля" та "Аліса в країні див" Л. Керрола (у перекладі М. Лукаша – поезії).

Першим Лукашевим перекладом з італійської мови була книжка для дітей "Малим і старим про Італію й Рим" Дж. Родарі ("Молодь", 1956). А через вісім років справжньою сенсацією стало видання "Декамерона" Дж. Боккаччо в його перекладі (1964). Це був перший повний переклад новел XIV століття українською з оригіналу. Художником-оформлювачем цього видання був визначний майстер книжкової графіки Ісаак Хотінок. Але книжка не мала ілюстрацій. І тому, готуючи твір до перевидання, М. Лукаш запропонував зробити їх художникові Г. Малакову. Однак його роботи художня рада забракувала за надмірну відвертість і передала замовлення О. Данченку. З його ілюстраціями й вийшов "Декамерон" у 1968 році. Створені Г. Малаковим ілюстрації з'явилися тільки в перевиданнях "Декамерона" 1985 р. ("Дніпро") та 2000 р. ("Січ"). (До речі, у фондовій колекції Музею зберігається художнє оформлення та ілюстрації окремих робіт усіх трьох авторів).

"Маємо підстави говорити ще про один справжній подвиг митця… В перекладі Миколи Лукаша вийшла українською "Трагедія людини" Імре Мадача – один із найепохальніших творів угорської літератури", – писав у рецензії на переклад Валерій Шевчук. У наступному, 1968 році за цю працю Миколу Лукаша було висунуто на здобуття звання лауреата Шевченківської премії. Двічі за життя і третій раз посмертно його висували на цю найпрестижнішу в Україні премію, але він так і не став її лауреатом. Незадовго до смерті (1988) Микола Олексійович одержав премію імені Максима Рильського за кращий художній переклад.

Окремо на виставці представлено збірки перекладів М. Лукаша з російської – творів М. Горького, К. Бальмонта, А. Бєлого, О. Блока,З. Гіппіус, М. Ісаковського, А. Майкова, В. Маяковського, Д. Мережковського, О. Пушкіна, С. Кирсанова, В. Іванова, Ф. Сологуба, О. Фета; з ідишу – поезії Х. Вайнермана, Д. Гофштейна, І. Фефера та з латини – твори К. Горація, Дж. Мільтона.

Своєрідним доповненням до виставки були антології, збірки поезій різних років, до яких увійшли переклади М. Лукаша зі слов'янських мов. Це твори Є. Пелина, Х. Смирненського, А. Міцкевича, П. Матеєва, І. Моїка, П. Безруча, Ї. Волькера, Ю. Тувіма, Б. Чопича, В. Филиповича.

Наприкінці життя М. Лукаш вивчав і японську мову. Його переклади з цієї мови ввійшли до колективної антології "Від Боккаччо до Аполінера" ("Дніпро", 1990). Це поезії середньовічних авторів Мацуо Басьо, Гонсуї, Кікаку, Коматі, Кьороку, Нарікіра, Садакі та ін.

Частину матеріалів для виставки надав Літературний музей Григорія Кочура, нещодавно відкритий в Ірпені. Серед них оригінальний автограф листа Лукаша до Кочура, написаний з Ялти 6 березня 1964 р.; машинопис листа до Голови Верховної Ради УРСР П. Г. Тичини про викладання української мови в навчальних закладах та відновлення українських закладів культури, датований 1959 р.(лист, крім М.О.Лукаша, підписали А. М. Голуб та В. Ф. Лобко). Це одне зі свідчень того, що Микола Лукаш усе життя перебував в опозиції до влади та її чиновників, постійно виступав проти утисків української мови й культури, проти русифікаторської політики.

На виставці експонувались окремі польські, німецькі, угорські часописи, на сторінках яких написи, позначки, підкреслення, зроблені рукою М. Лукаша. Вони також із фондів музею Кочура, бо коли М. Лукаш переїздив до нового помешкання на вулицю Суворова, частину свого скарбу залишив на зберігання в родині Кочурів.

Ще за життя славетного перекладача з'явилися поодинокі, не забруднені безпідставними звинуваченнями дослідження про нього – публікації Г. Кочура, А. Перепаді, К. Шахової, І. Лозинського, І. Кошелівця. Сьогодні

серед знавців Лукашевих творів Б. Черняков, Л. Череватенко, В. Савчин, М. Новикова. Перші паростки вивчення творчої спадщини славетного перекладача виплекав його земляк, професор Борис Іванович Черняков, автор фундаментальної праці "Микола Лукаш. Бібліографічний покажчик. 1953-2005" (Критика, 2007), де корпус джерел складає понад чотири з половиною тисячі позицій. Також завдяки йому нещодавно у вінницькому видавництві "Нова книга" побачила світ збірка "Микола Лукаш. Моцарт українського перекладу" (2009).

У 2003 році науковці Інституту мовознавства О. Скопненко й Тетяна Цимбалюк підготували та видали "Фразеологію перекладів Миколи Лукаша: Словник-довідник" ("Довіра"); у ньому вміщено 6 000 фразеологізмів, які використовував перекладач, це понад половина від загальної кількості слів, які подає найповніший "Фразеологічний словник української мови" за 1993 р.! Частина фразеологізмів у ньому – авторські новотвори.

Напередодні відзначення 90-річчя у видавництві "Києво-Могилянська Академія" було презентовано перший том книжки спогадів "Наш Лукаш", (упорядник Л. Череватенко).

Ще потребує вивчення й оприлюднення поетична спадщина Миколи Лукаша, його рецензії та літературознавчі статті: на виставці подано лише невелику їх частину, що на сьогодні зберігається у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ. Це, зокрема, рецензії на збірник перекладів "Сучасні німецькі оповідання" (1953), підрядний переклад казок М. Пінчевського (1956), "Енциклопедію думки" С. Добровольського (1966), фейлетон "Фауста обидили" (1981).

З оригінальної творчої спадщини Миколи Лукаша на сьогодні надруковано лише невелику добірку його поетичних творів у часописі "Київ" за 2003 р.; у тому ж році побачила світ частина "шпигачок" (підготував до друку Л. Череватенко ("Ярославів Вал")).

"Мені сказали, що я зайвий…", "Прекрасний цей світ тим, що інших нема: вільна моя добровільна тюрма", "Коли якась душа німа, то значить – вже її нема", "Дуже важко в сірій масі не згубиться сіромасі" – це про себе і своє оточення, а поміж ними: "Читаю світ – ніяк не начитаюсь", "Дати кров небуттю, голос – німоті", "Явити Сховане і мовить Несказане" – про високе й вічне, непідвладне забуттю й часові – красу й багатогранність українського Слова, самодостатність і рівноправність якого у світовій цивілізації та культурі все своє життя утверджував Микола Лукаш.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Дзюба І.* Більший за самого себе // Сучасність. – 1995. – № 7-8.
2. *Зінчук С.* Трагедія генія та людини // Київ. – 1999. – № 11-12.
3. *Коцюбинська М.* Книга споминів. – Харків, 2006.
4. *Лукаш М.* Від "Боккаччо до Аполлінера". Серія "Майстри поетичного перекладу" – К., 1990.
5. *Лукаш М.* Шпигачки. – К., 2003.
6. *Перепадя А.* Моя Лукашіана // Сучасність. – 1993. – №1.
7. *Слабошпицький М.* Людина не з нашого часу – до 75-річчя Миколи Лукаша // Вітчизна – 1999. – № 11-12.
8. *Стріха М.* Микола Лукаш – відомий і невідомий // Записки НТШ – Т. CCXXIX. – Львів, 1995.
9. *Фразеологія* перекладів Миколи Лукаша: Словник-довідник. – К., 2003.
10. *Череватенко Л.* А нам твоє життя – понад усі поеми... // Всесвіт. – 1998. – № 3.
11. *Черняков Б.* Доля і недоля Миколи Лукаша. – К., 2004.
12. *Черняков Б.* Сучасники про Миколу Лукаша: Дайджест прижиттєвих публікацій. – К., 2005.
13. *Черняков Б.* Біобібліографічний покажчик. – К., 2007.
14. *Шевчук В.* Подвиг шукача скарбів // Вітчизна. – 1968. – № 2.

*Отримано 12.01.2010 р.* *м. Київ*

# Рідкісне фото

**Лариса Мірошниченко**

## "СЕ ОЧІ З ІНШОЇ КРАЇНИ..." (З ЕТЮДІВ ПРО ФОТОГРАФІЇ АРХІВУ КОСАЧІВ)

Три миті склали цілісний останній фотопортрет Лесі Українки – унікальний портрет у русі. На ньому закарбовано духовний зір, що відбиває найвищої міри самопізнання.

*Ключові слова:* фотомить, портрет, очі, самопізнання, духовний зір.

*Larysa Miroshnychenko. "Those are the eyes from the other country..." (From the series of sketches about the photos from the Kosachs' archives)*

Three snapshots made out the last photographic portrait of Lesia Ukrayinka – this unique picture in motion. It is bears an imprint of the spiritual insight that reflects the highest state of self-discovery.

*Key words:* snapshot, portrait, eyes, self-discovery, spiritual insight.

Численні фотопортрети Лесі Українки як єдина цілість – цей візуальний літопис плинності її зовнішнього образу, закарбованих виявів її душі та духу – чекають спостережливого і вдумливого дослідника.

Один з портретів видається унікальним. Портрет у русі. Три фотомиті, схоплені, найімовірніше, на часовій відстані одна від одної також у єдину мить. Не випадково "Список фотографій зі збірки родини Косачів"[11] (складений сестрами письменниці) послідовно зафіксував за номерами 77–79 ці три фотомоменти. За №77 читаємо просторий опис: "Леся Українка. Останнє в житті Лесі Українки фото. Знімав кузен Лесі Юрій Тесленко-Приходько. 6. 5. 1913 р. у Києві у мешканні Лесиної матері на Мар[їїно]-Благовіщенській 101. Будинок Лаврент[ь]єва. Ориг[інальне] фото розм[іром] 8,5х6,5". За №78 написано коротко: "Леся Українка. Знято тоді ж, як і №77, тільки інша поза"; за №79: " <…> тільки знов інша поза".

Скільки кадрів зробив того травневого дня Ю. Тесленко-Приходько, фотографуючи письменницю, невідомо. Але точно відомо, що три фотопортрети він схвалив і сама письменниця також "находила сі знімки вповні влучними" [3, 292]. Родичі одразу якось особливо вирізнили їх серед інших портретів Лесі Українки. Очевидно, не тільки тому, що любительські фотографії були "незвичайно гарні по техніці" (К. Квітка) [3, 292]. Головне – знімки позначені якоюсь особливою значущістю. Цей глибинний зміст фотообразу справді якось гостро й бентежно відчуваєш, споглядаючи поволі рухливу низку трьох миттєвостей. Хоча висловити це відчуття майже неможливо.

У вересні 1913 року вже були готові кліше фотопортретів у друкарні В.С.Кульженка; один з них Олена Пчілка та Ольга Косач-Кривинюк вибрали для першого книжкового видання "Лісової пісні".

Численні репродукції трьох знімків, як правило, подаються у виданнях із суттєво обрізаним зображенням. А зіставлення репродукцій виявляє ще більшу прикрість: "ретельне" ретушування нерідко доходило до викривлення самого

[1] Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Фонд 107. – Од. зб. 159. – Арк. 6. Далі зазначатиму в тексті: ІЛ. – Ф. – Од. зб.

виразу обличчя. Тому так важливо було глянути на оригінали унікального рухливого фотопортрета і спробувати "прочитати" його візуальний текст…

На жаль, у фонді Лесі Українки Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка немає оригіналів цих любительських портретів саме того розміру, який зафіксований у родинному "Списку…": 8,5х6,5см. Зате збереглися два з трьох знімків (на напівматовому папері), зроблені, за всіма ознаками, у травні 1913 року (ІЛ. – Ф. 2. – Од. зб. 1424, 1425). На думку фотомайстра[22], це саме ті портрети, які надіслав для кліше автор Ю. Тесленко-Приходько на прохання О. Косач-Кривинюк (її листи: ІЛ. – Ф. 28. – Од. зб. 998, 999). До того ж у фонді письменниці зберігається також літографія одного з цих двох портретів, що прикрашає першу посмертну книжку Лесі Українки – "Лісову пісню" 1914 року (ІЛ. – Ф. 2. – Од. зб. 566).

Третій фотопортет (очі дивляться в об'єктив) у фонді Лесі Українки існує лише в недосконалій копії (ІЛ. – Ф. 2. – Од. зб. 564). Та є його оригінал у фонді Музею Лесі Українки в Києві (МЛУ. – КН–2394. – ФО–264). Щоправда, це давнє любительське фото має розмір 9х12см. Як бачимо, воно також різниться із зафіксованим у "Списку…". Однак і нотатка на звороті про те, що фотографія надійшла з архіву М. Старицького, і майстерно виконана її репродукція в упорядкованому музеєм альбомі [5, 152] засвідчують: ідеться про оригінал одного з трьох знімків, котрі складають цей неповторний триєдиний фотопортрет письменниці, уся динаміка якого – в очах…

Дуже важливим у споглядані видавалося уточнення часової послідовності знімків: психологічний зміст переливався з одної миті в другу, у третю, накладався на попередній "текст" обличчя і, закарбований у фотокадрах, безперечно, прояснювався в цій достовірній послідовності. Рух погляду на знімках підказав найбільш імовірну хронологію трьох фотомитей: від майже заплющених очей – до напіврозплющених і до широкого погляду в об'єктив з поворотом голови. Саме такі природні ознаки "пробудження" зазвичай супроводжують процес активізації під час фотографування… Отже, рух портрета, найвірогідніше, – від прикритих очей до прямого погляду в об'єктив.

Окиньмо якомога одномоментнішим загальним поглядом статичну фігуру на всіх трьох кадрах. Письменниця сидить у правому кутку дивана, прикритому звичною для неї з дитинства українською плахтою, що суцільним килимком спадає на диван із прикрашеної нею стіни. Рівний стан спирається на диванні подушки. Світла блуза з фактурним квітковим малюнком (який, до речі, можна роздивитися лише на оригіналах) оздоблена колом через плечі пишною оборкою; прямий комірець увиразнений під шиєю легкою фігурною брошкою. Гладенько зачісане вгору волосся трохи прикриває вуха.

І тонка права рука на останньому фотокадрі (анфас) на рівні поясу з легко стисненими пальцями: характерна поза на багатьох фотографіях Лесі Українки.

Ця спільність трьох фотознімків виразно констатується й мимоволі забувається. Увагу цілковито приковує до себе обличчя…

***Перша фотомить*** (ІЛ. – Ф.2. – Од. зб. 1425).

Спокійне обличчя з поглядом, зверненим донизу. Важкі повіки прикрили очі. Без них – цього "дзеркала душі" – відкрито "говорить" страдницьке лице: запалі вилиці і стримуваний "тягар" у дугах навколо білих стиснутих уст.

Можливо, цей фотокадр, зроблений кузеном, узагалі не був помічений письменницею.

---

[2] Висловлюю вдячність Сергію Гавришкевичу за надану вичерпну консультацію.



За два місяці до смерті хвороба ламала й мучила її.

І все ж із високого відкритого чола, з розгладженої лінії брів і носа, та й від заглиблених прикритих очей ллється внутрішній спокій, зосередженість думання.

Звернення до глибин своєї самості. Непереборна мова внутрішнього виміру, внутрішнього пізнавання самої себе. На обличчі проступає душа…

Її "печать" з плином років дедалі чіткіше освітлювала зовнішній образ Лесі Українки. Люди зафіксовували духовну магію її лиця й усієї постаті.

Людвіг Якобовський у кінці травня 1899 року відвідав письменницю в берлінській клініці. Про своє враження писав одразу (2. 06. 1899 р.): "На отомані застав струнку, терпінням обтяжену даму, якої обличчя так сильно оживлене внутрішньою духовністю, що вона виглядає прямо красиво" [4, 492].

Іван Сагатовський (у листопаді 1899 року побачив Лесю Українку в Києві в помешканні Старицьких): "<…> неземна хрупка істота, не красива, але на диво чарівна, з глибокими, наче море, очима <…>" [8, 300].

Всеволод Чаговець (7 жовтня 1899 року слухав поетесу в концертній залі Літературно-артистичного товариства): "На темному фоні сукні ще різкіше виділялась хвороблива блідість майже прозорого обличчя, – і лише великі розумні сірі очі, в яких світився розум, освітлювали це безкровне обличчя" [8, 295].

Мендель Розенбаум (бачився з письменницею восени 1901 року у Львові): "Якась чарівність була в цій невисокій, тендітній і хворобливій дівчині. Вона була граціозною, жвавою, рухливою, та не метушливою, з розумним обличчям, справляла враження серйозної людини. Коли вона простувала своїми дрібненькими швидкими крочками, підстрибуючи через хвору ногу <…>, – здавалось, що ось-ось вона розкриє свої легкі крила і полетить від нас" [див.: 2].

І погляд великого Поета на справжню, непізнану, невидиму для багатьох 28-річну Лесю Українку крізь призму її слова (стаття Івана Франка "Леся Українка"): "Рефлексія, ще не сміла, буде вертати дедалі все частіше, міцніше, поки своїм вогнем не перетопить усіх вражень. Усіх почувань авторки, поки *фізичне око і фізичне вухо не зробиться вповні органом її поетичної душі* (курсив мій. – *Л.М.*)" [11, 260].

З наближенням кінця земного життя вона поринала в нові виміри свого духовного світу, досягаючи позиції тієї, за Ч. Тейлором, "докорінної рефлексивності", що висуває на перший план "присутність для самих себе" [9, 180].

Ось як означав таку присутність Р.-М. Рільке в сьомій з "Дуїнських елегій":

Ніде світ не буде милішим, ніж усередині. Наше
життя йде мінливо туди. Усе меншим і меншим
Лишається зовнішнє… [9, 640].



***Друга фотомить*** (ІЛ. – Ф. 2. – Од. зб. 1424).

Схоже, ніби цієї миті, усвідомлюючи, що її фотографують, вона піднімає повіки. Та напіврозплющені очі повністю належать її особистісному існуванню. Вона немовби слухає і не наслухається сама себе. З відстороненого погляду струменить духовний зір. Її екзистенція всесильна, і вона до останку належить їй. Саме про такий стан за кілька місяців до смерті писав уже згадуваний Р.-М. Рільке в листі від 28 липня 1926 р. до М. Цвєтаєвої: "<…> сила тяжести, кажется, создаёт новое отношение к ней, – я с детства не знал такой неподвижности души; но тогда мир был прочен и давил на того, кто подобно оторванному крылу – перышко за перышком – истекал в пустоту; теперь же тяжестью стал я сам, мир вокруг точно сон <…>" [7, 190].

Із "прозорої" постаті Дух заявляв про себе дивовижною енергією, ясною думкою, творчою наснагою. Спостерігаючи цей вражаючий контраст Духу і тіла, люди ділилися з нею цим своїм враженням.

Її лікар на віллі в Гелуані останнього року говорив: "Madame, vous devenez tout esprit" (Мадам, Ви **одухотворюєтеся повністю** (франц.) – *Л. М.*).

Звідти, з Гелуана, у листі до матері від 10 січня 1913 р. Леся Українка пише: "<…> Я найлегша з усіх тут живучих дам, і мене дражнять "невесомою", "эфирною" та spirituelle dans tous les sens" (духовною в усіх сенсах (франц.) – *Л. М.*) [10, 428]. Вона цілком серйозно сприймала фізичні вияви духу, сама, очевидно, завважувала їх і добре знала: людей приваблювало, а точніше, дивувало те, що в її виразі не було "пригніченості" [10, 444]. Власне, і ваду серця, яке почало реагувати на будь-яке фізичне зусилля, письменниця пояснювала природно для себе: "<…> просто не треба бути такою femme d'esprit" (духовною жінкою (франц.) – *Л. М.*) [10, 429].

Людмила Старицька-Черняхівська побачила Лесю Українку у травні 1913 року в Києві: "<…> була зовсім прозора, тільки очі дивились так пильно, і в глибині їх чорних зірок наче проглядало ще щось, глибоке і мудре понад життя…" [8, 411].

***Третя фотомить*** (Музей Лесі Українки в Києві. – КН–2394. – ФО–264).

Помітний поворот голови праворуч. Скорбні дуги навколо губ не ворухнулися, тільки очі широко й пильно поглянули в об'єктив, до нас… Але тільки на мить. І ніби завмерли у своїй пильності, тримаючи гострий, блискучий погляд. Та він так і не виринув із її внутрішнього буття, він зримо вимикається на наших очах. Вона віддаляється, не помічаючи ні фотографа, ні нас… На обличчі одночасно – шляхетність і внутрішня зібраність, утома і заспокоєння.

Втрачалася межа між присутністю на білому світі і зниканням. "Світ навколо неначе сон…".

"<…> У тривких до життя людей таких очей не буває! Се очі з іншої країни…".



Чи можемо (бодай в одному фрагменті) прояснити собі той духовний світ думок і візій, що висвітлився “сухим полиском” її пророчих очей, зафіксованих останньою фотомиттю?..

Знаємо, що за день до фотографування на вечорі, влаштованому на її честь у товаристві “Родина”, Леся Українка виголосила палку (і довгу!) промову (текст її невідомий) “на тему зростання української культури” (П. Коваленко) [8, 382], “про потребу єднання зісталих товаришів” (Олена Пчілка) [8, 94]. Як бачимо з коротких зауважень слухачів, письменниці довелося востаннє продемонструвати, що вона не збиралась і під кінець життя відходити “від практичних культурних справ”. “Твердо і послідовно боронила Леся Українка гідність свого народу, до останнього дня була серед тих, хто невтомно і невсипущо розорював перелоги й обробляв культурну ниву” (І. Дзюба) [1, 38–39].

І як завжди, не залишала письменницю “сила, дужча за силу смерті”, – “квітка її творчості” (Л. Старицька-Черняхівська) [8, 412]. Саме в ці травневі дні визрівало оповідання з арабського життя. “Екбаль-ганем” почала писала вже в Кутаїсі в кінці травня 1913 р. (автограф твору незавершений). Мала зустріч з Орестом Івановичем Левицьким: “<…> багато толкувалися про вибір типів і ситуацій” для задуманого нею оповідання, що мало називатися “Молода пані Петруся любила” [8, 93].

Та рвався тоді на папір сюжет заповітний, що прозирав у вічність. Нам відомий він із короткого “конспекту”, записаного з голосу поетеси матір’ю. Текст починається словами: “На передмістю Александрії живе сім’я грецька…”. Показово, що зміст майбутньої віршованої драматичної поеми письменниця оповідала двічі: спочатку у травні 1913 року в Києві – видавцеві збірника “Арго”, а вдруге на початку липня – матері в Кутаїсі (хвора, лежачи в ліжку). “Отож вона говорила, а я писала з її слів <…>. Проказуючи, Леся дещо зміняла: місце дії, останні слова”, – читаємо примітку Олени Пчілки до першодруку цього тексту [8, 387].

За цим текстом і за його історією – така властива Лесі Українці цілісна картина творення. Імпульс від конкретного реального факту: тоді в Єгипті чула не раз,

що “в околицях Каїра, просто в піску, знаходять багато всяких давніх останків, між іншим і папірусів” [8, 387].

Знову перехід до світового сюжету. Давня еллінська наука, що проголошує: “Нема рабів божих”, – єсть і повинні бути люди, вільні “тілом і духом”. І раннє християнство, що вже набралося сили, з його нещадним фанатизмом. Наскрізний мотив її творчості – духовної свободи і несвободи: одне з “вічних “клятих питань” людства, без мучення якими немає великого поета” (І. Дзюба) [1, 6].

У найвищому регістрі ця тема зливається із провідною: доля Слова, того “скарбу” в папірусах, тієї “великої мудрості”, яку діти вченого елліна Теокріта ховають від понищення “просто в пісок” пустелі. Текст задуманої поеми надзвичайно сконцентрований, проте він чітко передає гостре, болісне переживання, яке, безперечно, віддзеркалює останні філософські роздуми авторки. …Чи припаде хтось у далекій далечині до “квіту” її душі? Чи порятує “ці найдорожчі писані речі” народ, що знемагає в неволі?.. Пристрасть зболеного від несвободи серця знову зродила нестримний гнів. “Перше хотіла закінчити прокляттям“, – згадувала Олена Пчілка.

Та ба, пошук істини – такий потужний і безперервний у всіх її драмах – спрацював і тут у процесі творення, залишивши свій надзвичайно значущий слід. “Ні, нехай “останнім акордом” буде молитва до Геліоса, – та й проказала ті слова, що стоять в кінці конспекту. – Отак і буде!” [8, 387].

“Обоє стають на коліна, припадають до землі, молять Геліоса. Може, настануть кращі часи. Може, колись хтось знайде ті скарби – і дознається великої мудрості: “Геліосе! Рятуй наші скарби! Тобі і золотій пустині доручаємо їх!”.

Геліос – у грецькій міфології бог сонця, що своєю стихійною силою дарує життя. Його, “всевидячого”, з палаючими очима, у сліпучому сяйві, з надзвичайної високості древні люди прикликали у свідки й месники [6, 271].

Так, поринаючи у глибини внутрішнього виміру (“неявного розуміння”), Леся Українка йшла до Абсолюту. Власне, за сюжетом то був такий близький її творчій уяві символ – осяйний бог еллінів… До нього й полетіло її молитовне найпекучіше прагнення.

“<…> На прикінцевому етапі пошуку себе – якщо пошук вивершується до кінця – душа віднаходить Бога” [9, 186].

З останніх фотокадрів духовний зір Лесі Українки випромінює саме це найвищої міри самопізнання.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Дзюба І.* У світі думки Лесі Українки. – Луцьк, 2006.
2. *Дун О.* Леся Украинка и Мендель Розенбаум // Ленинабадская правда. – 1991. – 22 октября.
3. *Квітка К.* На роковини смерті Лесі // Леся Українка: Документи і матеріали. 1871–1970. – К., 1971.
4. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка: Хронологія життя і творчости. – Нью-Йорк, 1970.
5. *Леся Українка:* Сюжети з життя в ілюстраціях і документах. – К., 2001.
6. *Мифы* народов мира: Энциклопедия: В 2 т.– М., 1980. – Т. І.
7. *Райнер* Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева: Письма 1926 года. – М., 1989.
8. *Спогади* про Лесю Українку. – К., 1971.
9. *Тейлор Ч.* Джерела себе: Творення новочасної ідентичності. – К., 2005.
10. *Українка Леся.* Зібр. творів: У 12 т.– К., 1979. – Т. 12.
11. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т.– К., 1981. – Т. 31.

*Отримано 29.10.2009 р.* *м. Київ*

# Порівняльне літературознавство

**Олександра Шморгун**

## ГУМАНІСТИЧНІ ВИМІРИ СВОБОДИ В ЕКЗИСТЕНЦІЙНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА Ж.-П.САРТРА

Порівняльний аналіз екзистенційної драматургії Лесі Українки та Ж.-П.Сартра дає змогу показати спільну для обох авторів філософську проблематику гуманістично-екзистенційних вимірів свободи модерної людини. Особливість творчості Лесі Українки порівняно із Ж.-П.Сартром полягає у відсутності морального ригоризму, абстрактного філософського схематизму у змалюванні героїв та ситуацій, що надає її драматургії виразнішого, власне гуманістично-екзистенційного звучання.

*Ключові слова:* свобода, екзистенційна драматургія, Леся Українка, Ж.-П.Сартр.

*Oleksandra Shmorhun. The humanistic dimension of freedom in the existentialist plays by Lesia Ukrayinka and Jean-Paul Sartre*

The comparative study of existentialist plays by Lesia Ukrayinka and Jean-Paul Sartre allowed us to figure out the philosophical concepts of human freedom within the paradigm of Modernity common to both writers. In this respect, the difference between the dramatic works written by Lesia Ukrayinka and those by Sartre is that the former are not characterised either by moral rigour or by abstract philosophical schematism of characters and situations typical of the latter and therefore could be described as more expressive manifestations of humanistic existentialism.

*Key words:* freedom, existentialist plays, Lesia Ukrayinka, Jean-Paul Sartre.

### Екзистенційна свобода: покора чи нескореність?

Радикальний поворот в осмисленні проблематики людської свободи відбувся в добу Романтизму й був пов'язаний передусім із докорінною зміною погляду на людину: "… У Романтизмі досягає кульмінації процес розвитку <…> свідомості в бік *індивідуалізму*, *суб'єктивізму*. Це був своєрідний підсумок гуманістичного перевороту, що розпочався за доби Відродження, який поставив у центр Усесвіту замість божественної сутності – людину, тому суб'єктивізм романтиків мав двоякий сенс: *індивідуалістичний* та *гуманістичний*. <…> Саме суб'єктивізм привів романтиків до їх найважливішого художнього відкриття – *незалежної самоцінної людської особистості* з її неповторним внутрішній світом" [9, 95]. Безперечно, подібна незалежна й самоцінна особистість потребувала кардинально нових способів виразу та дослідження, які б розкривали все багатоманіття її унікальних вимірів; і тут на зміну науковим методам Просвітництва впевнено приходять мистецькі практики, передусім поезія та література.

Починаючи з доби романтизму, людина як неповторна особистість, позиціонуючи себе поза соціальними інститутами, спочатку відчуває потребу не стільки заперечити бога, скільки утвердити автономію власної свободи: якщо бог існує, то за людиною залишається право не прийняти релігійне розуміння добра і зла, повернути квиток до раю ("Брати Карамазови" Ф. Достоєвського); а потім і осмислити остаточні межі власної свободи: якщо бог існує, то людина ніщо ("Диявол і господь бог" Ж.-П. Сартра).

Отже, підвалини екзистенційного бунту, під знаком якого проходить уся перша половина XX століття, були закладені за доби романтизму. Саме тоді остаточно визріває теоретично обґрунтований І. Кантом, а потім Ф. Шиллером конфлікт не просто між релігійним світоглядом і світським раціоналізмом, а саме між релігійним і позарелігійним трактуванням людської свободи, що знайшло найяскравіший вияв у тезі Ф. Ніцше "бог помер". Від неї, за словами Ж.-П. Сартра, веде початок атеїстичний екзистенціалізм. Цій ідеї присвячені розлогі студії як атеїстичних ("Ніцше і порожнеча" М. Гайдеґґера), так і релігійних ("Ніцше і християнство" К. Ясперса) екзистенціалістів. Нині вона успішно перейшла в постмодерний дискурс як один із засадничих його концептів.

Саме тому І. Гарін мав усі підстави твердити: "Узагалі дух романтизму, особливо німецького, новалісівсько-шлегелівського, був вірністю власній особистості, відсутністю регламенту для свободи. З цього погляду романтизм – ранній екзистенціалізм" [3, 26]. Ба більше, цілком справедливе і зворотне твердження: екзистенціалізм багато в чому наслідує неоромантизм; екзистенційний бунт – це лише наступний крок вільної (і такої, що усвідомлює свою свободу) особистості від бунту романтичного. Забігаючи наперед, хотілось би звернути увагу на те, що саме з такого погляду доцільно розглянути той концептуальний вимір творчості Лесі Українки, котрий вона сама називала "новоромантизмом" і з приводу якого у критиків досі не існує однозначної думки [4, 40-58].

Зв'язок між романтичною традицією та екзистенціалізмом – вельми широке поле для досліджень; принагідно можна зазначити лише, що для самого екзистенціалізму він мав як позитивні, так і негативні наслідки. Серед останніх чи не найважливішим виглядає, зокрема, зневажливе ставлення більшості екзистенціалістів до суспільної ролі як природничих, так і гуманітарних наук, що часто позбавляло їхні філософські концепції необхідного методологічного підґрунтя або й робило їх відірваними від реального життя. Утім А.Камю слушно зауважує на перших сторінках своєї програмної праці "Міф про Сізіфа", що наука справді безсила (або майже безсила) перед кінцевими питаннями людського буття. Водночас людина як неповторна індивідуальність до певної міри приречена на самотність і в межах соціуму, адже відповідати на смисложиттєві питання кожен має сам.

Отже, екзистенціалісти слідом за романтиками свідомо віддають перевагу мистецтву як своєрідному полігону для осмислення порушених проблем, і не в останню чергу мистецтву театру. Жанр екзистенційної драматургії покликаний примусити глядача в режимі реального часу потрапити разом із героями п'єси в гущавину однієї з "пограничних" ситуацій і немовби випробувати себе на міцність, промисливши моделі власної поведінки і ставлення до світу. "Межові ситуації" екзистенційної драматургії можуть видатись екзотичними лише на перший неуважний погляд, насправді ж це лише сконденсована для більшого "філософсько-терапевтичного" ефекту пограничність щоденного життя кожної людини (як істоти, що усвідомлює власну смертність), від жорстокого трагізму котрої вона так часто шукає захисту в релігійно-містичних ілюзіях.

Лесю Українку без перебільшення можна назвати не просто предтечею, а однією з основоположниць екзистенційної драматургії. Яскраві образи героїв її драматичних творів – Міріам ("Одержима"), співець Елеазар ("Вавілонський полон"), пророчиця Тірца ("На руїнах"), раб-неофіт ("В катакомбах"), Кассандра ("Кассандра"), Руфін, Нартал ("Руфін і Прісцілла"), Річард Айрон ("У пущі"), Юда ("На полі крові"), Антей ("Оргія") – найлаконічніше можна охарактеризувати формулою екзистенційного бунту, яку А.Камю проголошує, переосмислюючи

відоме декартівське “cogito ergo sum”: “Я бунтую, значить, ми існуємо”. Утім, і це, безумовно, не випадково, чи не найкращою ілюстрацією згаданої формули стає сам творчий та життєвий шлях Лесі Українки, яку з А.Камю поєднують жорстокі страждання, пов’язані із захворюванням на туберкульоз.

Сьогодні в Україні з’являються праці, у яких зроблено спроби розглянути екзистенційну проблематику в драматургії Лесі Українки. Однак, на жаль, вітчизняні дослідники здебільшого демонструють нерозуміння саме гуманістичних вимірів атеїстичного трактування свободи людини, що, як на мене, дуже шкодить осмисленню творчості Лесі Українки в її зв’язку з європейською модерною філософією і чи не насамперед з екзистенціалізмом. У студіях, що так чи так торкаються згаданої проблематики, а серед них “Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій” О.Забужко, “Леся Українка” М.Кармазіної, “Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки” Л.Демської-Будзуляк, “Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми” А.Криловця та інші, чітко простежується намір не лише розглядати весь доробок Лесі Українки з погляду суто релігійного світогляду, а й за всяку ціну, хоч би й усупереч фактам, довести релігійність самої письменниці.

Зокрема, А.Криловець зазначає, що “абсолютизація в лесезнавчій науці атеїстичного пафосу творчості письменниці <…> здається явно перебільшеною. <…> На нашу думку, правомірніше говорити не про *атеїзм* Лесі Українки, а радше про її *антитеїзм*. Для антитеїста Бог <…> – це щось реально існуюче, але таке, що не виконує, однак, свого прямого призначення щодо людини. Заперечуючи Бога, людина таким чином приходить до усвідомлення своєї власної гідності. Отже, критикуючи християнську філософію за її фарисейство і моральне виправдання соціальної нерівності, Леся Українка заперечує лише офіційно-церковну концепцію Бога. Бог для неї – це високодуховна субстанція, щось іманентне людській душі” [8, 64].

Фактично автор пропонує своєрідну “градацію богоборства”, згідно з якою “антитеїзм”, що ним він характеризує світогляд Лесі Українки, начебто меншою мірою заперечує бога, ніж атеїзм. Насправді, говорячи про справжній філософський атеїзм (на відміну від сумнозвісного “войовничого атеїзму” радянського взірця), слід визнати, що йому властиве не затяте заперечення бога, *а радше відсторонення від проблематики доказів буття божого.* Адже релігійна версія свободи все одно віддає перевагу *вірі* у спасіння, отримане завдяки не так власним зусиллям, як божій благодаті, милості; остаточна свобода можлива лише як перехід у потойбічний світ, у котрому людина буцімто звільняється від усіх страждань і марнот життя.

Що ж до ще не досить на сьогодні чітко визначеного поняття “антитеїзм”, то в усякому разі воно абсолютно не зводиться до неприйняття ортодоксальної церковної традиції, котре доцільніше було б назвати “антиклерикалізмом”. “Антитеїзм” властивий як романтикам, так і екзистенціалістам і виражає специфічну світоглядно-мистецьку позицію етичного неприйняття бога, справді покликану утвердити свободу й гідність людини; але це ще не означає, що антитеїст визнає бога як “щось реально суще”. Зазвичай “виклик богу” антитеїстів має символічний художній характер і покликаний спровокувати мистецькими засобами етичний конфлікт бога та людини, примусити людину вийти за межі стереотипів релігійної свідомості, і в такому сенсі доробку Лесі Українки справді притаманні елементи антитеїзму. Однак А.Криловець вельми далекий від подібної думки, про що свідчить подальше його посилання на М. Драй-Хмару, котрий указував на “таємничі розмови з Фантазіями, Геніями, Музами і т.п. істотами” [8, 64], що, мовляв, мають свідчити про релігійність Лесі Українки, проте з наукового погляду така аргументація абсолютно незадовільна.

У монографії Л. Демської-Будзуляк особливий подив викликає те, що дослідниця ставить за мету осмислити *феномен свободи* у драматичній творчості Лесі Українки, цілковито покладаючись на визначення, запропоновані К. Ясперсом, однак жодним словом не згадує про існування альтернативної моделі розуміння свободи, запропонованої Ж-П. Сартром, А. Камю, А. Мальро, котра, до речі, набуває у ХХ столітті аж ніяк не меншого поширення.

Іще більше поглиблює цей, на моє переконання, докорінно неконструктивний підхід до творчості Лесі Українки монографія О. Забужко [5]. Авторка, у цілому категорично заперечуючи атеїзм Лесі Українки, зазначає, що один із найвидатніших і найбільш знакових її творів драматична поема "Одержима" – це "суто екзистенціалістський бунт проти смерти, який згодом знайде розлогішу філософську артикуляцію у "Бутті і Ніщоті" Ж.-П.Сартра та розправах мислителів Франкфуртської школи" [5, 90]. Наведена думка цілком слушна, особливо зважаючи на те, що і представники згаданої Франкфуртської школи, а серед них основоположники гуманістичного психоаналізу Е. Фромм та Г. Маркузе, і Ж.-П. Сартр у своєму ставленні до феномену релігії спирались на її критику Ф. Ніцше, К. Марксом та З. Фройдом. Але як цю думку узгодити з тим, що "Одержима" – це, у тієї ж таки О. Забужко, одночасно й не що інше як апокрифічне Євангеліє (!); до того ж, за її версією, сама Леся Українка є "прямою продовжувачкою у своїй творчості гностико-маніхейської традиції, "єретичкою", що залишила нам у спадок власні апокрифи" [5, 193].

Авторка послуговується дуже своєрідними умовиводами на кшталт того, що, хоча Лесі Українці й не були відомі ні коптська, ні кумранська бібліотеки, віднайдені археологами вже після її смерті, вона нібито "думкою почувала" образ жінки-єресіарха [5, 92-94]. Доводиться із сумом констатувати й часте некоректне цитування О. Забужко листів і творів Лесі Українки, зокрема її знакового листа до А. Кримського від 9 лютого 1906 року, з якого в монографії наводяться лише окремі фрази, вирвані з контексту [5, 93], і котрий свідчить про те, що насправді письменниця "думкою почувала" зовсім інше: те, "що теперішня форма християнства є логічним і фатальним наслідком його н а й п е р в і с н і ш о ї форми". "Я не приймаю теорії Толстого і багатьох інших, – пише вона далі в цьому листі, – ніби теперішнє християнство є аберацією, хоробою сеї релігії. Ні! В найдавніших пам'ятниках, в "подіях апостольських", в листах апостола Павла, в автентичних фрагментах первісної галілейської пропаганди я бачу зерно сього рабського духу, сього вузькосердого квієтизму політичного, що так розбуявся дедалі в християнстві" [14, т.12, 155]. Активно опрацьовуючи джерельну базу стародавніх релігій, Леся Українка цікавилася віруваннями Стародавнього Сходу не менше, ніж раннім християнством. Досить прочитати перший розділ написаного нею (єдиного на той час в Україні!) підручника з історії Східних народів, аби пересвідчитися, що Леся Українка взагалі не була прихильницею божественного походження людини [15, 1-12] і сповідувала суто науковий підхід до вивчення релігії, який ріднить її з І.Франком, автором багатьох праць у цій галузі, зокрема популярної брошури "Сотворення світу".

Проте важливо зазначити, що традиція розгляду релігійного та атеїстичного екзистенціалізму як двох близьких напрямків однієї філософської течії, відмінності між якими несуттєві, була закладена значно раніше видатними представниками релігійно-екзистенційної філософії, такими як Г. Марсель, Е.Муньє та інші, котрі часто навіть намагаються утвердити пріоритет релігійного екзистенціалізму над атеїстичним, стверджуючи, що по-справжньому осмислити екзистенційні проблеми можливо лише в релігійній парадигмі. Наприклад, представник християнського персоналізму Е. Муньє зазначає:

“Один із парадоксів нашого часу полягає в тому, що екзистенціалізм у першу чергу був сприйнятий як атеїзм і навіть – Сартр прямо вказував на це – як найбільш цілісна й послідовна атеїстична концепція. <…> Трансцендування людської істоти, що перевершує і життя, і матерію; бунтарський характер духовного самоствердження перед лицем будь-якого кінцевого судження, чи йде мова про порядок речей, про життєвий порив, чи про систему ідей; суверенна сфера людської свободи, що в певному сенсі робить людину богом; внутрішній зв’язок людини з матерією, усю небезпеку якої для себе вона усвідомлює, – усе це, як видається, властиве і християнській точці зору. <…> Усі ці теми, які читач може знайти у Сартра, а також у Гайдеґґера, Ґабріеля Марселя чи Шеллера, отримують своє справжнє звучання *тільки в релігійній перспективі* (курсив мій. – *О.Ш.*)” [11, 136-139].

Насправді ж, на мою думку, між релігійним та атеїстичним світоглядом існує докорінна розбіжність, яка не лише перешкоджає їхньому остаточному ідейному зближенню, а й у певних моментах робить їх прямо протилежними; ця розбіжність полягає у трактуванні головної екзистенційної характеристики людського буття – свободи, котра в релігійних екзистенціалістів можлива лише як визнання тієї чи тієї трансцендентної сили, що з необхідністю ставить людину в залежність від неї й фактично нівелює власне екзистенціалістську вимогу осмислення свободи без опори на будь-які людські чи божественні авторитети.

Зокрема, Е. Муньє визначає свободу особистості в нерозривному зв’язку з трансцендентним саме в релігійному вимірі: “Вільна людина – це та, до якої волає світ і яка відповідає на його поклик; це – *відповідальна* людина. Спрямована до цієї мети свобода не ізолює людей, а об’єднує їх, не веде до анархії, а є в первинному сенсі слова *релігією, вірою* (курсив мій. – *О.Ш.*). <…> Особистісне буття створене виключно для того, щоб перевершувати себе. <…> Християнський персоналізм іде тут до кінця: усі цінності для нього групуються навколо єдиного у своєму роді поклику, що виходить від вищої Особистості. Напевне, можна вимагати доказів існування трасценденції, цієї цінності цінностей. Належна до світу свободи трансценденція не потребує, однак, доказів” [10, 504-506]. Останнє твердження про непотрібність доказів існування трансценденції вельми характерне для аналогічних висловлювань мислителів цього напрямку, хоча насправді подібних доказів люди почали вимагати ще у стародавні часи, і до цього питання, принаймні, не можна підходити так спрощено.

