

МЕТАМОРФОЗИ
В СУЧАСНІЙ
УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Metamorfozy we współczesnej
literaturze ukraińskiej

МЕТАМОРФОЗИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Metamorfozy we współczesnej
literaturze ukraińskiej

За редакцією
Пауліни Олеховської, Марти Замбжицької
та Катажини Якубовської-Кравчик

Варшава – Івано-Франківськ
2014

Рецензенти:
професор Ігор Набитович
доктор філологічних наук Йоанна Гетка

Публікацію дофінансували
кафедра україністики та факультет прикладної лінгвістики
Варшавського університету

Фонд Варшавського університету



Технічний редактор
Маґдалена Єж

ISBN 978-83-936550-6-9

Друк і оформлення:
Sowa Sp. z o.o.
Ul. Hrubieszowska 6a
01-209 Warszawa

У колі мови, літератури і культури W kręgu języka, literatury i kultury



Видавнича серія
кафедри україністики Варшавського університету та
Прикарпатського національного університету
Імені Василя Стефаника

За редакцією
Катажини Якубовської-Кравчик та Лідії Стефановської

Том IV

У серії вийшли друком:

Lidia Stefanowska, *Mission Impossible: MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec (1945-1948)*, Warszawa 2013

Kobieta we współczesnej kulturze ukraińskiej, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Warszawa – Ivano-Frankiv'sk 2013

Тедненції розвитку української лексики та граматики, частина I, за ред. Ірини Кононенко, Ірини Митнік, Світлани Романюк, Варшава - Івано-Франківськ 2014

ЗМІСТ

ВСТУП	11
-------------	----

I. УКРАЇНСЬКА ПРОЗА ХХ СТ. ІСТОРИЧНІ КОНТЕКСТИ

Данило РЕГА , Місце українського та польського футуризму у системі європейського футуризму	16
Руслана КРАМАР , Перемиська осінь життя Уляни Кравченко	33
Оксана ФІЛАТОВА , Провіденційність авторського світовідчуття в площині соцреалістичного тексту	49
Світлана СЕМЕНКО , «Польська» тема у публіцистиці Юрія Косача	60
Ростислав КРАМАР , З книжкової полиці українського дисидента (за матеріалами справи Володимира Горового).....	74
Ігор НАВИТОВИЧ , Історична проза української еміграції.....	85

II. УКРАЇНСЬКА ПРОЗА ХХ СТ. ПОЕТИКА ТЕКСТУ

Ольга ЧЕРЕМСЬКА , Слово-образ краса як утілення імпресіоністичних рис мовної особистості письменника (Гнат Хоткевич <i>Гірські акварелі, Гуцульські образки</i>)	118
Сніжана ЖИГУН , Літературна група «Ланка»: у пошуках спільної платформи.....	132
Світлана ЖУРБА , Український авангардний роман: деструкція художньої форми	147
Тереза ЛЕВЧУК , Критерії художності в естетичній концепції Антонича	157
Володимир СУПРУН , Художньо-психологічна параметризація концепту «жінка» у фемінній прозі української діаспори середини ХХ століття	182
Павліна ОЛЕХОВСЬКА , Феміністичний дискурс у сучасній українській прозі. Дослідницькі перспективи	190

III. УКРАЇНЬСЬКА ПОЕЗІЯ І ДРАМА II ПОЛ. XX СТ. ТРАДИЦІ І НОВАТОРСТВО

Ганна РАДЬКО , Сонетарій Дмитра Павличка в українському та світовому просторі	204
Олена КИЦАН Строфічна будова українського верлібру II пол. XX століття	223
Анжеліка УСОВА , Ідейно-естетичне наповнення авторського жанрового визначення в українській драматургії 90-х років XX ст.	239

IV. УКРАЇНЬСЬКА ПРОЗА XX СТ. ТЕКСТ І КАТЕГОРІЇ КУЛЬТУРИ

Лідія КАВУН , Вертикальний контекст: категорія пам'яті літературної творчості	250
Марія ФЕДУНЬ , Західноукраїнська мемуаристика першої половини XX століття – феномен української вітчизняної культури.....	259
Оксана ЗЕЛІК , Літературна критика у творчій практиці Михайла Могилянського	281
Ольга ХАРЛАН Ігрові стратегії художньої прози міжвоєнного двадцятиліття (Майк Йогансен – Вітольд Гомбрович – Ілля Еренбург)	291
Тетяна КАЧАК , Дискурс дитинства у сучасній українській прозі для дітей та юнацтва: рецептивно-естетичний аспект	300
Ірина БЕТКО Концепти реклами та PR-у в українській постмодерній прозі.....	315
Марта ЗАМБЖИЦЬКА , Сакральний часопростір на прикладі роману <i>Дім на горі</i> Валерія Шевчука.	327
Катажина ЯКУБОВСЬКА-КРАВЧИК , Львівські простори у <i>Танго смерті</i> Юрія Винничука.....	336
СПИСОК АВТОРІВ	346