Дуже гостро вразливість релігійно-екзистенційного розуміння свободи демонструє творчість представника протестантського напрямку християнського екзистенціалізму, одного з основоположників “діалектичної теології” Р. Бультмана, який прагне здійснити саме *екзистенційну* інтерпретацію міфологічних понять Нового Заповіту, значною мірою послуговуючись категоріальною базою М. Гайдеґґера. Водночас практично ототожнюючи свободу людини зі сваволею, Р. Бультман у вирішальному пункті своєї концепції радикально розходиться з М. Гайдеґґером, адже “прийняття на себе закинутості та рішучості дивитись в обличчя смерті означає радикальне свавілля людини” [1, 105]. Свободу, визначену як сваволя, Р. Бультман пов’язує із проявами егоїзму, самовпевненості, гордині, гріхом життя заради “плоті”, під який підпадають “не лише матеріальні речі, *а й будь-яка творчість*, *будь-яка справа, де важливо досягти чогось, що може бути пред’явлено і продемонстровано*… (курсив мій. – *О.Ш.*)” [1, 97]. Єдиний вияв свободи для вірянина, за Р. Бультманом, – це “свобода для покори”, що означає “зречення від надії на самого себе та рішучість сподіватися тільки на Бога” [1, 98]. Леся Українка натомість

пропонує протилежне бачення свободи. Зокрема, через її драматичну поему "В катакомбах" червоною ниткою проходить образ християнської "терпливості і покори" як духовного рабства, ярма, тільки скинувши яке людина може відчути себе по-справжньому вільною [14, т. 3, 253-260].

Отже, гранично примітивізоване бачення екзистенційних вимірів драматургії Лесі Українки не тільки фактично нівелює її колосальний світоглядно-мобілізаційний потенціал (так необхідний нам сьогодні), а й жодним чином не дає змоги ані осмислити її органічний зв'язок із творчістю інших видатних представників української культури (передусім І.Франка та В.Винниченка), у доробку яких також наявні потужні екзистенційні мотиви, ані оцінити справжній масштаб її внеску в модерну європейську філософську традицію, про який чи не найяскравіше свідчить порівняльний аналіз драматичної творчості Лесі Українки та Ж.-П. Сартра саме з погляду атеїстично-екзистенційного гуманізму.

**Екзистенціалізм як трагічний гуманізм**

Надзвичайно цікаво, що Леся Українка у драматичній поемі "Кассандра" та Ж.-П. Сартр у драмі "Мухи" художньо опрацьовують дотичні міфологічні сюжети. І це не випадково, адже згідно з класичним визначенням власне елемент драматичного в античній драмі полягає в зіткненні героя з Долею (Фатумом), якій він здатен кинути виклик, але заздалегідь не може її перемогти. Ця дефініція – вдала форма для вираження екзистенційного бунту людини XX століття, котра, самоствердуючись як особистість, повстає проти напередзаданих трагічних вимірів власного буття, котрі на античний лад можна було б назвати Долею (не випадково А. Мальро надає перевагу терміну "буття-проти-Долі"), усе ж заздалегідь самим фактом власної смертності будучи приреченою на поразку.

Драматична поема Лесі Українки закінчується підкоренням Трої царем Агамемноном та захопленням у полон віщої доньки царя Пріама – Кассандри. Агамемнон привозить Кассандру на батьківщину в Мікени, де на нього вже чекає зрадлива дружина Клітемнестра та її коханець Егіст, які замислили вбити царя та бранку. Французький письменник використовує продовження цього переказу, що розповідає про помсту Ореста, сина Агамемнона, за вбивство свого батька Клітемнестрою та Егісфом (Ж.-П. Сартр пропонує таку транскрипцію цього імені).

Одночасно "міфологічні" теми обох п'єс пов'язані зі злободенною сучасністю. У драмі Лесі Українки дія відбувається у Трої, літературна доля якої ще з часів "Енеїди" І. Котляревського асоціювалася з Україною; Аргос – місто живих мерців із п'єси "Мухи", поставленої в Парижі 1943 року, замислювалося автором як символ окупованої фашистами Франції.

Сартрівські Орест та Електра становлять своєрідну діалектичну пару, вони по суті, обидва – головні герої, що, мов естафету, передають одне одному місію екзистенційного вибору: адже саме Електра штовхає брата на вбивство Егісфа та своєї матері Клітемнестри. Під впливом сестри він кидає виклик Юпітерові, із недосвідченого юнака Філеба стає зрілою особистістю, Орестом (що символічно немов удруге народжується, отримуючи своє справжнє ім'я), і вона ж потім не витримує відповідальності за скоєний злочин, залишаючи вбивцю самого нести тягар свободи. Героїня Лесі Українки пророчиця Кассандра начебто поєднує в собі силу духу та нескореність Ореста другого та третього акту п'єси, що, кинувши виклик богу, готовий із видющими очима прийняти власну долю, але не скоритись їй ("...їх (богів. – *О.Ш.*) сила в карі, а моя в змаганні" [14, т. 4, 13], – каже Кассандра), і відчайдушну сміливість

Електри першого й особливого другого акту, яка наважується сама повстати проти цілого міста людей, засліплених невротичним страхом, а головне – проти Егісфа та Клітемнестри, зацікавлених у тому, щоб цей страх культивувати. Але, як і Електра, будучи жінкою, Кассандра має дуже обмежені можливості для реальної боротьби, та й не може вона, як Орест, не вагаючись, піти на вбивство, навіть необхідне за законами військового часу. Утім відмова Кассандри вбити шпигуна Сінона постає не як слабкість на кшталт Електриної, а радше свідчить про те, що етична позиція Лесі Українки в деяких питаннях ближча до А. Камю, ніж до Ж.-П. Сартра, зокрема стосовно права людини на вбивство.

Ж.-П. Сартр у п'єсі "Диявол і господь бог" (яка побачила світ одночасно із програмною працею А. Камю "Бунтівна людина"), реалізуючи в художній формі власну філософську концепцію відсутності універсальної людської природи та людини як "тотального вибору", фактично виправдовує вбивство з міркувань спільного блага. Для А. Камю подібна позиція виглядає "апологією вседозволеності", яка приводить до "тотальності судилища" [6, 400]. Розв'язуючи цю складну морально-етичну проблему, Леся Українка уникає крайнощів згаданих французьких мислителів. З її погляду, перманентна трагічність людського буття, на жаль, не виключає ситуацій, коли вбивство неуникне, і навіть таких, за яких цей злочин може виступати благом; але й до необхідності постійно робити вибір також не зводиться людська сутність. Більше того, у своєму виборі людина завжди керується певними критеріями, котрі великою мірою спільні для всіх людей, як спільні для всіх людей потреби у творчості, спілкуванні, солідарності (братстві), любові тощо (докладну класифікацію подібних "потреб людини, що випливають з умов її існування", пропонує Е.Фромм [див.: 19]).

У світлі сказаного надзвичайно цікавою постає драматична поема Лесі Українки "На полі крові", зокрема чорновий варіант її закінчення, який в остаточній редакції був відкинутий письменницею і свідчить про те, що вона опрацьовувала ті ж самі етичні та психологічні реакції людини на скоєне нею вбивство, які згодом зобразить Ж.-П. Сартр у "Мухах". Залежно від двох різних закінчень драматичної поеми Юда – її головний герой – немов "роздвоюється" на різні (і навіть протилежні!) особистості; одна з них більше відповідає сартрівському Орестові, а друга – Електрі. Учинок Юди – зраду Христа поцілунком, який він сам коментує в дусі типового садомазохізму "А може, я таки його любив? / А може я хотів з ним попрощатись?" [14, т. 5, 155], – не зважаючи на всі "пом'якшувальні обставини", годі назвати до кінця морально виправданим, як і вчинок Ореста (убивство Егісфа, який не чинив опору, та своєї матері Клітемнестри, котра вже мало чим могла зашкодити реалізації намірів сина). Однак в остаточному варіанті драматичної поеми Юда, як і Орест, усвідомлює себе вільним саме через "тягар" скоєного злочину, хоч до певної міри й вимушеного, тягар свободи діяти "без виправдань, без будь-якої опори, крім самого себе", у світі, де "кожна людина має сама відшукати свій шлях" [12, 181].

У чорновому ж варіанті закінчення поеми "На полі крові" пропонується зовсім інша розв'язка драми: Юда скоює самогубство за таких психологічних обставин, які фактично повторюють долю сестри Ореста – Електри – із "Мух" Ж.-П. Сартра. Дівчина, попри щире прагнення звільнитися з тенет некрофільського оточення, не витримує морального тягаря відповідальності за власний вибір, отже, не може до кінця вийти за межі фаталізму релігійної свідомості. Фактично і Юда (у чорновому варіанті закінчення), і Електра передусім "помирають" духовно: Леся Українка з блискучою психологічною достовірністю показує, як невротичне

самонавіювання Юди фактично руйнує його особистість і він готовий шукати рятунку в мазохістському самозреченні, фізичних стражданнях і навіть смерті, аби лише припинити нестерпні психічні муки. “Позволь мені сховатись хоч у пеклі!... / Смерте, смерте, / рятуй мене! Невже немає смерті?” [14, т. 5, 320], – кричить Юда перед тим, як повіситись. “Рятуйте! Юпітере, царю богів та людей, мій царю, прийми мене в свої обійми, унеси мене, захисти! Я буду покірна твоєму законові, я буду твоєю рабинею, твоєю річчю, я покрию поцілунками твої ступні й коліна. Захисти мене від мух, від брата, від мене самої, не залишай мене самотньою, я присвячу все своє життя спокуті. Я розкаююсь, Юпітере, я розкаююсь”, – вторить йому Електра [12, 184].

І Кассандра, і Орест, і Електра, виступаючи носіями Правди (“над всіх старших найстарша П р а в д а” [14, т. 4, 45], – каже Кассандра), котра становить головну екзистенційну передумову свободи (адже вільний вибір може робити лише та людина, свідомість якої не затьмарена хибними світоглядними установками), стикаються із сумним парадоксом: люди, навіть перебуваючи в украй скрутному, небезпечному для життя становищі, не наважуються повернутися обличчям до реальності, віддаючи перевагу приниженню, поразці перед необхідністю брати на себе відповідальність за власну долю. Приміром, Кассандра звідусіль чує нарікання на те, що саме вона своїми пророцтвами відбирає в людей силу духу, позбавляє їх надії. От що каже їй Андромаха: “… Доволі з нас уже твоєї правди, / зловісної, згубливої, так дай же / нам хоч неправдою пожить в надії. / …Ой, дай мені хоч сон, хоч мрію…” [14, т. 4, 55-56]. Так само й Орестові, котрий хоче сказати правду своїм підданим, Юпітер заперечує: “Бідолахи! Ти подаруєш їм самотність і ганьбу, ти зірвеш з них одежі, якими я прикрив їх голизну, і ти оголиш раптово їх існування, паскудне, прісне існування, позбавлене будь-якої мети” [12, 182]. Відмова від правди в цьому випадку означає передусім “утечу від свободи” (Е. Фромм) [18, 158-174] – мотив, який бере початок із легенди про Великого Інквізитора (“Брати Карамазови” Ф. Достоєвського) і є ключовим для всієї екзистенційної психоаналітики.

Важливий вимір екзистенційно-психоаналітичної проблематики драматичних творів Лесі Українки та Ж.-П. Сартра – аналіз релігійної свідомості з погляду тих небезпечних патологій, якими вона загрожує розвитку психічно стійкої, творчо-пошуково орієнтованої особистості. У цьому сенсі драматичні поеми Лесі Українки “На руїнах”, “В катакомбах”, “На полі крові”, “Йоганна, жінка Хусова”, “Адвокат Мартіан”, драма “Руфін і Прісцілла”, п’єси Ж.-П. Сартра “Мухи”, “Диявол і господь бог” – вдалі художні ілюстрації до теорії З. Фройда про релігію як невроз нав’язливих станів [17, 131]. Викладена у відомій праці “Майбутнє однієї ілюзії”, ця концепція згодом дістала подальший розвиток у творчості представників гуманістичного психоаналізу та атеїстичних екзистенціалістів.

У термінах гуманістичного психоаналізу догматична релігійність підпадає під визначення Е. Фроммом некрофільського ставлення до життя (за принципом “мати”, володіти), що характеризується хворобливим страхом перед мінливістю обставин, постійним бажанням людини завмерти, заховатися, злитися з неживою природою, психологічно “розчинитися” в ній і так самоусунутися від необхідності постійно розв’язувати стратегічні проблеми сенсу власного буття, на противагу “біофілії” – любові до життя в усіх його проявах: руху, розвитку, постійної невизначеності та багатовимірності (життя за принципом “бути”) [див.: 21].

У творчості Лесі Українки яскравий приклад невротичного страху перед незрозумілими та трагічними проявами життя являє образ Люцілли (“Адвокат Мартіан”). Напади “хвороби” дівчинка марно намагається подолати за

допомогою суміші язичницько-християнських забобонів, але, зрештою, помирає від переляку. Інший приклад забобонного некрофільства знаходимо в "Руфіні і Прісціллі": "…Я матір допустив принести жертву / за мене Ескулапові, бо тяжко / я на пропасницю недугував. / Тепер я каюся так гірко, тяжко! / Господь мене скарав – заслаб я гірше!" [14, т. 4, 261], – говорить один із персонажів, демонструючи той самий релігійно-невротичний страх.

У "Мухах" Ж.-П. Сартра цар Егісф та його дружина Клітемнестра фактично свідомо формують у власних підданих невротичну релігійність, щоб тримати їх у покорі та страху. Аналогічно діє й Гьоц – головний герой п'єси "Диявол і господь бог", який, нав'язуючи у штучно ним створеному "Місті Сонця" своїм селянам догматичні ідеали релігійної любові до ближнього та всепрощення, насправді перетворює їх на боягузів та егоїстів, не здатних ні по-справжньому співчувати людям, що помирають поруч із ними у стражданнях, ні реально боротися за утвердження добра, яке вони сповідують. Класичний прояв релігійної некрофілії в буквальному значенні (лат. "некрофілія" – любов до мертвого) – описане в "Мухах" "свято мерців", основну ідею якого яскраво характеризують слова жителів Аргоса: "Пробачте нам, що ми живі, коли ви мертві. Зжальтесь! Ми ж народились не з власної волі, нам соромно, що ми дорослішаємо. Чим могли ми вас образити? Подивіться – життя ледве жевріє в нас, ми худі, бліді, низькорослі. Ми – беззвучні, ми ледве ковзаємо по землі. І ми боїмося вас! О, як ми боїмося вас!" [12, 129-130].

Концепт релігійної свідомості як психологічного (духовного) рабства багатогранно представлений у доробку Лесі Українки. Міріам ("Одержима") звинувачує послідовників Христа в тому, що вони, по суті, так і залишились рабами, боягузами, покірними слугами влади з тією лише різницею, що тепер це рабство, виправдане християнськими догматами, ще й має забезпечити їм по смерті вічне блаженство. Сам Месія каже своїй вірній прихильниці: "Уперта річ твоя, ти мов рабиня, / що знає волю пана і не слуха. / Таких рабів сувора кара жде" [14, т. 3, 130], – ототожнюючи служіння Богові з духовним рабством. Йоганна ("Йоганна, жінка Хусова"), сліпо слідуючи заповітам віри, фактично змушена стати рабою свого чоловіка. Утім її доля, доля рабині віри і християнського обов'язку, незмірно тяжча, ніж доля звичайної рабині Сабіни, яка стала коханкою її чоловіка Хуси. Адвокатові Мартіану рідний син справедливо закидає "рабство духу" [14, т. 6, 42]. Аецій Панса ("Руфін і Прісцілла") дотепно зауважує: "Я б так постановив: щоб цяя секта / зосталась для самих рабів… / Бо для рабів вона корисна. / … кожен раб, / як тільки християнство те перейме, / стає покірним, чесним, роботящим, / хоч кия забувай! Я все купую / в послугу християн…" [14, т. 4, 139]. Нартал ("Руфін і Прісцілла"), потрапивши в духовну неволю християнства, "жалкував про ту залізну клітку", де він був "тілом раб, душею вільний" [14, т. 4, 204]. Нарешті, неофіт-раб ("В катакомбах") зауважує: "Мені дарма, чи бог один на небі, / чи три, чи триста, хоч і міріади. / За жодного не хочу помирать: / ні за царя в незнаному едемі, ні за тиранів на горі Олімпі, / нікому з них не буду я рабом, доволі з мене рабства на сім світі!" [14, т. 3, 261].

Представники гуманістичного психоаналізу зазначають, що некрофілія в міжособистісних стосунках виявляється як егоїзм та жорстокість у ставленні до оточення; натомість справжній гуманізм сумісний лише з "біофільною" орієнтацією. Вірний новій релігії, сповідуючи, на перший погляд, чи не найгуманніші в історії людства принципи любові до ближнього, одночасно в ім'я власного потойбічного спасіння може відмовити цьому ж таки ближньому у прояві елементарного співчуття та милосердя. Яскравим прикладом цього

постає поведінка Парвуса та Теофіла щодо подружжя Руфіна і Прісцілли (“Руфін і Прісцілла”): начебто покладаючись на непомильний “божий суд”, християни самі не можуть зректися власної недовіри до ближніх, а інколи й не вагаючись плямують їх підозрами, завдаючи їм моральних страждань. Подібно й адвокат Мартіан зрікається свого названого сина Ардента, аби лише не заплямувати слави слухняного “раба господнього”.

Квінтесенцію жорстокості, яка приховується за проповіддю абсолютного добра, виражає Руфін: “Справді, християни, / лагідні понад людську міру й звичай, / а доброті в них щирої немає, / вони не людяні, вони нічого / дарма не роблять – все за нагороду, / та ще й не за малу, за вічне щастя / на небесах! На меншу не пристали б, / нікого їм не жаль, тортури вічні / готові обіцяти з легким серцем / всім “грішникам” – так, наче бог їх кат, / що присуди виконує безумні” [14, т. 4, 187-188]. Від цього вже один крок до садистськи-некрофільського екстазу Парвуса: “Іде господь! служіть йому вогнем, / моліться кров’ю! Смертю поклоняйтесь!” [14, т. 4, 277].

Зазначене проливає світло на те, чому міжособистісні стосунки людей із релігійною свідомістю часто аж ніяк не відповідають очікуваним ідеалам солідарності та братства. Показові в цьому сенсі слова Юди (“На полі крові”) про взаємини між апостолами: “Мана! / Не царство боже, ні – скоріше пекло / було у тім гурті! Яка там заздрість, / ти й здумати не можеш! Кожен важив / на перше місце побіля Месії, / на *перше*, не інакше! І для того / терпів усю зневагу, все приймав. / Учитель мав улюбленців між нами, – / ми, зуби зціпивши, їм догоджали, / щоб приподобитись йому хоч тим” [14, т. 5, 152]. Для Руфіна християнська громада постає зборищем “рабських душ, / закаляних сумлінь і темних мислей, / скалічених гординь” [14, т. 4, 284], яке відділяє його від коханої; описана ситуація перегукується зі знаменитим афоризмом Ж.-П. Сартра “Пекло – це Інші” [12, 556].

У цьому ж контексті потрібно вказати на ще один гострий моральний парадокс: християнська релігія вчить любові до ворогів, але ж у реальному житті людина, якщо й може справді полюбити власних ворогів, то тільки коштом зради друзів, прирікаючи себе так на страшну самотність. Адже вороги, як це майстерно зображують Леся Українка і Ж.-П. Сартр, навряд чи здатні поцінувати проявлену до них навіть щиру любов, а друзі не пробачать зради. Та й чи можна сповідувати добро, не намагаючись подолати зло? Адже будь-яка реальна боротьба проти зла так чи так пов’язана з гріхом насильства. Саме тому в екзистенційній драматургії аналізованих авторів так часто звучить діалектика “любові – ненависті”, до того ж найчастіше в контексті навіть не міжособистісних стосунків, а загальносвітоглядного вибору.

Наприклад, Міріам любить Месію, а тому як ніхто відчуває його самотність, мучиться його стражданнями й водночас ненавидить його “зрадливих і тупих учеників” [14, т. 12, 155], які не просто допустили ганебну страту Вчителя, а ще й проповідують любов до катів. Не випадково на запитання Месії: “Що тобі спалило душу, жінко?” – вона відповідає: “Не знаю, чи ненависть, чи любов” [14, т. 3, 131]. Утім варто звернути увагу на те, що “Одержимій” передує невеликий драматичний етюд “Грішниця” (1896), де та ж сама думка розгортається докладніше. Це свідчить про те, що “Одержима” – підсумок тривалих роздумів Лесі Українки над проблемою любові як ненависті та добра як зла. “Мене любов ненависті навчила, – каже дівчина-“грішниця”. – Я бачила, як гинуло найкраще, / Як родичі мої гнили по тюрмах / І як високе низько упадало. / Тоді в мені спалахнула ненависть / До тих, що нищили мою любов” [14, т. 1, 135-136].

Сартрівський Гьоц (“Диявол і господь бог”) також усе життя мучиться парадоксами добра та зла, любові та ненависті: “Коли я чинив Зло, Добро здавалося близьким. Тільки руку простягни. І простягнув, і воно в одну мить перестало бути Добром. Значить, Добро – міраж” [12, 490-491]. Справді, Добро, коли його розуміти як голу абстрактну протилежність Зла, назавжди залишиться для людини недосяжним міражем, що, врешті-решт, розуміє й сам герой: “… Я побажав чистої любові. Дурень! Любити – значить разом з іншими ненавидіти спільного ворога… я побажав добра. Дурень! На землі добро і зло нероздільні. Погоджуюсь бути злим, щоби стати добрим” [12, 497]. “Зло подолаєш лише злом”, – каже Орест із “Мух” [12, 138].

Іще одну важливу паралель між творчістю Ж.-П. Сартра і Лесі Українки спостерігаємо в жіночих образах. Зокрема, Леся Українка в листі до А.Кримського з приводу драматичної поеми “В катакомбах” зауважує: “Коли що надається до щирої ідеалізації в первісному християнстві, то <…> хіба ота грація почуття його “жен-мироносиц” <…> Тільки ж сі елементи ідеалізація вже використала до дна, і мені не інтересно було на них спинятися…” [14, т. 12, 155-156]. За три роки Леся Українка створить драматичну поему “Йоганна, жінка Хусова”, де покаже, які компроміси з власною совістю криються за подібними ідеалізованими образами. Щиро вирішивши служити справі Месії, ці жінки, якщо навіть їм таланить уникнути переслідувань за віру, стають справжніми мученицями патріархального суспільства, заручницями християнської моралі, що “грацію почуття” обертає на мазохізм, який не йде на користь не лише самій героїні, а й ближнім.

Однак переважають у Лесі Українки все ж образи жінок – носіїв любові як вищого духовного прояву людських стосунків. На противагу любові-обожненню (об’єкт якої некритично наділяється абсолютно позитивними характеристиками й котра межує з мазохістським пошуком захисту й опори), це почуття постає любов’ю-співпереживанням, здатністю побачити в коханій людині “нереалізовані особистісні можливості”, згідно з В. Франклом [16, 98], і допомогти їй актуалізувати свій потенціал, незважаючи на всю неоднозначність людської природи, нерозривну суміш у ній різних мотивацій, зокрема добра і зла. Така любов неможлива без упевненості в собі, самоповаги (“любові до себе”, за Е. Фроммом [20, 140-143]). Це одночасно й любов до конкретної людини, і любов до всіх людей, не у християнському, а у власне гуманістичному сенсі. Саме такі риси демонструють героїні Лесі Українки: Міріам (“Одержима”), Тірца (“На руїнах”), Кассандра. Прикладом свого життя ці жінки показують, що справжня гуманістична любов як до окремої особистості, так і до людства в цілому з необхідністю є “викликом” богові як вищому носію християнської моралі. Однак у ситуації, коли любов до бога починає суперечити любові до людини, вони, не вагаючись, обирають останню.

Леся Українка вустами Міріам безкомпромісно проголошує: “…Ненавиджу… / і той закон небесний, що за гріх / безумних поколінь вимагає / страждання, крові й смерті соромної / того, хто всіх любив і всім прощав. / …Хіба минає все минуле? / Він (Месія. – *О.Ш.*) пережив три вічності в три ночі, / прийняв три смерті. Чи тепер, воскресши, / забуде він страждання, зраду, смерть? / Простити може, а забути ні!” [14, т. 3, 139,146-147]. Образ саме такої жінки у своїй екзистенційній драматургії прагнув створити і Ж.-П. Сартр, що чи не найкраще йому вдалося в постаті Хільди (“Диявол і господь бог”). Ось як висловлює вона своє життєве кредо: “Якби він (господь. – *О.Ш.*) мав право карати невинних, я негайно віддалася б дияволові… Молити про прощення! Що ти повинен нам пробачати? Це ти повинен просити пробачення в нас! Не відаю, яку долю ти приготував мені, а небіжчицю я зовсім не знала. Але якщо ти її засудиш, мені не

потрібні твої небеса. Невже ти думаєш, що за тисячу років у раю я забуду жах, що застиг у її очах? Зневажаю твоїх безглуздих обранців, котрі сміють радіти, поки в пеклі страждають приречені на муки, а бідняки поневіряються на землі" [12, 433-434]. До речі, тим же запитанням (суть якого сформульована ще в "Братах Карамазових" Ф. Достоєвського) переймається й А. Камю на сторінках "Чуми": "Справді, хто візьметься стверджувати, що століття райського блаженства зможуть оплатити хоча б мить людських страждань?" [7, 278].

Сартрівська Хільда також дуже близька до Тірци ("На руїнах") Лесі Українки, з котрою її поєднує те вигнання, на яке обох героїнь прирікає любов до людей, що не знає компромісів, часто примушуючи їх діяти всупереч релігійним приписам. І Тірца, і Хільда прагнуть бачити ближніх повноцінними самодостатніми особистостями, тяжко переживаючи їхню нездатність бути вільними, хоча й розуміють: аби усвідомити себе по-справжньому вільною, кожна людина має пройти через відчай утрати всіх авторитетів (кажучи словами Ореста з "Мух", "справжнє людське життя починається по той бік відчаю" [12, 182]).

Власне, саме героїні п'єс, як у Лесі Українки, так і в Ж.-П. Сартра, першими здійснюють "гуманістичний поворот" від бога до людини, у чому (а не в абстрактному запереченні бога чи затятому романтичному богоборстві) і полягає суть справжнього екзистенційного атеїзму, який С.Великовський дуже влучно називає "трагічним гуманізмом" [див.: 2]. Не випадково саме Хільді вдалося чи не найбільше наблизитись до ідеалів подібного "трагічного гуманізму", на відміну від Гьоца, який весь час то кидає виклики богові, то мучиться його відсутністю: "Я з людьми, з ними й залишусь" [12, 434-435], – каже вона. А на прозріння Гьоца – "бог помер" – Хільда відповідає: "Мене не обходить живий він чи мертвий. Я давно ним не переймаюсь" [12, 494]. Цей короткий діалог являє собою відповідь гуманістичного атеїзму екзистенціалістів на романтичне богоборство Ф. Ніцше. На їхню думку, людині, котра осягла власну свободу в усій її повноті, чуже заперечення бога в дусі ніцшеанського "Антихристиянина", адже абсурдним виглядає заперечення того, чого не існує.

"Посмертного життя не хочу я собі, / Мені до нього гірше, ніж байдуже" [14, т. 1, 231], задовго до Сартра утверджує власну світоглядну позицію Леся Українка в поезії "Коли вже зачепили сі питання…", яку цілком можна назвати її філософським кредо. Цікаво, що згадана поезія – своєрідний діалог зі зробленим самою ж Лесею Україною для М. Павлика перекладом вірша невідомого німецького поета "В небі ми жодного доброго батька не маєм…" [14, т. 2, 327-328]. Симптоматично, що обидва ці твори досі не стали предметом критичного аналізу.

Варто особливо наголосити на тому, що постійні звертання Лесі Українки до світоглядних антиномій релігійної свідомості (з яких більшість дослідників прагнуть вивести релігійність самої письменниці) чи не найяскравіше свідчать про зв'язки її творчості з парадигмою атеїстичного екзистенціалізму, суть котрого зовсім не зводиться лише до заперечення існування бога, як це прийнято вважати. "Екзистенціалізм – це не такий атеїзм, котрий розпорошує себе на докази того, що бога не існує. Скоріше він заявляє таке: навіть якби бог існував, це нічого не змінило б. <…> Це не означає, що ми віримо в існування бога, – просто суть справи не в тому, чи існує бог. *Людина повинна віднайти себе і впевнитися, що нічого не може її врятувати від самої себе, навіть достовірний доказ існування бога* (курсив мій. – *О.Ш.*)" [13, 344], – це сартрівське визначення повною мірою може бути застосоване до екзистенційної драматургії Лесі Українки.

Отже, філософські проблеми гуманістично-екзистенційних вимірів свободи людини нового, модерного типу, які порушує і розв'язує Леся Українка, перебувають у річищі пошуків атеїстичної екзистенційної філософії XX ст. Через кілька десятиліть вони заново будуть поставлені й вирішуватимуться

Ж.-П. Сартром, А. Камю, А. Мальро. Більше того, деякими аспектами драматургія Лесі Українки, на моє переконання, навіть вигідно відрізняється від п'єс Ж.-П. Сартра відсутністю морального ригоризму, абстрактного філософського схематизму в змалюванні героїв та ситуацій, що водночас надає її творам виразнішого, ніж у французького письменника, власне гуманістично-екзистенційного звучання.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Бультман Р.* Новый завет и мифология. Проблема демифологизации новозаветного провозвестия // Вопросы философии. – 1992. – №11.
2. *Великовский С.* В поисках утраченного смысла: очерки литературы трагического гуманизма во Франции. – М., 1979.
3. *Гарин И.* Воскрешение духа. – М., 1992.
4. *Демська-Будзуляк Л.* Драма свободи в модернізмі: пророчі голоси драматургії Лесі Українки. – К., 2009.
5. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К., 2007.
6. *Камю А.* Бунтующий человек: философия, политика, искусство. – М., 1990.
7. *Камю А.* Избранное. – М., 1990.
8. *Криловець А.* Українська література перших десятиріч XX століття: філософські проблеми. – Тернопіль, 2005.
9. *Лекции* по теории эстетики / Под редакцией М. С. Кагана. – Ленинград, 1973. – Кн. 2.
10. *Мунье Э.* Манифест персонализма. – М., 1999.
11. *Мунье Э.* Надежда отчаявшихся: [Мальро. Камю. Сартр. Бернанос.]. – М., 1995.
12. *Сартр Ж.-П.* Пьесы / Пер с фр. – М., 1999.
13. *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм – это гуманизм // *Сумерки* богов. – М., 1989.
14. *Українка Леся.* Зібр. тв.: У 12 т. – К., 1975–1979.
15. *Українка Леся.* Стародавня історія східних народів. – Луцьк, 2008.
16. *Франкл В.* Человек в поисках смысла. – М., 1990.
17. *Фрейд З.* Будущее одной иллюзии // *Сумерки* богов. – М., 1989.
18. *Фромм Э.* Бегство от свободы. – М., 1989.
19. *Фромм Э.* Здоровое общество // Мужчина и женщина. – М., 1998.
20. *Фромм Э.* Искусство любить // Душа человека. – М., 1992.
21. *Фромм Э.* Иметь или быть? – М., 1990.

*Отримано 1.12.2009 р.* *м. Київ* ■

## Наші презентації

**Свого не цурайтесь. Твори українських письменників про рідну мову: Антологія / Упоряд. В.Лучука; редакція, передм. І.Лучука. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 209. – 896 с.**




До цієї антології майже всі вірші перейшли з "Найдорожчого скарбу"; багато віршів нововідібраних. До цієї, повнішої, антології про рідну мову В.Лучук увів не лише вірші, а й прозу, загалом понад тисячу творів, пронумеровані на сторінках його рукою.

Не всі тексти у книжці високого рівня, але залучення до антології таких розмаїтих текстів "виправдане тим перехідним часом, коли відкрилися шлюзи свободи …".

До книжки ввійшли також два додатки. Це статті В.Лучука на теми рідної мови у творчості українських поетів, зокрема, стаття про поезію Галі Мазуренко публікується вперше.

*С.С.*

**Елліна Циховська**

# РУССОЇЗМ ТА ФРАНЦИСКАНІЗМ У ТВОРЧОСТІ ЛЕОПОЛЬДА СТАФФА І КНУТА ГАМСУНА

У статті розкриваються основні принципи поширеного в польському літературознавстві явища під назвою "францисканізм", одним із найяскравіших виразників якого був Л. Стафф. Авторка вказує на спільність рис францисканізму з руссоїстською концепцією "природної людини", що знайшли втілення у творчості Л. Стаффа та норвезького письменника К. Гамсуна, твори якого вплинули на спадщину українських та польських митців початку XX ст.

*Ключові слова:* францисканізм, природа – суспільство, прометеївська епоха, природний стан, бінарна семантична опозиція, синтез.

*Ellina Tsykhovska. Rousseauism and franciscanism in the works by Leopold Staff and Knut Hamsun*

The article outlines the essence of "franciscanism", a notion generally accepted by the Polish literary critics, and focuses on the works by Leopold Staff, a typical representative of this trend. The author points out the features which relate franciscanism to the concept of "natural person" offered by Rousseau, and traces them in the texts written by L.Staff and the Norwegian author Knut Hamsun whose influences on Ukrainian and Polish authors at the turn of the 20th century cannot be overseen.

*Key words:* franciscanism, nature – society, Promethean epoch, natural state, binary semantic opposition, synthesis.

Прихильне ставлення Л. Стаффа до ідеалів філософії Св. Франциска Ассізького, а також наявність францисканських мотивів у поетичній спадщині польського митця неодноразово помічались багатьма дослідниками його творчості. Крім того, сам К. Гамсун визнавав за своїми творами присутність "духу Руссо". Тому у статті простежується функціонування францисканізму та руссоїзму у творчості Л. Стаффа й К. Гамсуна (на матеріалі творів "Пан", "Благословенство землі"). Увагу приділено передусім істотній спорідненості основних постулатів обох концепцій, а також своєрідному синтезу, який спостерігається в польського й норвезького письменників.

Крім замилування ніцшеанізмом та модерністськими настроями, що виявилися в першій збірці "Sny o potędze" та у вірші "Pokój wsi" Л. Стаффа (з пізнішої збірки "Ptakom niebieskim", 1905), була порушена францисканська тематика, яка виявлялася передусім у прагненні до гармонії зі світом через наближення людини до природи та одночасну відмову ідентифікувати себе з амбіціями міста, у християнській покорі стражданням цього світу й у прославленні Бога як творця всього сущого, як-от у вірші "Wino miłości": "Raduje się dusza moja, / Raduje się wielką radością / I śpiewa głośno: Hosanna! Hosanna!" [17, 438–439].

Один із трьох основних стовпів, на яких тримається ідеологія творчості Л. Стаффа (ніцшеанізм, францисканізм та стоїцизм [14, 25]), – стоїцизм – співвідноситься зі францисканізмом у аспекті необхідності гармонійного співснування людини з природою. Бути чеснотливим у стоїків означало визнавати першість прав природи, вияву божої волі; життя у злагоді з природою робило людину вільною. На думку Л. Пощпєхової, Л. Стафф "у францисканізмі, до речі, як у філософії Ніцше і стоїцизмі, знаходив протиставлення безсенсовому існуванню, а також декадентському засудженню життя з його радощами" [14, 25].

Традиційно профранцисканським циклом у Л. Стаффа вважається збірка "Ptakom niebieskim" (1905), зокрема вірш "Sonet szalony", цикл "Pył z szat pielgrzyma" та ін. Дослідник Р. Кожєй зауважує, що францисканські елементи в поезії Л. Стаффа "читаються більше як творчий метод, стилізаційний елемент, ніж як фрагмент філологічного та релігійного дискурсу, котрий проводився

поетом" [11, 39]. Сам термін "францисканізм" уживається для означення як поглядів, так і постатей, які поділяли ідеї Франциска Ассізького та його послідовників-францисканців [8, 533]. Згідно з визначенням "Słownika terminów literackich", "моральним і естетичним ідеалом францисканізму була людина проста, близька натурі, що апробує світ і тішиться ним, релігійна, але чужа визнаній ортодоксії…" [15, 153].

Л. Стафф намагається розв'язати проблеми людини через цінності Св. Франциска, твір про якого "Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu" (Lwów, 1910) набув популярності, зокрема, завдяки перекладам Л. Стаффа, а раніше – розвідці його вчителя Едварда Порембовича (Św. Franciszek z Assyżu. – Warszawa, 1899). Сам Л. Стафф визнає, що робота над цим перекладом викликала надзвичайне захоплення: "Це одна з найчарівніших, найчистіших, найрадісніших книжок, які знає література. Вона є потіхою та надією. Учить вірі в любов і доброту людського серця. Уся ця книжка співає. Її другою назвою могла би бути: вольність" [19, 17].

Можливо, саме тому знаходимо в однойменному вірші "Tołstoj" Л. Стаффа постать російського письменника Льва Толстого, котра інтерпретується з позиції втілення францисканської філософії. Якщо для монахів-францисканців обов'язковим було життя в бідності, що вважалося насправді найвищим багатством наближення до Бога, то заможний граф Л. Толстой відмовився від усіляких багатств і шукав сенсу буття у природі та фізичній праці: "Tołstoj uciekł od smutku, / Miał wszystko, więc nie miał nic. / Idę radośnie w skwarze dróg, / Właściciel swego cienia" [17, 915]. Образ людини без матеріальних благ знаходимо в ранньому вірші Л. Стаффа "Stwórca żywiołów": "Sam w bezkresie, pustelnik świata, próżen stoję, / Urodzony w nagości, z bezimiennym licem / I nie mając niczego, co bym nazwał: moje..." [16, 929].

Ідейно наближаючись до творчості Л. Толстого, Л. Стафф не визнає за сучасною Францією великого мистецтва, крім сатири та карикатури, обурено розповідаючи в листі до Остапа Ортвіна від 15.11.1902 з Парижа, що французи до смішного не розуміють таких особистостей, як Ніцше, Ібсен, Толстой [18, 59]. Відомо, що творчість Л. Толстого та його своєрідна філософія, зокрема його переконання про потребу внутрішнього самовдосконалення особистості, її покірного ставлення до страждань, ствердження праці як головної цінності й необхідного фактора виховання мали неабиякий вплив на літературу періоду Молодої Польщі [9, 20–21]. Л. Стафф перейняв перший постулат толстовської філософії, що ґрунтується на поцінуванні окремої особистості, і цим він близький до ніцшеанської тези про увагу до індивідууму. Покірне ставлення до страждання в житті людини пов'язане в польського поета з традицією францисканізму, а у стаффівському прославленні важливості землеробської праці наявне відлуння "Георгиків" Вергілія та "Трудів і днів" Гесіода.

У світоглядній системі координат Л. Стаффа рівнозначними за зображенням "простої спокійної людини" [12, 162] виступають постаті Л. Толстого, Ж.-Ж. Руссо, К. Гамсуна. Також нагадаємо про вплив Ж.-Ж. Руссо на ідейні позиції Л. Толстого-проповідника.

Ліричний герой Л. Стаффа не бунтівник, а споглядач, який не ставить собі за мету змінити світ, а прагне відтворити його в рефлексійності і змінності, як робить це Святий Франциск у "Квітках Св. Франциска із Ассізі". У написанні своїх творів Л. Стафф як поет, за свідченням З. Старовейської-Морштинової, "використовує завжди той матеріал, який має "під рукою", а точніше, перед очима. Світ, який він спостерігає, стає йому формою і знаряддям поетичної метафори" [20, 141]. Так само реалізуються ролі у творах К. Гамсуна, де, за визначенням Б. Сучкова, "людина – не активне начало життя, яке змінюється й перетворюється. Ні, вона – просто мандрівник, що йде його шляхами, і єдине, за що вона має дякувати буттю, за самий факт свого існування…" [6, 30].

Яскраво виражена у творчості Л. Стаффа, а також його сучасника Я. Каспровича францисканська ідея віталізму, гармонії людини та природи пройнята глибокою релігійністю, де також помітний інший аспект цієї ідеології – культ праці та повсякденних зусиль. Символом цієї діяльності виступає праця землеробця, орача і жниваря [9, 37].

Схожу ідейну семантику знаходимо в норвезького письменника Кнута Гамсуна, із творчістю котрого був обізнаний Л. Стафф, яку він також перекладав [13, 208] і якою зачитувався разом з іншими представниками літературного гуртка. Зокрема, учасник таких зібрань Владислав Козицький писав: "…Кохали ми Гамсуна ("Голод" – chapeau bas, "Пан" – Ісус Марія!, "Містерія" – Мюллер шаленів від щастя)" [10, 120].

На межі XIX-XX століть доробок К. Гамсуна був популярний в Україні, зокрема надихав багатьох українських митців: Б.-І. Антонича, Є. Маланюка, М. Рильського, М. Семенка, В. Винниченка, О. Кобилянську, М. Коцюбинського, В. Стефаника, а молодому П. Тичині належать навіть епістолярні звернення до норвезького письменника. На думку Ю. Ємець-Доброносової, причина такої зацікавленості К. Гамсуном криється у "*про*читаності текстів Гамсуна, оприсутненої у існуванні (у сенсовому плані – більшому за просту наявність) відлуння семантико-екзистенціального смислу продемонстрованого ним" [3, 14].

Людину як невіддільну частину Всесвіту та природи – те, що характеризує і творчість Л. Стаффа, – найяскравіше у К. Гамсуна зображено в романах "Пан" та "Благословенство землі" ("Соки землі" й "Плоди землі" в різних перекладах). Походження К. Гамсуна з аграрної країни Норвегії робить для нього близьким і зрозумілим зв'язок із землею, життя плодами землі, тому йому легко й органічно було писати про людину і природу. Слід, однак, розмежувати ці два твори: якщо "Пан" був написаний 1894 року і, за свідченням В. Козицького, з ним були ознайомлені учасники Літературного кола (а тому можна говорити про безпосередній вплив саме цього роману на поетичне світосприйняття Л. Стаффа), то роман К.Гамсуна "Плоди землі" (опублікований 1917 року), який отримав Нобелівську премію, міг лише збільшити попередній вплив. До речі, представник шведської академії Гаральд Йєрне порівнював "цей твір землі" К. Гамсуна з дидактичними поемами Гесіода.

Герой К. Гамсуна – тридцятирічний лейтенант Томас Глан з роману "Пан" – десь близько року проводить на півночі Норвегії в Нурланні, усамітнюючись у лісовій сторожці разом із псом Езопом. Харчуючись лише тим, що дістане сам (полюванням на дичину або ловлею риби), він не схожий на Св. Франциска, який не живе завдяки полюванню й тим самим не втручається в колообіг природи. Однак коли Томас Глан, вражений органічністю кожного сегмента однієї системи під назвою світ, вигукує: "Дякую Тобі, Боже, за кожну квіточку вереску, яку мені було дано побачити…" [1, 52], то в цій фразі звучить францисканське прославлення світу як творіння Бога.

Головний персонаж роману "Пан" К. Гамсуна, як і ліричний герой творчості Л. Стаффа, живе біоритмами природи, звіряючи час із сонцем, припливами та відливами, зміною голосів птахів, квітами, листям та орієнтуючись у своїх порівняннях на явища тієї самої природи. Проте, на відміну від Л. Стаффа, позбавленого практичних знань, у яких він не відчуває потреби, *живучи в гармонії з природою*, герою-мисливцю К. Гамсуна такі знання необхідні: *він також живе у природі,* але природа постає для нього об'єктом естетичної насолоди тільки після того, коли він за допомогою тієї ж природи зможе вгамувати свій голод.

При наявності в польського та норвезького митців схожості сприймання проблеми "людина–природа" не слід залишати осторонь очевидну різницю між героєм К. Гамсуна, зображеним у дисгармонії зі своїм внутрішнім Я, та стаффівським ліричним героєм, який вирізняється врівноваженістю, внутрішньою злагодою.

Прогулянки героя твору, як і мандрівки Св. Франциска, протягом яких вони спостерігають явища цього світу, теж приводять нас до паралелі "гамсунівський герой – францисканізм". Відчуваючи себе невіддільною частиною світу природи й водночас не ідентифікуючи себе як частину суспільства, Томас Глан гостро усвідомлює божественну присутність у земних речах: "Благословляю темряву, і шепіт Бога у кронах дерев, і солодку знемогу тиші, неповторну музику, що бринить у моїх вухах, зелене листя і жовте листя! <…> Дякую за життя, за подих, що зривається з моїх уст, за милість жити у цю ніч, дякую від усього серця! <…> Настав вухо на схід і на захід, слухай, слухай! І почуєш предвічного Бога! Ота тиша, що бринить у моїх вухах, то кров кипить у жилах природи, то Бог, котрим повниться увесь світ і я!" [1, 98–99].

Про присутність Бога свідчить і вітерець, що асоціюється самим автором в одному семантичному ряді з духом: "…Здіймається вітер, чужий вітер налітає на мене і приносить дивний дух. Що це? Я озираюся, але нічого не бачу. Вітер кличе мене, і моя душа згідливо відгукується; наче якась сила піднімає мене і притискає до невидимих грудей; сльози виступають на очах, я тремчу. Десь поруч стоїть Бог і дивиться на мене" [1, 102].

Інший герой К. Гамсуна Ісаак, як і Томас Глан, живе плодами землі. Роман так і називається – "Благословенство землі". На прикладі однієї усамітненої людини К. Гамсун показує ніби прискорену еволюцію людства: оселившись у безлюдному місці, чоловік на ім'я Ісаак закладає фундамент для великої родини і протягом роману потроху освоює ретельно обрану цілину. Це і своєрідна робінзонада. У романі йдеться про безперервну щоденну працю людей, які живуть на природі і природою. Вони повністю залежать від того, чи піде дощ, чи буде врожай.

Твори "Пан" і "Благословенство землі" К. Гамсуна збігаються з темою, що розробляє у своїй творчості Л. Стафф, – людина та її праця на тлі природи. Людина живе повсякденними справами, щоб прогодувати себе, для неї цінність становлять не гроші (і це не раз зауважує Ісаак), а власне плоди землі, до того ж самому поселенцеві потрібно рівно стільки, щоб поїсти сьогодні й не померти від голоду завтра.

Ленсман Гейслер правильно передає сутність характеру мешканців маєтку Селланро: "Ви живете разом із землею і небом, ви одне ціле з ними, одне ціле з цією широчінню і непорушністю буття. Вам не потрібний меч у руках, ви йдете життям із порожніми руками й непокритою головою, оточені великим коханням. Дивися, ось вона – природа, вона належить тобі і твоїм близьким! Людина і природа не стріляють один в одного з гармат, вони віддають один одному належне, не змагаються, не змагаються ні в чому, вони тримаються один одного…" [2, 429–430]. Слід зазначити, що К. Гамсун у цих міркуваннях стоїть на позиціях концепції Ж.-Ж. Руссо, схвалюючи близькість людей природі й одночасну їхню віддаленість від суспільства, про що свідчать приклади мілітарної діяльності людей, які наводить герой роману Гейслер. Людина та природа прирівнюються до союзу матері й дитини: "Ніхто не смикає вас і не керує вами, у вас є спокій і авторитет. Ви оточені великим коханням. Ось що дається вам навзаєм. Ви лежите біля жіночих грудей, граєте теплою материнською рукою і смокчете молоко" [2, 430].

По суті, висновок, що його озвучує К. Гамсун вустами Гейслера, такий самий, як Л. Стаффа в передмові до перекладу "Квітків Святого Франциска Ассізького": необхідно цінувати життя з усіма його радощами.

Споглядання зораної землі викликає у Л. Стаффа почуття, подібні до тих, про котрі йдеться в "Міфі про вічне повернення" М. Еліаде, за яким усе земне має свій небесний прототип, крім некультивованих земель, невідомих морів і диких територій, що уподібнюються до Хаосу: "Тому, коли відбувається проникнення на ці території, тобто коли починають їхнє освоєння, *здійснюють обряди,*

*які символічно відтворюють акт Творення*, неосвоєний простір спочатку "космізується", потім заселяється" [7, 22]. Отже, зорана земля сприймається Л. Стаффом як облаштування в новій місцевості, дикій та незнайомій, прирівнюючись до акту творення. І в радості гамсунівського героя Ісаака з "Благословенства землі" також очевидне задоволення від усвідомлення своєї участі у творенні чогось насправді сакрального: "Так, оброблене поле – велика благодать, воно втілює для нього і право, і порядок, приносить насолоду" [2, 186].

За концепцією Ж.-Ж. Руссо, людина від природи добра – і це, до речі, відрізняло руссоїстську візію від попередніх гіпотез "природного стану" Томаса Гоббса та Бенедикта Спінози, людина яких лиха, більше схожа своїми інстинктами на вовка. Герой Томас Глан з "Пана" К. Гамсуна вважає, що саме товариство Едварди зробить його "доброю людиною", не усвідомлюючи того, що він від народження добрий. Проте з появою приватної власності людина відходить від природи, концентруючись на своєму світі. Її міфологічна свідомість, що й була головною ланкою між людиною і природою, переходить в інше річище світових релігій. Фактично саме відхід людини від прометеївської епохи (К. Ясперс) до осьового часу характеризує втечу від природи, оскільки саме в "докультурному" періоді прометеївської епохи – першому з чотирьох гетерогенних періодів, що виокремив К. Ясперс у світовій історії, – спостерігається "перше становлення людини", і цією ж епохою могло б закінчуватися усвідомлення людиною свого природного рівноправ'я.

Проте, тримаючись осторонь суспільства, у романі "Плоди землі" К. Гамсун констатує позитивність цивілізації, що не притаманне закликам поетики Л. Стаффа. Герой "Благословенства землі" Ісаак завжди тішиться новітніми технологіями, які важливі не тим, що полегшують його працю, а тим, що прискорюють цю працю, надаючи можливість зробити більший обсяг роботи, до того ж у різних галузях. Дружина Ісаака Інгер, що перебувала деякий період у великому місті, іноді сумує за суспільством: "Колись давним-давно вона здійснила велику подорож і, мабуть, підхопила щось подібне до злої туги. Часом туга минає, але потім знову повертається" [2, 293].

Ще Ю. Лотман зауважував: в основі внутрішньої організації елементів тексту, як правило, лежить "принцип бінарної семантичної опозиції" за рахунок членування світу на протилежності [4, 227]. Так і в романі "Плоди землі" К. Гамсуна, де згодом дві долі синів Ісаака, різниця у прагненнях яких від самого народження наголошується автором, розвиваються у протилежних напрямках: цивілізації та природи. Старший Єлисей прагне покинути дім, щоб учитися й досягти вершин у місті за допомогою свого інтелекту. Інший склад характеру властивий наближеному до природи Сиверту, якому здається, що він розуміє малих мешканців цього світу: "Він не міг сказати про барана: "Боже, та у нього ж зовсім римський ніс!" <…> Проте Сиверт міг сказати інше: він знав барана ще з тих пір, як той був ягням, він розумів його, складаючи з ним одне ціле, був його рідним, рівним з ним. Одного дня він пережив незабутню хвилину, відчувши в душі первісне почуття: баран щипав траву, раптом він підняв голову і перестав жувати, втупився кудись удалечінь. Сиверт мимоволі поглянув у тому ж напрямку – ні, нічого примітного. І тут він сам відчув у душі щось надзвичайне. "Немов в Едемський сад заглянув!" [2, 131].

Аналізуючи наслідки життєвих доль і шляхів двох братів, можна дійти висновку, що К. Гамсун пристав на бік природної людини, тобто передусім людини, яка живе плодами землі, не занадто переймаючись плодами суспільства, оскільки Сиверт залишається у злагоді сам з собою, натомість Єлисей, витративши всі батьківські гроші на марнотратне життя в місті, вирушає світ за очі, не знайшовши свого місця ані з жінкою, яка йому подобалася, ані поруч з батьками, ані в обробці землі, ані в селі, що репрезентує у творі концепт суспільства.

Герой К. Гамсуна живе задля споглядання життя, не шукаючи в ньому того, чого воно йому саме не дає. Як і руссоїстська людина, він близький до природи, а притаманний герою норвезького письменника сум за іншою людиною, гнітюче відчуття своєї самотності може бути в баченні К. Гамсуна зображенням того самого переломного моменту, яким Ж.-Ж. Руссо вважав перехід людини від природи до цивілізації за умови виникнення потреби однієї людини в іншій. За словами самого К. Гамсуна, у романі "Пан" він "намагався з'ясувати деякі особливості чуттєвої і надчуттєвої натури прихильника природи в дусі Руссо" [5, 559].

Уцілому можна стверджувати, що на початку XX ст. в українській літературі концепт "природа" в основному розглядався під впливом пантеїстичної теорії природи норвезького письменника Кнута Гамсуна. І хоча представники польської літератури теж були знайомі з творчістю К. Гамсуна, панівною тенденцією в погляді на природу був францисканізм. Той самий Л. Стафф, як ми вже згадували, теж був прихильником спадщини К. Гамсуна, однак у своїй творчості залишався відданим францисканським канонам, неодноразово підкреслюючи це у віршах.

Францисканське шанобливе ставлення до світу природи та руссоїстська концепція "природної людини" в багатьох постулатах схожі, що й відображається через своєрідний синтез францисканських та руссоїстських мотивів у творчості Л. Стаффа й К. Гамсуна. Синтез, головну рису якого становить близькість людини до природи, виявляється в тому, що майже неможливо завважити, де закінчується вплив Ж.-Ж. Руссо й починається вплив проповідей Франциска Ассізького у Л. Стаффа. Твори К. Гамсуна – доказ переваг життя у злагоді з природою й разом із природою. Водночас у норвезького митця це не означає утвердження правильності життя подалі від цивілізації. Цивілізація є, вона десь існує, як існують певні плюси й мінуси її впливу на людину, і саме такі впливи цивілізації акцентує К. Гамсун у творах "Пан" та "Благословенство землі". Ідеалізація природи, що йде у Л. Стаффа від класицизму і притаманна також київським неокласикам, злилася в письменника з концепцією "природної людини" та францисканським захватом створіннями навколишнього світу.

ЛІТЕРАТУРА


1. *Гамсун К.* Пан // Вибрані твори. – Львів, 2000.
2. *Гамсун К.* Плоды земли. – СПб., 1999.
3. *Ємець-Доброносова Ю.* Феномен відлуння. Інтерпретативні нотатки на берегах // *Відлуння* самотності: Кнут Гамсун та контекст українського модернізму. – К., 2003.
4. *Лотман Ю.* Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). – СПб., 1998.
5. *Сергеев А.* Комментарии // *Гамсун К.* Собр. соч.: В 6 т. – М., 1991. – Т.1.
6. *Сучков Б.* Кнут Гамсун // *Гамсун К.* Собр. соч.: В 6 т. – М., 1991. – Т.1.
7. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998.
8. *Encyklopedia* Katolicka / Pod red. L. Bieńkowskiego. – Lublin, 1989. – T. 5.
9. *Historia* literatury polskiej w zarysie / Pod red. Mariana Stępnia i Aleksandra Wilkonia: W 2 t. – Wyd. 4. – Warszawa, 1987. – T. 2.
10. *Kozicki W.* W kręgu przyjaciół z Czytelni Akademickiej // *Maciejewska I.* Leopold Staff [wybór prac i korespondencja]. – Warszawa, 1965.
11. *Koziej R.* Franciszkanizm "Ptaków niebieskich" Leopolda Staffa // *Kieleckie* Studia Filologiczne. – 1992. – T. 6.
12. *Maciejewska I.* Leopold Staff. Lwowski okres twórczości. – Warszawa, 1965.
13. *Piechal M.* Leopold Staff jako tłumacz // *Maciejewska I.* Leopold Staff [wybór prac i korespondencja]. – Warszawa, 1965.
14. *Pośpiechowa L.* Dramaty Leopolda Staffa. – Opole, 1966.
15. *Słownik* terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. – Wyd. 2, poszerz i popr. – Wrocław, 1988.
16. *Staff L.* Poezje zebrane: W 2 t. – Warszawa, 1967. – T. 1.
17. *Staff L.* Poezje zebrane: W 2 t. – Warszawa, 1967. – T. 2.
18. *Staff L.* W kręgu literackich przyjaźni: listy. – Warszawa, 1966.
19. *Staff L.* Wstęp // Kwiatki Św. Franciszka z Asyżu / Tłumaczenie L. Staffa. – Wrocław, 1994.
20. *Starowiejska-Morstinowa Z.* Staff w Pławowicach // *Maciejewska I.* Leopold Staff [wybór prac i korespondencja]. – Warszawa, 1965.


*Отримано 3.11.2009 р.* *м. Бердянськ*

# Погляд

**Наталія Мазепа**

## БІЛІНГВІЗМ. ЕПІЗОД ЧИ ТЕНДЕНЦІЯ? (СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА РОСІЙСЬКОМОВНА ПОЕЗІЯ)

Статтю присвячено сучасному стану російськомовної поезії в Україні, зокрема білінгвізму, що виникав і виникає в мовній культурі перехідних епох, і тому, як відбувається цей складний процес. Своє головне завдання авторка бачить у відповіді на запитання, чи випадковий перехід на українську мову російськомовних поетів. Вирішенню цієї проблеми допомагає спроба побачити сучасних білінгвів у контекстах українських постмодерністів 90-х років і "київської поетичної школи".

*Ключові слова*: російськомовна лірика, український контекст, постмодернізм 90-х років, "київська поетична школа".

*Nataliya Mazepa. Bilingualism – episode or trend? On contemporary Russian-language poetry in Ukraine*

The paper examines the modern condition of the Russian-language poetry in Ukraine, focusing on the phenomenon of bilingualism which seems to be a typical sign of transitional periods in cultural history, as well as on its processual aspect. Thereby, the author raises a question, whether the usage of Ukrainian language by the Russian-language poets should be considered a coincidence or a steady pattern. In order to figure out the answer, the modern bilinguals are set into the context of Ukrainian postmodernism of the 90s as well as of the so called "Kyiv poetic school".

*Key words:* Russian-language poetry, Ukrainian context, Postmodernism, "Kyiv poetic school".

Ця стаття – частина загального проекту "Історія української російськомовної літератури". Такої історії сьогодні ще не написано. Хоча необхідність її створення давно вже очевидна й неодноразово озвучена. Ще за часів існування в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка окремого відділу російської літератури його керівник Ніна Євгенівна Крутікова наголошувала на важливості дослідження російськомовної літератури України, яка розвивалася на її терені фактично завжди. Результатом були лише поодинокі статті та невеликий збірник (1971). На заваді широкого дослідження в цьому напрямі стали ідеологічні догми, з'ясовувати реальний характер російсько-українського діалогу було неможливо. Наш час повністю змінив усю гуманітарну ситуацію в країні.

Зараз можна стверджувати, що вже вироблено теоретичне підґрунтя, головні стратегії, методологічні засади, які дають змогу звертатися до конкретного матеріалу, дискутувати, аналізувати й готуватися до створення справжньої наукової історії російськомовної української літератури від самого початку й до новітніх часів. "Що є предметом рефлексій історика літератури, який пише концептуальну історію літератури?" – міркує П.Михед. "Це можуть бути суспільні чи екзистенціальні ідеї, це може бути жанрова система чи стильова, нарешті, це може бути національна картина світу, яка змінюється під дією часу, вступаючи в діалог з іншими картинами світу, формується в своїй неповторній природі і самобутності. Цей процес найбільш виразно відбивається у творах, написаних українською мовою. Сама мова вже є носієм національної картини

світу". Це, безумовно, можна сприйняти тільки як аксіому. Але далі автор зауважує: "Однак національні почуття, емоції, образ думання можуть бути виражені мовою іншого народу" [11, 91]. Серед багатьох проблем, що їх вирішує дослідник, бачимо й чітке формулювання висновків і досягнень, які мають постати завдяки створенню історії української російськомовної літератури. Останнє з них звучить так: "Прибере органічне пояснення таке явище як двомовність українських письменників і поетів від Квітки до Кисельова" [11, 97]. Отже, усупереч науковій логіці пропонована розвідка – продовження ще не написаної історії літератури. Однак її тема видається мені надзвичайно актуальною сьогодні. Вона викликана самою дійсністю, а також працями І. Дзюби "Украина-Россия: противостояние или диалог культур" та "Вымирание слова", опублікованими в російськомовному тритомнику автора. Вони, як мені здається, адресовані й сучасним русистам, що живуть і працюють в Україні.

Що ж до російської культури в Україні, то І. Дзюба визнає її привабливість для українців. "Она стала и остается самостоятельным фактором и фактором неоднозначным, широкий диапазон действия которого лежит между полюсами ассимиляционности и индуцирования внутренних токов самой украинской культуры – в импульсах как притягивания, так и отталкивания. Можно по-разному к этому относиться, но она глубоко вошла в жизнь украинского общества, и украинская культура была вынуждена выживать в массовом окружении русской, и сотрудничая с ней, и конкурируя на неравных условиях" [3, 38] (тут і далі цитати всюди мовами оригіналів. – *Н.М.*). А далі автор подає свої прогнози, які він називає "песимістичним" і "поміркувано-оптимістичним варіантом". Оптимістичного варіанта в тексті немає. Але безпосереднє звернення до сучасників сповнене глибокого змісту і тривоги: "Как и прежде, культура через Слово именует Мир, выносит из небытия и безмолвия, то есть творит Мир в национальном Логосе. И эта творящая миссия за ней останется всегда.

Поэтому многое будет зависеть от того, станет ли Украинское Слово даром Божьим, духовной Родиной для инонационалов, как стало Русское Слово даром Божьим, духовной Родиной для Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама, Анны Ахматовой… Конечно, и мы можем назвать некоторые имена – от Марка Вовчка до Юрия Клена, от Леонида Первомайского до Моисея Фишбейна. Но – кто далее? Кто в XXI столетии?" [3, 95]. На це питання має відповісти хоча б частково моя розвідка.

На початку наведемо і врахуємо позицію, діаметрально протилежну нашій: мова поезії може бути тільки одною – материнською, генетично закладеною у свідомості і світовідчутті поета.

Так стверджував, наприклад, німецький поет Пауль Целан. Його думки наводить у своїй змістовній статті П. Рихло. Автор нагадує, що майже все життя (крім кількох місяців у Відні) П. Целан провів за межами німецькомовного оточення – у Чернівцях, Бухаресті, Парижі. Однак усі його художні твори, попри несприятливі життєві обставини, написані німецькою. Мову поет називав "домом буття" (цитуючи М. Гайдеґґера).

"У повоєнні роки, незважаючи на негативний спадок нацистського минулого, який так чи інакше тяжів над німецькою мовою, – пише П. Рихло, – П. Целан не мислив себе поза межами материнського слова й тільки в ньому прагнув поетичного утвердження, навіть не припускав думки про можливість творення нерідною мовою: "У двомовність поезії я не вірю", – стверджував він у відповіді на запитання паризької книгарні Мартіна Флінкера… "Поезія – це доленосно одиничне явище мови… Отже, ніяк не двоїсте" [12, 48].

Це твердження звучить дуже переконливо і, безумовно, має право на існування. Так поет відчував і так, за своїм законом, він жив і творив.

Але художній світ не однополюсний, а багатовимірний.

Пауль Целан виріс і сформувався в Чернівцях, помер у Парижі, і хоч би де жив, він залишався німецьким поетом. Інший німець за походженням Освальд Бурґгардт народився на Поділлі, помер у Німеччині, але встиг стати видатним українським поетом Юрієм Кленом. Ця цілковита розбіжність у жодному разі не свідчить на користь ані першого, ані другого випадку, однак стає доказом того, що в царині поетичної творчості немає законів, які б могли вважатися абсолютними. У кожну історичну добу з'являються свої закономірності, іноді принципово нові.

Сучасна двомовність літератури на терені України – явище надзвичайно специфічне й водночас недостатньо досліджене. Сьогодні вже маємо підстави вважати, що рух цей односторонній – від російської мови до української, і ніколи він не відбувається у зворотньому напрямку – від української до російської. Цей процес почався ще задовго до утвердження України як незалежної держави, і тому витоки його треба шукати не так у політиці, як у процесах більш глибинних.

Існують цілком усталені, визнані, енциклопедичні дефініції двомовності, або білінгвізму. Наведемо одне з них: "Білінгвізм письменника – вільне володіння рідною і ще однією мовою не лише в усному спілкуванні, а й у написанні літ.-худож. творів. Багатовікова історія літератури народів світу знає чимало письменників-білінгвістів. Так, у літературах сх. слов'ян 18 – початку 20 ст. носіями літ.-худ. укр.-рос. білінгвізму були Г. Квітка-Основ'яненко, Є. Гребінка, Т. Шевченко, М. Старицький, Леся Українка, рос.-укр. М. Вовчок, укр.-польськ. І. Франко... За часів СРСР в умовах зросійщення у нац. літературах запроваджувалася практика паралельного написання твору рідною та другою (переважно російською)...

Б[ілінгвізм] п[исьменника] спирається як на суб'єктивні передумови (тривале перебування письменника далеко від батьківщини), так і об'єктивні (продиктовані сусп.-політ. чинниками, держ. мовною, нац. політикою)" [14, 48].

Маємо всі підстави вважати білінгвізм об'єктивною даністю незалежно від того, що абсолютна більшість світового письменства його не визнавала й не визнає (як, наприклад, П. Целан).

Про заборону української мови протягом двох століть добре відомо. Водночас класиків української літератури не можна вважати справжніми білінгвами, оскільки двомовність їхня була вимушеною.

Дещо складніше це питання вирішується за радянських часів. Хоч як дивно, ще досі зберігаються міфи про вільний розвиток мов у межах Радянського Союзу. Справді, ані українську, ані молдавську, ані вірменську мову тоді ніхто не забороняв. Однак ситуація була дуже специфічною. Глибоко сформулював і узагальнив усе, що тоді відбувалось, Ю.Шевельов (Юрій Шерех): "Мало не кожна людина ставала двомовною і двокультурною. Зв'язки горизонтальні – з іншими націями, включеними до імперії, існували, але вони ніколи не досягали такої насиченості й сили. І здебільшого вони так само існували передусім як передатники, хай у трохи відмінній формі, тих самих старшобратніх інспірацій. У них, як правило, не було національного змісту й дуже мало національної форми. Символічно й характеристично, республіки не мали власного громадянства. Це були держави-примари, нації-фантоми. Тепер можна критикувати брежнєвську концепцію єдиного радянського народу, але не підлягає сумніву, що все робилось для його створення і певною мірою, глибину якої ще треба об'єктивно виміряти, – його таки створено" [15, 13]. Унаслідок

державної політики "радянська людина" не ставала росіянином, носієм російської культури; вона просто втрачала свою ідентичність і приналежність до будь-якої культури (крім радянської субкультури).

Безумовно, вивчаючи перехід письменника від однієї мови до другої або появу в його творчості білінгвізму, треба враховувати все: близьке оточення, зустрічі з різними людьми, іноді зовсім випадкові, що потім відігравали важливу роль у формуванні самосвідомості митця, його виховання, риси характеру, темперамент, особисте життя, конкретне місце його проживання. Наприклад, строката з національно-культурного погляду Буковина відрізнялась від більш монолітного українського Поділля. Це щодо випадку П. Целана й О. Бурґгардта. Та жодна з перелічених обставин не вирішальна: людина має відчути свою приналежність до землі, де вона живе. Тільки тоді може виникнути це складне (майже дивне!) явище білінгвізму або навіть перехід на іншу мову, у цьому випадку українську. Як же розкриває себе явище білінгвізму у двох слов'янських літературах у наш час?

Початком принципово нової літератури в Україні (як і в цілому на теренах СРСР) уважаю період так званої "відлиги", а точніше, творчість "шістдесятників". Одним із них був Леонід Кисельов. З відстані часу сьогодні можемо стверджувати, що це не тільки талановитий поет, а й постать визначна, "знакова": незважаючи на свій зовсім юний вік, він першим зробив надзвичайно важливий крок – переходу з російської мови на українську – свідомо й послідовно, що на той час можна розцінити як певний акт дисидентства. Цей учинок обмежувався творчістю й жодного разу за ці межі не переходив. Поет був і першим білінгвом новітнього часу. І тому з нього треба починати.

Постать Л. Кисельова завжди спонукала до міфотворення. Найпоширенішою стала версія про те, нібито він почав писати українською мовою, довідавшися, що невиліковно хворий. Версія ця не витримує критики, бо ще за 6 років до цього, коли хлопцеві ледве виповнилося 15, він написав таке:

Я постою у края бездны
И вдруг пойму, сломясь в тоске,
Что все на свете только песня
На украинском языке [7, 93].

Ці рядки написані за 5 років до фатальної хвороби й появи поезій українською мовою. Першою публікацією Л. Кисельова були два вірші в журналі "Новый мир", надруковані з ініціативи головного редактора часопису О. Твардовського. Другий твір мав назву "Цари".

Еще мальчишкой удивлялся дико:
Раз все цари плохие, почему
Царя Петра зовут Петром Великим
И в Ленинграде памятник ему?

Зачем он нам, державный этот конник?
Взорвать бы, чтоб копыта в небеса!
Шевченко, говорят, односторонне
Отнесся... Нет, он правильно писал.

Це той первий, що розпинав
Нашу Україну.

Не Петр, а те голодные, босые,
В болоте основали Ленинград.
За долгую историю России
Ни одного хорошего царя [7, 116].

Що це рядки шістнадцятилітнього юнака, здогадатись легко: "удивлялся дико" – шкільний жаргон тих років, до того ж пропозиція підірвати статую – очевидний вияв іще дитячого максималізму. Проте на ці вірші відреагував нищівною

критикою член-кореспондент АН СРСР Д. Благой. У газеті "Литературная Россия" відомий учений навіть стверджував, що автор заплямував школу, де вчився, своєю "безыдейностью". Літературознавець свідомо не помітив, що до російського тексту введено цитату із Шевченка. Це перша важлива обставина, а друга – та, що "всю долгую историю России" побачено ззовні, з іншої землі – з України. Уже на підставі цих ранніх віршів можна стверджувати, що українство Кисельова було закладено в ньому з дитинства в його російськомовній родині. До того ж у поета швидко наростало зацікавлення творчістю саме українських шістдесятників – насамперед І. Драча, Ліни Костенко, В. Голобородька, М. Вінграновського. Навіть якби Л. Кисельов не розпочав писати українською, можна було би стверджувати, що його доробок – одна зі сторінок російськомовної української літератури.

Проте цей рішучий крок – перехід від російської до української мови – він зробив. У його українських віршах читачі побачили іншого Леоніда Кисельова. Очевидно, що перехід на іншу мову пов'язаний із глибокими процесами в духовному світі митця, коли починають діяти нові творчі поштовхи...

Вірші Л. Кисельова російською – ясні, прозорі, графічно точні. Вони іноді афористичні, дуже часто присутня легка іронія, добра й легка усмішка. Поезії завжди насичені ремінісценціями, літературними асоціаціями (Дон Жуан, Дон Кіхот, Гамлет, Офелія). Часто ці вічні образи перетворені на своєрідні притчі. Скажімо, про Дон Кіхота всі забули, але на млин усе йдуть і йдуть люди. І меле млин не борошно, а людське горе (тут, безумовно, натяк на російське прислів'я – "перемелется – мука будет").

У російських своїх віршах Кисельов – майстер лаконічної виразної деталі. Вона відігравала в них надзвичайно важливу роль, бо створювала певний стиль у цілому. Наприклад, у вірші "Офелія" малюнок вежі часів Шекспіра замінює така деталь: "большие стрижи полукруглое небо дробят" – птахи прорізають небо, побачене крізь вікно середньовічної споруди.

Подібних знахідок у російськомовних віршах багато, вони суттєво вирізняли поетичну мову Кисельова. Піднесеність стилю у нього в цей час трапляється дуже рідко. Навпаки, він іноді знижував тему, десь тільки у глибині приховуючи співчуття, удаючись іззовні навіть до легкої іронії.

Мистецтво метафори допомагало авторові створювати свою "езопівську мову". Наприклад, у вірші "Пушкин и декабристы" (потім він мав назву "Декабристы") нібито виявлено позицію "над схваткой". Вірш написано 1967 року, і читачі легко здогадувалися про справжніх адресатів – українських дисидентів; тому рядки набували багатозначної глибини. Повернення до часів жорсткого тоталітаризму вже було помітне, так звана "відлига" відступала, і поет не міг цього не відчувати.

Ни спасти, ни спрятать не могу –
Только указать, в каких селеньях
Будете промерзшие поленья
Поливать соляркой на снегу [7, 219].

Так пророчо, гірко, але надзвичайно стримано прозвучали рядки юного автора. Це не була позиція "над схваткою", бо справді ніхто не міг ані сховати, ані врятувати. Л. Кисельов співпереживав усьому, що відбувалось, та в усьому брав участь як поет, як і мусив робити відповідно до свого єдиного та справжнього призначення.

Не може бути й мови про те, що Л. Кисельов став ідеологічно іншим (не будемо лякатись цього "скомпрометованого" терміна, який насправді означає напрям

переконань людини, відлік основних цінностей), коли перейшов на українську мову. Достатньо пригадати в його російськомовних віршах неодноразові звернення до Шевченка, який був для юнака моральним еталоном.

Коли ж через п'ять років Л. Кисельов перейшов на українську мову (а цитовані тут останні вірші всі були створені 1963 року), то читач відчув зовсім іншу художню стихію. Це насамперед стихія народно-поетична, фольклорна, міфологізована за іншими законами. У російськомовних віршах в основі міфологізації – традиції світової літератури, вічні образи, що створювали самобутній художній код автора. В українських віршах зовсім інші надзавдання, бо вже ніде немає погляду збоку. Поетична сутність митця, його індивідуальність уже невіддільні від тексту.

В одному зі справжніх поетичних шедеврів Кисельова він поєднує народження і смерть, життя, що відходить, і життя майбутнє виключно на елементах українських народних пісень і в цілком традиційних фольклорних образах:

Вона приходила щоранку,
І нам спочатку говорили,
Що то звичайна баба-бранка
І поспіша до породіллі.

Вона приходила щоранку,
І ми спочатку уявляли,
Що то була стара циганка,
Кричали: гей, циганко Галю!

Вона приходила щоранку,
Коли ж утретє чи вчетверте,
Ми всі чекали вже на ганку,
Чия сьогодні буде черга [7, 253].

Слушно зауважила С.Когут [див.: 8], що в українських віршах міфологізовано весь життєвий і духовний простір автора. Народна українська пісня відіграла не тільки естетичну й музичну роль: вона організує, структурує текст у цілому. Поет сам це, очевидно, відчував. Тому в цей період з'являються твори про народну пісню. Іноді він протиставляв її іншим видам мистецтва, і в цьому був навіть певний виклик. Наприклад:

а хорали і симфонії, –
то мистецтво, а не біль...
а кольори і муштабелі –
то малярство, а не гнів...
В шпиталі і за гратами,
І в землі під повстю трав
Знову й знову я благатиму,
Як у пісні хтось благав:
Заграй мені, дударику, на дуду,
Нехай я своє горе забуду! [7, 242].

В україномовних віршах суттєво змінились інтонації. Щезли іронічні відтінки, щезла весела й водночас сумна посмішка. Слово стало відверто пристрасним, увібрало в себе фольклорний наспів, особливу мелодику. У віршах російською дуже помітно переважав малярський, пластичний первень, потяг до віршованого малюнку, який був і виразним, і чітким, і вишуканим. Український вірш Кисельова заспівав, наповнений почуттями, відкритими емоціями. Різниця між двома поетичними стихіями – російською і українською – для читача була цілком очевидною. Психологічно, морально це був той самий поет, художньо – нібито інший. Не краще і не гірше. Просто змінилася стильова домінанта, бо відкрилися нові джерела творчості. Завважимо разючу рису Леоніда Кисельова: попри всі зміни, він був однаково органічним як у своїх російських, так і в українських віршах. (Більш докладно мій погляд на доробок митця викладено в окремій статті [див.: 10]).

Хоч яким коротким виявився життєвий шлях цього поета, можна виснувати, що початок його творчості міг бути тільки російськомовним; адже ця мова була його материнською і перші слова в житті він почув російські, а до української мови його привели і життєвий досвід, й оточення, і відчуття своєї належності

до України, її землі й народу. Постать митця, його особистість має в історії нашої літератури й духовного життя взагалі особливе значення: він перший російськомовний поет, який за часів радянської влади шукав самого себе в українстві. Шукав і знайшов.

Через два роки після смерті Л. Кисельова, 1970 року, на Слобожанщині в селі Руська Лозова Харківської області народився поет Сергій Черняєв. Обставини його народження й життя для нашого дослідження мають велике значення: російське походження, імовірно, російська мова як родинна, село, мабуть, із українським мовним оточенням із раннього дитинства, Харків, де він прожив усе своє коротке життя (до наглої трагічної загибелі 1 травня 2002 року) і де переважає російська мова, але й філологічний факультет, де звучить мова українська також.

С. Черняєв захистив кандидатську дисертацію "Ідеї дзен-буддизму у творчості Дж.Д. Селінджера (філософський аспект аналізу)". Потім до філології не повернувся, а викладав філософські й культурологічні курси. Остання обставина також має велике значення для розуміння й аналізу його віршів, бо вони насичені цитатами, асоціаціями й алюзіями, які свідчать про величезну ерудицію автора. Він жив у великому просторі світової культури, почуваючись там абсолютно вільно.

Вірші Черняєв почав писати з 12 років одночасно російською і українською мовами. Обидві мови в нього були цілком органічними. У цьому він схожий на Л.Кисельова. Проте в С. Черняєва стилістичного, образного розходження між російськими й українськими віршами немає. Черняєв перебував у єдиній російсько-українській художній мовній стихії. Тому вони з Кисельовим антиподи. Феномен Л.Кисельова пояснити значно легше: дві мови – два різні стилі поетичного мислення. Феномен С.Черняєва – поки що нерозгадана таїна. Хоча деякі "підказки" в його творчості закладені. Але про це далі. Обставини його походження й життя, згадані вище, пояснюють, чому він від самого початку став двомовним поетом. Але цього, вочевидь, недостатньо, щоби пояснити сутність ідентичності у стилі й у способі мислення російською і українською мовами.

Можна уявити, що творчість усіх сучасних поетів-білінгвів перебуває між цими двома полярними явищами, які втілені у дві "моделі" – Кисельова і Черняєва. Між епохами, коли жили й творили ці два поети, розрив дуже незначний: кілька десятиліть. Але це були вже абсолютно різні епохи. Я маю на увазі тектонічні зміни не в політичному й соціальному житті, а в культурному, духовному. Якщо вся творчість Л. Кисельова була, хоча і своєрідно й часто приховано, політизованою, то С. Черняєв принципово, навіть демонстративно, послідовно аполітичний. Він жив і творив в особливому світі, де діяли свої закони й існували свої божества, а також істоти, дуже далекі іноді від реального, повсякденного нашого існування (з політикою і звичними уявленнями про сучасний соціум включно). Черняєв жив уже в добу панування постмодернізму. Без застережень я не можу назвати його лірику постмодерною. Хоча б тому, що він сам її називав "постромантизмом". У певному сенсі його творчість умовно можна назвати й "постбайронізмом" доби постмодерну кінця XX – початку XXI століть. Стільки в його віршах розчарування, гіркоти, сумного передчуття і пристрасного кохання із присмаком відчаю. Збірка українських віршів має таку присвяту: "Моїм вчителям і тій, котра була мені безоднею і крилами водночас" [13, 11].

Однак С. Черняєв усупереч усьому, що сказано вище, належав своїй добі – добі кінця століття й тисячоліття й початку нових часів. Відчуття тривоги, умовно її можна назвати містичною, пронизує всю його книжку, яка складається із двох збірок – української та російської. І безперечно, цей настрій – камертон доби. Можна стверджувати, що Сергій Черняєв був глибоко пов'язаний зі своєю

добою, як справжній поет, однак не зовнішніми реаліями, які він послідовно й рішуче відкидав, ігнорував, а тою глибинною, іноді прихованою від неуважного читача індивідуальною сутністю, що врешті створює свій, зовсім не схожий ні на кого поетичний світ.

Перший розділ української збірки Черняєва "Зламана печать" має назву "Співаємо глухим" (лат. Canimus surdis). Зневіра автора бути почутим, зрозумілим просто вражає в багатьох віршах. Ця назва – своєрідний емоційний камертон усієї збірки; тут криється і ще один потаємний сенс "зими"-холоду – відчуття своєї фатальної самотності. Мабуть, поетом володіло цілком реальне переконання, що людям узагалі не до вподоби читати або чути про найважче, найбезнадійніше, що є в їхньому житті, – саме про неминучість кінця цього життя. Фактично вся "Зламана печать" сповнена фатальним передчуттям, намаганням осягнути неосяжне. Важливий для розуміння всієї збірки вірш під тою самою назвою "Зламана печать":

З-під зір хрестоцвіття голос зринає тихий,
криниці міліють, облизують губи сухі.
Місяць сховався за древні пагорби-стріхи,
карб громовий ліг на залізні дахи.

Всохли дерева, як душі безсилі й ниці,
здибились люто змії доріг-веремій.
Янгол обітниць у пломінкій багряниці
словом останнім на землю зніс буревій.

Очі його – дві зорі полинові,
Орди людські колінкують до них навмання,
аби звільнити серця од тенет нелюбові
і тінню слизнути між жорнами Судного Дня [13, 18].

Так бачить поет Апокаліпсис. Він залишає обмаль надії кожному: лише "тінню слизнути". І тут він в усьому вірний собі, своєму песимізмові й суму. Світ духовний (із прямими цитатами зі Святого Письма) і світ природний, матеріальний злиті в єдину (хотіла написати "реальність", хоча яка ж тут реальність!) поетичну картину (хоча про яку "картинність" тут можна казати!). Експресія кожного рядка просто вражає: всохлі криниці від нестерпної жаги облизують губи! У кого ми натрапляли на щось подібне? Узагалі питання попередників С.Черняєва залишається відкритим, воно надто складне й потребує докладного дослідження. Вірші справляють враження, що С. Черняєв прямих попередників не мав ні в українській, ні в російській літературах. Щодо світової літератури, то без спеціальних студій не можна взагалі нічого стверджувати. (Про сучасників трохи далі).

Єдина вказівка прив'язує цілком містичний і фантасмагоричний вірш до нашого часу й нашої дійсності: "зорі полинові". Цей символ Чорнобильської катастрофи міцно вкарбувався у свідомість людей і став занадто поширеним у сучасній літературі, щоб можна було його не помітити в цьому вірші й не пов'язати з ним сенс усього твору; це означає, що й уявлений поетом Апокаліпсис викликаний цілком реальною історичною подією. До речі, він трапляється не один раз, наприклад, у вірші, що відкриває збірник і має дивну назву "Амальгама" (те, що за склом, те, що створює дзеркало, але не є ним) [13, 13]. Або у віршах російською мовою "Тахикардия" [13, 114], а також "Кредо" [13, 159]. У першому герої не чують зловісного попередження "Звезды – Полынь",

і тут реальний Чорнобиль має ще розширений зміст: бо горизонт над героями "євангельський". У другому маленький хлопчик (імовірно, сам поет у дитинстві) дивиться в небо й бачить його таїни "От Эридана и до Полынной Звезды". Ця полинова зоря з'являється як умовний код катастрофічності світу загалом і поодинокого людського існування зокрема. Пошуки реалій у поетичному світі Черняєва не стають плідними для розуміння його творчого феномену. Він, наприклад, умів писати вірші на традиційні літературні теми, самим своїм текстом повністю перекреслюючи можливість що-небудь твердити стосовно традиційної конкретики.

У маленькому вірші "Психея" [13, 30] згадуються Адам, яблуко, змій, а поруч із ними Кліо, Аполлон, мойри, химери. І нарешті сама Психея – не просто душа, а душа поета. Тому він і "назбирав" у вірші такий міфологічний арсенал. Завдяки йому постав особливий світ, де творче начало обертається на полум'я, на вогонь, що спалює, на нестерпну жагу. В іншого поета це могло б видатись деякою перенасиченістю. Та не в нашому випадку, бо ми вже пам'ятаємо, що це особливий поетичний простір, відкритий у вічність, насамперед мистецьку, міфологічну за своєю природою. Ця засаднича риса однаково типова і для російськомовних віршів Черняєва; тут можна з певністю стверджувати, що творчий принцип той самий.

У зв'язку з цією особливістю художнього стилю Черняєва, яка характеризує й україномовні, і російськомовні вірші, варто повернутися до питання про його приналежність до постмодерного стилю. Цілком очевидно, що в іншу культурну добу така наповненість "чужим" була би просто неможливою. Черняєв і цією рисою поетики належить нашому часові. Але його вірші насичені не цитатами (як це відбувається в постмодернізмі), а радше ремінісценціями, посиланнями, що було характерним для доби романтизму і "постромантизму" також.

У випадку Сергія Черняєва я сприймаю україномовні і російськомовні вірші як єдиний цілісний текст. Прикладом цього може правити пейзаж. У російськомовних, як і в українських віршах Черняєва, він завжди напрочуд виразний і не самодостатній. Як і в україномовних віршах, він – складник загальної картини буття. Зразок і приклад цього – поезія "Август". Здається, назва вірша відображає його зміст і мету. Але це омана: як і всюди, тут є ліричне й філософське "надзавдання". Це повністю стосується і поезій "Сердце тишины", "Апории", "Мистраль", "Порубежье".

Так само, як і в першій частині книжки, у російськомовних віршах порушені кордони між земним і небесним, між дійсністю і світом уявним.

Спас.
Мир – пустырь в глазах седого Спаса,
Чьи морщины глубже борозды,
Вервием закатным подпоясан,
Он нисходит в рощи и сады,
Озирая, строг и безответен,
Зримый, кроме звезд, другим едва ль,
Пеплом отцветающие ветви
И земли разбитую скрижаль [13, 156].

Цілком очевидно, що поштовхом до створення вірша було одне з найулюбленіших в Україні церковних і народних свят. Однак про нього нагадує тільки назва і згадка про сади та "отцветающие ветви", решта – це ознаки наближення осені. Усе інше – містичні фантазії автора, дуже далекі від православних канонів; вони бентежили його душу постійним сум'яттям і неможливістю знайти переконливі відповіді на всі найважливіші питання буття і смерті. Так відбувається в обох частинах книжки. Відповідей немає до самого кінця. Тим більше, що і критичного матеріалу ще немає, крім короткої передмови М. Красикова до книжки поета "Вибране".

На особливу розмову заслуговують, безперечно, вірші Черняєва, присвячені коханню, тій, "котра була безоднею і крилами водночас".

Не маю сумніву, що в сучасній антології віршів про кохання лірика Черняєва мала би посісти не останнє місце. Ця тема потребує особливих підходів, зокрема іншого контексту – української (а може, і європейської) любовної лірики.

Мене ж цікавить насамперед повний збіг у художньому втіленні цієї теми в українських і російських віршах. Упродовж усієї книжки ми бачимо одну й ту саму жінку, надзвичайно привабливу й духовно й фізично. Але вона занадто добре відчуває свою владу над складним, талановитим, незвичайним чоловіком. І тримає його в постійній емоційній напрузі, випробовуючи чуже почуття. Тому ця жінка – джерело страждання, хоча й джерело натхнення, вона – "безодня і крила". Цей ліричний і трагічний роман триває протягом обох частин поетичної книги. В україномовній частині йому присвячено окремий цикл "Закохані – шаленці"; у російській любовні вірші – лейтмотив серед інших за тематикою й настроями.

Поет жодного разу не "перекладає" високий романтичний стиль своїх зізнань: життєва, реальна причина трагедії автора залишається його таємницею. Усі ж ліричні монологи, їх лексика і стиль однаково високі й напружені як у першій (українській), так і у другій (російській) частині. Наприклад:

Нехай нас видива і моторошні сни
хоча б на мить залишать наодинці,
аби напитись присмерку з очей
і потай шепотіти, мов крамолу,
молитву, щойно складену, – ачей
ця колія нараз замкнеться в коло.
Ми переситились терпким вином розлук,
ми перевищили безсонь надмірну квоту.
Пливе вокзал ковчегом уві млу,
Я по перону, мов по ешафоту,
прямую в ніч...
("Вокзальна еклога" [13, 31]).

Іноді життя закоханого вже не підпорядковано законам і ритмам звичайної людської дійсності, а включено у світові ритми й закони. Приклади цих дивовижних перетворень, марень, відчуттів, що вже перебувають за межами реальності, можна знайти в обох частинах книжки ("Крайнебо", "Безгоміння", "На прузі", "Крізь призму крила"). Далі мушу навести два вірші, українською і російською, повністю.

Крізь призму крила.
Благословляє пухом тополиним
мої метафори травнева тиша з тиш.
Не серафими, певно, піднесли нам
Шаленства плоті пломінкий фетіш.
Земля пашіла, росами омита,
ледь з погуком незримої струни
ти лагідною тінню Суламіти
приходила в мої бентежні сни.
І сурм ієрихонських не почути,
коли ми, потайки од всіх вітрів і зір,
в реторті серця смертний хміль цикути
переганяли на любовний елексир.
Торуючи стезю до небокраю,
за долею летіли слідкома.
І що нам з того, що на брамі раю
є той реєстр, у котрім нас нема
[13, 61].

Тут чітко бачимо не одного героя, як у більшості віршів Черняєва, котрий постійно змінює маски, але залишається собою. У цьому вірші присутня "вона". Умовна "дія" відбувається й на землі, і на небі, такому ж умовному, як і земний простір. Ієрихонські труби, хміль цикути, "вона", така нібито пристрасна і все одно схожа на тінь, – усе створює особливий настрій приреченості всього, що відбувається, а разом виникає той традиційний образ (тут як примара) вигнанців із раю...

Исход.
По нашим путям никогда не пойдут поезда,
По нашим следам ни за что не метнется борзая.
В небе осеннем чертит зигзаги звезда,
Которой никак не отважусь взглянуть в глаза я.
В ладонях твоих ладаном дышит янтарь,
И оттого они и нежней, и бесплотней.
Нас дожидается Петр, вечно сонный ключарь,
А в спину целится Вий, вечно праздный охотник [13, 69].

Цілком очевидно, що два вірші в жодному разі не повторюють один одного. Кожен має свій внутрішній ліричний сюжет. І в російському вірші топос – це не земля з усім земним, безумовно самоцінним. Але ж і не небесні сфери: поет навіть не наважується поглянути в очі зірці. І присутня тут "вона"– знову вже ефемерна, "безтілесна". І цілком очевидне темне, зле, невідступне начало (Вій). І неможливим видається навіть перехід у небесні сфери. У цьому варіанті мотив янгола-демона не так виразно накреслений, однак натяк на нього все ж наявний.

Отже, зближує український і російський твори насамперед світовідчуття – стан на межі реального, вистражданого і нереального, котрий з'являється не як звільнення від страждання й кохання, а як продовження їх у невідомій нескінченності.

Наведений приклад двох віршів – свідчення незвичної спорідненості двох поетичних первнів, двох мов у єдиному духовному, поетичному і стилістичному просторі поета.

У цьому зв'язку виникає багато питань. Наприклад, коли, за яких обставин – життєвих, духовних – Черняєв звертався до тієї чи тієї мови. Він почав писати двома мовами ще в дитинстві. Останні його вірші також були й українськими, і російськими.

Одне очевидно: такої суттєвої різниці, таких розбіжностей у світовідчутті і стилі мовлення, які ми бачили в російськомовних і україномовних віршах Л. Кисельова, у С. Черняєва немає. Можна навіть стверджувати, що у сфері білінгвізму вони – антиподи. Важливо, що Л.Кисельов у середині XX ст. цілком свідомо опанував українську поетичну мову і став білінгвом. С.Черняєв природно білінгвом народився як поет наприкінці XX – на початку XXI ст. Чи можна розглядати творчість обох як початок і завершення певного процесу: від свідомого оволодіння російськомовним поетом українською мовою до гармонійного невимушеного співіснування двох мов у межах творчості одного поета? Існування такого руху мало б цікавий вплив на загальну панораму сучасної української поезії. На це питання відповідь можна дати тільки після аналізу всього сучасного масиву творчості поетів-білінгвів. Але дещо пояснює контекст творчості того чи того поета. Цілком очевидно, що лірика Л. Кисельова вписується в загальний напрям українських шістдесятників. Уважний погляд на творчість тих українських митців, хто починав у 90-і роки, допомагає чіткіше висвітлити місце С. Черняєва в сучасному літературному процесі та його особливу роль серед авторів-білінгвів.

"Ліричний герой стомлений, виснажений, самітній, а відтак і навколишній світ для нього нежиттєдайний, безрадісний. Саме коли герой лишається на самоті, ним оволодіває почуття дияволоприсутності, демон влодарює не лише над дійсністю, а й над його думками.

Характерна християнська лексика (стигми, вавилонські ріки, свічі, хрест, рай, паломники, цвяхи, пророцтва, провина й спокута, молитва, суєта, Ноєв

ковчег, жертвенна кров тощо) доволі часто зустрічається в поетичних текстах 90-х рр. Це справляє враження окремих хаотичних уламків колись цілісного християнського дискурсу, сьогодні, як і весь світ, зруйнованого і спотвореного" [9, 59]. Усі наведені Ю. Логвиненко ознаки світовідчуття й поетичного мовлення можна знайти й у С. Черняєва. "Стомлений, виснажений, самітній" – ці епітети можна прямо застосувати до його ліричного героя. Так само, як і до ліричних героїв українських поетів. Повністю збігаються й ті елементи, що їх авторка так точно назвала "хаотичними уламками колись цілісного християнського дискурсу". Згадаймо в Черняєва апостола Петра, блудного сина, Спаса; перелік можна продовжити, навіть звертаючись тільки до цитованих мною віршів. Нічого подібного в російськомовній і в російській поезії 1990-2000-х років я не зустрічала. А це свідчення особливої близькості творчості С. Черняєва саме до української сучасної поезії. Хоча маємо й суттєві розходження. В українських поетів вірш більш "некерований", вільний. Вірш С. Черняєва завжди побудований за суворими правилами, він не випадково дотримується послідовно стрункого розміру, рими, іноді й класичної строфіки. Однак наведений приклад творчого збігу дає підстави до міркування: чи такі вже "рівноправні" російські й українські вірші у творчому доробку С. Черняєва в цілому? Чи не постає в цьому контексті українська лірична стихія первісною, хоча вона виникла одночасно з російською? Тут слід зауважити, що феномен Сергія Черняєва поки що залишається феноменом: майже всі двомовні українські поети починали (й починають) як російськомовні і тільки згодом українська мова стає для них своєю – мовою поетичної творчості. Їхні творчі досягнення у двох мовних культурах також різні. І для того, щоб відповісти на питання, поставлене в назві моєї статті, необхідно хоча б побіжно й частково побачити "панораму".

Російськомовних поетів на теренах сучасної України багато. Не менше, ніж за часів радянської влади. Вони мають своїх читачів, їх часто й охоче друкують. І деякі з них, безумовно, прикрашають загальну поетичну картину України.

Цікаво, що з цього погляду немає географічного поділу або, точніше, немає поділу у звичному для нас політичному сенсі. Натомість наявний поділ, але зовсім інший, культурологічний. Зокрема, привертає особливу увагу антологія, видана відносно недавно (2003) на Прикарпатті із влучною небанальною назвою "Ткань и ландшафт". Зміст цієї назви очевидний – ландшафт український, мова творів російська. Антологію відкриває передмова її головного редактора, автора ідеї та натхненника цього видання В.Єшкілєва. Вона так повно розкриває задум книжки, що процитувати її необхідно: "Помещенная в среду обитания украинских семиотических практик (причем весьма динамических) русскоязычная литература Прикарпатья (Ткань) определяется культурно более холодной, чем Ландшафт. И охранительная ее составляющая заметнее поисковой и творческой. И дело тут, как представляется теперь, не в социально-исторической конъюнктуре… Гораздо важнее присутствие "синдрома диаспоры", сквозное чувство удаленности от материка той культуры, которую привык полагать родной, означающей координаты "своего" и отделяющей это "свое" от "чужого"... Отсюда то внимание к хрестоматийному прошлому, к классическим образцам русской литературы (особенно поэзии), которое неизменно присутствует в текстах Антологии" [4, 17].

Це видання надзвичайно цікаве й заслуговує, безумовно, на уважний аналіз і виважені оцінки. Відчуття деякої відстороненості "тканини" від "ландшафту" як загального напряму, незаперечно, існує. Це жодною мірою не закид авторам Антології, бо така вже їхня культурна ситуація, підкреслюю – саме культурна. Не випадково В.Єшкілєв зауважив, що на Прикарпатті "ландшафт" тепліший, навіть гарячіший, ніж "тканина". Серед авторів Антології багато насправді

талановитих і поетів (особливо), і прозаїків, і професійних філологів (один із розділів має назву "Филология +"), котрі іноді постають перед читачем як обдаровані поети. В останньому випадку їхнє знання російської культури приводить до відтворення російської поетичної традиції в її чистоті й характерності, однак їх живлять власна думка й почуття.

Зовсім інші "ландшафт" і "тканина" на Слобожанщині. Тут існує і, сподіваємось, міцнітиме своя особлива тенденція. Як приклад можна навести "Антологию современной русской поэзии Украины" (Харьков, 1998. – Т.1). На жаль, наступні томи видані не були, хоча редактор і автор ідеї М. Красиков підготував їх. Антологія ця вирізняється справжнім літературним смаком, змістовністю. М. Красиков сам обдарований поет, до того ж науковець – етнограф і фольклорист. Серед інших антологій ця має прикметну відмінність: у бібліографічних довідках про поетів зазначено, що деякі автори – білінгви. Їх не так уже й багато, але прізвища їх завжди чимало говорять знавцям поезії. Тут, наприклад, присутні Людмила Тітова й Ріталій Заславський (зусиллями якого ім'я Тітової взагалі стало відомо українському читачеві). Сам Р. Заславський завдяки своїм перекладам українських класиків і сучасників, книжкам для дітей і всією своєю подвижницькою діяльністю, безумовно, належав до українського культурного простору. На його поетичні тексти охоче писали музику саме українські, а не російські композитори. До цієї антології потрапили й вірші С. Черняєва. Склад авторів майже цілком належить до центральної та східної України. І саме в цій поетичній книжці стосунки між "ландшафтом" і "тканиною" принципово інші, ніж у попередній антології. Тут відчувається своя тенденція, котра в кінцевому підсумку й зумовлює явище білінгвізму як результат наближення до українського ґрунту, до осягнення феномену української культури й українського буття. Розглядаючи поезію такого регіону, як Харків і Слобожанщина в цілому, треба враховувати, що Харків був центром розквіту української культури й достатньо точний термін "розстріляне відродження" має безпосередній стосунок до цього міста. Русифікація ж східного регіону була особливо агресивною та підступною. Може, саме тому в наш час російськомовна література тут іноді має зовсім несподівані й незвичні прояви.

Наступна книжка, без якої моя спроба дослідити сучасний стан російської поезії в Україні не могла б відбутися, має незвичну назву "Ucr. Ru. etc. Вірші. Стихотворения. Фото. (українською і російською мовами)". Сама назва вказує на білінгвізм книжки як на її суцільну особливість. До того ж на настрій, на стан душі її авторів. Укладачем видання як цілісного художнього явища став Володимир Ільїн – один із шістьох її авторів. Останній розділ цієї незвичної книжки – це вірші самого упорядника.

Поет називає добірку російською мовою "Небо и ночи 2005-го", хоча сюди ввійшли також українські вірші, розкидані чи, сказати б, украплені посеред російських. Обидва ці терміни не досить точні, бо весь розділ сприймається як єдиний текст із віршів-мініатюр, іноді всього на 3 – 4 рядки. Але за віршованими рядками відчувається всюди думка сильної й мужньої людини. Стиль В. Ільїна суто індивідуальний. Його розділ – своєрідна "поема" із єдністю часу і місця, а "дія" майже відсутня – це перехід від літа до осені під Києвом (хоч Київ тут також присутній як конкретний топос, наприклад – Вознесенський узвіз). Роздуми і спогади засвідчують глибоке бачення стану природи, особливого в Україні, сповненого поезії, коли все ще не зів'яле, але насичене осінніми барвами. Очевидно, для автора саме в цю пору року всі почуття так загострені, що сучасна мить (кожна мить!) сприймається як подія, і минуле повертається... Ось приклади мініатюр, із котрих складається цілісний текст Ільїна. Скажімо, так він позиціонує себе для нас, читачів:

Пишу такое, что другой не сможет,
чего в течении печатных фраз
вы не найдете, и никто не сложит
написанный однажды мной рассказ.

Не спутаю – ни линии судьбы,
ни лики линий и ни их сплетенье,
и не спрошу: мне быть или не быть,
последует ли снова воскресенье?..

Ты спросишь, что пишу я? Не отвечу.
("Все – про тебя, про небо, вечер..." [16, 184])

Філософський сенс, котрий автор вкладає у свої вірші, завжди пов'язаний зі станом його душі. Роздум – завжди тільки мить, а мить життя щільно насичена роздумом.

Теряю связь с собой!
С тобой?
Не знаю...
Меня моя тень покинет,
твой свет в меня войдет –
вот мы и будем вместе!... [16, 164].

Іноді мініатюри Ільїна нагадують не поетичні, а музичні пасажі, так, ніби він пише для того, щоб ми його вірші відчували й самі своїми вже думками й почуттями продовжували:

Течение Днепра и утреннего света
Меня уносит вдаль, а даль – за даль,
и только память в Киев возвращает...
Течение Днепра и утреннего света,
течение времен – я в их потоке,
мы вместе провожаем лето... [16, 175].

Ця музика вірша виникає спонтанно, не будучи настановою автора; проте дуже часто він, наприклад, уникає рими, хоча володіє нею досконало. Так само вправно володіє він кольором, барвами. Наприклад:

Сегодня небо – цвета голубики
и голубых голубей – из детства,
цвета двадцатого августа... [16, 167].

Або ще такий фрагмент:

Осень осторожная,
утренний туман,
каждому положена
золотая дань... [16, 177].

Зрозуміло, що простота віршів Ільїна уявна, насправді його твори спонукають не тільки до співпереживання, а й до читання активного, до мислення удвох з автором.

Найдешь меня по умолчанию –
я в эпицентре тишины
и в эпицентре ночи,
в потоках памяти,
Днепра и времени,
на Вознесенском спуске,
в старом Киеве –
по умолчанию найдешь меня.... [16, 177].

Тут типова для цього поета прихована гра з часом: рух часу вічний, бо він пов'язаний із плином Дніпра й незмінністю старовинного Вознесенського узвозу як символу Києва; але це й особистий, суб'єктивний час, бо поет присутній тут і зараз – уночі на київському узвозі. Узагалі його поетичні, незвичні хронотопи дуже важливі для розуміння індивідуальної поетики в цілому.

Українські вірші перебувають у повній гармонії з віршами російськими. Більше того: вони в нього "однаприродні". У цьому (і тільки в цьому!) він дуже схожий на С.Черняєва.

В Ільїна українські й російські вірші становлять ніби єдиний текст. Збігається все: зміст, інтонація. Останнє, можливо, найважливіше, оскільки Ільїна можна впізнати з двох рядків насамперед за інтонацією, виразною, властивою тільки йому.

Вересень – осінь,
Осінь – відлуння,
Осінь – країна моя... [16, 176]

Усі художні риси мініатюри прикметні для цього поета: глибоко захований підтекст, звучання, недомовленість, особлива гармонія. Чому вірш написано українською? Адже схожих зразків російською в тексті багато! Можна припустити, що його зачарувало слово "вересень". Але в інших випадках таке ключове слово знайти важко:

Небо – в очах твоїх
і поза очима.
Дай, Господи, сили злетіти!... [16, 163].

Є у книжці взагалі дивний випадок: два вірші поруч, обидва із присвятою "Учителю" – один російською мовою, другий українською. І схоже, що були вони написані одночасно й викликані одним настроєм або подією [16, 204-205].

Чому за схожого душевного стану і схожих думок один вірш звучить в уяві поета однією мовою, а наступний другою? Так прозвучало? Відповіді на це питання взагалі б не було, якби 2008 року не з'явились одразу дві поетичні збірки В. Ільїна українською мовою "Пошукові роботи" й "Нерозв'язані звуки". Вони й відповідають на багато запитань щодо творчості цього спочатку російськомовного, потім двомовного й нарешті україномовного поета. Звісна річ, такий рішучий і відповідальний крок, як видання цілком україномовних збірок, автор зробив свідомо, і цьому передували важливі події не так у зовнішньому, як у внутрішньому світі поета.

Десь у середині збірки "Пошукові роботи" вміщено вірш із назвою, що може здатися "програмовою", – "Дві мови, два життя..."

Дві мови –
наче два життя,
хіба занадто?!.

А ми із Вами –
чи не два життя?
Звикайте, прошу!..

Два простори –
в одному,
ще – багато!..

Дві мови –
два життя
і дві людини...

Спорідненість –
безмежність
поєднання... [6, 57].

Цей вірш багатозначний: він звернений до "другого", до "іншого" зі щирою готовністю сприйняти і зрозуміти його. Звідси тема "двох мов" як універсального шляху порозуміння. Поет відчуває, що насправді світ не обмежений цими двома мовами – невипадковий рядок "ще – багато"! Поезія В. Ільїна, позбавлена присмаку політики, узагалі інтимна, "тиха поезія". Але автор не замкнений у собі; тож невипадково так часто його вірш закінчується знаком запитання – зверненням до читача, до своєї долі, до Бога... І в книжці "Ucr.Ru.etc", й у двох останніх збірках власних творів

напрочуд багато загальних уявлень-образів: небо, земля, природа як цілісне поняття. Він навіть твердить, що люди перебувають "між землею і небом", що вони – "прошарок, досить примхливий і талановитий, досить жорстокий і агресивний". Однак небо поет відчуває десь близько весь час. Невипадковою була назва добірки "Небо и ночи 2005-го". І час для поета багатовимірний: це загальний час – вічність і це час його власного життя. Його він гостро переживає і глибоко цінує.

У такому ж подвійному ракурсі осмислено і простір: це безмежний простір вічності й усесвіту і цілком конкретний топос улюбленого куточка землі – свого Дому. Іноді він має точні адреси. Як, наприклад, "пішли маршрутки на Чорнобиль" або "не повернувся ще з Узлісся", звідки поета не відпускає вітер – ніби жива істота! Є у збірці й більш складні адреси, як у вірші, присвяченому пам'яті Георгія Якутовича, славетного українського художника.

Ранок –
заспів наступного дня,
ночі, дня після ночі...

Кожен день – наче князь,
зрозуміло, що Київський.
Тож у князівстві живу?!

Ще один князь – Якутович,
Копирів князь та Кудрявський.
Добре, що я їм всім підданий!... [6, 5].

Цей твір багатозначний і багатовимірний. Ліричний герой перебуває тут в історичному й культурному часі і просторі. Звідси й назви давніх історичних місцевостей на терені Києва – Копирів кінець і Кудрявський узвіз, звідси і Якутович, названий "князем", бо у світі поета панує вічне мистецтво. Тому київський топос перетворюється на символічний і прізвище Якутовича, улюбленого українського художника кількох поколінь киян, набуває тут також символічного значення. Весь зміст і глибокий підтекст вірша пояснює нам, чому він написаний українською мовою: саме тут уважний читач бачить, як глибоко вкорінений поет в українську історію та культуру. Про те, що цей вірш для автора має особливе значення, свідчить і той факт, що його вміщено в обидві нові збірки, що взагалі йому не притаманне.

Збірка "Нерозв'язані звуки" присвячена пам'яті Мацуо Басьо й має підзаголовок "тривірші". Насправді ж коротких віршів, що складаються всього з кількох (найчастіше трьох) рядків, багато в обох книжках. З японською культурною традицією їх пов'язує, крім умовної форми, відсутності рими, ще й особливий стан споглядальності, задумливості, прагнення вловити кожну мить життя і глибоко її відчути як щось насправді надзвичайне й навдивовижу цінне. Термін "нерозв'язані звуки" взято з музики: це звуки, за якими обов'язково виникнуть нові гармонійні звуки або акорди. Кожний такий вірш не має завершення, він відкритий у просторі й часі.

Знаю, хто відповість –
тиша ранкова,
подякую їй та житиму...

Або:

Вересень, жовтень та інші
старанно виконують ролі...
Вже осінь на зиму чекає... [5, 128].

"Нерозв'язані звуки" вже були в добірці поета у збірнику "Ucr. Ru. etc." , на що я звертала увагу. В обох збірках це "мистецтво недомовленості", глибокого підтексту розробляється, удосконалюється. Воно відіграє особливу роль у циклі

“Помаранчева осінь”. І тут Ільїн залишається собою: він “аполітичний” за своєю природою, заглиблюється насамперед у “містику” тої осені, у філософський, загальнолюдський контекст того, що відбувалось. Своїм художнім відчуттям він уловив особливий відлік і плин часу “помаранчевої осені”:

Тривога наша – листопад.
Напрочуд дивний листопад –
всі дні минулі поруч,
щоб нас підтримати, лишились?!

До влади грудень йде –
без виборів
зима...

Осінній Ющенко,
грудневий – інший...
Себе не полишайте!...

Полишити себе,
полишити свій дім...
Хіба є інший?!. [5, 129].

Різні читачі можуть прочитати цей вірш по-своєму, але, мабуть, усі зрозуміють, що “дні минулі” залишились у кожному, хто пережив “помаранчеву осінь” для того, аби по-новому знайти себе у своєму Домі.

У збірках В. Ільїна є й такі вірші, які можна зрозуміти тільки завдяки тому, що їх написано українською. Найяскравіший приклад – тривірш із присвятою 5-му каналові телебачення:

П’ятий стає першим,
перший стає нашим,
ми стаємо собою!... [5, 130].

Невипадково я приділила особливу увагу “недомовленості” віршів В. Ільїна, їх відкритості в часі і просторі. Це пов’язане з можливим контекстом його творчості останніх років. Маю на увазі сучасну так звану “київську школу”, насамперед видатного її представника М. Воробйова. Багато його віршів – це також “нерозв’язані звуки”. Наведу кілька прикладів із циклу М. Воробйова “ЯКЩО ... І ХІБА...”

12
Десь у літі є білий квадрат.
Якщо вийняти білий квадрат –
птахи відлетять.

13
Якщо вогонь без дерева не світиться,
то, може, врешті-решт вогонь –
це істина дерев?

16
Якщо хтось підстрига дерева,
то він цього навчився в осені,
але узимку він
яку вивчає мову? [1, 331 – 332].

Про безпосередні впливи тут не може бути мови: М. Воробйов почав створювати філософські тривірші-роздуми раніше за В. Ільїна, але останній не був знайомий із доробком свого сучасника (це мною встановлено); до того ж і розбіжностей між двома поетами багато. Плідною могла би стати окрема порівняльна розвідка про творчість цих двох авторів. У нашому ж контексті йдеться про пошуки різних митців в одному напрямку. Доволі точно загальні риси представників “київської школи” охарактеризовано у статті Л. Демидюк [див.: 2]. Дослідниця, наприклад, зазначає: “Намагання проникнути в первинну суть речей зумовлює певне відсторонення від реалій сучасного світу. Можна сказати, що вірші представників “київської школи” виповнені одвічною дійсністю... Досить обмежений словесно-семантичний ряд виявляє яскравість і самобутність у творчості кожного з представників “київської школи”. В одвічний зміст речей і явищ вони вкраплюють іскринку людського мінливого “я”, що

надає їхній поезії відмінних рис" [2, 67-68]. Безумовно, вивчення "київської школи" в цілому збагачує наші уявлення про шляхи оновлення сучасної поезії. Особливо цікавою виглядає можливість уключити в цей напрям української лірики поета, що був спочатку російськомовним, потім двомовним і нарешті має право перебувати серед питомо українських митців.

Назва моєї статті не випадково містить знак запитання: насправді зараз маємо більше запитань, аніж відповідей. Отже, і багато невідкладних завдань, насамперед суто бібліографічного характеру: де і скільки російськомовних письменників (поетів, прозаїків) шукають себе і знаходять в українському мовному ареалі. Далі варто вже вивчати цей феномен системно й на справжньому сучасному науковому ґрунті. Але й зараз можна стверджувати: на Л. Кисельові цей процес не обірвався; яскравість і несхожість поетів, що обирають свій шлях до української культури останнім часом, підтверджує існування певної тенденції і заперечує версію випадковості цього феномену.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Воробйов М.* Без кори: Вибране. – К., 2007.
2. *Демидюк Л.* Інтерпретація вірша "Сон" М. Воробйова в контексті "київської школи"// Слово і Час. – 2007. – №5.
3. *Дзюба И.* Украина – Россия: противостояние или диалог культур // Сквозь завихрения времени: В 3 т. – К., 2007. – Т.3.
4. *Ешкилев В.* Обособление ткани // *Ткань* и ландшафт: Антология русскоязычной литературы Прикарпатья. – Ивано-Франковск, 2003.
5. *Ільїн В.* Нерозв'язані звуки. – К., 2008.
6. *Ільїн В.* Пошукові роботи. Тривірші. – К., 2008.
7. *Кисельов Л.* Тільки двічі живемо. – К., 1991.
8. *Когут С.* Поетичний феномен Леоніда Кисельова. – Львів, 2001.
9. *Логвиненко Ю.* Підстави для абсурду і втеча від абсурду: ранній український постмодернізм крізь оптику біблійної міфології // Слово і Час. – 2008. – № 6.
10. *Мазепа Н.* Леонид Киселев – поэт, опередивший свое время // Радуга. – 2006. – № 8.
11. *Михед П.* Про майбутнє української русистики // Слово художнє, слово сакральне. – Ніжин, 2007. – С. 91.
12. *Рихло П.* Пауль Целан у контексті традицій німецької літератури // Слово і Час. – 2005. – № 10.
13. *Черняєв С.* Вибране. – К., 2005.
14. *Черторизька Т.* Білінгвізм письменника // *Українська* мова: Енциклопедія. – К., 2000.
15. *Шерех Юрій.* Третя сторожа. – К., 1993.
16. *Ucr.* Ru. etc. Вірші. Стихотворения. Фото. – К., 2006.

*Отримано 25.11.2009 р.* *м. Київ* ■

**Ігор Козлик**

## ПРО МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ

Стаття присвячена розгляду основних методологічних параметрів викладання російської літератури у вищих навчальних закладах України.

*Ключові слова*: викладання російської літератури, українська русистика.

*Ihor Kozlyk. Methodological problems of teaching Russian literature in Ukrainian high schools*

The paper explores the major methodological parameters of teaching Russian Literature in Ukrainian high schools.

*Key words:* instruction in Russian Literature, Russian studies in Ukraine.

Вивчення російської літератури як фахової складової у програмі вищої філологічної освіти студентів спеціальності "Філологія (мова і література російська)" або при вивченні російської мови та літератури в поєднанні з іншою іноземною мовою тощо, попри всі регіональні специфіки, у межах України мусить мати єдине методологічне підґрунтя, має інтегруватися єдиною

цільовою та суспільно-аксіологічною матрицею (включаючи педагогічний складник). До того ж інтегральний чинник тут базовий, а диференціальний – похідний, в іншому разі будь-які професійні розмови про регіональні особливості викладання російської літератури у вищій школі України будуть неефективні, позаяк не матимуть того спільного тла, на якому можливий діалогічний простір порозуміння й загалом цілеспрямований фаховий дискурс. Цим зумовлені обрані мною тема та її змістове наповнення, які стосуються передусім питань цілепокладання, провідних умов та векторів конкретної освітньо-педагогічної діяльності.

Актуальність проблем вивчення інонаціональних культур для всього пострадянського простору в умовах реалізації національної самоідентифікації очевидна: літературознавство, як зазначає сучасна дослідниця з Томського університету Т. Рибальченко щодо завдань російської науки про літературу, "орієнтоване в останнє десятиліття на відновлення західноєвропейського контексту, не має абстрагуватися від студіювання східнослов'янських взаємодій, ролі російськомовної літератури в цьому процесі" [8, 6]. Сказане цілком можна переадресувати й українському літературознавству та методичній сфері викладання літератури у вищій школі.

Проте викладацька робота помітно різниться із власне науково-дослідною діяльністю, особливо своєю метою й завданнями. Викладання російської літератури в українських вищих навчальних закладах покликане слугувати загальній інтегральній меті національно-державної освітньої діяльності в Україні, визначеній чинним українським законодавством. У цьому сенсі цільова спрямованість викладання російської літератури у вищій школі нічим не відрізняється від викладання будь-якої іншої літератури й загалом навчальної дисципліни, адже містить зафіксовані у структурі терміна "зміст вищої освіти" дидактичні, пізнавальні (сформувати у студентів зумовлену цілями та потребами суспільства систему фахових знань, умінь і навичок [див. про це: 3]) та виховну (виховання громадян, здатних до свідомого суспільного вибору) цілі. Щодо останньої особливо хочу наголосити на тому, що виховання світоглядних і громадянських чеснот і загалом суспільної свідомості орієнтовані не лише на пріоритети "екології культури", яку за умов сучасної постіндустріальної цивілізації (із притаманними їй тенденціями до стандартизації, уніфікації, конвергенції тощо) вважають "умовою порятунку самої культури" [див.: 8, 6], і не тільки на опозицію політичній конфронтації, що зачепила колишні союзні радянські республіки, тобто на те, щоб "протиставити політикам й економістам принципи розуміння й поваги до іншої ментальності" [див.: 8, 6], а й передбачає належне врахування настанови, згідно з якою *викладання російської (як і будь-якої іншої зарубіжної літератури) має спрямовуватися на вирішення актуальних проблем культурного буття України як незалежної європейської держави*. Інакше кажучи, викладання російської літератури, як і загалом освітня діяльність у сучасній Україні, покликане в межах своєї галузевої ділянки максимально сприяти створенню, за формулюванням І. Дзюби [2, 31, 32], суверенного українського культурного простору "як органічної частини європейського і світового культурного простору", у структурних межах котрого будь-які явища присутніх в Україні національних культур, будучи "адаптовані культурною свідомістю в моделі нової національної ідентифікації як реальне культурне багатство України", не матимуть денаціоналізаційного впливу. Це повністю відповідає вимогам Закону України "Про освіту", в якому національна свідомість та взаємоповага між націями й народами маніфестовані як взаємозалежні та взаємозумовлювальні складові, що у своїй сукупності утворюють демократичні засади освіти в Україні [див.: 4].

Усе це дає змогу рельєфно виокремити проблемні моменти в тих сферах, з якими безпосередньо пов'язане викладання навчальних дисциплін у вищій школі, зокрема дисциплін філологічного циклу, куди належить історія російської літератури. Насамперед я маю на увазі площину залежності методики викладання літератури від сучасного стану русистики, та й науки про літературу в цілому. Принципової ваги тут набуває необхідність подолати ті *стереотипи сприйняття*, на яких базувалася офіційна радянська парадигма висвітлення історії російської літератури та історії російсько-українських літературних взаємин, котра не була орієнтована на науково об'єктивний, усебічний розгляд об'єктного матеріалу, а ілюструвала певну історіософську схему партійно-ідеологічного штибу й артикулювалася суто ідеологічно спрямованою риторикою.

До таких стереотипів, на думку І. Дзюби, належать клішовані уявлення, як-от: про особливий характер взаємин між російською та українською літературами як літературами братніми, про особливу "всесвітність" російської літератури, про Росію як провідника України до європейської цивілізації, про виключно позитивний вплив російської культури на українську, про вищість російської літератури як причину її винятково становища в Україні, про втрачений радянський культурний простір тощо [див. докл.: 2; 1, 203 й ін.]. (До честі російської академічної науки треба зазначити, що вона "спокійнісінько ігнорувала", скажімо, тезу В. Бєлінського про те, що "тільки возз'єднавшись із Росією, Малоросія відчинила собі двері до європейської цивілізації, <…> і, навпаки, дуже активно досліджувала вплив старої української культури (XVII–XVIII ст.) на російську, роль першої в становленні другої, а також її <української культури> роль як провідника європейських тенденцій" [2, 26]). Уявлення, марковані вказаними стереотипами, науково нелегітимні й неверифіковані, бо не орієнтовані на досяжну емпіричну повноту, не враховують полівекторності, суперечливості та наслідкової неоднозначності ситуації культурного пограниччя, в якій об'єктивно протягом тривалого історичного часу перебувають і надалі перебуватимуть українська й російська культури [див. докл.: 2, 27]. Саме антинаукове за своєю сутністю та культуро-руйнівне за наслідками ігнорування складної, нелінійної (на кшталт моновекторного цілющого впливу одних на других) діалектики міжкультурних взаємодій властиве тим українським та російським авторам, які, як зазначає І. Дзюба, і до сьогодні, "гаряче" солідаризуючись із протестом різних національних літератур проти згубних іноземних впливів, "сягаючи вершин благородства у глибокому розумінні права російської культури на самозахист, хапливо збігають з цих вершин, як тільки заводять мову про літературу українську та її взаємини з російською" [2, 27]. На таких засадах про жодне формування справжнього діалогічного простору культуротворення не може бути й мови.

Подолати вказані й аналогічні до них явища можна, лише базуючи свою діяльність на інтегральній науковій методологічній основі сучасного вивчення красного письменства (зокрема такої яскравої й багатої його складової частини, як російська література), котру формують функціонально-регуляторні принципи, що враховують специфіку людської культури як штучного утворення [див.: 5, 56–57, 256–261 й ін.]. Сюди належать принцип циклічності руху мистецтва в історичному просторі й часі та нелінійності стосунків між різними історико-літературними добами; принцип літературної спадкоємності як фундаментальний закон історичного розгортання світового літературного процесу; принцип діалектичного поєднання у структурі літературно-художніх феноменів константного і динамічного, структурного й історичного, інтегрального й диференціального; принцип єдності вихідного теоретичного

постулату літературознавчого дослідження мистецтва слова [див. докл.: 5, 162–241].

Перспективи викладання російської літератури у вищих навчальних закладах України залежать від *переосмислення його зв'язку з літературознавством*. Справа в тому, що попередній спосіб, коли російську літературу в Україні вивчали за російськими науковими студіями й підручниками, уже не легітимний. Не пориваючи з досягненнями російської філологічної науки (особливо з класичними та фундаментальними науковими джерелами загального та спеціального спрямування), варто зосередити увагу на налагодженні перманентних стосунків зі сферою власне *української русистики*, яка сьогодні активізувала своє функціонування і з якою методика викладання російської літератури в українській вищій школі має спільні соціокультурні завдання. Адже саме українська (а не будь-яка інша) русистика, спрямовуючи свою діяльність на оптимізацію взаємин російської культури з українською, на збалансування російської культури присутністю інших культур світу, покликана забезпечувати конкурентоспроможність *самої української культури*, "її здатність давати тон інтелектуальному і культурному життю свого суспільства, адаптувати для суспільства культурну реальність світу" [2, 29]. Українська русистика, за словами П. Михеда, покликана "сформулювати нову парадигму осмислення російських культурних текстів… з позицій української національної раціі", "з українського інтелектуального поля" [6, 88, 87], яка й має лягти в основу викладання російської літератури у вищих навчальних закладах України.

Інакше кажучи, ідеться про зміну сучасною українською національно-культурною свідомістю (як ментально конкретним варіантом дієво-історичної свідомості) самої методологічної й теоретико-концептуальної матриці осмислення зовнішнього світу і, зокрема, російського літературно-художнього доробку як органічної частини останнього. Ідеться про системне залучення до інтерпретації російської літератури українського літературно-культурного коду, що в поєднанні з іманентними інтенціями творів російського словесного мистецтва дозволить відкрити в них, у цих творах, специфічні інтерпретаційні шари, а значить, виведе українську русистику із зони маргіналізації щодо російського літературознавства. Відповідно, викладання російської літератури в українських університетах, змістово орієнтоване на напрацювання української русистики, буде артикулювати (у педагогічно адаптованому вигляді, певна річ) не маргінальну перцепцію російської літературно-художньої культури, а ту сферу її інокультурного осмислення, у межах якої українські дослідники мають реальний шанс сказати своє слово і збагатити світову русистику власним національно-культурним інтерпретаційним компонентом.

Це стосується й видання в Україні підручників, посібників та інших методичних видань для студентів з російської (та й усякої іншої зарубіжної) літератури. Вони мають призначатися саме українському (будь-якого етнічного походження) студентові, тобто висвітлювати матеріал не об'єктивістським чином, що суперечить природі власне гуманітарної сфери, а із системною (а не спорадичною) орієнтацією на внутрішній український культурний та літературно-художній контекст у його історичній перспективі й аж до сучасності. А це, як на мене, передбачає:

– обов'язкову присутність українського літературно-культурного складника в підручниках і посібниках для студентів усіх спеціальностей, де так чи так вивчається російська література (а не як у випадку з російськомовною "Історією російської літератури XIX століття" М. Теплінського [див.: 9], адресованою лише студентам спеціальності "Українська мова і література");

– послідовне врахування складної специфіки українсько-російських (саме літературних, а не будь-яких інших) взаємин на різних етапах еволюції української та російської літератур у напрямку до їх диференціації як відмінних між собою за своїми, зазначає Г. Грабович, "глибинними структурами", сутнісною природою, "національним профілем", будовою й функціями *систем* [див.: 1, 201, 204, 205, 207] і розширення дидактичного змісту за рахунок звернення до відповідного компаративного матеріалу. Щоправда, у цій ділянці робота, на жаль, суттєво гальмується станом дослідженості проблеми в українському літературознавстві, коли, за словами Г. Грабовича, питання про російсько-українські літературні стосунки, попри всю увагу до останніх, "навряд чи колись порушувалося як власне наукове або теоретичне", так і не дочекалося "жодної спроби концепційного аналізу" [1, 197, 199]. Замість властивої всім радянським виданням формули "N і Україна" на перше місце слід висунути системну орієнтацію на *багатоаспектне висвітлення російсько-українських літературних взаємин*, яке б охоплювало такі взаємопов'язані аспекти, як: 1) вплив однієї літератури на другу; 2) двомовне перетинання обох літератур; 3) основні екстралітературні (історичні, політичні й ін.) чинники, що впливають на розвиток цих літератур та їх взаємини в історичному часі і просторі (це дасть змогу переконливо показати, що "історія української літератури і її взаємини з російською літературою – щось набагато більше, ніж тільки літературна проблема" [1, 200]); 4) історія рецепції взаємин між літературами; 5) історична модель, тобто функціональна періодизація обох літератур, що демонструє принципові відмінності між двома літературними процесами [див.: 1, 199, 200, 221, 222]. Такий підхід дозволить зосередити увагу насамперед на фаховій проблематиці (на висвітленні проблеми білінгвізму, питання про роль лінгвістичної основи, тобто мови як первинної моделювальної системи, у формуванні національної літератури, про "тяглість різних національних літератур" у ситуації зміни мовної бази чи в умовах біфуркаційних процесів тощо [див.: 1, 201, 205, 208]), що уможливить неабияке поглиблення нашого розуміння не тільки російської літератури, а насамперед літератури української, бо "передусім стосунки з російською літературою і особливо зміни, що відбуваються в них, мають вирішальний вплив на формування української літератури" [1, 221]. Загалом ідеться про методологічний підхід, який би поєднував (синтезував) принципи іманентного розгляду літературно-художніх явищ і літературного процесу з функціональним тлумаченням ("емпіричною дефініцією") літератури в сенсі літературних фактів і процесів як "відображення, продукту і функції суспільства", як відтворення потреб, структури та образу життя останнього [див.: 1, 209], як відображення й чинник формування національної ментальності [8, 6], що передбачає суттєве розширення власне компаративного складника;

– зважаючи на те, що "студіювання літератури, – як уважає Т. Рибальченко, – дасть картину національної самоідентифікації, виявить ставлення до інонаціонального світу в різні періоди" [8, 6], важливого значення щодо змісту викладання російської літератури у вищій школі України набуває широке залучення досліджень, базованих на історико-функціональному методі та присвячених історії сприйняття російської літератури в Україні, а української літератури в Росії. Більше того, оскільки взаємини між Україною й Росією із власне наукової перспективи бачаться, за словами Г. Грабовича, як щось набагато тісніше і триваліше, ніж "історичне зіткнення" [див.: 1, 196], то принципово важливою і цілком доречною та логічною буде належна (там, де це справді необхідно, тобто пов'язано з відтворенням реального літературно-художнього й суспільно-культурного контексту або з інтерпретацією твору чи

творчості митця) ступінь присутності російського історико-літературного та культурного матеріалу в курсі історії української, а також окремих зарубіжних літератур.

Водночас коли йдеться про викладання російської літератури у вищих навчальних закладах України, це стосується не лише студентів спеціальності "Філологія (російська мова та література)", а й студентів спеціальностей на кшталт "Російська мова та література і…", а також тих філологічних і нефілологічних спеціальностей, де читаються курси (спецкурси) чи ведуться спецсемінари з російської літератури або де російська література входить як складова частина до курсу зарубіжної літератури. До того ж якщо в перших двох випадках вивчення російської літератури однозначно має відбуватися тільки мовою оригіналу (тобто російською мовою), то в решті випадків доречна й україномовна текстова репрезентація російської літературної класики, коли остання адаптується й інтерпретується іншою щодо себе мовною системою. Такий підхід дає змогу, з одного боку, зберігати доцільний обсяг вивчення російської літератури у вітчизняній вищій школі, а з другого – долати той об'єктивний бар'єр, який завжди й цілком природно існує у процесі освоєння інокультурних (зокрема літературно-художніх) феноменів.

І насамкінець варто зважити на таке. Розглядаючи будь-які проблеми викладання й вивчення російської літератури, як, до речі, і російської мови у вищі школі України, куди входять і західноукраїнські вищі навчальні заклади, методологічно важливо бути свідомими того, що ця діяльність не мусить мати нічого спільного з підтримкою субкультурних тенденцій чи руйнівних резерваційних (з погляду В. Казаріна [див.: 7]) намагань, які стоять за тими політичними й суспільними колами, котрі протиставляють вивчення російської мови обов'язковому вивченню української мови як єдиної державної мови в Україні для того, аби зберегти радянські деформації в мовній сфері українського суспільства й цим перешкодити зміцненню інтеграційних тенденцій у сфері суверенного державотворення. Натомість викладання й вивчення російської мови й літератури в Україні має позиціонуватися як один із чинників формування актуального національно-культурного простору України, як один із дієвих засобів вирішення перспективних культуротворчих завдань подальшого розвитку сучасного українського суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Грабович Г.* До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К., 1997. – 604 с.
2. *Дзюба І.* Взаємодія двох культур: стереотипи рецепції // *Диалог* украинской и русской культур: Материалы междунар. науч-практич. конф., 24–25 окт. 1996 г. – К., 1997. – С. 25–32.
3. *Закон* України "Про вищу освіту" № 2984-III, із змінами від 12 березня 2009 р. Розділ І. Загальні положення. Стаття 1. Основні терміни та їх визначення // http://www.osvita.org.ua/pravo/law_05/part_01.html
4. *Закон* України "Про освіту" № 1060-XII, із змінами від 11 червня 2008 р. <Преамбула> // http://www.osvita.org.ua/pravo/law_00/part_1.html
5. *Козлик І.* Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства: Монографія / Наук. ред. Г. М. Сивокінь. – Івано-Франківськ, 2007. – 591 с.
6. *Михед П.* Слово художнє, слово сакральне: Зб. статей і рецензій. – Ніжин, 2007. – 172 с.
7. *Пархоменко А.* Владимир Казарин: "Севастополь не будет лингвистической резервацией" // Слава Севастополя. – 2009. – 6 авг. // http://www.slava.sebastopol.ua/?cnt=staty_show&yr=2009&mnt=8&day=6&id=19524
8. *Русскоязычная* литература в контексте восточнославянской культуры: Сб. статей по материалам Международной Интернет-конференции "Проблемы развития русскоязычной литературы и судьба восточнославянского культурного сообщества" (15–19 декабря 2006) / Науч. ред. Т. Л. Рыбальченко. – Томск, 2007. – 320 с.
9. *Теплинский М.* История русской литературы XIX века: Учеб. пособие. – К., 1991. – 423 с.

*Отримано 25.11.2009 р.* *м. Івано-Франківськ*

**Ярослав Голобородько**

## ТАНЯ МАЛЯРЧУК – МІСІОНЕРКА ВІЗІЙ

Якби проводився кастинг найлаконічніших літературознавчих означень щодо текстів Тані Малярчук, то запропонував би лише два поняття – візії та спостереження. Точніше, так: спостереження + візії. За моєю концепцією, цей вербальний біном репрезентує основні структурні та семантичні якості її книжок "Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи" (Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004), "Згори вниз" (Харків: Фоліо, 2006), "Як я стала святою" (Харків: Фоліо, 2006) і "Говорити" (Харків: Фоліо, 2007). А можливо, на цій стадії розвою й вичерпує її прозову колористичність.

Усі тексти з цих чотирьох збірок Тані Малярчук становлять собою різноманітні комбінації спостережень (самоспостережень, спостережень за спостереженнями, спостережень за рефлексіями й медитаціями) та візій (снів, уявлень, видінь). Вона не лише переймається ікебаною спостережень та візій, викладаючи з них сценки, фрагменти, композиції, а й обстежує, інтерпретує, досліджує те, що переживають і вбачають її персонажі, завдяки чому в коло її інтересів потрапляє феншуй візій і спостережень.

Загальна траєкторія її художніх інтенцій відбувається за такою схемою: "розкрутка" спостережень – збільшення доз і частотності візій – культивування видінь, візій – культ візіонерства. Усе це доволі повнокровно простежується на матеріалі всіх чотирьох книжок, у яких Таня Малярчук від наївно-імпульсивного, молодечо-спонтанного розуміння природи тексту переходить до виявів сформованого, концептуального письма, позначеного обрисами художньо-інтелектуальної самодостатності, зрілості.

Збірка "Ендшпіль Адольфо або Троянда для Лізи" своїми структурно-формальними принадами й оповідно-смисловим тонусом цілком репрезентативна для першої книжки і всотала молодий, навіть по-юному експериментальний дух письменниці.

Назва збірки – це контамінація назв текстів, що до неї ввійшли, – "Троянди Адольфо" й "Ендшпілю для Лізи". Спочатку авторка розуміла художній експеримент переважно у вимірі зовнішніх атрибутів: у "Троянді Адольфо" всі абзаци розпочинаються з малої літери (хоча в ономастичних випадках велика літера зберігається) і повністю анульована, ба навіть декласована кома (хоча інші розділові знаки, імовірно, як менш нав'язливі – тире, двокрапка тощо – не позбавлені своїх прав і, відповідно, права на існування). Це вже у третій збірці – "Як я стала святою" – Таня Малярчук починає демонструвати більш онтологічне потрактування експериментаторства, переносячи його акценти в нішу семантики й художніх реалій.

Текст "Троянда Адольфо" замішаний на спостереженнях та інкрустований ними. Фіксувальне, спостерігальне начало настільки відчутне в ньому, що аж розпирає його. Оповідь нараторки, яка прихильніше ідентифікує себе як Барбару, ніж як Варвару, становить собою нескінченну ікебану із вражень, самоспостережень, рефлексувань, які час від часу переходять у самоуявлювання й дофантазовування.

Наголошувати на тому, що це абсолютно жіночий текст або текст по-жіночому, думаю, було б не зовсім влучно. Схиляюсь до того, щоб сказати інакше: це текст *по-дівочому*, в якому бринять і вимагають свого виходу, своєї легітимації емоції *жінки*, яка тільки формується і ще далека від того, аби постати завершеною жіночою натурою. Ось цей перехідний статус "Троянди Адольфо" оприявнився в тому, що текст становить собою оригінальну амальгаму молодіжного стьобу і стилізації під етнонаціональні фрески. Зрозуміла річ, що стьоб репрезентовано повнокревніше, соковитіше, хоча й стилізація в окремих текстових кавалках набуває колористичного інтонування, підтриманого ескізами цікавих етнохарактерів.

"Ендшпіль для Лізи" – уже котра варіація одного з мотивів поп-культури: кохання дівчини/незаміжньої молодої жінки до одруженого чоловіка з дитиною. Героїня Тані Малярчук, що виакцентовується в тексті, неначе певний смисловий знак, – двадцятирічна дівчина, якій, утім, властиві емоції, поривання, екстаз-порухи чотирнадцяти- чи, максимум, шістнадцятирічної дівчинки-підлітка. Репродукується нещасливий трикутник такого ж нещасливого кохання. Вихідна ситуація може балотуватися до парламенту найтривіальніших і найстереотиповіших ідей. Значно оригінальніше було б, скажімо, змоделювати щасливий або принаймні не нещасливий трикутник закоханих. Особливо ж якщо врахувати новочасну "фішку"-тенденцію до переінтерпретації всього, що склалося і сприймається як стандарт, як норма, як постулат.

У семантико-емоційній партитурі "Ендшпілю для Лізи" найвиразнішою постає психологічна партія. Продовжуючи соло-вокал "Троянди Адольфо", Таня Малярчук продовжує вербалізовувати почуття і спостереження за почуттями. Вокальну основу "Ендшпілю для Лізи" становить оголений голос дівочого/жіночого єства. Єства, яке потребує мужчини, фізичного втручання мужчини і яке не може, не бажає без нього і його втручання жити. "Я хочу бути з тобою", "Я хочу, щоб ми були удвох", "Я хочу, щоб ти був у мені" – таким виглядає рефрен-підтекст почуттєвих та мисленнєвих інсталяцій Лізи, від імення якої ведеться нарація.

У структурному сенсі "Ендшпіль для Лізи" цілковито гібридна форма, що достеменно корелює з усіма провідними цінностями нинішньої доби. Головний формат нарації – психологічні натюрморти з потоку дівочого життя – оздоблюється щепленням мемуарів свідомості, у яких Ліза як оповідач-натхненник тексту згадує, що з нею було раніше, у дитинстві, дитячому садку. Коли двадцятилітня письменниця разом із рівною їй за віком героїнею вдаються до мемуарних прийомів, це виглядає дещо екзотично. Очевидно, поки що.

Це років тридцять-сорок тому поет говорив, чи то пак співав, що "когда состарюсь – издам книжонку". А тепер часи і психологія змінились. Мемуари й мемуарні форми, мабуть, невдовзі актуалізовуватимуть років із десяти. Сформується така традиція: підходиш до другого десятку – сідай за мемуари. Усі ж розуміють – література не стоїть на місці, література має розвиватися. А у двадцять років звертатися до мемуарних прийомів – так це вже запізно…

Друга книжка Тані Малярчук увібрала в себе текст "Згори вниз. Книга страхів" і порцію новел. У тексті "Згори вниз. Книга страхів", яким відкривається збірка, основні художньотворчі величини залишаються ті ж самі: спостереження та візії. Проте змінюється рельєф стильової манери. На відміну від "Троянди Адольфо" й "Ендшпілю для Лізи", переважають прозорий, як Карпати (дія відбувається саме там, серед Карпатських гір), малюнок, компактна й лаконічна структура фрази, у якій вкарбовані стислість почуттів і сконцентрованість візій. Світ-у-середині героїні-нараторки спочатку лише асонансує, а з часом дедалі більше консонансує зі світом-навколо-неї.

Текстом "Згори вниз. Книга страхів" Таня Малярчук реактуалізує карпатський етнорегіональний колорит, який уже не тільки набув клейнодів традиції, а

й відбрунькувався в автономний простір (який умовно назву "карпатською літературною харизмою"), репрезентований ментальністю текстів Галини Пагутяк, Юрія Винничука, Юрія Андруховича, Тараса Прохаська та ін. У "Згори вниз. Книзі страхів" спочатку домінують етнорегіональні арабески. У тексті з'являється сюжет, хоча й схематичний. Із розвитком реалій посилюються роль і текстове звучання візій. Життєві знаки й імпульси героїні дедалі помітніше переміщуються з навколишнього виміру у внутрішній. Лакуна свідомісного буття заповнюється уявленнями, снами та ймовірними картинами. При цьому авторка нагадує, що ймовірність зовсім не означає вірогідність.

Зовнішня етнорегіональна колористика, виявлена в річищі мовно-лексичної стилізації, поволі слабшає. Натомість Таня Малярчук намагається відчути й висловити сутнісні стани-якості етнокультурного регіону. Карпати, Карпатський край потрактовуються в тексті як альтернатива іншому, раційно сприйнятому життю, і наділяються рисами енігматичності.

Як у "Троянді Адольфо" й "Ендшпілі для Лізи", у "Згори вниз. Книзі страхів" оповідь ведеться від імені дівочого/жіночого "я", що неквапливо, проте невмолимо зрощується із природним довкіллям, проникаючись його містичними знаками й перетвореннями. Почуття-спостереження "я"-нараторки дедалі відчутніше зливаються з енігматичністю гірського життя. А візії "я"-нараторки поступово підступають до основних зон її духовного топосу, перебираючи на себе функції її не лише чуттєвих, а й мисленнєвих рецепторів.

Сімку новел, розташовану за текстом "Згори вниз. Книга страхів", варто було написати хоча б для того, аби випробувати себе у форматі малої прози й епічно продемонструвати, що їй (принаймні поки) більш удаються розлогі форми, себто ті, які тяжіють до жанру повісті чи короткого роману, позаяк письменниця – за своїми іманентними властивостями – потребує значно більшої просторової свободи і їй затісно в межах, виточених природою новели.

Усі назви виконані в стилі моно / одно – моноструктурові й однотипові, що підкреслює їхній циклічний, або "серійний", характер: "Чоловік і його собака", "Цвєтка і її я", "Георгій і його змій", "Я і моя священна корова", "Село і його відьми", "Леся і її стоматолог", "Жінка і її риба". На початку майже всіх назв заявлено помітну, ключову персонажну постать, яка, зрозуміло, стає концентром або одним із концентрів художніх реалій. Композиція і стилістика новел суголосні тексту "Згори вниз. Книга страхів" – ті ж лаконічні розділи, той самий переважно чіткий і небагатослівний крок фрази, що тяжіє до карбованості. У сенсі загальних стильових засад збірка вийшла досить однорідною.

Новела "Чоловік і його собака" могла б кваліфікуватися притчею, якби не її надмірна дидактичність, що проступає ледь не з усіх текстових шпарин. "Цвєтка і її я" – давно розроблена модель стосунків між "паралельними" родичами (у Тані Малярчук – між сестрами), в якій усе ґрунтується на міжособистісних зіткненнях і колізіях. "Георгій і його змій" – компактний кітч, найбільше достоїнство якого – його компактність, бо в порціонному меню збірки є мінітекст, іще невиразніший за нього. "Я і моя священна корова" з усіх новел найоригінальніша, заснована на ритмічному посиленні фантасмагорійних акцентів і деталей оповіді. "Село і його відьми" – етнопсихологічний шкіц із драматичним фіналом нагадує про те, що героїні Тані Малярчук не втрачають найменшого шансу зануритися в сайт власних спогадів, з якого вони користають матеріал для фабул і малюнків, підсвічених ситуативними рефлексіями. "Леся і її стоматолог" може вважатися белетристично упакованим анекдотом, тим паче з урахуванням цілковито анекдотичного фіналу. "Жінка і її риба" – найслабша новела, гіпотетичний інтерес до якої спроможна викликати хіба що міра її маловиразності, а також актуалізація в завершальних абзацах антонімів "згори – знизу", які в різних своїх семантичних варіаціях стали лейттемою всієї книжки.

Книжку “Як я стала святою” є сенс дегустувати із серединного тексту – “Ми. Колективний архетип”. Серединний іще не означає “той, що складає центр” збірки, а тим паче “провідний” – у цьому якраз навпаки. Цей текст настільки слабший за два інших, що для процесу естетичної дегустації виграшніше розпочати з нього, це створюватиме ефект руху в напрямку “знизу – вгору”. Тут чимало вразливих місць – від назви до якості художніх реалій. Назвою – “Ми. Колективний архетип” – майже все сказано, що проблематично назвати достоїнством новітньої літератури. Художні реалії задумані в річищі гротескової поетики, проте їхня гротесковість виглядає інертно й навіть інфантильно, що не могло не позначитися на відсутності гостроти фрази, діалогів, колізії і, врешті, думки. Та й братися за аспект “ми як колективний архетип” – досить авантюрна справа після того, як і скільки цей аспект відрефлексовувався на художньому, публіцистичному, есейному рівнях упродовж вибухового та гіпернасиченого ХХ століття. Чи не єдиним цікавим нюансом тексту є те, що оповідь у ньому ведеться від імені особи, що ідентифікує себе як “ми” й жодного разу не вдається до форми “я”.

Перший і третій тексти збірки – відповідно “Комплекс Шахразади” та “Як я стала святою” – найглибше й найхаризматичніше репрезентують Таню Малярчук: вона постає тут художником, що тонко відчуває естетику фантасмагорії та сюрреальності. У цих текстах, безперечно, ключових для її чотирьох книжок, утілилися основні художні інтенції авторки, ескізно й парціально оприявнені у “Троянді Адольфо”, “Ендшпілі для Лізи”, “Згори вниз. Книзі страхів”. Цю ж тезу висловлю інакше: від свого книжкового початку авторка рухалась до якості художнього мислення, транспонованої текстами “Комплекс Шахразади” та “Як я стала святою”.

Третій текст – “Як я стала святою” – це файли сюрреальності, атмо- й ноосферу якої природно уявила і змоделювала Таня Малярчук. Усе в ньому спонукає до зображених сценок сприймання як винятково віртуальних схем і модельок. Письменниця постійно акцентує: чим вираженіший у тексті сюр як концепт – тим текст умовніший. А в координатах умовності Таня Малярчук та її персонажі почуваються найбільш комфортно, розкомплексовано.

Художні реалії в тексті “Як я стала святою” існують для того, щоб усіляко стиралися межі між ними. У Тані Малярчук умовним стає не лише “той світ”, а й “цей світ”, який, звичайно ж, доволі кревно сполучений із “тим світом”. Її персонажі – такі, як Едда, Еліза, нараторка, – зовсім не зацікавлені в самовиявленні скільки-небудь помітних відмінностей, а радше, натякає письменниця, стають іпостасями одного жіночого єства. Нечисленні події в тексті об’єднані природою власної сюрреальності – сюрподібності та сюрверсійності.

Цю ж сюрорганіку підтримує і зрощення в текстовому соціумі таких реалій, як Дніпро, Рибальський Острів, дон Хосе у статусі батька Едди, гейзер у квартирі, Едда, яку зачиняють у футлярі для віолончелі, Еліза, що ховається в шафі, борода Бога, вулканічні кролики, весільна сукня, одягнена на рибалку, дзвінок “на той світ” із телефону-автомата. Візії Тані Малярчук уже не тільки приміряли – а вдяглися в шати а ля сюр. І вийшли в них на подіум, на якому продемонстрували себе в концептуальній і вельми завершеній композиції. А також виявили поетикальні й естетичні можливості їхньої стилістки, яка не поспішає виставити на кін усі свої дизайн-ідеї.

“Комплекс Шахразади” – це колекційний текст, що його доцільно смакувати за всіма канонами й етикетом дегустації добрих напоїв. Позаяк текст, безперечно, є напоєм естетичного ґатунку. Такі тексти-напої завжди складають професійну гордість його власника, який зазвичай не поспішає виставляти їх на кін. “Комплекс Шахразади” відкриває збірку, а міг або мав би завершувати її. Це найоригінальніший і найдотепніший текст з усього, що поставила на літературний ринок Таня Малярчук.

У “Комплексі Шахразади” в усій своїй красі розгорнуто поетику фантасмагорії. У тексті, як це личить новочасній прозі, немає власне сюжету, але він, що не менш властиво найсучаснішій прозі, має власні події. Реалії течуть із вибуховою плавністю. І саме час від часу течуть, бо, коли річка розливається, Ліза – іще одна Ліза, але це інша Ліза, Таня Малярчук любить Ліз(у) з верхнього поверху будівлі, що іменується “Пансіонатом мадам Воке”, спускається до нижчого на каное. До сніданку. А також групового спілкування, що, втім, теж починається зі сніданку. Та й сам текст – це неначе екскурсія на каное, а ще ліпше – недовгий вояж пірогою по готелю фантасмагорійних візій, у якому, образно висловлюючись, не діють закони земного тяжіння. Себто вони, можливо, й діють, але за зовсім іншою логікою: усе має бути не так, як у монотонно передбаченому, нав’язливо раційному навколишньому повсякденні.

Камертоном цієї альтер-логіки стає вихідна ситуація, за якою “кожного ранку Гарі і Григорій у столовій дають Бальзакові (“старому дідищеві”, бренд-ім’я підібране з натяком на його надбагату фантазію. – *Я.Г.*) випити три літри цього міцного напою (кави. – *Я.Г.*), після чого той лягає на канапу і швидко засинає”, а “прокинувшись, мусить розповідати присутнім свій сон”, за що Гарі і Григорій сплачують “стомленому і виснаженому Бальзаку десять гривень, як за нормальний робочий день”. Події підкреслено абсурдові, тому й випромінюють поетичність, навіть ліричність. Персонажі настільки умовні, що виглядають цілком натурально. Вони живуть своїми (у)явленнями. А також монологами та діалогами, в яких ці уявлення розкриваються. Персонажі регулярно (з’) являються одне одному – у пасажах і лабіринтах фантазії. Власної або ситуативно-колізійної.

У “Комплексі Шахразади” відточені фраза і слово. Текст відпрацьовано до найтоншого повороту думки. Він так щільно протканий іронією, що вона постає майже субмариною (якщо є каное, то чому б не бути й субмарині?), яка періодично спливає на поверхню, нагадуючи про свою не зовсім видиму присутність. Смаковий аромат цієї новели містить щасливе поєднання двох незабутніх інгредієнтів – стилістики фантасмагорії та послідовного стьобу, що уможливлює таку якість художньої реальності, як стьоб-абсурд. А стьоб-абсурд не може не звучати довірливо, навіть трохи інтимно.

Після книжки “Як я стала святою” наступне дітище Тані Малярчук – сплетіння текстів, об’єднаних назвою “Говорити”, – загалом виглядає (і виступає) дорогою, якою художня думка вже ходила. Знайомство з цією книжкою – все одно що прогулянки місцями, де вже бував або які не мають вигляду зовсім-зовсім не схожених. Я не маю на увазі, що в “Говорити” Таня Малярчук повторюється. Ні – вона повторює. Трохи Ірену Карпу, а ще більше Іздрика.

“Говорити”, як й усі попередні книжки, – це збірка. Але збірка короткої прози, що може бути зарахована до жанрів як оповідання, так і новели. Але важливіше те, що Таню Малярчук тягне до структурних об’єднань і вона “зверстала” цю коротку прозу в три цикли – “Голоси”, “Замаґурка” і “Батарея Муравйова”.

Цикл “Голоси” міг би стати найвиразнішим у книжці, якби всі його новели/оповідання були витримані на рівні тексту “Родимка”, у якому психологічне поволі обростає сюр-, над- і постреальним. Але письменниці подобається пускати на свою територію мовну колористику Ірени Карпи та манеру Іздрика (імовірно, вона переконана, що від цього її прозовий почерк стає індивідуалізованішим...).

У “Голосах” наявна одна гендерна композиційна родзинка: його оповідання/новели розташовані так, що у статусі “я”-нараторів (себто “я”-голосів) поперемінно виступають то жінка, то чоловік. “Я”-нарація у структурі циклу має такий вигляд: 1, 3, 5, 7-й тексти – від жіночого імені, а 2, 4, 6-й – від чоловічого. І лише 8-й, завершальний текст “Голосів”, порушує таку наративну побудову,

що, між іншим, одразу відчувається, позаяк, за гендерно-комунікативною логікою циклу, очікуєш на чоловічий "голос", а натомість з'являється знову жіночий. Звісна річ, нічого не маємо проти позачергового жіночого "голосу" взагалі й текстового зокрема, але принцип гендерного балансу 8-м текстом – "Біс голоду" – зруйновано. Та ще й стиль Ірени Карпи зухвало пробивається в тональності цих "голосів", як, до речі, у новелі "Несправжнє", що відкривається інтонуванням глибинних почуттів на кшталт "Та мені його сім'я до сраки! Раз він такий мудрий – то я йому скажу! До сраки!..". Вірогідно, Тані Малярчук приносить неабияке естетичне задоволення процес імітування стилю й стилістики своїх, трафаретно б сказати, сучасників.

Цикл "Замаґурка" змодельовує однойменний топос, який не викликав би особливої цікавості, якби повсякденно-побутові реалії в ньому неухильно не витіснялися абсурдовими. До того ж із-поза постаті Тані Малярчук дедалі помітніше визирає-вигулькує Іздрик, з'ява якого провокує думки-припущення, що це нагадування про те, хто ж, як нині кажуть, у домі хазяїн. А новелка "Ноги", натхненно прописана в річищі блек = абсурду, взагалі постає вправою, добросовісно виконаною старанною послідовницею "школи Іздрика". Заключне оповідання, позначене іменем "Рай", настільки інертне для текстів, виконаних а la Таня Малярчук, що своєю млявістю і внутрішньою індиферетністю остаточно ховає найнесміливіші уявлення про оригінальність цього не вельми виразного циклу.

"Батарея Муравйова" – ще один цикл, а заодно й топос, що заповнює текстовий простір збірки "Говорити". Тут намічено ще одну рису прози Тані Малярчук, що могла б розвинутися в характерологічну якість її текстів, а саме: нахил до змалювання абсурдово-фантасмагорійних характерів, таких, як Степан Шкромида, окреслений в оповіданні "Оцет столовий 9 %". Узагалі в "Батареї Муравйова" порівняно із "Замаґуркою" акорди абсурдування стають мажорнішими, гротесковість і недолугість вихідних ситуацій загострюється.

Таня Малярчук абсурдує весело й сумно, енергетично й інерційно. Абсурдує для того, щоб – абсурдувати. Не замислюючись над тим, наскільки це все виходить самобутньо. Це той самий випадок, коли процес стає важливішим за результат. Абсурд і думка в її виконанні не завжди взаємодотичні. Імовірно, цієї взаємодотичності Таня Малярчук якраз і не прагнула. Вона переймається приготуванням коктейлів-новел / оповідань, у яких неприховано віртуалізує колізії та наголошує на граничній умовності зображуваних реалій, захоплено стираючи решткі кордонів між реальним та не-реальним, що повноцінно засвідчено у фантасмагорійному оповіданні "Гаражик".

Мова й реалії книжки "Говорити" звучать оголеніше, жорсткіше, експансивніше, ба навіть зліше, брутальніше, ніж у трьох попередніх її збірках. У цьому сенсі вона рухається за новітніми літературно-художніми тенденціями, а не в чолівці, і тим паче не попереду їх. Єдиною рисою книжки "Говорити", що посутньо вирізняє її на тлі інших, схильний уважати рокіровку членів бінома, який постає в такій послідовності: візії + спостереження. І це той випадок, коли від перестановки величин сумарний результат дещо змінюється. Хоча перевершити рівень найцікавіших текстів збірки "Як я стала святою", де також головував карнавал абсурдизму, не вдалося.

В усіх текстах і книжках Таня Малярчук не виходить за межі своїх почуттів та уявлень, спостережень і візій. Її художні моделі й модельки зручно розташовуються між позначками "камерність" і "локальність". Серед небагатьох текстів, де вона ладна була вийти за ці межі-позначки, – "Згори вниз. Книга страхів" із його карпатською геопоетикою. Але, увиразнюючи тембр візій у цьому тексті, вона вертає, навертає, повертає свою "я"-нараторку, неначе невдалу втікачку, у простір візій – її сно-видінь і свідомісних видінь, що підсилює тут інтонації камерності, локальності. Фіналом цієї історії авторці

таки вдалося подолати локальну природу ситуацій, що стискує переважну більшість її текстів, і натякнути на можливість ретрансляції розширенішого й об'ємнішого "я"-простору.

Таня Малярчук передусім цікава тим, що виступає місіонеркою візій, або, стисліше й сучасніше (позаяк усе сучасне є стислим, невелемовним) – візіонеркою. Ніша її візій асоціюється з бутіком квітів. У її візійному бутіку так само колористично, ароматно, енігматично, тут витають запашні й оманливі флюїди, від яких трохи паморочиться нестійка свідомість. У цьому бутіку зароджуються ефемерні експресії та примарні ідеї, що загострюють відчуття умовності й фантасмагорійності в органах чуття. У цьому бутіку не може не бути людно – від свіжих фарб, пахощів, композицій, тут завжди можна сподіватися віднайти саме ті квіти, що потрібні для нових й енігматично привабливих ікебан.

*Отримано 7.09.2009 р.* *м. Херсон* ■

**Наталія Лисенко-Єржиківська**

## ПОЕТИЧНИЙ СВІТ ІГОРЯ НИЖНИКА

Риси генетичної приналежності до рідної землі, національної культури – ідейно-естетична основа поетичних збірок Ігоря Нижника. Григорій Аврахов один із перших помітив, що "І.Нижник поєднує в своїй поезії сміливий пошук нового з розумною повагою до традиційного, з бажанням володіти надбанням вікового досвіду" [1, 2]. Наведена цитата з відгуку на перші збірки українських поетів І.Жиленко "Соло на сольфі", Л.Скирди "Чекання", Б.Демківа "Сувора ніжність", Л.Горлача "Сонце в зіницях", В.Куликівського "Зелені ритми", І.Нижника "Нива", які прийшли до читача 1965 року. Імовірно, завдяки назві та змісту книжки останнього критична стаття отримала заголовок "Гадки над першим ужинком". Мій здогад підтверджують достатньо висока оцінка Авраховим віршів дебютанта і його "бажання процитувати бодай один з вінка (в авторському означенні – разка) сонетів", названих "Орбіти". Магістральний текст "Вітаю вас, о нелині-дуби!" утворений із перших рядків попередніх чотирнадцяти віршів. Та не він привернув зір рецензента. Увага акцентувалася на п'ятому сонеті, де осмислювався обраний поетом творчий шлях і поглиблювалася тема відповідальності за сказане слово:

Не падати на закрутах судьби –
То перший заповіт мені від роду.
Я силу взяв у мужнього народу,
Його сини – не слуги, не раби.

Його козацьку славу, честь і вроду
Продовжую, як лицар, без ганьби.
Не прагну я суворої судьби.
Та не вишукую й мілкого броду.

Від предків до нащадків – наша путь.
Коротка?.. Довга?.. – Та не в тому суть.
Я знаю: плазувать на ній не личить.

Закон путі – без ремствувань іти.
За підлу зраду – проклянуть брати,
Не схибиш – то нащадки возвеличать
[8, 66].

Перед нами складна строфа з чотирнадцяти рядків п'ятистопного ямба, де в останньому тривірші виспіву поет своє утвердження на літературному шляху посилив афоризмом "Закон путі – без ремствувань іти". Тут осмислюється як індивідуально-особистісне, так і суспільно значуще світоглядне і творче кредо, відчутна естетика поетики шістдесятників.

Першокнижка І.Нижника продовжувала вічну тему поклоніння міфологічній Деметрі, богині землеробства, врожайності, зростання й достигання хлібів, тобто означувала сутність землі як носія ідеї життя й сутність людини, наділеної Словом. У деяких ліричних віршах вловлювалися перегуки з текстами Я.Щоголіва "Нива", Б. Грінченка "Хлібороб", Ліни Костенко "Якщо життя моє – як нива..." та вчувався відгомін Шевченкового вірша "Не нарікаю я на Бога…". Ремінісценції, як правило, використовувалися ті, які в попередників певною мірою ототожнювали ліричного героя з майбутнім урожаєм, наприклад, "нива – життя", "зерно – слово" тощо. Взаємозв'язок між мовно-виражальними елементами художнього тексту будувався за принципом метафоризації стрижневих слів, пов'язаних із землеробською символікою (нива, поле, оранка, сівба, жнива, зерно тощо), циклічним розумінням часу. Персоніфікація землі, що бачимо у програмному вірші "Нива", пов'язана з фольклорною традицією, яка для поета була й залишається вагомим підґрунтям композиційного вирішення багатьох творів. Ліричний герой просить ниву дозволити "посіять пшеничку золоту!" [8, 8]. Прохання поета, на думку критика, "звучало як щира благоговійна молитва перед великим починанням" [1, 2]. Маючи за плечима життєвий досвід, музичну й педагогічну освіту, І.Нижник уважав за честь вивіряти свій шлях духовними набутками предтеч і, як вони, "сіяти слова" на "добрі жнива" [16, 355].

Колосувала добірним збіжжям, як і передбачав Г.Аврахов, поетова нива. Образ *зерна* як основи, суті того, що дає добрі сходи в житті, виростав у символ Слова, про яке в сьомій збірці поезій "Сійся-родися!" (1985) сказано так: "У кожнім слові є щось від зерна / Є визріла напруга проростання, / як нурт непереборного жадання, / як музика, що з серця вирина..." [9, 6].

Нині в доробку письменника декілька книжок прози [2], чотирнадцять ліричних збірок, які вирізняються жанрово-строфічною вправністю, стилістичною неповторністю, глибокою змістовою наповненістю. Він оперує традиційними та вишуканими формами поезії. Авторові притаманна як класична строфа, так і верлібр. З-під пера майстра народжуються рубаї, п'ятивірші, цикли сонетів, балади, притчі, елегії й медитативні тексти. Йому "легко кориться щонайсміливіша асоціативність тропа!" [1, 2], завдяки чому яскравіше розкриваються суттєві речі зображуваних явищ. Слід завважити також композиційну неповторність більшості ліричних віршів.

Заявленим на етапі творчого становлення мотивам (дороги, осягнення суті єства людини, родоводу, співвідношення зрілості й молодості) і образам (ниви, дерева, саду, гір) І.Нижник залишився вірним і в подальших книжках. Новаторством, за словами М.Кодака, став "своєрідний дев'ятивірш-вінок на десять строф" [7, 85], назва якого "Вічний рух", де поетично репрезентуються знайомі образи землі і ниви, вжиті, як і раніше, у переносному значенні:

І день, і рік, і вік – усе минуче,
як добрий хміль столітнього вина.
І допікає серцю щем пекучий.
І думаєш, чия у тім вина,
коли, бува нерівно борозна,
виорюються на життєвій ниві...
Ах, прагнення і радощі примхливі!
Мов паводі бурхливі навесні,
усе сплива за обрії земні [9,16].

Особлива увага до ліричних слів, фраз, які проявляються в емоційному розгортанні тем і мотивів, виписаних у ритмічній послідовності рядків і строф, дозволяє І.Нижнику правдиво відтворювати складності людської психології та характеру: жорстокість і скупість ("Колючий дріт"), глибинні болі ("Жура", "Таємниця сльози", "Окрушини смутку"), вияви справжньої доброти й вірності. Свідчення останнього – вірші "Я не Перун...", "Рядки про людину", "Бабуся". В архітектоніці, в образній палітрі названих творів проступають інтонації й

сентенції В.Симоненка, зосібна “Ти знаєш, що ти – людина? / Ти знаєш про це чи ні?...” [13, 63]. До речі, авторові “Лебедів материнства” присвячена поезія “Стрімкі жадання – синньодзьобі птиці...”, яка ввійшла до другої ліричної збірки “Живиця” (1967). Наголошу, слідом за Я. Голобородьком, що поетові “вкрай важливо дійти до усвідомлення *Сутності* у смисловій синтагмі “людина – життя”, і для цього він воліє встановити і окреслити найрізноманітніші її іпостасі” [4, 63].

І. Нижник роздумує про вимір людського буття – буття буденного й буття граничного. Тому і звертається, окрім рідних і близьких людей (прадід, дід, батько, брат, кохана жінка), якими він пишається, до непересічних особистостей, котрі лишили слід в історії світової і вітчизняної культури. Це проповідники й філософи (І.Вишенський, Сократ, Г.Сковорода), композитори, актори й кобзарі (М.Лисенко, М.Заньковецька, О.Чуприна), митці й письменники (К.Брюлов, О.Довженко, А.Міцкевич, І.Франко, Л.Мартович, А.Малишко). Сюди ж варто зарахувати вірші-присвяти “...Все йде, все минає” (Катерині Білокур), “Диригент” (С. Турчаку), “Рідна вода” (Левку Ревуцькому), “Вишні” (Зеновію Антонішаку), а також цикл “Яви”, що складається з чотирьох віршів, де в кожному другому рядку повторюються словосполучення “мені явився...”, а в третьому – твердження: “– Ти єсть людина”. Із чиїх вуст слова й поради почув ліричний суб’єкт І. Нижника? До нього пришли “ясномисл Гомер”, “життєлюб Омар”, “пристрасний Шекспір” і “праведний Тарас”. Поетичний діалог знадобився для того, аби підсилити вагомість афористичних рядків, у яких означується життєва вартісна шкала: мудрість, радість, ненависть і любов, відданість батьківщині. Поет силою художньої уяви вдається до розмови “через віки” зі своїми мистецькими побратимами, цим самим віддаючи шану справжньому таланту і стверджуючи, що “у генія не має чужини” [10, 159], що завдяки поетичним візіям можливо долати простір і час. Рідні місця письменника, його твори, речі, картини й музика сприяють спілкуванню з духовним сферами минулих часів, задають тональність віршам-імпровізаціям “Останній сон Кобилянської”, “Стефаник пише “Новину”. Варті доброго слова вписування в текстову тканину великої та малої форми віршів міфологічних (Ярило, Стрибог), біблійних (Мойсей, Адам і Єва) та літературних персонажів (Захар Беркут), а також прізвищ митців. Особливо актуально звучить смислове навантаження на прізвище австрійського композитора В.-А.Моцарта, коли його класична спадщина порівнюється із сьогоднішньою псевдомузикою: “Як болісно, коли у серце чуле / музичним ґвалтом гуркають бамбуки, / що глухотою слухають себе, / але ніколи Моцарта не чули” [12, 56].

Завважене Валентиною Громовою часте вживання “пісенних висловів, порівнянь, метафор, епітетів, які своїм корінням сягають у фольклор і водночас по-новому оригінально побачені поетом” [6, 2], має під собою “справжній ґрунт”. Ігор Нижник народився у Прикарпатті, де минули його дитинство і юність, де вчився, набув фах, зробив перші кроки як викладач музики й літератор [14, 3], засвідчивши відданість улюбленій справі та вміння своєрідно модифікувати й узагальнювати багаті скарби української народної творчості, зосібна зрощувати подібні за сюжетно-композиційною канвою пісенні ритмомелодійні рядки для того, щоби вивести їх на рівень вищого регістру осмислення матеріалу про певну історичну чи побутову подію. Літературні цитати й ремінісценції, узяті з народнопісенних джерел, створюють відповідний настрій, дають змогу читачеві пригадати слова та мелодію цього тексту. Приміром, у циклі “Українська ніч” кожен вірш починається відомими рядками “Ой у полі жито копитами збито…”, “Три дороги у світ, а четверта – додому…”, “Ой горе тій чайці, що не заголосить…”, які тематично поєднані між собою векторним мотивом – смерті козака. У композиційній побудові кожного з цих трьох віршів також знаходимо знані вислови (“козаченько спить”, “не шуми калинонько”, “ворони голодно з трьох доріг чатують”, “не заквилить у

розпуці материнське серце” ), які в завершальній четвертій поезії “Чи знаєте ви українську ніч” підсилюють танатологічну драматизацію події безмежною тугою батька й матері за сином.

Інший приклад літературної адаптації й аплікації народнопісенного твору та крилатих народних висловів знаходимо в тексті “І знову сталось, яку було...”, де у грайливо-іронічній формі оприявнюються інтимні почуття. Лексично-семантична наповненість варіативними повторами та сталими порівняннями надає тексту динамічного звучання, тим самим виразніше окреслює емоційну напругу безіменних ліричних персонажів. Процитую окремі фрагменти як ілюстрацію принципу побудови образів та художніх деталей:

І знову сталось, як було:
і темінь – сойчине крило,
і той струмок – немов струна,
і те відеречко – без дна.
і доки світ не голубів,
ти напуваєш голубів...
... Ах, чи нап’ються голуби?
А губи стогнуть: пригуби!
А ти бентежна, як струна!
Ой те відеречко без дна!..
... А темінь – сойчине крило,
А губи спрагою спекло! [9,81].

У народній поезії часто образ голуба поєднується з процесом купання, приміром: “Ой п’є голуб воду, голубка воркоче...”. Вода символізує чистоту почуття, а голуб і голубка – пару закоханих. Крила – це ознака злету, надії, а сойка ж бо, за О. Потебнею, – віщий птах. Переосмислені і трансформовані значення цих слів уже на іншій семантичній і ритмічній основі відтворюють процес спілкування двох закоханих, їхнє бажання перейти межу інтенційної відстані від індивідуального “Я” і “Ти” до об’єднувального “Ми”. (Мушу констатувати, що наведені уривки, на жаль, не передають повністю авторський поетичний малюнок, не показують усієї чуттєвої заданості тексту).

Своєрідність І.Нижника виявляється і у звуковій інструментовці, музична означеність якої прочитується із назв віршів “Балада про скрипку”, “Дідова скрипка”, “Троїсті музики”, “Цимбали”, “Сопілкар”, “Паралелі струн” тощо.

Звукове тло в багатьох текстах творять слова-символи на означення довкілля. Це краєвиди гір і долин, показані через міфологічне та образно-метафоричне осмислення дійсності, зокрема у віршах “Гора Марічка”, “Чорногора”, “Вовк”, “Чапля”, “Ворон”. Співзвучність рим й алітерації художньо означуються епітетними словосполученнями на кшталт: гомін вітру, зблиск блискавки, голос грому, рокіт Яремчевого водоспаду, шум гірських річок, струмків і потічків, шелест листя дерев лісу й саду. Наявні сполучення з орнітологічними словами-символами, такі як щебетання жайворонків, голос серпокрильців, спів солов’їв, кування зозулі, крики журавлинні, чайчине кигикання, бузькове клекотання, не лише озвучують поетичний простір, а й несуть емоційну наснаженість. Відомо, що Василь Голобородько десять років працює над книжкою “Українські птахи в українському краєвиді“, називаючи свої вірші про птахів “інтерпретаційною“, або “тлумачною“ поезією [3, 47]. Вірю, це буде цікава й потрібна книжка, в якій знайдеться місце ремінісценціям на задану тематику із віршів і М.Рильського та І.Нижника…

Казкові й міфічні образи візуалізують текст, з-поміж них – вічний крук, який грає на дримбі, зелені жабки, що кумкають, як кумасі, цибатий лелечисько, темна рожа, мак у червоному береті, а сам автор чабанує над Чорною горою, пасе білі вівці. Яструби, беркути, лиси, зайці, качки, риби, півні – усі ці поетичні образи прийшли у вірші з неповторного світу карпатської природи, де гори розмовляють із хмарами, де пралісові смереки й запах живиці, а в долині село з яблуками в садах і з нагідками та жоржинами перед вікнами будинків. І на пам’ять спадають початкові рядки “Триптиха” М. Вінграновського: “Тут все говорить із прадавніх гір… / Тут вічність диха

тихо серед гір…" [4, 56]. Тому І.Нижник творить такі об'ємні метафори, як "книга гір", "музика гір", "коріння гір", та персоніфікує їх ("думання гори), бо серце поета там, "де сходяться людина й звір / до неба на причастя" [11,40]. Упадає в око залюбленість у рідні краєвиди, які не лише об'єкти естетичного "вчування" і споглядання: вони передусім місце-перебування буття, тобто рідний ландшафт. Поет закорінений у цей простір, який став його "ґрунтом і кров'ю", трансцендентальним місцем для думки, де він мислить і пише мовою буття, становлення і вірою: "Ходімте в гори, де смерек ошати, / щоб їх красу Господню не проспати. / Найкращі гори – то найкращі гори, / а краще гір на світі – лиш Карпати" [12,28].

Із 80-х років минулого століття І.Нижник активно звертався до жанру рубаї, уміщував у своїх збірках окремим розділом цю малу форму вірша. Серед книжок минулого року хочу особливо виокремити його збірку "Рубаї", присвячену "Пам'яті сина Олега", що вийшла у Дрогобицькому видавництві "Відродження". Книжка складається із двох розділів, названих "Сьогодні…" та "...І вчора", тобто під однією обкладинкою об'єднано давні й нові тексти – 130 чотиривіршів. Представлено різні форми римування, зокрема і внутрішні рими, у цій жанрово-стильовій системі. Це передусім літературний та інтелектуальний взірець чотиривірша глибокого змісту, обмеженого жорсткими рамками поетичної форми. У таких мініатюрних творах особливо помітний неповторний елемент авторських настанов, уподобань, переживань і прагнень: "Ікарів злет!.. Затяжко для нездар. / Горіння духу – дивовижний чар. / О, не боронь мені, моя любове, / розбитися на скелях, як Ікар" [12,98]. Водночас у них відчутне як інтуїтивне, так і раціональне осягнення дійсності, закладене в рядки філософської медитації чи пейзажної замальовки. По-суті, книжка є виявом внутрішніх душевних порухів, індивідуального світовідчуття і світорозуміння; у ній перемежовується розповідь про особистісне й надособистісне, сказане у стислих афористичних рядках: "Не всім даються сонячні висоти: / земне тяжіння важко побороти. / Але любов до рідної землі / підносить нас понад усі висоти [12,109].

У чотиривірші "Не всім даються сонячні висоти…" висловлено дуже прості й водночас дуже важливі істини, які не потребують коментарів. Зауважу лише, що поет говорить на громадянські теми природно, без показних і занадто пристрасних інтонацій. Так само без зайвої патетики, але дуже переконливо не оминає негативних соціальних явищ, нагадує про морально-етичні критерії: "Коли до серця підповзає лжа / і ранить гірше лютого ножа, / я думаю в журбі невиліковній: / чи є мерзенній підлості межа?" [12,122].

Що є виміром буття індивіда і спільноти: відповідальність за вчинки і слова чи насолода відсутністю відповідальності? Подібних питань, з якими автор звертається до читача, достатньо. Дволикості ("Лукавий недруг руку подає..."), ліні ("Гнию, – пліткують, – літо чи зима..."), фразерству ("Не марнослів'ям повниться душа"), жадобі до грошей ("Маєтносте, мене проймає сум", "Не радуйся вторгованому центу"), оміщаненню ("У дужім тілі не слабує дух") тощо поет протиставляє красу природи, живу думку і глибокі почуття. Помітна авторська ощадність у слові, прив'язаність до улюблених образів, стійких висловів, симпатія до омографів й омонімічних рим, фразеологізмів, приповідок та афоризмів. І. Нижник дає раду омографам й омонімічним римам, які сприяють "згущенню думки" (О.Потебня), можливості розгортати великі сюжети на малій площі рубаят. Усі його рубаї написані п'ятистопним ямбом із константою у п'ятій строфі й різноманітними ритмічними варіаціями. Спостерігається чергування ямбічних і хореїчних рим, на що вказала у своїй монографії М.Сьомочкіна, проаналізувавши низку поетових чотиривіршів [15,157].

Як уже зазначалося, поезія І.Нижника неординарна, смисли текстів вимагають уважного прочитання й потрактування, сприяють роздумам про час, людину,

сутність буття, ландшафти, які нас оточують. А поет іде життєвою дорогою, продовжуючи розпочатий у молодості діалог: “Спитав я ниву: Це твої жита? / Відтак спитав: А де ж мої жита? / Сказала нива: Жайвора послухай, / Навіщо сріблом виграють жита” [12, 23].

ЛІТЕРАТУРА
1. *Аврахов Г.* Над першим ужинком // Літ. Україна. – 1966. – 11 берез.
2. *Астаф’єв О.* Із “Книги гір” // Слово і Час. – 2006. – № 12. – С. 76 – 78.
3. *Василь* Голобородько й триста шістдесят п’ять українських птахів / Інтерв’ю Л. Якимчук з В.Голобородьком // Укр. журнал. – 2009. – № 12. – С. 47 – 50.
4. *Вінграновський М.* Атомні прелюди. – К., 1962. – 119 с.
5. *Голобородько Я.* “Корона” Ігоря Нижника // Слово і Час. – 2008. – № 6. – С. 72 – 75.
6. *Громова В.* Чекаючи відкриттів: Нотатки читача // Літ. Україна. – 1966. – 18 січ.
7. *Кодак М.* Ігор Нижник. “Сонця – на сотні літ” або звіт Ігоря Нижника // Слово і Час. – 2002. – № 12. – С. 85.
8. *Нижник І.* Нива. – К., 1965. – 80 с.
9. *Нижник І.* Сійся-родися! – К., 1985. – 95 с.
10. *Нижник І.* Вічний рух. – К., 1984. – 163 с.
11. *Нижник І.* Білі вівці на Чорній горі. – Дрогобич, 2002. – 320 с.
12. *Нижник І.* Рубаї. – Дрогобич, 2008. – 133 с.
13. *Симоненко В.* У твоєму імені живу: Поезії, оповідання, щоденникові записи, листи / Упоряд. та післям. В. Яременка. – К., 2003. – 382 с.
14. *Соловчук Р.* Музикант у поезії, поет у прозі // *Нижник І.* Білі вівці на Чорній горі. – Дрогобич, 2002. – 320 с.
15. *Сьомочкіна* О. Рубаї в українській поезії: від канонізованої строфи до поліжанру. – К., 2005. – 252 с.
16. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К., 2003. – Т. 2: Поезія 1847 – 1861 / Редкол.: М.Г.Жулинський (голова) та ін. Упоряд. та комент. В.С. Бородін, В.Л.Смілянська, Н.П.Чамата та ін. – 783 с.

*Отримано 18.01.2010 р.* *м. Київ* ■

**Віктор Палинський**

## ІГОР ПАВЛЮК: “БУНТ СВЯЧЕНОЇ ВОДИ”

…Занотував кілька думок та рефлексій, не з наскоку читаючи книжку поезій Ігоря Павлюка; переглянувши записи через якийсь час, помітив їхню привабливу незумисність і добру налаштованість на “нуту” (Франкове).

…Що може поет? Нічого, і водночас може все! Це – парадоксально. І, можливо, недостатньо конкретно. Але більш точно здефінувати, просто годі. І справа тут не в якійсь особливій дарованій інтуїтивності, що можемо назвати її хіба що Усмішкою Бога. Вона й прочиняє “врата до всього”. Одначе це – лише – спалах, мить озоріння; відчуття; напевне – лише далекий відгомін одкровень найодкровенніших: шлях поезії. Подібно – до нечуваних глибин людського духу, світів творящих і витворених. …Коли шелест вічності найлегшим подихом торкається розпаленого серця. …І простору більшає з кожним подихом. У цю благотворящу мить поет – наймогутніший: він пророк, поводир, деміург. То ж чи можна прикинутись, що ти посвячений, не володіючи Даром. Ні!!! І не зарадять тут жодні найвитонченіші хитрощі, навіть електронно-віртуальні вибрики. Поет – провідник поезії (кажуть, у фізиці є напівпровідники; але ж то – у фізиці). Отже, поезія – властивість душі. Спосіб дихати.

Ігор Павлюк належить до тих поетів, книжки яких надовго не відкладаєш, одразу тягнеться рука торкнутися цього зазвичай добре оправленого томика: “Що ж він там утнув цього разу?!” І “утнув” не в розумінні якогось карколомного штукарства, а, власне, у сенсі новаторства духу, що, будьмо одвертими,

вдається небагатьом сучасним українським поетам. ...І ось уже котить тебе незрівнянно добротна (ніби щойно вигадане колесо) метафора від одного вірша до іншого. Цей шлях – і засіб, і мета. Він – до нестями – легкий. Бо найлегше (найдовше!) іде той, "хто до себе доріс; перед Всевишнім чистий" ("Бунт свяченої води". – Львів: "Сполом", 2006. – 286 с.).

Ігоря Павлюка добре цитувати: зумовлено це виразністю художнього образу, докладною рельєфністю поетичної фрази, осяжними природними можливостями віртуозного авторського використання лексичних набутків. Поет аж ніяк не борсається в нездоланній стихії, він бере (вибирає) лише те, що йому конче необхідне. Легко й невимушено. Як даність:

"Самотні ми.
Бо тут самотнє все".
"Бог також,
Він трішечки людина".

"Шипшинові краплі
Лягають в тумани спати".
"Є лиш чекання.
Осені нема".

Ігор Павлюк – поет болящий. Біль його перетікає в напружену енергетичну мелодію віршів. А ця мелодія формує певну містику, що раптом виповнює довколишній простір і без останку захоплює в поле свого невідворотнього впливу. І довго не відпускає. Усе це, як "гра в бісер", – самодостатньо; хоч – і далеко поза прагматичними мірками простої (чи спрощеної?) доцільності (це – інші світи!). Це – "бунт свяченої води":

"Знаю, що то за болі – / Як виростають крила. / Тяжко було без волі, / А на волі – несила".

Павлюк особливо добрий, коли відчути, як інтуїтивно намацує артерію поезії: "Темніє в небесах. / Розхлюпані свічки... / Люблю цей чорнозем – / Та кровії ціною".

Він ніколи не човгає. А так, наче летить над землею... А що там далі – таки невідомо. Бо навіть "душі залоскочені / Хочуть, та бояться / Бути вічними".

Подекуди у збірці надибуєш такі виразні єсенінські мотиви, що поезії видаються найвільнішими переспівами творів геніального лірика. І ритмомелодика близька, і поетика в цілому ("Над вікном щербатий Місяць плаче", "Іронічне"). Одначе все – оригінально, бо трансформовано через природу вродженого таланту. ...Коли ж пробивається крізь живу тканину поезії щось зайве, дидактичне, поезія починає гірчити. Мабуть, за таких обставин поетові слід уважніше дослухатись до музики душі й повністю забути про декларації, навіть якщо вони достобіса красиві та лоскітно-провокативні!

Перевага Ігоря Павлюка в сучасному літературному процесі – хоч як це парадоксально – у його многописанні. Очевидний недолік – у тому ж. Подеколи помітна поквапливість спонукає говорити про деякі художні втрати чи то прорахунки. Водночас ота зарядженість на кінцевий "продукт" – безумовно, якість упертої, дещо нервової натури митця; незмінним і безконечним шляхом до себе. Отож якихось утрат йому не уникнути. Утім, як і нам усім.

...Що й казати, нелегко бути поетом. Хоча просто бути – також непереливки. Насправді Ігор Павлюк добре знає особливу мову, що називаємо її поезією. І вона горнеться до нього. У світі щось оживає від цієї дивно-давньої, вистояної на традиціях фантазійності поезії Ігоря Павлюка. У світі любові...

*Отримано 19.11.2009 р.* *м. Львів*

## ЕПІСТОЛЯРНИЙ ДІАЛОГ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА З РОЗАЛІЄЮ ЛІФШИЦЬ (1911–1918)*

### 1916 РІК

### № 11 (103)

В. ВИННИЧЕНКО – Р. ЛІФШИЦЬ

*28-29-III-[19]16*

Дуже мені дивно, що ти до 24-го не одержала мого листа з Київу, посланого 20-го вночі. Потім я тобі писав 22-го і далі щодня, виключаючи вчорашній день. (Нунко, проставляй числа на листах! Ох, я тобі дам за це! Запам'ятай це, дрянушка!).

Руки мені горять згори, як попечені на вогню. Це я сидів на вітрі і писав, а вітер тепер тут страшенний та ще й холодний до того. Сьогодня зробив у проваллі (біля акацій, пам'ятаєш?) два фотелі і трошки вже працював. Один фотель на одному схилі провалля, другий на другому. Як сонце вранці, – то я сідаю в один, а як увечері, то в другий. Тільки не дуже вдалося сьогодня робити, бо прийшов до мене з Урханом (санбернаром) пан і ми почали палити тут же над проваллям торішню траву. Піднялась чиста пожежа, все поле запалало, здійнявся хмарою дим і вогонь, здавалось, виривався з самої землі.

Потім ходили в степ, де волочать поле. І там палили сухе бадилля. А потім треба було викорчувати з пару дерев у саду. Так і час минув. З кожним днем я стаю чорніший та чорніший, – ніс уже облазить, щоки, як попечені.

Дюна, ти ж узяла гроші у Ребр[ика]?[1] Візьми та спитай, коли випускає. Присором його. Піджени Жака, хай посила коректу.

А чи ти була в окрузі? Чи є екзаменаційний лист? Ой, боюсь, що його загублено по тих університетах. Боюся, що він загубився у Харкові. Напиши тоді Мар[ії] Захар[івні][2], нехай вона чи сама піде чи когось попрохає.

Голуба, ти ж по *двох* тижнях піди до Видріна?[3] Добре? Може, він зможе кільце.

Нічого, Дітo, що тебе сплячка напала, це добре, – значить, спочиваєш. Спи побільше, годуйся добре, поменше хвилюйся і не віддавай енергії на якихсь там Малініних[4].

Так, я теж думаю, що літом повинні бути кватири. Так що ти не дуже клопочись і передавай нашу, кому схочеш. От я тільки боюсь, що тобі буде занадто багато клопоту з перевозкою на дачу, з прислугою, з складанням. Кроха моя, мені аж сором, що я собі тут роскошую, а ти повинна все робити.

Нунко, а ти ж узяла "Чор[ну] Пан[теру]"[5] у Озар[овського], послала її […][6]. Не думаю, щоб ти забула, а все ж таки нагадую, бо всяко буває.

---

* Продовження. Див.: СіЧ. – 2007. – №№ 9,10; 2008. –№№ 1,3,6-8; 2009. – №№ 2,4,6,12, 2010. – № 1.

[1] *Ребрик Дмитро Маркович* – співробітник "Московского книгоиздательства".

[2] Ідеться про *Луценко Марію Захарівну*.

[3] *Видрін Максим Львович* – лікар-акушер, хірург і гінеколог у Москві.

[4] Яких Малініних мав на увазі Винниченко, установити не вдалося.

[5] П'єса В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Ведмідь".

[6] Скорочення, написано нерозбірливо.

Юл[ії] Мик[олаївни] ще немає, вона уперто видержує свій термін і приїде, мабуть, тільки по 1-ому. Ми собі холостяками живемо. І живемо зовсім добре. Є[вген] Х[арлампійович] починає вже все їсти (хоча з обережністю). Балакаємо багато і все на улюблені теми, що з нами зроблять, що ми зробимо і що зроблять одні з одними оті, що воюють. Крім цих тем, є сила інших, так що мовчати не доводиться. Але режим усе ж таки додержуємо, спати лягаємо о 9-й, встаємо о 6-ій. Сон у мене трохи краще, але похвалитись цілком добрим не можу. Ну, та, гадаю, прийде ще. Так що через місяць приїду таким гевалом, що аж злякаєшся. Злякаєшся дуже, Кохо моя? Пам'ятаю, які в тебе трохи злякані, трохи напружені стають очі, як ми довго не бачимось і я обнімаю тебе. Дітo моя єдина, безмежно дорога! З кожним днем я більш і більш відчуваю ту велику радість, яку ти мені даєш собою. І це навіть лякає мене і наганяє полохливі думки, як у того багача, що боїться, щоб його не обікрали. Обікрасти ж може простий випадок, захворієш і... Ну та хай їм всячина, таким думкам, це неможлива річ, ми ж ще так багато повинні з тобою зробити. Правда? Ми ж тільки почали. Ой, Дітюно моя, бережись. Чуєш? А пока що цілую тебе і Дьону[7] міцно-міцно! Ти!

[Дописано на першій сторінці вгорі]:

Сьому[8] не беруть у цей призив? Напиши!

[Дописано на першій сторінці внизу]:

Дітo, замов мені на літо хоч одну таку блузу, а то, боюсь, буде душно в цій.

Ти моя яснюна! Чуєш?

[Дописано на другій сторінці]:

Дітo, ти снилась мені. Та як, не скажу.

Сьогодня (29) дощ, з снігом, – таки нагнала його Москва. З Москви нічого доброго не жди. А все-таки це добре, що дощ. Боїмося тільки, що це надовго.

**ІР НБУВ. – Ф. 293. – № 49.**

## № 12 (104)[9]

### В. ВИННИЧЕНКО – Р. ЛІФШИЦЬ

*29-III-[19]16*

Сьогодня знову погано Є[вгенові] Х[арлампійович]у. Вчора був такий приступ болю, що він ліг і сьогодня не встає. Дуже шкода його, хочеться помогти і почуваю своє цілковите безсилля.

Мали ми вчора московський дарунок: величезний гряд, холод і сніг. Сьогодня знов соняшно і ясно.

Дітo, чи ти була в конторі Імп[ераторського] театру[10]. Піди, хороша, неодмінно, може, можна одержать. Як підеш на "Брехню", то напиши мені своє враження. Та хіба не можна дістати білетів.? Це дивно і добре.

Зараз іду в степ трохи поробити, хоч не хочеться лишати самого Є[вгена] Х[арлампійовича]. Ну, та я буду недовго.

Ю[лії] М[иколаївни] ще немає, приїде, мабуть, після 1-го. І не пише нічого, чи не розсердилась, що Є[вген] Х[арлампійович] не приїхав, як вона його викликала.

І я мрію, Дітo, про літо. Не можу я без тебе мати повноту життя. От уже вираховую, скільки ще лишилося до побачення з тобою. Ще три тижні! Голубко моя найніжніша! Страшно хочеться пригорнутись до тебе хоч на коротесеньку хвилинку. Люблю тебе так, що... Ну, нехай лучче скажу і покажу, як приїду. Так?

**ІР НБУВ. – Ф. 293. – № 50.**

---

[7] Дьоною в листах до Розалії Яківни Винниченко називав її найінтимніше місце.

[8] *Сьома* – Семен Ліфшиць, брат Розалії Яківни.

[9] Закрита листівка, відправлена на адресу Н. Васильєвої для Рози.

[10] Мовиться, імовірно, про Новий Імператорський театр, який був створений у Москві 1898 р. і проіснував 9 років.

**№13 (105)**

## В. ВИННИЧЕНКО – Р. ЛІФШИЦЬ

*31 – III – [19]16*

Сьогодня сумний день. Є[вген] Х[арлампійович] дуже хворий, лежить весь час, *нічого* не їсть, навіть молока не п'є. Болю вже немає, але його тошнить без перестанку і слабість така, що він уже й дивитись не може. Я через кожні 1½ год[ини] даю йому якийсь лік (там є вісмут) і слідкую, щоб правильно йшло приймання. Боляче чути, як його рве і аж холодію весь од жалю. Послали телеграму Ю[лії] М[иколаївн] і, щоб привезла морфію і шприц. Будемо робити вштрикнення, може це припинить тошноту.

Та ще й погода сумна – хмарна, хододна, злим чимсь тхне од різкого оскаженілого вітру. В будинкові тихо, тільки в димарях виє вітер.

А від тебе вже другий день немає листа. (Тут *щодня* посилається на пошту). В голову з цього приводу лізуть всякі тривожні думки, я їх одгоню, але вони, наче оті хмари, звідкись непомітно насувають та й насувають. Коли бачиш от-тако людину, яка придбала собі цю постійну кару за те, що хвилювалася, горіла, не тліла, що велику частину свого здоров'я віддала за несвоє благо, то мимоволі ще раз і ще раз посміхнешся над справедливістю, немов би десь існуючою. Ти не зрозумієш мене, сподіваюсь, так, буцім я жалкую, що її немає? Її не було, й не буде, і не потрібна вона, бо річ не в цьому. Суть закони життя. Що горить дуже, те згоряє швидче, ніж те, що тліє. Справедливо це чи ні, але факт. От так колись, голубо, буде й нам. Що ж ми виберемо: чи тліти та довго, чи горіти та коротко? Не думаю, що ми розійдемося в виборі. Правда? Аби ж тільки *розумно* згоріти, не віддати по дурному сил горіння. А, правду сказати, ми, особливо я, часто цілком по дурному горю. Не маю ще я тої мудрости, тої сили, яка вміє керувати горінням. (Та чи й має її хто-небудь *горючий*?). Дітo, ти все ж таки мудріша за мене, натура твоя, нерви твої мудріші. І я прохаю тебе: будь трошки дужчою, спиняй ти мої дурні, *непотрібні* вибухи. Шкода сил, які тратиш на якесь чорт зна що, коли вони могли б здатися на щось путнє. А ти ще, хороша моя, не зовсім звикла до сих вибухів, ти ще лякаєшся їх і зтихаєш вся, немов пригинаєшся, ждучи, коли пролетить дурний вихор. З якою глибокою, вдячною ніжностю я уявляю собі твої трохи поширені, прекрасні, добрі очі, коли ти пильно, злякано й страждаюче дивишся на мої часом до сорому дурні вибухи люті, дрібної, несправедливої, негарної. Дітo, прости мені такі хвилини.

От так дофілософствувався. Піду чай пити. З моєї кімнати (сусідня з кабінетом, де лежить Є[вген] Х[арлампійович] ) видно стіл в їдальні, лямпа ще легенько похитується після Насті[11], шумить самовар. Я сам питиму чай. А пити його зовсім не хочеться. Є[вген] Х[арлампійович] дрімає. Я не знаю, чи йому краще, коли я лишаю його самого, чи коли я з ним. Стараюсь угадувати і покидаю, коли бачу, що йому хочеться лишитись самому.

Може, завтра буде лист від тебе. Може, Є[вгенові] Х[арлампійовичу] буде краще. Може, погода виясниться. Це мої три бажання, з якими ляжу спати. Добра ніч, дорога.

[Дописано внизу першої сторінки листа]:

(1. IV) Ранок. Є[вгенові] Х[арлампійовичу] трохи краще. Ще не їсть, але нудить менше. Сонце теж є, хоч і бліде. Може, й від тебе буде лист, хоч маленький.

**ЦДАВО України. – Ф.1823. – Оп. 2. – Спр. 9. – Арк. 26 – 26 зв.**

---

[11] *Настя* – можливо, прислуга в домі Є. Чикаленка.

**№14 (106)**

## В. ВИННИЧЕНКО – Р. ЛІФШИЦЬ

*1-IV-[19]16. Вечір*

Я ж казав, що сьогодня буде від тебе лист! А їх крім того ще й два разом прийшло. Дякую тобі, моя золотоока Діта! І сонечко сьогодня було, і Є[вгенові] Х[арлампійовичу] краще і два листи я мав. Тепер я можу спокійно лягати спать.

Як же тобі написати докладно, як я себе почуваю? *Загалом* добре. Але, розуміється, нігде абсолютно доброго знайти не можна. Так само й тут. Насамперше недобре те, що немає тут... одної істоти, без якої ніщо не може бути добрим. І що далі, то відсутність ця гостріше почувається.

Друге, Є[вген] Х[арлампійович] хворий. Хвороба, мабуть, ще довго тягтиметься. Перші дні ми з ним лазили по степу, лежали на сіні, часом пробували навіть співати дуетом. А тепер я вже й у степ не хожу, а сижу в саду в альтанці, щоб через якусь годину прийти до Є[вгена] Х[арлампійовича] і дати йому лікарства. Сьогодня він хоч трошки розмовляв, сміявся, а вчора, позавчора весь час лежав з заплющеними очима, постогнував і час від часу блював.

Я сижу в альтанці майже весь день. До мене по черзі з'являються цуци: Патла, Кудлай, старий Каштан і Урхан. Каштан уже не добачає і, побачивши мене в саду, починає гавкати, але помітивши свою помилку, старечим кроком, схиливши якось голову на бік, спішить попрохати вибачення. Молода, весела, жартівлива Па́тла не дає йому як слід пораювати з моєї ласки, зачинає гратись, припадаючи на передні лапи й кусаючи за ноги старого. Один раз він не витримав, гризнув її, а вона здивовано стала й витріщилась на його. Потім крутнулась, гавкнула й побігла до Кудлая.

Щодня трошки копаю сад. Тоді до мене приходять качки, білі й руді, з темносиніми куточками підкрильників. Вони ждуть, поки я не прокопаю рядок і сяду спочивати. Тоді вони, спотикаючись на грудках, біжять і як братками для вуглів хапають дзьобами обкачаних у землі черв'яків. Коли я знов берусь за лопату, вони чемно, покручуючи хвостиками і ґерґотячи, одходять на бік усією юрбою і ждуть.

Часом хожу й на гору, в степ, до акацій, де похожаю й обдумую роботу. Там бачу пастушків, які лежать під скиртою, як радіуси, головами до центру. Таке поводження є нелегальщина, бо вони повинні бути кожний коло своєї худоби, ганяти її, щоб не лежала, щоб паслася, доглядати, щоб не зайшли на сходи (один пасе телят, другий – вівці, третій – коней). Але вони, бідолашні, страшенно нудяться на самоті і як тільки нема "пана", зараз же збігаються до купи. Мене вони не бояться і лежять собі, як я прохожу.

Ну, та ще трошки пишу. Але трошки, голуба, бо щось не пишеться.

Знов тиша в домі, тільки вітру немає, лиш Кудлай у саді гавкає надокучливо. Він біга сюди сваритися з сільськими собаками. Це досить неприємно.

Ще тільки дев'ята година, а Є[вген] Х[арлампійович] давно вже спить. Зараз і я ляжу. Сон у мене не поганий, але сеї ночі спав і мало й неважно. Думаю, що тепер спатиму вже краще.

От бачиш, який я слухняний: ти хочеш, щоб я докладно писав про себе, я й пишу. А от ти мало зовсім пишеш про те, як живеш, як почуваєш, що робиш. *Подробиць* же зовсім не пишеш, а мені також хочеться знати, як минає твій час, щоб хоч трошки походити за тобою. Але дякую й за те, що пишеш, дякую за ту велику радість, яка аж спалахує в мені, коли читаю твої листи. Аж соромно мені перед паном за вираз, що повинен бути мені на лиці.

[Дописано зверху першої сторінки]:

Це останній лист, що посилаю на Н[адю]. Завтра вже писатиму на Паліху.

[Дописано знизу першої сторінки]:

Ой, як я тебе хочу! Ще ж так довго до побачення!

**ІР НБУВ. – Ф. 293. – № 51.**

**№ 15 (107)**

## В. ВИННИЧЕНКО – Р. ЛІФШИЦЬ

*2-IV-[19]16. Вечір*

От знов Є[вгенові] Х[арлампійович]у гірше. Трохи випив молока і почало знов нудити. Цілий день і сміявся і жартував, а над вечір стало погано і тепер (7-а год. веч[ора]) вже одвернувся до стіни й спить. Хоч те добре, що він, як хворий, може спати, як каже, годин по 18 у добу. Щоб то зі мною було, коли б я хворів так? Мабуть, через тиждень виснажився б до щенту. Ну, та я все ж таки сподіваюсь, що завтра йому буде краще.

Сьогодня у нас хмарно, хоч не дуже холодно. Одначе, минулись, здається, ті ясні чисті дні, що я застав тут. Почнеться, мабуть, серія дощів, що бувають тут в апрілі.

Сьогодня в саду я зазнайомився ще з одним цікавим мешканцем його: з півнем, який водить курчат. Уяви собі півня замість квочки! Дорослий, стрункий, хоч ще молодий, рябий півень з виводком курчат. Вони бігають за ним і він їх скликає так, як курей, коли грозить якась небезпека, він, як квочка, біжить виручати. Але в той же час, буває, стане, витягне шию і по півнячому заспіває. Також і до курей починає потрохи залицятися. Значить, мужська здатність у його не загублена. Він особистий приятель Урхана. Колись Урхан, коли півень був ще малим курчам, розсердившись за те, що той дзьобав його кістку, гамкнув його і трохи не задавив. Курча урятували, але через те, що воно після цього було дуже кволе, тримали всю зиму в кухні. Тут же жив і Урхан. І от колишні вороги сприятелювались: курча стало спати разом з Урханом, залізаючи йому під лапу. А батьком він став через те, що жив з маленькими курчатками, які вилупились сеї весни. Та так звик до них, що, коли випустили квочку з курчатами на двір, то й він почав з ними ходити. Тоді квочка, бачучи, що є заміститель, кинула їх і тепер невідомо де, а він і досі водить не своїх дітей. Часом вони заходять до мене в альтанку всею кумпанією. Деякі з підлітків вилітають до мене на стіл і клюють букви на папері. Деякі даються брати в руки і дуже мило роблять: тюр, тюр.

Завтра рано приїжжає вже Ю[лія] М[иколаївна]. Є[вген] Х[арлампійович], жартуючи, каже, що вона буде сердитись, як застане його здоровим, бо ми послали їй телеграму, щоб привезла морфію й шприц. Та так, певно, й буде, коли йому буде не гірше. Це ж вона повинна була бігати, шукати лікаря, шукати того шприца. Але, звичайно, цього мало ще для того, щоб сердитись на те, що чоловікові краще і клопоти не пригодились. Правда, моя ти прекрасна?

Я сеї ночі вже приймав веронал, щось поганенько мені спиться. Та й один з зубів сьогодня щось погано поводиться, коли б це було в городі, то байдуже, а то тут, де ближче, як за 4 год[ини] їхати по залізниці немає дантиста, це дуже неприємно. Сподіваюсь, що затихне сам собою.

Голуба! Вексель мені удалось чудесно виправити, так що ніяких непорозумінь не може бути. А посилки, мабуть, з Петрограду? Все ж таки приховай. Та й я думаю послати цей посилкою на Н[адю]. Щоб по дорозі не трапилось неприємности.

Як же у тебе? Сьогодня листа від тебе не мав. Мабуть завтра аж два одержу. Моя ясна, ніжна, благоухання! Яка радість знати, що ти десь там істнуєш і що колись я приїду до тебе. Коха моя! Будь здоровенька, бадьора і весела!

[Дописано знизу першої сторінки]:

Голуба, віддай полагодити мою машинку-запалку, бо ця зіпсувалась. Не забудь!

[Дописано знизу другої сторінки]:

3–IV. Ранок. 6 год[ин]. Приїхала Ю[лія] М[иколаївна]. Вже сидить у Є[вгена] Х[арлампійовича]. Я не чув, як вона пройшла до його і підійшов до дверей кабінету. Вона сидить біля його на постелі. І мені зразу уявилась ти, коли приходиш до мене вранці або як сидиш біля мене, коли я лежу. На дворі хмарно-хмарно. Скільки мені тут ще бути? Напиши, Кохо! Як ти собі уявляєш, коли я зможу виїхати, якого числа?

**ІР НБУВ. – Ф. 293. – № 52.**

## № 16 (108)[12]

В. ВИННИЧЕНКО – Р. ЛІФШИЦЬ

*3-IV-[19]16*

Трудненький учора мені день випав: страшенно вітряна, хмарна погода, не виспався і розболівся зуб. Уяви собі: один з запльомбованих (не під коронкою) почав боліти. Коли б це в городі, то дурниця. А тут? Їхати в Одесу? Цілий день я снуваґав як неприкаяний. Але сьогодня вже тихо, соняшно і зуб ниє дуже мало. Сподіваюсь, що він затихне й підожде, поки я приїду в Москву. Як не затихне, що ж робити, поїду в Одесу, зроблю цілу подорож.

Голубо моя, який я радий, що ти була у Пальгунова[13] і що він нічого не найшов. Дякую тобі дуже-дуже! Хай же тобі за це буде так гарно, як тільки можливо. Дитинко, ти ж не лінуйся, а приймай миш'як. Чи ковтай, чи якось вштрикуй. Хай Рая тобі робить. Я писав тобі, що не приймаю сайодіну. Хай йому біс, від його я почував себе якимсь ідіотом, а мені хочеться тут побути без всяких ліків.

Як же в тебе виясняється з кватирою? Та треба ж, мабуть, і на дачу поїхати перед переїздом. Чи як? Ну, та ти вже, голубо, сама про все подумаєш? Да? Ти, мабуть, хочеш зробити все так, щоб я й не встрявав. Правда? Я теж на твоєму місці так хотів би, щоб все-все зробити і щоб ти приїхала і застала все в повному ході й порядку. Дитинко, ти хоч попрохай Сьому або Жака помогти тобі в складанню, перевозці.

А про Раю ви щось думаєте? Шукаєте їй що неб[удь]? Малюнка моя! Ой! Ну, хай тобі буде ясно й бадьоро на душі. Хай у вас буде такий ранок, як оце тут. Дітo моя! Обнімаю твої ноги.

**ІР НБУВ. – Ф. 293. – № 53.**

## № 17 (109)[14]

В. ВИННИЧЕНКО – Р. ЛІФШИЦЬ

*4-IV-[19]16*

Дітo моя! Їду завтра рано (о 4-ій вранці) в Одесу, – болить чортів зуб, не дає спокою. Не живу, а тільки слухаю, як ломить голову. От бісів лікар (чи зуб). А така шкода – саме настає погода. Ну, та що робити!

Дуже я радий, що ти, нарешті, маєш лист з університету. Принаймні знаєш уже, що не по дурному будеш готуватися.

Так у вас сніг був 31-го? Здорово. Але, сподіваюсь, що в кінці апріля його не буде?

Куди ж саме поїхав Сьома і чого так несподівано? Мій приклад заразив? Може, він тепер десь в Одесі, і я міг би його побачити завтра, коли б знав?

Неприємно дуже їхати мені з приводу такої глупої справи, та що маєш робити.

Ну, ти це до серця близько не бери, бо, коли дістанеш цього листа, я вже знов похожатиму собі по Перешорах. Завтра напишу тобі з Одеси, виїжжаючи, бо гадаю завтра ж і назад. Лічіння зуба лишу до Москви. Ще днів 20 до побачення! Господи, як ще багато.

**ІР НБУВ. – Ф. 293. – № 54.**

---

[12] Закрита листівка, адресована: Москва, Палиха Почт. отд. № 6 До востребования В. Р. В.

[13] *Пальгунов* – особу не встановлено.

[14] Закрита листівка, адресована: Москва. Палиха, Почт. Отд. № 65 До востребования В. Р. В.

*Підготовка текстів і примітки Надії Миронець*

*Отримано 29.07.2009 р.* *м. Київ*

# Рецензії

## ПОВЕРНЕННЯ ДО АРІСТОТЕЛЯ

**Штейнбук Ф.М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів). – К.: Знання України, 2009. – 215 с.**

Певною мірою середину XX ст. можна вважати часом літературної теорії. З'являється Жак Дерріда зі своєю деконструкцією, набувають неймовірної популярності постструктуралістські концепції Поля де Мана, який теорією "інфікував" Єльський університет у США, звідки постстуктуралізм поширився майже в усіх штатах. Пошанованими були погляди на літературу Р. Барта, Ю. Кристевої. Водночас розвиваються феміністичні студії… У цій магмі теорія постає результатом зрілості наукової свідомості, вона відображає сторічні шукання гуманітарної думки, які нарешті змогли утривалити себе в теорії.

Для чого постає теорія? Аби довести, що гуманітарні науки не поступаються природничо-математичним (ці дискусії вирінали ще в 1930-1940-і рр. у США, коли університети поставили питання: для чого потрібні літературні студії та гуманітарні факультети?). Погляди й відповіді Т. С. Еліота (у класичних студіях "Frontiers of Criticism", "Tradition and the Individual Talent") більше не задовольняли науковців, проте саме на цьому підґрунті з'являються тепер уже також класичні праці "нової критики" (пост-еліотівської) "Practical Criticism" (1930) А. А. Ричардса, "Seven Types of Ambiguity" (1947) В. Емпсона, концепції, які запропонували Вімсет, Бердслі, Брукс… "Нова критика" прагнула залучати форми прискіпливого аналізу текстуальних структур, через які відбувається осмислення і сприйняття літературного тексту (передовсім ідеться про залучення психолінгвістичних і психосемантичних методик у процесі "close-reading"). Здобуті результати верифікують, систематизують, із них вибудовуються факторіали тощо.




Усе це поставило теоретичну думку на якісно інший рівень. 1960-і роки довели, що в принципі гуманітарна теорія може бути не лише уподібнена до математичних і природничих наук, а й водночас залишатися метафоричною (здобутки французької літературознавчої школи). Парадоксально, але століття літературної теорії завершилося карколомною відмовою від теорії, недовірою до теорії, що наприкінці цього самого XX століття стала чимось ситуативним, хаотичним. Як виняток розвивається хіба що новий історицизм, який став популярним теоретичним вектором насамперед через "підважування" ("підривання") попередньої теорії задля утвердження історичного мислення в просторі літератури: "історія текстуалізується, а текст історизується". Ця метафора стала знаковою для Л. Монроуза, Ґрінблата та інших прихильників методу. Натомість класична (чиста) теорія згасає. Кожен дослідник тепер має власну теорію. Отже, і досі в підґрунті новітньої теоретичної літературознавчої думки – Барт, Женет, Тодоров; теоретична думка спинилася на злеті минулого століття і тепер

харчується з того бенкетного столу. А розмови про новітні теорії видаються вже неактуальними (а то й, навпаки, безглуздими).

Українське літературознавство почало відкривати для себе світ західної теорії: наразі вже маємо чимало перекладів, які відображають постколоніальну методологію (праці Е. Саїда, Ґ. Чакраворті Співак, Е. Томпсон тощо), феміністичні студії (перекладено окремі праці Е. Шовалтер, монографії Ю. Кристевої), структуралістські пошуки (праці Р. Барта, Ц. Тодорова) тощо. З'явився "Західний канон" Г. Блума (хоча ще чекає на український переклад "Страх впливу"). Усе це переінакшило й українську пострадянську теоретичну думку, яка розродилася анфіладою теоретичних досліджень на базі адаптованих (чи не дуже) західних методологій: праці С. Павличко, М. Новикової, Т. Гундорової, Н. Зборовської, Е. Соловей, Ю. Микитенка, О. Пронкевича, Є. Нахліка, П. Іванишина та ін. Проте й досі немає питомо українських теоретичних здобутків, принаймні вони неймовірно самотні або ж поодинокі.

Однак усе ж таки не варто настільки відмовляти в силах вітчизняному літературознавству. У такому разі кожна теоретична праця, яка претендує на власну концептуальну самобутність, постає справжнім святом. Буквально рік тому в літературознавчому українському просторі заговорили про новий метод аналізу художніх творів, розроблений ялтинським теоретиком Феліксом Штейнбуком. Торік з'явилися деякі публікації, присвячені цій темі, у часописі "Слово і Час"; було проведено кілька зустрічей в Інституті літератури. 2009 року монографія Ф.Штейнбука "Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів" була нарешті опублікована. Хочу зупинитися на центральних моментах теоретичної концепцій автора, зазначивши як точні, так і дискусійні моменти.

Сам по собі метод постає як герменевтична деконструкція, під прицілом якої опиняються два фундаментальні поняття "мімезис" і "тілесність". Зауважу, що подібний до пропонованого підхід був предметом дискусій у російському гуманітарному просторі, зокрема, можна згадати статтю російського літературознавця й теоретика культури С. Зенкіна "Філологічна ілюзія та її майбуття" [1, 75–76]. Майже десять років тому він писав: "Про тілесність у культурі в останній час пишуть багато. Важливо розмежувати два її аспекти: з одного боку, процесу окультурення тіл – тобто способи адаптації реального людського тіла до потреб культури, чи то форми фізичної "обробки" від ритуальної хірургії до одягу й косметики, чи то форми їхнього знакового осмислення, тобто структура дискурсів, які обговорюють людину, – і, з другого боку, власне життя тіла, що виявляється в побудові культури, у формі *тілесності* (ізольованої/колективної, незворушної/екстатичної), яка домінує в певний час…

Взаємодія тотальних тілесних текстів більше не може існувати в поняттях інтертекстуальних перегуків і позатекстуальних прототипів; власне, скасовано і розмежування цих двох процесів, бо живі "прототипи" самі стають текстами. Ідеться вже про міметичну взаємодію – але, відповідно до класичної теорії мімезису, цю взаємодію потрібно очистити від наслідування певної ідеальної схеми або ідеї предмета; це, власне, суто матеріалістичний мімезис, в якому впливають одне на одне феноменологічні реальності текстів…".

Здається, що саме цього і прагне Ф. Штейнбук, відходячи у власній монографії від розуміння мімезису як прямого наслідування й акцентуючи увагу на інших міметичних сутнісних функціях. "… Перекладений варіант – "наслідування" – не є адекватним змісту оригіналу через наявність в українському слові суттєвих конотативних нашарувань, а також через більш широкий смисл, який має оригінальна лексема", – зазначає він. Ідучи за філософськими й теоретичними концепціями В. Подороги та М. Ямпольського, дослідник класифікує мімезис на такі підвиди: 1) інстинктивне або спонтанне наслідування; 2) соціальне наслідування; 3) наслідування індивідуальне. Зазначу, що, як на мене, такий підхід доволі продуктивний: він підводить до думки, що текст насправді "міметує" людську свідомість, психіку в тих межах, наскільки

це можливо. Як за написанням літер можна визначити специфіку характеру, так і у світі художньої літератури текст відображає несвідоме, особистісні переживання. Текст по-особливому наслідує нас. А читач також наслідує текст, переживаючи в уяві драми фабульних ліній. Водночас читач проходить етап наслідування, щоб повернутися через сприйнятий текст до себе ("ми читаємо завше про себе" – класична формула, що потверджується в цьому разі). Водночас текст наслідує й глибші етнокультуральні особливості письменника, свідомість якого може бути закорінена в якісь регіональні етнічно-світоглядні матриці. Недаремно сьогодні на Заході доволі актуальні дискусії про зв'язок форми письма з географічним ландшафтом (скажімо, новозеландський поет не напише вірша так, як той, хто народився в Норвегії).

Саме тому мені здається, що цей новий теоретико-літературознавчий метод, який пропонує Ф. Штейнбук, вартує ширшої уваги та обговорення, адже він допомагає по-новому прочитати вже класичні тексти української та світової літератури. Назва цього продукту – тілесно-міметичний метод. Одразу створюється враження, що ми маємо справу з чимось природничим, точним, далеким від метафоричності літературознавчих студій. Тілесність і мімезис постають ключами для розшифрування. Водночас виникає багато запитань: про який саме тип мімезису йдеться? А як бути з анти-міметичними теоріями? Маємо повернення до Арістотеля? Що таке тілесність? Яке концептуальне поле має це поняття? Наскільки *тілесне* корелює з *інтелектуальним*, із когнітивними особливостями текстів? Адже будь-яка художня система – це відображення певної авторської свідомості, світогляду, філософії, свідомих структур і виявів несвідомого, посутньо наявного в будь-якому тексті. Водночас чи вичерпує поняття тілесно-міметичного методу той базис, із якого постають найвизначніші твори – архетипні образи?

Тілесно-міметичний метод, звичайно, не міг би виникнути без кількох теоретичних праць західної гуманітарної думки. Передовсім одразу пригадуєш праці французів Мерло-Понті, Фуко (хоча сама монографія ґрунтується на неймовірно широкій палітрі від Арістотеля до Аверинцева, від Беме до Бахтіна, від Яусса до Ямпольського)… Ці теоретики узагальнили величезний культурологічний досвід європейської цивілізації. Водночас тіло – основний концепт античної культури, який був редукований у часи середньовічної схоластики, а тому зміг явити себе вже у площині ренесансних поглядів. Щоправда, у цей час дещо з античного погляду на тіло було втрачено, натомість інтегрувалися середньовічні християнські погляди. В античності тілесність була центральною категорією думки: Всесвіт сприймався як пластичний космос, упорядкований простір, гармонійне поєднання діонісійського та аполлонівського. У такому випадку тіло було виявом цієї світової гармонії: у ньому був низ і верх, як небо і земля, водночас тіло приховувало внутрішній простір подібно до того, як матерія приховує непізнаванні для людської свідомості сили. Тіло було створено разом із космосом, за проекцією Універсуму (згадаймо хоча б діалог "Тімей" Платона). Водночас воно було впорядкованим, мало свої правила і пропорції, тому зображення людського тіла було "красивим", бо реалізовувало математичні закономірності гармонії Всесвіту (вплив піфагорійської традиції). Людина навіть після фізичної смерті існувала в тілесній формі (душі в царстві Аїда мали "тілесний вияв", перепрошую за цей оксиморон). Ф. Штейнбук починає свої міркування про тілесність із містика Я. Беме (Бьоме), хоча, звичайно, у цьому випадку варто було бодай пунктирно окреслити шлях у сприйняття тілесності від античності.

Мімезис – друге центральне поняття античної філософії й теорії Ф. Штейнбука. Світ літератури – це світ явленої природи, яку ми наслідуємо. Лірика – це своєрідний тонкий "мімезис" нашої душі, внутрішнього "Я"; епос – міметичне зображення природних сил, абстрагованих від людської конкретики, не утривалених у суб'єктивному часі, натомість представлених як вічно сущих. Проте, як зауважує Ф. Штейнбук, також не варто визначати мімезис лише як "наслідування" чогось чимось.

Це наслідування може мати значно складніший вияв. Цікаво, що концепція тілесності та міметичності активно розвивається вже впродовж двох тисячоліть, але у XX ст. вдалося одягти ці пошуки в шати теоретичної думки. Забігаючи трохи наперед, зауважу, що навіть у сучасних студіях, які прагнуть пояснити стихійні механізми поетичної творчості, і досі теорія наслідування природи не заперечується, а, навпаки, знаходить розуміння. У книжці К. Калабро "Я не скажу тобі, що це любов" сам італійський поет зазначає, що його поезія наслідує море (зовнішнє, природне наслідування морських вібрацій) і водночас відображає стихію любові (внутрішнє наслідування).

Ф. Штейнбук розглядає текст як цілісний "тілесний" простір, який актуалізує базові для людської свідомості концепти (життя і смерті, страху, любові). Це відбиває прадавні, архаїчні уявлення про текст, який в індійській традиції прирівнюється до людини, котру покарали й тіло якої пошматували, але воно все одно проросло в різних ділянках. Наше тіло реагує на зовнішній світ змінами, водночас трансцендентне почуття кохання, яке важко дефінітивно описати, також реалізується через біохімічні процеси в людському організмі. Отже, нематеріальне, духовне, інтелектуальне в нашому тілі взаємодіє з матеріальним, процесуальним (процес нейрогуморальної регуляції, гомеостаз фізичного та духовного). Так і погляд на людину, відповідно до новітніх учень, і погляд на текст є голістичним (цілісним), один компонент – лише частина для переходу на інший рівень. Можливо, трохи суперечливо з погляду науки дивитися на серце як на рушійну силу текстуальних стратегій. "Так, одним із найважливіших тілесних чинників, який спричиняється як до продукування тексту, так і до організації певних текстових стратегій, є серце – як фізіологічний центр і як центр духовний". Попри розвинуту в українській філософії кордоцентричну традицію, усе ж таки варто розуміти, що є рушійною силою текстотворення. Саме наш мозок постає втіленням свідомості, а серце – радше символічним простором, серце постає духовним символом чуттєвості. Концепт серця і справді набув онтологічного статусу в багатьох культурах, проте, розподіляючи тексти між тими, що позначають концепт серця, і тими, що втілюють концепт розуму (мозкової інстанції), ми впадаємо в символістську метафоричну невизначеність. Серце підкорюється мозкові фізіологічно, у момент зупинки серця й навіть після цього мозок іще якийсь час функціонує, сприймає світ, відповідаючи вже непомітними реакціями…

У монографії досліджено, як цей метод може бути адекватним із урахуванням жанрової специфіки, особливостей літературних течій, напрямів і стилів. Автор, герой, художній образ, ідея, мотив становлять предмети аналізу для нового методу. Водночас порушено питання про те, що в одному часі і в одній культурній парадигмі можуть працювати письменники, які на рівні стратегії художньої творчості належать до різного світогляду, різних культурно-історичних моделей інтерпретації дійсності. Як відомо, однією з центральних у літературознавстві постає проблема "меж" літературних (культурно-історичних) епох. Епоха Ренесансу не закінчилася в один день, середньовічна свідомість не обірвалася одномоментно, антична філософія не була нівельована ані за один день, ані за одне століття. Що ж тоді відбувається на пограниччі? Ф. Штейнбук зауважує: "Отже, митці живуть поруч, в одну й ту саму епоху, належать до однієї й тієї ж культури, мають ту саму суспільну та літературну історію, є громадянами одного й того ж соціуму і що там ще? А проте пишуть вони настільки відмінно, що навіть у рамки такого глобального та всеохопного поняття, як модернізм, все одно не вміщуються" [2, 62]. Дослідник пропонує застосувати для "районування" історико-літературної даності тілесно-міметичний метод, який полягає в "апології тіла", що має домінантний характер для визначення сутності літературного методу (парадигм художності автора). З цієї статті можна дійти висновку, що в розподілі культурологічних епох важить те, яка площина "тілесності" перемагає: або *фізіологічний* бік, або *свідомісний*.

Теоретичний підхід цілком правильно відображає кантіанську парадигму

інтерпретації дійсності, зрештою, ця теорія має своє підґрунтя й у феноменологічному підході. Кант писав про те, що наше сприйняття дійсності відбувається за моделлю: природа – органи чуття – здоровий глузд (розсудок) – розум (у Канта – морально забарвлений). Так, дослідник береться за аналіз художніх систем переважно модернізму та постмодернізму (а водночас побіжно й романтизму та реалізму). У романтизмі домінує свідомість, у реалізмі – фізіологія, у модернізмі – свідомість, у постмодернізмі – фізіологія. Вельми цікавими постають міркування про "момент сміху" (М. Ямпольський), про "сміховий міметизм" як момент абсолютно відкритої й найінтенсивнішої комунікації. Водночас за характерну рису сміхового міметизму взято руйнацію експресивності.

Ф. Штейнбук наводить визначення культурно-історичних епох. Так, "модернізм можна визначити як такий спосіб репрезентації тілесного буття, що йому притаманна домінація фізіологічного начала на противагу началу свідомому, коли через тотальну руйнацію тих соціальних структур, що до певного часу зумовлювали адекватний цим структурам характер тілесної кореляції між людськими істотами й водночас відповідали на той момент актуальним вимогам щодо саме такого типу тілесної кореляції, виникає необхідність узагалі позбутися вкоріненості в суспільні структури як такі, які більше не відповідають потребам тілесного буття". Щодо визначення наступної магістральної ери – постмодерної – Ф. Штейнбук пропонує таке твердження: "…Постмодернізм можна визначити як такий спосіб репрезентації тілесного буття, що йому притаманна домінація фізіологічного начала на противагу началу свідомому, коли через неактуальність будь-яких соціальних структур виникає необхідність узагалі обмежитися лише асоціальними або, точніше, позасоціальними потребами щодо кореляції тілесного буття між людськими істотами". Але з цього визначення випливає певна проблема: як бути з творами, які виходять із парадигми "фізіологічно домінантного" постмодернізму, наприклад, "Море-океан" А. Барікко? Або ж нещодавній роман Л. Таран "Дзеркало Єдинорога". Чи ми просто існуємо в реальності, яка вже не постмодерна? Ще одна проблема полягає у визначеності термінологічних меж *фізіологічного* та *розумового*, якщо в голістичній парадигмі організм розглядається в емерджентній взаємодії, адже фізіологічні вияви тіла неможливі без мозкової діяльності, водночас інтелектуальна праця також не можлива без нейрогуморальної регуляції.

Дозволю собі показати, як працює аналізований метод, процитувавши деякі сторінки аналізу оповідання "Федько-халамидник" В. Винниченка. Ф. Штейнбук обґрунтовує продуктивність свого методу і штучність того аналізу, який традиційно закріпився за цим текстом. Різняться не так висновки (хіба що в новітньому прочитанні вони поглиблюються), як форми інтерпретації. Традиційний підхід до аналізу "базується на поверхневому, хоч, безумовно, і доречному протиставлені образів двох хлопчаків, один з яких є "добрим" вже, либонь, тому, що належить до бідного прошарку населення дореволюційного українського міста, а другий, зрозуміло, є "поганим", оскільки походить із більш заможної або й навіть із багатої, тобто з панської родини". … Якщо вірити новітньому підручнику з історії української літератури, то, з одного боку, це "знущання пана Бодіска над батьками, свідком якого був маленький Володя, заронили в душу майбутнього письменника ненависть до гноблення, визиску, приниження людської гідності, прагнення <...> визволити з-під панського гніту усіх працюючих, усіх обдурених". А з другого боку, передусім "тепло (батьківських рук, краса і музика села, в якому пізнавав світ, не раз тривожитимуть його [В. Винниченка] уяву й пам'ять, навіватимуть сум і тугу, радість і щастя, переноситимуть у чудесний, щемливо-поетичний, сповнений загадок, сповитий вінком пісень край". "У свою чергу, якщо звернутися до змісту оповідання "Федько-халамидник", то класову суперечність, яка має місце в цьому творі, навряд чи можна визнати домінуючою…". Варто "звернути увагу на ті епізоди, у яких читачі вперше зустрічаються з героями оповідання. А відтак Федько якось

відразу та безпосередньо заволодіває усім простором тексту: “там шибку з рогатки вибив; там синяка підбив своєму “закадишному” другові; там діжку перекинув з дощовою водою…”. Зрештою, в усьому цьому не має нічого дивного, оскільки “спокій був його ворогом, з яким він боровся на кожному місці”, а тому “Федькові <…> неодмінно щоб битися, щоб що-небудь перевернути догори ногами”… Натомість “Толя – це була дитина ніжна, делікатна, сумирна. Він завжди виходив надвір трошки боязко, жмурився від сонця й соромливо посміхався своїми невинними синіми очима”. Якщо зважити на соціальний статус Толі, то цей, а також й інші описи маленького персонажа навряд чи можуть свідчити про належність саме цього образу до панівної касти. Радше, вже навпаки. І тому нам здається, що протиставлення між образами двох хлопчаків відбувається не за суспільними, а за людськими ознаками, які… характеризують тілесне буття”.

Ф. Штейнбук додає: “Ще більш показово шукане протиставлення головних персонажів маркується через, так би мовити, голосову парадигму. Отож образ Федька у цьому сенсі позначається, як правило, криком та реготом, і тільки у двох випадках голосова партитура цього персонажу суттєвим чином змінюється. Вперше тоді, коли Федько переживає чергову прочуханку від батьків, але “хоч би слово з вуст <…> мовчить”. А вдруге в епізоді на річці, коли, вирішивши погратися з долею, Федько “промовив <…> якимсь чудним голосом і пішов просто на кригу”… Образ Федька, зокрема, символізує життєву, непереборну силу, що на усілякі способи виявляє свою бодай навіть агресивну непереможність…”.

Також тілесно-міметичний метод дає можливість ретельніше проаналізувати категорії часу і простору, які оповивають нашу тілесність; наше тіло структуроване відповідно до прийнятих у культурі часових і просторових координат: “Позачасовість всієї цієї історії підкреслюється також і тим, що у дітей, власне, немає і майбутнього: Федько гине, а Толя, попри смерть Федька, “перекрутився на одній нозі й побіг гратися з чижиком”. А через те, що діти (нагадаємо: ми говоримо не про справжніх, живих дітей, а про їхні образи у літературному творі) позбавлені як минулого, так і майбутнього, оскільки живуть вони лише теперішнім, то їхньому існуванню і справді властива позачасовість, тобто онтологічність. На користь такого висновку свідчить і факт відсутності у них пам’яті. Останній приклад, зокрема, ілюструє саме цю думку, а не жорстоку забудькуватість Толі, бо тоді треба було б закидати вже не жорстоку, а тупу забудькуватість і Федькові, який раз-у-раз своїми вчинками провокував своїх батьків, власне, на жорстоку розправу над ним чи не щодня. Але і у цьому випадку ми маємо справу з дуже цікавим тілесним корелятом, що має, вочевидь, онтологічний вимір”. На підтвердження цього Ф. Штейнбук звертається до міркувань С. К’єркеґора.

У монографії здійснено компаративістський аналіз творів І. Карпи “Bitches get everything” та О. Токарчук “Ostatnie historie” в контексті тілесно-міметичного методу. “…Повість І. Карпи – це повість про героїню, яка може претендувати на своєрідний взірець динамічного неспокою, а роман О. Токарчук – це роман про героїнь, що втілюють неспокій статичний, а навіть надають цьому різновиду спокою образно-гіпостазований штиб… Утім, попри усі ці та інші відмінності, які даються взнаки навіть через зовнішній вигляд тексту обох книг, розділи першої з яких визначаються нібито конкретним часом дії – “00:00:00:01” і т. ін., а три частини другої свідомо порушують темпоральну лінеарність… Так, наприклад, одним з домінуючих станів, які описує О. Токарчук і у яких перебувають чи які спричинюють її героїні, є холод: Іда і Параска стають його жертвами через природно-зимову детермінацію, а Майя змушена жити у цьому відчутті просто тому, що її… “тіло продукує тільки холод”.

Що ж нового для літературознавства пропонує ця концепція? “Відтак, – зазначає ялтинський дослідник, – на нашу думку, літературний текст і справді репрезентує реальність, але не тільки і не стільки реальність соціальну, історичну чи побутову, скільки реальність буттєву при тому, що остання …пов’язана з тілесним буттям людини”. Подібне твердження

доволі цікаве й симптоматичне для сучасного теоретичного розвитку. 2008 року побачила світ монографія дрогобицького дослідника П. Іванишина "Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко", що також відображає розвиток вітчизняної гуманітарної думки (національно-екзистенціальної методології). Запропонований "спосіб розуміння" поезії прагне дошукатися національно-буттєвих кодів української літератури, як зазначає дрогобицький дослідник. В аналізованій концепції літературознавця Ф. Штейнбука ми також маємо спробу явити текст як репрезентацію тілесного буття.

Отже, подавши теорію й практичну її реалізацію, дослідник доходить висновку: "Художній твір може бути визначено як усвідомлену та наочну актуалізацію досвіду тілесного буття, що виявляє значущість передусім для вправності функціонування людини як тілесно зумовленого суб'єкта…". Можливо, з цим твердженням погодяться далеко не всі літературознавці. Зрештою, сама ця теорія ніби ламає фундаментальну сутність простору літератури як естетичного явлення. Натомість у теорії наразі акцентовано механізми породження тексту та його сприйняття (тобто увагу приділено способові читання та написання). Аналогії тексту й тілесного буття людини потребують серйозних досліджень і, мабуть, уже в царині медицини.

Отже, Ф. Штейнбук випрацював власну теоретичну модель аналізу історико-літературного процесу, водночас і прикладну для аналізу художніх текстів. Хочеться вірити, що згодом ця теорія може бути першою спробою розвинути в нашому літературознавстві нейроестетичний (neuroaesthetics) підхід до аналізу художньої літератури, який набуває сьогодні значного розвитку в Європі та США.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Зенкин С.* Филологическая иллюзия и ее будущность // НЛО. – 2001. – № 47.
2. *Штейнбук Ф.* Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: суперечлива апологія // Слово і Час. – 2008. – № 12.

*Дмитро Дроздовський*

*Отримано 7.12.2009 р.*

*м. Київ* ■

## Наші презентації

### Лариса М.Л. Залеська-Онишкевич. Текст і гра. Українська модерна драма. – Львів: Літопис, 2009. – 472 с.




До збірника ввійшли статті, в яких авторка досліджує різні напрямки в сучасній українській та світовій драматургії. У відібраних українських п'єсах вона розглядає значні історичні події у порівнянні із західноєвропейськими та добирає драматичні твори авторів з різних країн світу, які пишуть українською мовою, а також досліджує драматичні твори з погляду літературного тексту, зокрема його інтертекстуальність, зв'язок з іншими жанрами в контексті світової літератури. Деякі п'єси авторка досліджує через сценічну гру, аналізуючи театральні вистави 1988-2007 рр.

Вона розглянула 14 творів, інші ж згадуються побіжно, як ілюстрації до ширших тем.

Збірник містить також "Вибраний список публікацій авторки про українську драму, драматургів і театр", "Іменний покажчик" та "Покажчик творів".

*С.С.*

## ДОВЖЕНКО МІЖ БОГАМИ І ДЕМОНАМИ

**Сергій Тримбач. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. – Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. – 800 с.**

Минуло більш ніж півстоліття після смерті Олександра Петровича Довженка, а творчість і душа майстра лишаються об'єктами невпинних ідеологічних, наукових та культурологічних змагань – надто складними були зовнішні та внутрішні перипетії його існування. Два роки тому до неозорої вітчизняної та світової довженкініани додалася ще одна авторська монографія – книжка відомого кінознавця і критика Сергія Тримбача "Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі". У морі написаного про геніального українського режисера вона, без сумніву, постала окремим островом – і не лише через надсолідний обсяг, а насамперед через свою справжню особність. Тримбач як історик кіно подає художницьку біографію – подію за подією, рік за роком, залучаючи документи та широкий світовий і вітчизняний культурний контекст; а як мистецтвознавець – фахово окреслює основні риси кінематографа О. Довженка, його сценарної та літературної творчості, спираючись на сучасну філософсько-естетичну думку (зокрема, аналізуючи кіноепос Довженка, звертається до бахтінського хронотопу), фрагментарно – на структурні та психоаналітичні підходи. Лінійно-біографічний ланцюг розділів постійно переривається відступами під метафоричними назвами, що торкаються найбільш складних історичних та художніх моментів Довженкового шляху й нагадують т. зв. "напливи" в кіно, демонструючи ще одне, сценарне обдарування автора монографії. Завдяки неординарній композиції та довільно-розважливому стилю викладу, забарвленому сумною іронією, а інколи майже інтимізованою суб'єктивністю, авторська оповідь місцями наближається до документального роману й не відпускає увагу читача протягом усього тому.

Уже у вступі С. Тримбач, чітко окресливши надзавдання власної праці – здійснити процес ідентифікації митця на часо-просторовій канві епохи, – доволі сміливо, але цілком правомірно наголошує на двоїстості світосприйняття О. Довженка: його постійне прагнення не просто бачити реальність, а перманентно її міфологізувати. Звідси бере початок основна трагічна колізія долі та творчості майстра між художньо-етичною пристрастю "перебудови світу" та її зіткненням із реальною дійсністю. Традиційно звертаючись до біографічних витоків – історії родоводу майбутнього режисера, років дитинства і юності, – автор у річищі тієї ж колізії намагається відділити "міф" Довженкового початку, творений ним самим та іншими, від його реальної картини. І, зокрема, виводить із психологічно травматичних подій раннього дитинства – раптової загибелі від пошесті чотирьох братів малого Сашка й чудесного порятунку його самого – два майбутніх провідних мотиви Довженкової творчості – розлуки-смерті та месіанської обраності.

У розділах "Золотий гомін" та "За межею" С. Тримбач торкається, мабуть, найдражливішого моменту для багатьох дослідників шляху О. Довженка – його остаточного вибору на користь більшовизму після юнацького захвату національно-визвольними змаганнями, пережитого ним протягом 1917-1919 рр. Тут автор монографії найгостріше полемізує з культурологом Р. Корогодським та його книжкою "Довженко в полоні" [2] . Якщо останній пояснював вибір майбутнього режисера інстинктом самозбереження, то Тримбач наголошує на світоглядно-естетичних домінантах, котрі зріднили Довженка із месіансько-революційними зрушеннями. Це насамперед цілком органічне для молодого митця прагнення негайної модернізації "з прадідів селянки" України, його віра – разом із Хвильовим та іншими націонал-комуністами – у прийдешній Азіатський Ренесанс світового масштабу. Це природне для радикала й романтика, яким завжди лишався майстер,

захоплення вітальністю революції, що декларувала соціальне й духовне звільнення мільйонів, і звідси ж його захват невідпорною пасіонарністю світового авангардного мистецтва, що увібрало в себе енергію та пафос історичних катаклізмів.

Саме акцентацією впливів митців-авангардистів, як українських, так і зарубіжних, вирізняється погляд Тримбача-дослідника на процес "вегетативного визрівання" Довженка як майбутнього метра синтетичного мистецтва XX ст., що спочатку вважав своїм покликанням живопис. Автор монографії зосереджує увагу на безпосередніх (донедавна мало висвітлених) та художніх контактах між О. Довженком під час його студіювання малярства в Німеччині та всесвітньо відомим українським скульптором-експресіоністом Олександром Архипенком із властивим їм обом двоїстим пластичним відчуттям макро- та мікрокосму й одухотворенням людської тілесності. Закономірно звертаючись до вже досить розробленої в українському мистецтвознавстві теми впливу на Довженка німецького експресіонізму – і живопису, і кіно [див.: 1], С. Тримбач вказує не лише на прямі алюзії у "Звенигорі" із кіноепосом "Нібелунги" Фріца Ланга, а й на загальні визначальні для Довженка як митця-експресіоніста аспекти світосприйняття – есхатологізм і месіанство в погляді на історичну епоху, відображення суті речей та явищ через їх деформацію та гіперболізацію й контраст. Одне з найбільш цікавих та радикальних тверджень автора книжки – це визначення Довженка як великою мірою "німця" за його вкрай волюнтаристсько-ідеалістичне ставлення до світу – прагнення подолати його хаотичність та ірраціональність художнім актом, що за могутністю дорівнює соціально-революційним перетворенням.

Визначаючи найвпливовіших для майбутнього майстра вітчизняних авторитетів серед провідних постатей Розстріляного Відродження, С.Тримбач виокремлює насамперед двох – Леся Курбаса та Миколу Хвильового. Спираючись на мало поціновану статтю відомого дослідника української драматургії Н. Кузякіної [3, 42], автор монографії акцентує моменти безпосереднього перегуку між геніальними знахідками Курбаса-режисера та знаковими епізодами в шедеврах Довженка "Земля" (наприклад, танок Василя на світанні) та "Арсенал", але показує це не як пряме наслідування, а як не до кінця усвідомлене й визнане самим Довженком учнівство. Що ж до ідейно-художніх перетинань із Хвильовим та іншими представниками письменницької еліти в харківський період роботи Довженка карикатуристом "Вістей ВУЦВК" і членства у ВАПЛІТЕ на початку 1920-х, Тримбач також підкреслює їхнє мистецьке суперництво, спротив іще молодого та не уславленого О. Довженка будь-яким зверхнім авторитарним оцінкам – навіть із боку загальновизнаного флагмана Азіатського Ренесансу. Такі ж цікаві, передусім для фахівців-літературознавців, у книжці відступи "Михайль Семенко: поезофільми" та "Майк Йогансен: політ у Європу", де через взаємостосунки провідних авангардистів українського слова та Довженка увиразнюється одна з найменш досліджених та оригінальних рис його індивідуальності – схильність до сюрреального в життєтворчості та мистецтві.

Як історик кіно С. Тримбач подає сам момент народження режисера – зйомки його перших фільмів "Вася-реформатор", "Ягідка кохання" та "Сумка дипкур'єра" – максимально об'ємно, розкривши в розділі "ВУФКУ: Кодований успіх" усі історико-культурні передумови здійснення цього дебюту в "Голівуді біля Чорного моря", передусім унікально стрімке технічне та творче зростання українського кіно в 1920-х роках. Водночас, поза об'єктивними умовами виникнення феномену Олександра Довженка, дослідник простежує від самого початку вияв могутнього авторського начала. Зокрема, у "Сумці дипкур'єра" крізь вдале, а інколи ще учнівське втілення модного пригодницько-авантюрного жанру з ідейним "начинням" С.Тримбач прозирає глибоко індивідуальний довженківський мотив тотальної тривоги, двійництва та переслідування (надалі він звучатиме в "Аерограді" та у "Прощай, Америко!") – мотив, пов'язаний і з власними життєвими враженнями (перебування в

концтаборі під час громадянської війни, дипломатична робота за кордоном), і з панівною атмосферою доби. Тобто вперше у своїй монографії автор відтінює у фільмі те, що "сказалося", а точніше "показалося", можливо, поза свідомою волею режисера, із самих глибин його єства. Підступаючи ж до аналізу першого шедевру майстра – "Звенигора" (який, за власним визначенням Довженка, він "проспівав як птах"), С. Тримбач долає всі образно-філософські рівні цього надскладного твору і в химерному сплетінні архаїко-міфологічних та сучасно-історичних національних мотивів вириває таки нитку авторського задуму – витворити на екрані "візію золотого віку нації". Щоправда, за Довженком, він має постати через вольове, а надто й насильницьке перетворення української історії, природи, людськості. Саме в цьому, на думку дослідника, полягає національна ідея Довженка-митця, у відсутності якої або зраді так часто його звинувачували сучасники та нащадки.

Отже, міленарність і месіанізм, спертий на домінування динамічного чоловічого начала, що відіграє роль запліднення у природних і соціальних процесах, цілком переконливо визначаються С. Тримбачем як провідні світоглядно-психологічні підвалини художнього світу О. Довженка. Проте подальше намагання автора монографії побачити в режисерові послідовного та цілісного "ідеолога" входить у суперечність із точно відчутою ним же самим природою Довженкового таланту, особливо в його перших фільмах, коли "штурм образів" поглинав і перетворював будь-які ідеологеми та почасти позасемантичний, дитинно-спонтанний, тобто майже сюрреальний потік зорових зображень переносив глядача у стан сна на яву. Намагання достеменно вилучити та виправдати ідейно-логічний каркас ранніх шедеврів Довженка "Звенигора", "Земля" та "Арсенал" хоч і становить, можливо, обов'язок науковця – єдине, що інколи шкодить аргументованим та глибоким спостереженням С. Тримбача. Важко не погодитись із його трактуванням "Землі" як геніального пластичного сплаву язичницького, християнського та комуністичного міфів про героя, котрий переорює, запліднює лоно матері-землі та лягає в нього жертовним зерном. І водночас шкода, що автор монографії не зважується до висновку, який напрошується сам собою із його аналізу вершин Довженкової творчості на межі 1920-1930-х років: Олександр Довженко народився (чи залишився ним – то інше питання) абсолютним митцем-візіонером, за визначенням К.Г.Юнга [4, 48], який своїми художніми прозріннями – на екрані та у прозі – почасти позасвідомо відтворював найсуттєвіші архетипні мотиви та образи національної ментальності в їх актуальних культурно-історичних модифікаціях. І звідси виникає їх гостра суперечність зі зверху накладеними ідеологічними схемами будь-якого ґатунку – чи то націонал-комунізм, чи то більшовизм, чи біологізм.

Надалі цю суперечність С. Тримбач не випускає з поля зору, звертаючись до одного з найскладніших періодів Довженкової біографії – 1930-х років, коли режисерові вже довелося працювати у прокрустових колодках соціалістичного реалізму, над іззовні накинутими політично-актуальними сюжетами. На думку дослідника, у народжених у цей період творчої несвободи фільмах – серед революційної героїки та плакатної риторики – також проривалися разючі архетипні варіації: зокрема, на тему козачого братерства в "Щорсі" та братовбивства в "Аерограді", протистояння сільського індивідуалізму та міської масовості в "Івані". Водночас автор книжки не вдається до найпоширенішої серед його попередників помилки: не перетворює О. Довженка на підпільного митця-протестанта, що зашифровував дорогі йому особисті та загальнонаціональні смисли у вкрай заідеологізованих кіноагітках. (Те ж саме, до речі, здійснив нещодавно – і досить непереконливо – З. Прілєпін у своєму новому документальному романі про класика радянської літератури Леоніда Леонова [див.: 5]). Намагання дотриматись максимальної об'єктивності у відтворенні історико-політичних, культурних та екзистенціально-психологічних обставин існування митця – одна з головних переваг монографії. Саме вона дає змогу С. Тримбачу переконливо вибудувати найтрагічніший сюжет долі О. Довженка – його стосунків зі Сталіним, не лише "батьком" і вождем

небаченої досі соціалістичної імперії, а й критиком №1 усього радянського мистецтва. Чи не вперше у вітчизняній довженкініані ці стосунки постають у всій складності духовно-психологічної драми, із безліччю раціональних та підсвідомих колізій із обох боків – і художника, і диктатора. Не вдаючись до власне психоаналітичних підходів, але повсякчас відчутно спираючись на них, автор книжки впевнено та всебічно розкриває кульмінацію цих криваво-нерозривних стосунків – у момент написання О. Довженком "України в огні" – як конфлікт-повстання Генія проти Влади, котрій він служив добровільно і яка виявилась химерно-підступною та злочинною. У центральних і найвражаючих розділах книжки "Я заступився за свій народ", "Жага смерті", "Руїна-Україна" цей зовнішній надлом режисерської долі увиразнюється загостренням внутрішніх суперечностей митця – болісними прозріннями щодо власної батьківщини та батьків, його особистої вдачі. До честі автора монографії, він знову ж таки не творить легенди про кардинальне духовне переродження Довженка під час війни, а скрупульозно відстежуючи його внутрішній стан за реакціями на події, вчинками, розмислами у "Щоденнику", засвідчує, що усвідомлення ним власних помилок та оман не було остаточним. Як не було та немає й досі, на думку С. Тримбача, справжнього усвідомлення з боку української нації – того діяння митця, що ним стала "Україна в огні": "Довженко-митець мав свою долю, свою історичну "походочку"(згадаймо прогульника з "Івана"). Він кинув її на алтар служіння своєму народові, жахнувшись самої можливості його повної загибелі. Тільки кому це виявилось потрібним? Сталіну, державній владі більшовицької імперії? Історія з "Україною в огні" дає ясні відповіді на це питання. Керівництву України, її інтелігенції? О, тільки в історичній перспективі... Народу українському? Так він і досі не поцінував подвиг режисера. Бо ж досі не зумів зідентифікувати себе у часі і просторі" (442). Подібних філософсько-історичних узагальнень немало в монографії С. Тримбача, але їх доречність та правомірність не викликають застережень не лише через масштабність особистості героя книжки, а й глибину мислення її автора.

Про силу месіанського світоглядно-художнього комплексу О. Довженка, що простирався від перебудови соціуму до перетворення природного універсуму, свідчили його післявоєнні фільми – незавершений "Прощай, Америко!" й особливо "Життя в цвіту". Проте, за тонким спостереженням С.Тримбача, у них обох наявне позакадрове відчуття хибності шляху, яке позначиться надалі важкістю роботи над епічною "Поемою про море". Суперечливість вражень та емоцій митця підчас написання цього сценарію на місці подій – аж до самозаперечення – не дозволили йому беззастережно уславити загибель селянської ойкумени в ім'я прийдешньої природно-соціальної гармонії. Аналізуючи фільм, який по смерті Довженка був завершений його дружиною Юлією Солнцевою і став певною творчою поразкою, автор монографії знову ж таки піднімається до суттєвих узагальнень: поразки в "Поемі про море" зазнає не лише патетично-поетичний кінематограф О. Довженка, а й притаманне авангардному мистецтву загалом обоготворення людини та її діянь, адже їх наслідками у XX столітті стали численні соціальні та екологічні катастрофи. Не випадково ж, на думку дослідника, наприкінці життя майстра остаточне втілення отримує не монументальний роман "Золоті ворота" – міф про комуністичне прийдешнє, що не мав під собою реального підґрунтя, а камерна "Зачарована Десна" – вершина художнього самовияву Довженка. Протягом усього страдницького свого шляху саме тоді, коли він черпав натхнення у джерелах особистісно-національних, підсумовує С. Тримбач, О. Довженко був тотожній самому собі та своєму генію. Такий основний, сказати б, метафізичний сюжет книжки, але, крім згаданих відступів-напливів, є в ній і суто фізічний, земний рівень – розділи, присвячені стосункам із дружинами та іншими жінками, друзями та ворогами, оповідь про побут митця та драматичну історію його архіву, що її безпосереднім учасником був автор монографії. І знову ж таки – діалектизм і делікатність його погляду, якими позначені ці розділи, викликають беззастережну довіру до висвітлення найтонших та вразливих моментів не тільки духовного, а й земного буття художника.

Отже, схильність до ілюзорного захвату ідеями, парадоксальність і порівчаста

неврівноваженість – усі ці риси вдачі митця вимагали саме такої прискіпливої та обережної дослідницької ідентифікації майстра в суперечливо-кривавій реальності ХХ століття, яку успішно здійснив Сергій Тримбач. Цінність його вагомої праці зумовлена блискучим поєднанням легкості й літературної вправності оповіді із фактологічним стереоскопізмом, тверезою реалістичністю та глибокою філософською перспективою зображуваних подій – тобто властивостями, притаманними й мистецтву кіно. Усе це разом породжує загальне враження з'яви живого Довженка на сторінках монографії.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Довженко* і кіно ХХ століття: Зб. статей. – К., 2004.
2. *Корогодський Р.* Довженко в полоні. – К., 2000.
3. *Кузякіна Н.* Олександр Довженко та Лесь Курбас // Дніпро. – 1994. –№12.
4. *Прилепин З.* Леонид Леонов. "Игра его была огромна". Главы из книги // Новый мир. –2009. – №7-8.
5. *Юнг К.Г.* Проблемы души нашего времени. – М., 2006.

*Анжела Матющенко*

*Отримано 1.12.2009 р.*

*м. Київ* ■

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ТРИЛОГІЯ ПЕТРА БІЛОУСА

### Білоус П.В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції / П.В. Білоус. – Житомир: Рута, 2009. – 336 с.

Методологічна криза, пов'язана з постколоніальним переосмисленням і модернізацією методів у пострадянському літературознавстві, чи не найбільш болюче позначилася на викладанні теорії літератури у вищих навчальних закладах. Партійно-класова зашореність радянських підручників демонструвала їх повну неспроможність забезпечити належний рівень викладання як базового курсу "Вступ до літературознавства", що ґрунтується на вивченні поетики художнього твору, так і розрахованого на більш підготовлених слухачів курсу "Теорія літератури". Перед кожним викладачем постала необхідність замислитися над наповненням своїх лекційних і семінарських занять новим, методологічно адекватним змістом. За два десятиріччя побачила світ низка книжок і підручників, котрі пропонували новий, плюралістичний і системний підхід до літературних явищ, викладали основи обійдених увагою в радянські часи наукових методів. Це підручники й посібники Клавдії Фролової, Анатолія Ткаченка, Марії Моклиці, Ігоря Качуровського, Василя Будного та Миколи Ільницького, Олександра Галича, Віталія Назарця та Євгена Васильєва; це впорядкована Ніною Бернадською хрестоматія зі вступу до літературознавства; це видана за редакцією Марії Зубрицької "Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.". Зарубіжний досвід викладання теоретико-літературних курсів дедалі більше наближається до українського читача, зокрема через перекладені Сергієм Яковенком із польської мови книжки "Література. Теорія. Методологія" та "Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.", що вийшли друком у видавничому домі "Києво-Могилянська академія". У видавництві "Смолоскип" 2008 р. вийшов переклад книжки Пітера Баррі "Вступ до теорії. Літературознавство та культурологія", виконаний Ольгою Погинайко.

Цього року в житомирському видавництві "Рута" побачила світ, як зазначено в анотації, "своєрідна трилогія з літературознавства" – лекції зі вступу до літературознавства, теорії літератури та психології літературної

творчості відомого медієвіста, доктора філологічних наук, професора Петра Васильовича Білоуса. Сумлінне ставлення до викладацької роботи, наполегливе прагнення проводити свої заняття на належному науковому та методичному рівні спонукали дослідника до створення власних навчально-теоретичних книжок, які могли б забезпечити студентам достатню кількість інформації про сучасний стан літературознавчої науки, познайомити їх у синхронному та діахронному вимірі з її провідними напрямами. 1998 р. вийшов курс лекцій для студентів-філологів "Основи літературознавства", 2002 р. – курс лекцій "Теорія літератури" та "Словник літературознавчих термінів". 2004 р. з'явилася друком "Психологія літературної творчості. Книга для вчителів та учнів", 2007 р. – "Навіщо література? Статті про словесну творчість", 2008 р. – "Теорія і практика інтерпретації літературного твору в школі. Навчальна книга для вчителів-філологів" та "Особливості викладання української літератури в університеті (Футуристичні розмисли)". Прозора ясність стилю автора, методологічна вправність і належна наукова глибина його книжок дуже скоро зробили їх незамінними в бібліотеці житомирських студентів-філологів, молодих викладачів та вчителів. Структурна будова деяких із цих видань та окремі висвітлені в них проблеми, пропущені крізь призму сучасного бачення теоретичних проблем автором, склали гарне підґрунтя для нової книжки професора.

Свої теоретичні виклади П. Білоус, з одного боку, основує на здобутках класиків світової та української естетичної думки Арістотеля, Платона, Н. Буало, Й.В.Ф. Геґеля, М. Довгалевського, О. Потебні, І. Франка та ін.; з другого ж – із його поля зору не випущені методологічні рушення XX століття – структуралізм, феноменологія, герменевтика, рецептивна естетика, деконструктивізм – та праці їх найяскравіших представників М. Бахтіна, Р. Барта, Й. Гейзінги, Х. Ортеґи-і-Ґассета, Р. Веллека, О. Воррена та ін. Тому серед традиційних розділів вступу до літературознавства знаходимо, наприклад, тему "Основи наратології", котра розглядається з кількох літературознавчих позицій: арістотелівської, структурно-семіотичної у версії В. Проппа, з погляду оповідного дискурсу Ж. Женетта та репродукції оповіді Р. Барта. Традиційна для теорії літератури тема змісту і форми художнього твору в рецензованій книжці суттєво доповнюється чітким розмежуванням понять "літературний текст" та "літературний твір". Текст, на думку професора, придатний для аналізу (з погляду словесної структури та семіотики елементів), а літературний твір можна лише інтерпретувати, оскільки твір не становить закінченої структури: його тлумачення залежить від читача, який має право на суб'єктивність. "Відтак будь-який літературний твір має текстовий інваріант, але в процесі інтерпретації він множиться на безліч варіантів".

Автор не цурається дражливих і спірних питань, породжених радянською псевдонауковою міфотворчістю, котра не визнавала художній твір самобутнім і самодостатнім явищем культурного життя, зводячи його буття до певного набору утилітарних функцій. Зокрема, у розділі "Функціонування літератури" П. Білоус розвінчує "Парадокс "підручника життя". Згідно з відомою й застарілою тезою, призначення літератури вбачається в її виховному впливі на читачів. Покликаючись на історію становлення українського письменства від давніх часів до сьогодення, професор переконує також, що література – мистецтво елітарне, а поділ художніх творів на "високі", "благородні" і "масові" започаткований був іще в античну добу.

Викладені в книжці психологічні основи художньої творчості доповнюють наявні в українському літературознавстві та ще й досі, на жаль, досить поодинокі дослідження суто літературознавчого плану А. Макарова, Л. Левчук, В. Роменця, Є. Нахліка. Пишучи про універсальні для психології творчості питання, як-от: художній талант, біографія і творчість, творче натхнення, робота над твором, індивідуальний стиль, – автор поряд з іменами визначних світових митців та майстрів слова наводить факти з творчих біографій українських письменників І. Карпенка-Карого, Панаса Мирного, І. Франка, Лесі Українки,

В. Стефаника, О. Довженка, М. Стельмаха та ін.

Методологічна коректність книжки увиразнюється вміщеними в ній зразками інтерпретації художніх творів, багатим ілюструванням цитатами, наявністю короткого термінологічного словника, добіркою тестових завдань для діагностування літературних здібностей.

*Галина Левченко*

*Отримано 20.10.2009 р.*

*м. Київ* ■

## З ПОЗИЦІЙ РЕЦЕПТИВНОЇ ПОЕТИКИ

**Наукові записки. Проблеми рецептивної поетики: Зб. літературознавчих статей. – Вип. 84. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. – 184 с.**

Збірник наукових праць "Проблеми рецептивної поетики" присвячений дослідженню творів української класичної та сучасної літератури крізь призму психології художнього сприймання й містить доповіді, виголошені аспірантами кафедри української літератури Кіровоградського педагогічного університету ім. В. Винниченка під час методологічного семінару.

Виявлення прийомів творення тексту, їх функціональної природи, моделювання процесів впливу художнього твору на читача – це основа рецептивної поетики, яка на сьогодні активно набуває обрисів методологічного напряму.

Методи та принципи рецептивної поетики стали своєрідним "робочим інструментом" для молодих науковців, що допоміг дослідити твори П. Тичини, Л. Костенко, М. Коцюбинського, Т. Шевченка та ін. Системний підхід, використаний авторами, якнайкраще продемонстрував ефективність у вивченні поетики тексту.

Книжка відкривається статтею керівника семінару – доктора філологічних наук, професора Григорія Клочека – "Рецептивна естетика і рецептивна поетика: потреби і можливості діалогу". Дослідник удається до обґрунтування методологічних напрямів "рецептивна естетика" й "рецептивна поетика", виокремлює поняття, спільні для їх діалогу, акцентує на системному підході як методологічній базі рецептивної поетики. У розвідці "Поетика "Енгармонійного" Павла Тичини (Аналіз із позицій психології сприймання)" цього ж автора аналізуються основні принципи поетики пейзажу, що зумовлюють *ефект оберненої воронки* як важливий критерій художності на прикладі мініатюр П. Тичини "Дощ", "Сонце", "Туман".

Досі актуальною в літературознавстві залишається проблема синтезу мистецтв. Синтез словесного та малярського мистецтв багато в чому визначає художній геній Т. Шевченка. Заслуговує на увагу стаття Л. Генералюк "До проблеми комплексної рецепції творчості митця-універсаліста: образ-концепт". Дослідниця висвітлює роль співдії правопівкульного та лівопівкульного мислення для вивчення рецептивного ефекту, функціональності та візуальних репрезентацій, на прикладі шевченківських образів-концептів демонструє їх потенціал у творенні національного менталітету. М. Тарасова у статті "Картини-символи у поезіях Т. Шевченка (До питання про мистецтво живописання словом у творах поета)", оперуючи термінами "візія" та "візуалізація", акцентує на вивченні шевченківських поетичних картин-символів мати і дитина – "Українська мадонна", очищувальна сила вогню, хата-пустка.

О. Дроботун у статті "Рецепція кольору в творах М. Коцюбинського (на прикладі новели "На камені")", застосовуючи психосемантичний аналіз кольору, не лише виявляє його функціональне

навантаження, а й пропонує власний алгоритм дослідження, який може стати певним шаблоном у студіях колористики окремих творів різних письменників.

Рецептивний характер пейзажних картин, роль художньої предметності розкриває О. Манойлова у статті "Семіотика пейзажу в поетичному світі Ліни Костенко". Методи психології сприймання в цьому випадку також доцільні й навіть необхідні.

До натурфілософії топосу степу на прикладі творчості І. Нечуя-Левицького, М. Гоголя, З. Тулуб та ін. звертається І. Ткаченко у статті "Рецептивна стратегія поетики топосу степу в українській літературі (на матеріалі історичної романістики)". Дослідниця слушно аргументує думку про те, що зазначений топос – узагальнений образ бачення степу у світоглядній системі українського народу; це провокує на виявлення інших образів, мотивів, притаманних українській національній свідомості.

Синтез слова і музики стає об'єктом аналізу статті М. Фоки "Оперування музичною термінологією як шлях до омузичнення літературного тексту (на матеріалі поетичної творчості Павла Тичини)". Авторка висновує, що використання фахової лексики митцем музикалізує тексти, потребує проведення музичних аналогій.

Поетика текстів у дослідницьких студіях, опублікованих у збірнику, розкривається крізь призму психології сприйняття, що становить неодмінний засіб осягнення поетики творів. Кожен з авторів здійснив спробу аналізу "коду художності" з позиції її впливу на реципієнта, а отже, зробив певний внесок до розгадки таїни поетики художньої літератури в цілому. Застосування методів та прийомів рецептивної поетики у процесі аналізу творів засвідчило ефективність використання цього методологічного концепту для виявлення смислогенерувальних компонентів художньої тканини текстів.

Оцінюючи рецензований збірник праць у цілому, необхідно зазначити, що він містить змістовні новаторські статті, які, безумовно, мають важливе значення для сучасної літературознавчої думки. Книжка буде надзвичайно корисною широкому загалу фахівців із питань літературознавства.

Хотілося б сподіватися, що дослідники й надалі проводитимуть подібні методологічні семінари, конференції і пропонуватимуть читачам цікаві та корисні видання з актуальної тематики – психології художнього сприймання.

*Наталія Сквіра*

*Отримано 09.11.09*

*м. Київ* ■

## АВТОРСЬКИЙ ПРОЕКТ ПЕРЕЧИТУВАННЯ КЛАСИКІВ

**Лідія Голомб. Із спостережень над українською поезією XIX – XX століть: Збірник статей. – Ужгород: Гражда, 2005. – 380 с. (I)**
**Лідія Голомб. Новаторські тенденції в українській літературі кінця XIX – перших десятиліть XX ст. – Ужгород: Гражда, 2008. – 296 с. (II)**

Видані з трирічним інтервалом збірники персоналізованих досліджень літературного процесу в осмисленні Лідії Голомб хронологічно охоплюють період у півстоліття – від 1890-х років до 1940-х і в проблемно-тематичному сенсі творять концептуальну цілість. Географічно в синтетичних розвідках для аналізу обрано фактично всі канонізовані імена класиків національної літератури від Б. Грінченка й до В. Гренджі-Донського, за винятком, хіба, В. Винниченка та письменників із довоєнної української радянської літератури. Добрий приклад соборності наукових зацікавлень показує дослідниця, адже не часто літературознавці порадянських часів оглядають літературну мапу України

одноцільно, тобто як єдине синтетичне явище культури. Установилася традиція, коли літературознавчі сили регіонів, як правило, зосереджуються на іменах і явищах своїх локальних географічних територій. На сторінках університетських "Записок", "Вісників", "Наукових студій", у часописах обласного масштабу й закрою з подиву гідною наполегливістю культивується регіонально-загумінковий тип науки та культури. А в уродженки Харківщини, засновника літературознавчої школи в Ужгородському університеті Лідії Голомб наукові зацікавлення справді вирізняються всеукраїнськими горизонтами й межами охоплення літературних явищ. Увесь згаданий період історії літератури (т. зв. народницька література, творчість піонерів раннього модернізму, художні відкриття класиків – І. Франка, О. Кобилянської, Лесі Українки, письменники діаспори, закарпатські стрінки поезії, інтровертні світи митців межових поколінь – М. Чернявського та Б.-І. Антонича тощо) став об'єктом академічно виваженого, проте не нудного поіменного дослідження й переінтерпретацій.

Визначальна риса статей і розвідок Л. Голомб – системний пошук індивідуальних способів художнього самовираження кожного письменника. Вникання в позавербальну глибину мотиву, образу, думки конкретного митця допомагає відкрити неповторні нюанси власної чеканки в його творчості та уникнути повторення поширених поглядів. Водночас дослідниця свідомо не пропонує свої судження у формі будь-якого прихованого/неприхованого нав'язування – навпаки, прагне заохотити і стимулювати читача до власного перечитування класики, до пробудження особистісного сприймання імен і текстів. В обох книжках свіжо, часто евристично прочитано тексти понад тридцятьох письменників. Зокрема, Л. Голомб інтерпретує диптих Лесі Українки "Єврейські мелодії", створений за мотивами відомого 137-го псалма ("Над ріками Вавилонськими..."), не у звично патріотичному, а в інтимно-особистісному сенсі "зрадженого, але незрадливого кохання": "Творча сміливість митця, що переносить усталені вже в поезії громадянського звучання образи на відтворення інтимного світу жіночої душі, розширює межі особистісного, підносить красу світлих людських почуттів" (I, 111). Творча сміливість – теж посутня риса дослідниці. Вона необхідна, аби спростувати нажиті оцінки та стереотипи, щоб, наприклад, у багатотрудній діяльності і творчості Б. Грінченка побачити не ярмо народницького обов'язку, "повинності", а *психологічну* поведінкову мотивацію і "привабливий поетичний світ" (I, 102), а лірику М. Філянського узгодити з екзистенційним хронотопом "Приповістей Еклезіаста".

У збірниках уміщено кілька оглядових статей історико-літературного характеру, в яких із бібліографічною ретельністю проаналізовано методологічні, світоглядні й естетичні підходи до вивчення поезії на зламі минулих століть ("З історії вивчення української лірики кінця XIX – початку XX ст."), послідовно прописувано в літературних координатах культурної мапи України її закарпатські явища й імена ("Закарпатська тема в поліфонії національно – соборницьких ідей української лірики", "Літературне життя 20 – 30-х рр. на Закарпатті"). Л. Голомб досліджує закарпатську літературу багато років, надавши справі системного характеру власними зусиллями у формі книжок, статей, організації наукових конференцій, а також підготувавши молодих літературознавців, які спеціалізуються на фахових дослідженнях цієї оригінальної сторінки у книжці нашої літератури (В. Барчан, Е. Балла, М. Козак). Сьогодні вона найавторитетніший знавець історичного, естетичного й етноспецифічного буття та розвитку художнього слова Срібної землі. Закарпатські сторінки української поезії у рецензованих збіниках скомпоновані в окремі розділи. Їх зміст читається, мов своєрідний нарис історії літератури краю, що почала розвиватися як національне художнє явище лише з 1920-х років і завдяки якій цей складний мультикультурний регіон виразно проявляє українську самосвідомість.

Аналізуючи творчість закарпатських письменників як "цілість у категоріях часу і простору" (Б. Лепкий) поліфонії національної духовної культури, Л. Голомб через творчість О. Маковея, Б. Лепкого, В. Пачовського, С. Гординського, Є. Маланюка показує процес "прописування" закарпатського

світу в художній свідомості, тобто практиці літератури, що розвивалася в інших частинах політично помежованої землі української. Водночас авторка відстежує зустрічний шлях "наближення поетів-закарпатців до мотивів і настроїв загальноукраїнської поезії" (I, 300). На прикладі творчих контактів і приязних людських взаємин В. Пачовського та В. Гренджі-Донського дослідниця відтворює процес консолідації загальноукраїнського літературного руху, що був частиною культурно-історичної інтеграції регіону в майбутню соборну цілість.

Послідовно актуальною для дослідниці впродовж багатьох років є цікавість до вияснення власного розуміння лірики І. Франка та І. Франком – лірики, а також специфіки раннього українського модернізму. У збірниках ця інтенція інтерпретується автором як теоретичний та художньо-естетичний складники літературно-критичного дискурсу про природу ліричної творчості взагалі. Аналізуючи особистісні засади творчого розуміння ліричної поезії І. Франком, С. Єфремовим, М. Євшаном, М. Зеровим, П. Филиповичем, Б. Якубським та О. Білецьким, Лідія Голомб у синтетичній розвідці "З історії вивчення української лірики кінця XIX – початку XX ст." диференційно активує різні прийоми й принципи аналізу, які застосовувалися щодо поезії: від селекційно-соціологічного до естетико-психологічного. Однак здобутки, тобто продуктивні методи та цікаві естетичні інтерпретації, здійснені століття тому, чомусь послідовно сьогодні забуваються, і через це "в сучасному літературознавстві незрідка з'являються дискусійні моменти, зринають питання, на які більш чи менш переконливі відповіді вже дали критики та літературознавці перших десятиліть XX ст." (II, 31). Детальніше ці питання розглядаються у статтях про методологію І. Франка-критика, яку автор проектує на сучасні літературознавчі дослідження лірики та проблеми автора в поетичному тексті. Дослідниця виписала своєрідну Франкову концепцію лірики. Розуміння І. Франком суб'єктної організації ліричного тексту було, стверджує автор, науково перспективним і становило знаковий етап на шляху до сучасних концепцій образу автора у формальній мінливості способів вираження його творчої потенції в ліриці. Тому Франків досвід пізнання секретів поетичної творчості є доброю школою, проходячи яку літературознавці виробляють навички системного пошукового мислення. Ця думка ілюструється результатами шевченкознавчих досліджень І. Франка, які до сьогодні зберігають тривку наукову актуальність (зокрема міркування про духовну свободу і суб'єктивний характер його поезії Шевченка). Як приклад, у шевченкознавчих дослідженнях Є. Нахліка художньо-естетична єдність "твір – автор" свіжо і глибоко відчитується якраз крізь призму екзистенційно-індивідуальної людської долі. На черзі – вияснення складної семантики Шевченкової мови поезії.

Прикметний для наукового стилю Л.Голомб діалогічний спосіб письмового думання. Ґрунтовна джерелознавча й суто літературна ерудиція дослідниці дозволяє будувати виклад власних спостережень у конкурентному контексті думок і відомих авторитетів, і маловідомих авторів з регіональних літературознавчих осередків. Делікатна інтелектуальна манера викладу часом нагадує хід проблемної конференції, на якій комунікативне різноголосся думок підтримується цікавістю дискусії з В. Петровим, С. Павличко чи з Т. Гундоровою. Дискусійні перемовини виникають з приводу розуміння творчості Лесі Українки, О. Олеся, М. Чернявського, "недокрівності" українського модернізму та дискурсивної практики народницького типу літератури.

Неконсервативна академічна манера письма, виважені й мотивовані оцінки та судження плюс якнайповніша джерельна база, залучена до аналізу, надають рецензованим книжкам силуету двотомного авторського нарису історії літератури окресленого в назвах періоду.

*Петро Ляшкевич*

*м. Львів*

*Отримано 24.11.2009 р.*

# Літопис подій

## ПАВЛО ЗАГРЕБЕЛЬНИЙ: РЕЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

22-23 жовтня 2009 р. у Дніпропетровському національному університеті імені Олеся Гончара відбулася ІІ всеукраїнська наукова конференція, присвячена творчості видатного прозаїка ХХ ст. Павла Загребельного і приурочена до 85-річчя від дня його народження. Науковий форум був організований спільними зусиллями викладачів кафедри української літератури ДНУ та вчених Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Тема конференції – "Павло Загребельний: рецепція і інтерпретація" – викликала широкий резонанс у наукових колах. У її роботі взяли участь літературознавці з різних регіонів України. Пленарне засідання конференції відкрили ректор Дніпропетровського національного університету акад. *М. Поляков* та завідувач кафедри української літератури ДНУ *Н. Олійник*, у виступах яких оприявнювалися значущість творчості Загребельного у вітчизняному літературному дискурсі, феноменальність його непересічної особистості, роль Дніпропетровського університету в її формуванні. М. Поляков висловив слова пошани дружині письменника Еллі Михайлівні Загребельній і вручив квіти присутній на конференції її сестрі Інні Михайлівні Щербань.

Пленарне засідання було відкрите доповіддю *І. Павлюка* (Київ) "Дискурс поезії у творчості Павла Загребельного". Інформаційно насиченими були доповіді, виголошені *А. Шпиталем* (Київ) "Причини і початок Хмельниччини у творах діаспорних авторів і романі "Я, Богдан" П. Загребельного", *Т. Конончук* (Київ), у якій розглянуто художню історіографію 1930-х років у творах прозаїка, *Л. Тарнашинською* (Київ) "Дискусія щодо художньо-стильових пошуків українських шістдесятників на сторінках "Літературної газети" / "Літературної України" в період редакторства П. Загребельного (1961-1963)", *Н. Заверталюк* (Дніпропетровськ) "Дефініція бездуховності в збірці "Неймовірні оповідання" П. Загребельного" та ін.

На конференції працювали секції "Я обирав великі душі, які сяють нам тисячоліття", "Мистецтво писати романи", "Творчість П. Загребельного в контексті української та світової літератури", "Поетика тексту П. Загребельного", напрямок роботи яких був зорієнтований на проблеми інтерпретації культурософської, історичної проблематики, стильових особливостей романів письменника. Привернули увагу літературознавчі доповіді *О. Стадніченко* "Інтерпретація проблеми розвитку української державності в публіцистиці Павла Загребельного (2000-ні роки)", *І. Цюп'як* "Своєрідність втілення комічного в романі "Стовпо-творіння" П. Загребельного", *К. Ульянової* "Публіцистика П.Загребельного: прагматика заголовка", *Л. Ромас* "Роль хронотопу в розкритті феномена душі в романі "Тисячолітній Миколай" П. Загребельного", *Т. Голованя* "Левине серце: авторські стратегії письма", *Н. Олійник* "Своєрідність просторової організації сюжету в романі П.Загребельного "Брухт", *Н. Мисливець* "Структура сатиричного тексту роману "Брухт" Загребельного", *Н. Дашко* "Психологічний вимір міста в романі П. Загребельного "Юлія, або запрошення до самовбивства", *Л. Кулакевич*, присвячена осмисленню філософії смерті в цьому ж творі прозаїка, *О. Шаф* та *Ю. Скрипник* "Переосмислення ґендерних стереотипів у романі "Євпраксія" П.Загребельного", *І .Кропивко* "Засоби творення комічного в "Неймовірних оповіданнях" П.Загребельного", *С. Нечипоренко* "Інтерпретація феномена самотності в романі "Юлія, або запрошення до самовбивства", *К. Котенко* про образ жінки як утілення ідеалу вічності в цьому ж творі та ін. У роботі секційних засідань брали участь не лише досвідчені науковці, а й аспіранти та магістранти, чиї дисертаційні та дипломні дослідження присвячені творчості українського письменника.

Для учасників, гостей конференції, студентів були продемонстровані фільм "Далекий, мов зоря, близький, як промінь сонця", створений фахівцями Інформаційного агентства та факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства ДНУ у 2005 році на основі матеріалів зустрічі науковців кафедри української літератури з родиною Загребельних, та фрагменти з фільму, присвяченого зустрічі вдови письменника Е.М. Загребельної зі студентами й викладачами факультету у травні 2009 року, підготовленого працівниками прес-центру ДНУ. У перерві між пленарним та секційним засіданнями учасники й гості конференції переглянули виставу "І диво це ніколи не закінчується і не переводиться…" за мотивами творів П.Загребельного, підготовлену студентським театром "Відлуння" факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства (керівник – доц. О. Гонюк). У першому корпусі ДНУ учасники конференції оглянули виставку ужитково-декоративного мистецтва та аудиторію імені Павла Загребельного, в експозиції якої – особисті речі письменника, випускника Дніпропетровського університету, копії документів, пов'язаних із періодом його життя в Дніпропетровську, автографи його романів, світлини, у різний час передані родиною

Загребельних, його книжки та портрет, створений за життя письменника доц. Е. Семешком, а також наукові праці студентів та викладачів університету, присвячені дослідженню творчості Майстра.

Плідний науковий діалог, осмислення ще недостатньо відомих сторінок життя письменника та аспектів його творчості, що відбувалися в теплій, майже родинній, аурі загребельнівської аудиторії, стали своєрідним підбиттям підсумків конференції й одночасно окресленням нових дослідницьких перспектив вивчення прозового доробку Павла Архиповича Загребельного.

*Нінель Заверталюк, Ольга Шаф*

*Отримано 16.11.2009 р.*

*м. Київ* ■

## КОНФЕРЕНЦІЯ, ПРИСВЯЧЕНА М. ДРАЙ-ХМАРІ

У Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка 9-10 жовтня 2009 р. проходила міжнародна науково-теоретична конференція "Творчість Михайла Драй-Хмари в контексті неокласичних тенденцій у світовій літературі".

Учасників та гостей конференції привітали завідувач кафедри журналістики *О. Рарицький*, ректор Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка *О. Завальнюк* й ініціатор проведення конференції та встановлення пам'ятника М. Драй-Хмарі професор кафедри журналістики *М. Васьків*.

У перший день роботи конференції на пленарному засіданні було заслухано та обговорено доповіді *О. Завальнюка* (Кам'янець-Подільський) "Михайло Драй-Хмара: кам'янецькі сторінки біографії", *О. Харлан* (Бердянськ) "Повсякденність крізь призму вічності: один тиждень з життя Михайла Драй-Хмари", *Ю. Ковалів*а (Київ) "Полістильні параметри "неокласичної" лірики М.Драй-Хмари", *Н. Колошук* (Луцьк) "Метаморфози лебедя: образно-символічний зв'язок сонета М.Драй-Хмари "Лебеді" з "Лебедем" Р.М. Рільке", *О. Багана* (Дрогобич) "Трансформація неокласичної естетики у творчості письменників-вісниківців".

Робота конференції проходила в семи секціях, у яких було виголошено велику кількість доповідей, що заслуговують на особливу увагу. Так, *О. Борзенко* (Харків) у своїй доповіді на тему "Неокласичні тенденції в ранній поезії Лесі Українки" зупинився на своєрідності використання поетесою античного культурного коду. Пожвавлена увага до неокласиків спостерігалась у виступах дослідників секції "Творчість українських неокласиків 1920-х – поч. 1930-х років: мотиви, образи, тропіка, версифікація" – *В. Сарапин* (Полтава) "Екзотика великих культур" у поезії Юрія Клена: своєрідність мотиву конкістадорства", *Н. Янкової* (Київ) "Психологізм новел О. Бургардта", *О. Кудряшової* (Київ) "Артистичний вірш Миколи Зерова". *О. Черевченко* (Умань) у доповіді "Філософсько-естетична концепція образу міста у творчому доробку українських неокласиків" розглянув питання урбаністичної лексики як естетичного феномену українського поетичного мовлення 1910-1930-х рр. та її осмислення у творчому доробку київських неокласиків.

Особливістю конференції в Кам'янці-Подільському стала посилена увага дослідників до літературознавчого та літературно-критичного доробку М. Драй-Хмари. З доповідями виступили *В. Біляцька* та *О. Тішкіна* (Дніпропетровськ), які намагалися розкрити філософський аспект художнього часу як важливого сюжетного й змістового чинника у творенні моделі системи образів оповідань Л. Яновської "Злодійка Оксана", "Смерть Макарихи", "Зарік Горпини", "Душа", "Горе". *І. Онікієнко* (Кривий Ріг) проаналізувала епістолярну спадщину М. Драй-Хмари, адресовану родині з колимського заслання, і визначила її як звинувачення радянській тоталітарній системі у знищенні природного історико-культурного шляху розвитку української нації. *В. Колкутіна* (Одеса) запропонувала доповідь "До питання компаративного аналізу літературно-критичних праць М. Драй-Хмари та Д. Донцова: лесезнавчий аспект", у якій зробила спробу компаративного аналізу літературно-критичних студій М. Драй-Хмари та Д. Донцова про постать і творчість Лесі Українки.

Конференція в Кам'янці-Подільському знайшла відгук у вчених різних міст України та за її межами. Так, *Г. Школа* (Бердянськ) запропонувала тему "Міфічна символіка творів Михайла Драй-Хмари (лінгвістичний аспект)"; *О. Грудко* (Бендери) – "Етюди раннього періоду творів Івана Драча"; *О. Мудрак* (Київ) – "Лібідозні та сублімативні проекції еротичної лірики"; *А. Третяченко* (Тирасполь) – "Жанрово-тематичне розмаїття творчої спадщини Володимира Підпалого"; *І. Набитович* (Люблін) – "Творчість Максима Богдановича в літературно-критичній та перекладацькій рецепції Михайла Драй-Хмари"; *Г. Райбедюк* (Ізмаїл) – "Національна самототожність Павла Филиповича"; *Я. Поліщук* (Краків) – "Художній світ Казимєжа Тетмаєра в українській інтерпретації".

У сквері університету відбулось урочисте відкриття пам'ятника М. Драй-Хмарі. Перед гостями та учасниками конференції виступили міський голова Кам'янця-Подільського *А. Нестерук*, голова Кам'янець-Подільської райдержадміністрації *Р. Ярема*, ректор університету *О. Завальнюк* та земляки поета з Чорнобаївського району (Черкаська область) і безпосередньо з його малої батьківщини – села Малі Канівці.

Міжнародна науково-теоретична конференція “Творчість Михайла Драй-Хмари в контексті неокласичних тенденцій у світовій літературі” отримала широкий розголос і високу оцінку серед наукової і творчої громадськості.

*Андрій Тімофєєв*

*Отримано 13.11.2009 р.*

*м. Кам’янець-Подільський* ■

## ВАЛЕРІЙ ШЕВЧУК – ПИСЬМЕННИК І ВЧЕНИЙ

На наукову конференцію з нагоди 70-річчя письменника, дослідника давньої української історії та літератури, перекладача, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Валерія Шевчука 8-9 жовтня 2009 р. прибули до Житомира літературознавці, лінгвісти та педагоги з Києва, Миколаєва, Чернівців, Львова, Івано-Франківська, Ніжина, Умані, Сум, Сімферополя, Варшави. Організаторами конференції були кафедра українського літературознавства і компаративістики, кафедра дидактичної лінгвістики і літературознавства та кафедра української мови Навчально-наукового інституту філології та журналістики Житомирського державного університету імені Івана Франка. Пленарне засідання вів директор Інституту філології та журналістики *В. Мойсієнко*. Учасників конференції вітали проректор ЖДУ ім. Івана Франка з наукової роботи *С. Покутний*, начальник управління культури Житомирської обласної держадміністрації *В. Врублевський* та дослідниця творчості Валерія Шевчука з Варшавського університету *М. Замбжицька*. Із науковими доповідями виступили доктор філологічних наук, проф. *П. Білоус* (“Алегоричний дискурс повісті “Привид мертвого дому” Валерія Шевчука”) та доктор педагогічних наук *Н. Волошина* (“Проблеми шкільної літературної освіти”).

Секційні засідання проводилися за трьома напрямками: “Літературознавство”; “Мовознавство. Лінгвостилістичні особливості творів Валерія Шевчука”; “Методичний аспект вивчення творчості Валерія Шевчука”. Під час секційних засідань дослідники й шанувальники творчості Вал. Шевчука мали, за словами П. Білоуса, унікальну нагоду зачитувати свої доповіді про тексти письменника в його присутності. Окремі доповіді Валерій Олександрович щедро коментував, уточнюючи дати, обставини постання того чи того твору, розкриваючи цікаві деталі із життя житомирського літературного осередку.

У літературознавчих доповідях літературна постать Валерія Шевчука була висвітлена досить різнобічно, було порушено низку проблем поетики його творчості. *М. Хороб* охарактеризувала мистецтво творення оповідання Вал. Шевчука. *М. Барабаш* зупинилася на жанрових особливостях та образно-стильових домінантах готично-притчевої прози Вал. Шевчука. *В. Білобровець* проаналізував проблему персоніфікації ідеї у драматургії письменника. *С. Герасимчук* розглянула алегорію в повісті “На полі смиренному*”. І. Приліпко* описала прийом художнього синкретизму у творі “Тіні зникомі”. *А. Маєвський* визначив мотив смерті як атрибутив детективного жанру у творчості Вал. Шевчука. Особливий інтерес викликала доповідь *М. Замбжицької* про структурно-семіотичноме тлумачення мотиву мандрівки в потойбіччя у вибраних творах Вал. Шевчука. Елементи інтертексту в оповіданні “Жінка-змія” розглянула *Т. Клименко*. *В. Дмитрук* здійснила психоаналітичну інтерпретацію рефлексій персонажів у романі “Око Прірви”. *К. Дюжева* розкрила проблемно-стилістичну поліваріативність історичних творів шістдесятників на матеріалі художніх текстів Ліни Костенко та Валерія Шевчука. *А. Бондаренко* розглянула інтерсеміотичні грані дискурсивного простору роману “Срібне молоко”. *А. Горбань* з’ясовувала герменевтичний код у повісті “Сповідь”. *О. Юрчук* зіставила нативістичні риси у творчості Вал. Шевчука з контркультурацією в текстах Володимира Даниленка. У компаративістичному річищі рухалися доповіді *Н. Ткачек* про типологічну близькість романів Тараса Прохаська, Валерія Шевчука й Габріеля Маркеса, *Т. Белімової* про спільні та відмінні риси поетики житомирської саги Вал. Шевчука “Стежка в траві” та “Саги про Форсайтів” Джона Голсуорсі, *Д. Лук’яненко* про художнє освоєння письменником феномену Сковороди, *Г. Левченко* про типологічну подібність легенди про Агасфера та фантастичних повістей Вал. Шевчука (“Сповідь”, “Мор”, “Птахи з невидимого острова”), *Г. Осіпчук* про міфологеми в ролі кореферентів у творчості Вал. Шевчука, *С. Лотоцької* про сон як художній прийом у творах Валерія Шевчука та Григора Тютюнника, *В. Башманівського* про образ князя Святослава в романі-есе “Мислене дерево” та сонетах Миколи Зерова. Образи української міфології та демонології розглянули у творчості письменника *Г. Грибан* і *К. Бугайчук*. *Н. Козачук* своєю доповіддю “Валерій Шевчук як герой у прозі В. Даниленка” спонукала автора поділитися думками щодо іронічного дискурсу у своїх текстах. *С. Чернюк* порушила проблему провінційності у творчості Вал. Шевчука. *В. Слюсар* розглянув виявлення спокуси як екзистенцієму людського життя, *Т. Коваль* – проблему старості у творчості письменника, *М. Масловська* – образ Івана Мазепи як будівничого козацької держави у “Просвіченому володарі”. *В. Чайковська* висвітлила дружні та колежанські

взаємини письменника з Євгеном Концевичем та Борисом Теном. Доповідачка продемонструвала слайд-фільм про Валерія Шевчука в житомирському літературному оточенні.

У мовознавчій секції жвавий інтерес викликали доповіді *Т. Монахової* про типи семантичних деривацій концептів дім і дорога в ідіолекті Вал. Шевчука та *О. Переломової* про мовні особливості ідіостилю письменника. Працівники кафедри української мови Житомирського державного університету імені Івана Франка *В. Мойсієнко*, *Н. Дяченко*, *М. Шарапа*, *С. Яценко*, *Н. Янчук* оприлюднили низку доповідей про словник мови творів Вал. Шевчука. Методичний аспект у вивченні творчості Вал. Шевчука був представлений доповідями *Н. Волошиної*, *З. Шевченко*, *Т. Яценко*, *А. Лісовського*, *Н. Білоус* та ін.

Завершилася конференція екскурсією літературними місцями Житомира з відвідуванням літературного музею. Директор Житомирського літературного музею В. Єремєєв, старший науковий співробітник В. Шнайдер та науковий співробітник музею Н. Євченко ознайомили учасників з музейними експозиціями, присвяченими Валерієві Шевчуку та композитору Михайлові Скорульському. Учасники конференції мали нагоду також оглянути виставку картин Світлани Зеленої.

Матеріали конференції вийдуть друком в історико-філологічному збірнику "Волинь-Житомирщина", котрий унесено до переліку науково-фахових видань України.

*Галина Левченко*

*Отримано 20.10.2009 р.* *м. Київ* ■

## III МІЖНАРОДНИЙ ФОРУМ ПЕРЕКЛАДАЧІВ І ВИДАВЦІВ КРАЇН СНД І БАЛТІЇ

Вірменська письменниця Сільва Капутікян починає свою повість "Каравани ще йдуть…" думкою, нібито на каравелі Колумба був і вірменський моряк Мартірос, а отже, Новий світ відкрив і представник її нації. Для письменника важливо показати самобутність своєї культури, що випросторюється в часі й темпоралізується у просторі. Ще десятиліття тому письменник мав більше можливостей потрапити в інші світи — навіть у СРСР перекладали багато. Безперечно, левову частку складали ідеологічні автори, але й за тих умов у республіках можна було натрапити на цікаві книжки. Тепер ми нічого вже не знаємо про літературні угруповання сусідніх країн. Сьогодні важливо повертатися до цього міжлітературного діалогу.

З цією метою в Єревані на початку жовтня 2009 р. проходив III Форум перекладачів і видавців країн СНД і Балтії (за підтримки Міждержавного фонду гуманітарної співпраці держав-учасників СНД, під патронатом Міністерства культури Республіки Вірменія та Вірменської громадської організації культурної співдружності із зарубіжними країнами). На форум були запрошені делегації літературознавців, критиків, перекладачів і видавців з одинадцяти країн: Білорусії, Грузії, Естонії, Киргизії, Латвії, Литви, Молдови, Росії, Таджикистану, Узбекистану, України. У цьому форумі взяли участь близько 150 делегатів, було представлено понад 50 видавництв.

Форум був присвячений практичним питанням перекладу національних літератур. Перші кроки вже зроблено після II Форуму: створено сайт Спілки перекладачів країн СНД і Балтії, підготовлено до друку "Анотований каталог письменників та перекладачів країн СНД і Балтії" (від України до каталогу ввійшли А. Багряна, Н. Бельченко, О. Божко, П. Вольвач, С. Драченко, Д. Дроздовський, Ю. Завгородній, Т. Зарівна, Д. Лазуткін, В. Левицький, О. Лучук, Т. Лучук, І. Магдиш, А. Месропян, М. Нестерчук, Л. Таран, А. Тимченко, Н .Федорак, Д. Чистяк).

До порядку денного входили такі питання: механізми розробки, підготовки та видання книжкових проектів національних літератур, що користуються попитом на ринку; обмін досвідом із виходу на національні ринки; фінансові джерела (державні кошти, спонсорство тощо). Важливими були й питання щодо вдосконалення та розвитку творчої координації. Крім книговидавців і перекладачів, делегатами III Форуму були також викладачі з різних вищих начальних закладів, зацікавлені в підготовці перекладацьких кадрів, обмінові студентів, щоб у майбутньому стало можливим перекладати літературу безпосередньо з мов країн СНД і Балтії.

На виставці видань гуманітарної тематики (література й літературознавство) було сім українських стендів: видавництва Національного університету "Острозька академія", журналу "Всесвіт", журналу "Радуга", Української асоціації книговидавців, видавництв "Грані-Т", "Срібне слово" та "Наш час".

Під час форуму відбулося три круглих столи на такі теми:

– специфіка вибору перекладної літератури на вітчизняному ринку (модерували М. Візель – провідний редактор видавництва "Иностранка/ КоЛибри", Росія; С. Мурадян – заступник головного редактора журналу "Літературна Вірменія", Вірменія);

– механізми фінансування та використання національних засобів при виданні перекладів (модерували С. Раджабов – генеральний директор ВАТ "Ер-граф", Таджикистан; А. Мартіросян – генеральний директор видавництва "Антарес", Вірменія; О. Афонін – президент Української асоціації видавців та книгорозповсюджувачів);

– підготовка перекладацьких кадрів: проблеми вивчення мов країн СНД і Балтії (модерували І. Шеіна – ректор Рязанського державного університету ім. С. О. Єсеніна, Росія; С. Золян – ректор Єреванського державного лінгвістичного університету ім. В. Я. Брюсова).

Черговий Форум перекладачів і видавців відбудеться в жовтні 2010 р. в Єревані.

*Дмитро Дроздовський*

*Отримано 24.11.2009 р.* *м. Київ*

## "КОМПАРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ СЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ І ЛІТЕРАТУР ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА ЛЕОНІДА БУЛАХОВСЬКОГО"

У Київському національному університеті імені Тараса Шевченка на кафедрі слов'янської філології двічі-тричі в рік виходить періодичне видання "Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур пам'яті академіка Леоніда Булаховського", де вміщується чимало статей літературознавчого спрямування, а також досить великий розділ під рубрикою "Хроніка". У 2009 р. уже надруковано спеціальний випуск до 120-річчя з дня народження Л.А.Булаховського й черговий №10.

Серед статей літературознавчого плану можна виокремити такі: Д.Айдачич "Дарко Сувін як дослідник наукової фантастики"; Н.Білик "Семантика ключового знаку-символу в романах І.Андрича "Міст на Дрині" й П.Загребельного "Первоміст": типологічні аналогії, міфологічний інтертекст"; О.Дзюби-Погребняк "Косовська (Відовдянська) ідея та Перша світова війна". Є і статті на польсько-український "порівняльний сюжет": Н.Петриченко – про пейзажний компонент у польській та українській поезії і прозі першої половини XIX ст.; питання "міфологічної парадигми чеського постмодерністського роману" (О.Палій). Полоністичний аспект – у Д.Реки "Вираження невимовного" у поезії Віслави Шимборської"; аспект українсько-російських літературних взаємин – "Петербурзькі повісті М.Гоголя й московські повісті М.Булгакова" (стаття Т.Шарбенко).

Ще ширше тематичне розмаїття у випуску 10-му: М.Карацуба "Тематичне і жанрове розмаїття хорватського і сербського модернізму"; Є.Пащенко "Хорватський бароковий славізм як паралель українському XVII ст."; Т.Шевчук "Синтез традицій в художній поетиці філософських діалогів Г.Сковороди"; Т.Хайдер "Історико-культурна парадигма в польській літературі XX століття" та ін.

Є і статті з історії науки, наприклад А.Мехед "Проблеми вираження комічного у працях чеських вчених"; Г.Шевченко "Праці О.І.Білецького з проблеми читача в контексті загальноєвропейської наукової традиції кінця XIX-го – початку XXI ст." та ін.

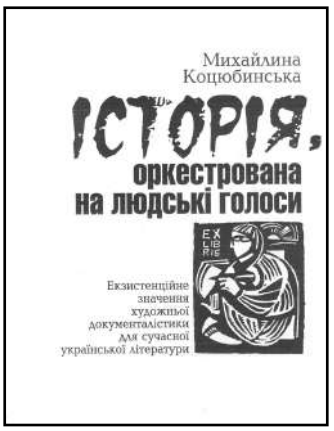
В обох наукових випусках чимало статей Ю.Булаховської: "До полеміки з питань "епічності", або "неепічності" і "сюжетності", або "несюжетності" художньої прози", "Топоніми як засіб художнього "вислову у віршах і прозі", "Декілька штрихів до "портрету" Марії Конопніцької (питання фольклоризму)", "Персоніфікація і сучасна фольклорність поезії Єжи Гарасимовича".

Назвемо також окремі статті – В.Ярмак "Питання методики викладання мови та теорії перекладу в науковій спадщині академіка Л.А.Булаховського у контексті актуальних проблем сьогодення"; О.Паламарчук, О.Чмир "Слов'янська філологія в Київському університеті"; О.Албул, Н.Лобур "Славістика у Львівському національному університеті імені Івана Франка". У розділі рецензій і відгуків – відгук Ю.Булаховської на книгу-есе Л.Краснової "Іван Франко – Анна Ахматова "Зів'яле листя". Поетика перекладу"(Дрогобич, 2008); "Спомини колишнього студента про Київський Університет 70-х років XIX-го сторіччя" (підготувала О.Паламарчук); у розділі "Хроніка"– "Літній семінар в Лозені" (Т.Доценко); О.Паламарчук, О.Чмир, О.Антоненко – "Пам'яті професора А.Багмут"; "Травнева презентація" (Н.Білик, О.Паламарчук) "Вибраних творів"(оповідань, спогадів, есе) Ю.Булаховської (К., 2009).

*О.Паламарчук*

*Отримано 25.11.2009 р.* *м. Київ*

**Коцюбинська Михайлина. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 70 с.: портр.**




У своїй новій книжці авторка наголошує на важливості художньої документалістики (спогади, щоденники, епістолярна спадщина, документи), яка належить до найвагоміших духовних набутків і залишиться свідченням для нащадків.

Цей тип літератури має фундаментальне значення, бо це, "мовби "вікна в позапростір"(В.Стус), крізь які можна в будь-який час зазирнути в минуле, відчути настрій моменту і збагнути його сенс, його вписаність у контекст дійсности і характеристику особистости".

"Це завжди родзинка спогадів, один з головних секретів їхньої привабливости і дієвости, дорогоцінної здатности забезпечити *ефект присутности* <...>, автентика епохи. Переконливе свідчення неминущого і <...> екзистенційного значення художньої документалістики".

*С.С.*

**Костянтин Райда. Екзистенціальна філософія: традиція і перспективи. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2009. – 328 с.**




Книжка містить методологічно актуальні напрацювання в галузі історико-філософських досліджень екзистенціальної філософії, філософії класичного екзистенціалізму та постекзистенціалістського мислення. Сукупність культурологічних синтезів екзистенціалізму з різними напрямами гуманітарного знання в ролі предмета комплексного аналізу вперше представлена вітчизняному та світовому співтовариству.

Книжка складається з таких розділів: 1. Замість вступу. 2. Чому в філософії потрібно орієнтуватися на екзистенціальні контексти. 3. Антропологічні виміри філософії класичного екзистенціалізму. Проблема свободи. 4. Гуманістичні ідеї в екзистенціальній психології. 5. Про шляхи розвитку філософських ідей екзистенціалізму. 6. Історико-філософські та філософсько-теоретичні проблеми дослідження екзистенціалізму та постекзистенціалістського мислення. 7. Післямова.

Працю присвячено професорові Чиказького університету Леонтію Філіповичу Райді.

*В.Л.*

## КИЇВСЬКА РУСЬ. ПЕРЕZАВАНТАЖЕННЯ. – 2009. – КН. 1-2 (XXXII-XXXIII)




З'явилася нова рубрика "Літ_анотомія" – аналіз поезії, некомпліментарна критика вартісних текстів з гуманітаристики із залученням кращих літераторів країни, статті-конспекти продуктивних теорій – Н.Мацибок-Стародуб "Періодизація укрліту Дмитра Чижевського", І.Лисий "Чи потрібен академікові науковий редактор?", О.Зарахович "Стихотворение как форма жизни", а також створення власної Інтернет-сторінки (www.kyivskarus.com.ua).

Репрезентована поезія Дани Рудик, О.Зараховича, проза Т.Мельник, Г.Осадко, В.Івченка, критика: О.Соловей про "Таборовий зошит" В.Стуса, виданий 2008 р. до 70-річчя поета, та Б.Бойчук ("Віршопоезія Богдана-Олега Горобчука"), Т.Дигай – про "Писати мисліте" І.Андрусяка, "Сучасну українську прозу" Р.Харчук та "Жінку зі снігу" В.Слапчука та ін.

## КИЇВСЬКА РУСЬ. МЕЖИЧАССЯ. – 2009. – КН. 3–4.

Проза – "Москаль і бандерівці" В.Шингарьова, поезія Павла Нечитайла. У "ЛітАнатомії": М.Р.Стех "Спокуса Агасфера" (відгук Б.Матіяш), М.Мошковська "Заумь" в контексті культури авангарду", І.Лисий "Франко – не Франко" (про "Франко не каменяр. Франко і Каменяр" Т.Гундорової) та ін.

У "Робітні" – проза О.Коваленко, Р.Котика, Я.Птахи, А.Рибалки, вірші С.Богдан, Б.Коломійчука, М.Абазової та ін.

Відрецензовано "Право бути собою" В.Малахова, "Городу і миру" М.Петровського, поезію Ю.Завадського й Н.Гаврилюк, роман В.Фольварочного "Чорний бумер" та ін.

*В.Л.*







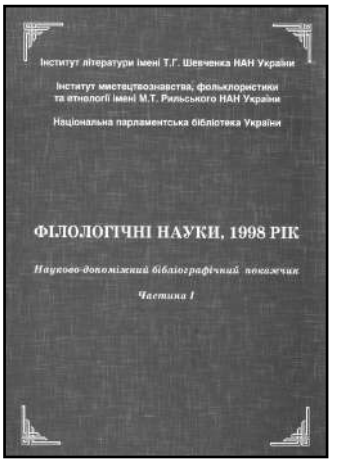
**Леонтович О. Окрилений Україною (життєпис Володимира Леонтовича з уступами і роздумами). – Переяслав-Хмельницький: Видавництво СПД Карпук С.В., 2008. – 116 с.**

У книжці йдеться про громадського й культурного діяча к. XIX – першої пол. XX ст., письменника, публіциста, видавця, мецената Володимира Леонтовича, який змушений був емігрувати з України, але жив нею і продовжував свою літературну творчість далеко від неї.

Авторка багато років займається пошуковою роботою, відновлюючи крок за кроком цілісну картину життя одного зі славних синів України, аби повернути ще одне ім'я із забуття.

*С.С.*

**Філологічні науки, 1998: Наук.-допом. бібліогр. покажч. / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України та ін.; Авт.-укладач Козак О.О. – Ч.І. – К.: ВД "Стилос", 2008. – 527 с.**




У черговому щорічному покажчику зафіксовано літературу з усіх напрямків розвитку філологічних наук на сучасному етапі в Україні (1998 р.). Він охоплює книги, брошури, статті з періодики та видань, що продовжуються, тематичні збірники, матеріали наукових конференцій, передмови та післямови до видань творів окремих письменників, автореферати дисертацій.

Літературу розміщено у трьох основних розділах: мовознавство, фольклористика та літературознавство. Кожний розділ має підрозділи, рубрики й підрубрики згідно з бібліотечно-бібліографічною класифікацією. У розділах і підрозділах літературу подано за алфавітом.

*С.С.*




**Філологічні науки, 1998: Наук.-допом. бібліогр. покажч. / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України та ін.; Авт.-укладач Козак О.О. – Ч.2. – К.: ВД "Стилос", 2008. – 573 с.**

До покажчика ввійшла література з усіх проблем літературознавства, зокрема світової, античної, слов'янської літератури, а також української давньої, до XIX ст., к.XIX-поч.XX ст. та літератури різних країн і народів в Україні. До кожного розділу подаються персоналії письменників.

Входять до покажчика також розділи "Компаративістика", "Автореферати дисертацій", "Бібліографічні покажчики", "Іменний покажчик", "Список періодичних видань".

*С.С.*

*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**

# АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

*Тарас Салыга. Богдан-Игорь Антонич: сецессия и контекст*

Это размышления о западноукраинской поэтической сецессии первых десятилетий двадцатого столетия, а конкретнее — о пути сецессионного дискурса в литпроцессе протяженностью от "Молодой музы" до творческой практики Богдана-Игоря Антонича (включая, конечно, и её). Автор исследует семантику цвета и музыки в предантоничевский период, сравнивая её с соответственной ассоциативной наполненностью образов поэта, который "жил когда-то на вишнях".

*Ключевые слова:* модернизм, сецессия, музыка, изобразительное искусство, "пейзаж мелодии", "пейзаж пения".

*Ирина Бурлакова. Модусы пассионарности в критическо-литературной рефлексии художников МУРа*

Рассматривая деятельность писателей "МУРа" в аспекте "рецептивной эстетики", автор акцентирует внимание на возможности изучения творчества "муровцев" с точки зрения реализации в нем "функции послания", усиленной экзистенциальным переживанием пограничной ситуации, в которой оказался европейский человек по окончании Второй мировой войны. Обращаясь к идее Л.Гумилева о пассеизме как "*продолжении линии предков*", автор статьи апеллирует к понятию индивидуальной пассионарности и рассматривает творцов, оказавшихся за пределами отечества, как носителей пассионарности, возложивших на себя отчасти "нелитературные задания".

*Ключевые слова*: писатели "МУРа","рецептивная эстетика", творчество "муровцев","функция послания", пассеизм, пассионарность.

*Элеонора Соловей. Воспоминание об одном вечере*

Статья имеет мемуарный характер: в ней повествуется об обсуждении украинского перевода "Декамерона" Боккаччо, состоявшемся в мае 1965 г. на заседании переводческой секции Союза писателей Украины. Дневниковые записи по следам этого события, а также заметки, сделанные непосредственно во время негопозволили детально воссоздать весь ход и атмосферу этого события, главным героем которого был Микола Лукаш, осуществивший перевод "Декамерона".

*Ключевые слова:* перевод, переводчик, М. Лукаш, язык, "оттепель".

*Галина Карпинчук, Мария Корнейчук. "Явить Припрятанное и сказать Несказанное"*

Эта статья посвящена обозрению выставки к 90-летию от дня рождения выдающегося переводчика, лексикографа и писателя Николая Лукаша, которая экспонировалась с 19 декабря 2009 года и в течение января нового 2010 года в Музеи книги и книгопечатания Украины.

*Ключевые слова:* переводчик, издания, литературоведение, документы, экспонаты.

*Лариса Мирошниченко. "Это глаза из иной страны..." (Из этюдов о фотографиях архива Косачей)*

Три фотомгновения составили целостный последний фотопортрет Леси Украинки – уникальный портрет в движении. На нем запечетлено духовное зрение, которое излучает самопознание в его высшей степени.

*Ключевые слова:* фотомомент, портрет, глаза, самопознание, духовное зрение.

*Шморгун Александра. Гуманистические измерения свободы в экзистенциальной драматургии Леси Украинки и Ж.-П.Сартра*

Сравнительный анализ экзистенциальной драматургии Леси Украинки и Ж.-П. Сартра позволяет показать общую для обоих авторов философскую проблематику гуманистически-экзистенциальных измерений души человека эпохи модерна. Особенность творчества Леси Украинки по сравнению с Ж.-П. Сартром состоит в отсутствии морального ригоризма, абстрактного философского схематизма в изображении героев и ситуаций, что придает ее драматургии более выразительное, собственно гуманистически-экзистенциальное звучание.

*Ключевые слова:* свобода, экзистенциальная драматургия, Леся Украинка, Ж.-П. Сартр.

*Эллина Циховская. Руссоизм и францисканизм в творчестве Леопольда Стаффа и Кнута Гамсуна*

В статье раскрываются основные принципы распространенного в польском литературоведении явления под названием "францисканизм", одним из наиболее ярких выразителей которого считался Л. Стафф. Автор подчеркивает общность черт францисканизма с руссоистской концепцией "природного человека", воплотившихся в творчестве Л. Стаффа и норвежского писателя К. Гамсуна, произведения которого в свою очередь повлияли на наследие украинских и польских деятелей литературы начала XX в.

*Ключевые слова:* францисканизм, природа – общество, прометеевская эпоха, природное состояние, бинарная семантическая оппозиция, синтез.

*Наталья Мазепа. Билингвизм. Эпизод или тенденция? (Современная украинская русскоязычная поэзия)*

Статья посвящена современному состоянию русскоязычной поэзии в Украине, в частности, билингвизму, возникавшему и возникающему в языковой культуре переходных эпох и тому, как происходит этот сложный процесс. Свою главную задачу автор видит в ответе на вопрос, случаен ли переход на украинский язык русскоязычных поэтов. Решению этого вопроса помогает попытка увидеть современных билингвов в контекстах украинских постмодернистов и "киевской поэтической школы".

*Ключевые слова*: русскоязычная лирика, украинский контекст, постмодернизм 90-х гг., "киевская поэтическая школа".

*Игорь Козлик. Методологические проблемы преподавания русской литературы в высших учебных заведениях Украины*

Статья посвящена рассмотрению основных методологических параметров преподавания русской литературы в вузах Украины.

*Ключевые слова:* преподавание русской литературы, украинская русистика.

## CONTENTS


**THE 20TH CENTURY**

***Taras Salyha.*** Bohdan-Ihor Antonych: Secession and context ..... 3

***Iryna Burlakova.*** The modes of passionarism in the literary criticism of the artists belonging to "MUR" (Ukrainian Artistic Movement) ..... 15

**DATES**

***Eleonora Solovey.*** Recollection of an evening ..... 25

***Halyna Karpinchuk, Maria Korniychuk.*** "To reveal the hidden and to express the ineffable" ..... 31

**RARE PHOTOS**

***Larysa Miroshnychenko.*** "Those are the eyes from the other country..." (From the series of sketches about the photos from the Kosachs' archives) ..... 35

**COMPARATIVE STUDIES**

***Oleksandra Shmorhun.*** The humanistic dimension of freedom in the existentialist plays by Lesia Ukrayinka and Jean-Paul Sartre ..... 41

***Ellina Tsykhovska.*** Rousseauism and franciscanism in the works by Leopold Staff and Knut Hamsun ..... 54

**A POINT OF VIEW**

***Nataliya Mazepa.*** Bilingualism – episode or trend? On contemporary Russian-language poetry in Ukraine ..... 60

***Ihor Kozlyk.*** Methodological problems of teaching Russian literature in Ukrainian high schools ..... 77

**LITERARY CRITICISM**

***Yaroslav Holoborodko.*** Tania Maliarchuk, a missionary of visions ..... 83

***Nataliya Lysenko-Yerzykivska.*** The poetic universe of Ihor Nyzhnyk ..... 89

***Viktor Palynsky.*** Ihor Pavliuk's "The Outburst of Consecrated Water" ..... 94

**THE WRITTEN REMAINS**

***Nadiya Myronets.*** Volodymyr Vynnychenko – Rosaliya Lifshyts: A dialogue in letters (1916) ..... 96

**REVIEWS**

***Dmytro Drozdovsky.*** The return to Aristotle ..... 102

***Anzhela Matiushchenko.*** Dovzhenko between deities and demons ..... 109

***Halyna Levchenko.*** Petro Bilous' literary researches in three volumes ..... 113

***Natalia Skvira.*** From the standpoint of receptive aesthetics ..... 115

***Petro Liashkevych.*** The project of re-reading the classics ..... 116

**CHRONICLES**

***Ninel Zavertaliuk, Olha Shaf.*** Pavlo Zahrebelny: Reception and Interpretation ..... 119

***Andriy Timofeyev.*** The conference in honour of Mykola Dray-Khmara ..... 120

***Halyna Levchenko.*** Valeriy Shevchuk, a writer and a scientist ..... 121

***Dmytro Drozdovsky.*** The 3rd International Forum of Translators and Publishers from CIS and Baltic States ..... 122

***O.Palamarchuk.*** Comparative studies of Slavic languages. In memory of academician Leonid Bulakhovsky ..... 123

**OUR PRESENTATIONS** ..... 53, 108, 124

**SUMMARIES** ..... 127

**CONTENTS** ..... 128

**BOOK GRAPHICS** ..... 3rd cover page