XX і XXI ст. – це час різючих змін в українській літературі і культурі. Протягом двох останніх століть вони зазнали численних змін, а їхній розвиток залежав у тому числі і від зовнішніх чинників, зокрема від подій, пов'язаних із політичним та суспільним життям.

Пережиті революція, дві світові війни, тоталітаризм, боротьба за незалежність істотно вплинули на форму і тематику української літератури XX ст. Сучасна боротьба із посттоталітарною спадщиною також визначає українські наративи самоідентичності, відображаючись у літературних текстах і критиці.

Як зауважила Оля Гнатюк, дискусія навколо української культурної ідентичності вимагає міждисциплінарного підходу¹, а складовою такого підходу є літературні дослідження, у яких щораз частіше порушується тема культурних контекстів. Розуміння літератури як одного з явищ культури дозволяє розширити так званий літературознавчий дискурс і відкрити «щось більше в літературі, ніж сама література»². Літературний текст стає «антропологічним свідченням» – свідченням переживань, вагань чи травм, які суспільство зазнало в конкретний час і в конкретному місці.

У монографії на вибраних прикладах представлено характер змін, які відбулися в українській літературі й усьому літературному процесі від початку XX ст. до сьогодення. Тематика і поетика творів, шляхи розвитку літературної критики, джерела натхнення творців змінювалися залежно від специфіки епохи, особливостей літературного напрямку чи розвитку філософської думки.

В окремих розділах постають питання, пов'язані зі структурою літературного твору, мовою та способом літературної комунікації,

1 О. Г н а т ю к, *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Lublin, 2003, s. 11.

2 В. С з а п л і к - Л і т ы ń с к а, *Coś więcej w literaturze niż literatura*, [w:] *Antropologia kultury - antropologia literatury*, pod red. E. Kosowskiej, A. Gomóły, E. Jaworskiego, Katowice 2007, s. 28.

системою цінностей, яку несе література, формуванням літературних смаків. Також у монографії проаналізовано обставини виникнення творів, досвід письменників, творчі інспірації та сприйняття творів.

У контексті сучасної української літератури особливо важливе місце займають дослідження, присвячені проблематиці літературних традицій і культури, тобто оцінці старих і створенню нових канонів, і, врешті, діалогу, який відбувається між творами, завдяки і з літературними творами.

У монографії представлені результати наукових досліджень, присвячених українському імпресіонізму, авангардному роману початку 20-х років, специфіці соцреалістичного, а пізніше – постмодерністського романів і гендерній тематиці. Різноманітність української поезії та присутність у ній ознак європейського модернізму у широкому розумінні, показана через призму творчості поетичної групи «Ланка» і аналіз ліричних творів Дмитра Павличка – теоретика і практика сонетної форми.

Невід’ємною частиною літературного процесу є літературна критика. Обговорення польської літератури в публіцистиці Юрія Косача і теоретичні міркування про функції літературної критики Михайла Могілянського також лежать в одній площині зі змінами, які відбулися в українській літературі. Такі дослідження дозволяють відповісти на питання, чому однією із головних цілей критики, за винятком пізнавальних функцій, була її націє- та культуротворча роль.

Питання, пов’язані з дискурсом дитини, з пам’яттю як наявною у літерній творчості категорією, а також зі сприйняттям пам’яті через літературні тексти, теж мають стосунок до сьогодення. Вони є універсальними.

Щоб знайти відповіді на згадані питання, дослідники використовують різні методологічні інструменти. Особливістю цієї монографії є міждисциплінарний підхід – і в аналізі поезики окремих творів (біографічний метод, феноменологія, структуралізм, психоаналіз, антропологія літератури), і в дослідженні факторів, які впливають на метаморфози в усьому літературному процесі від початку ХХ ст. і до сьогодні.

У роботі *Сучасна література під кутом досвіду (Literatura nowoczesna wobec doświadczenia)* Ришард Нич висунув гіпотезу,

що сучасна література – це література досвіду. Тому вона повинна зайняти місце поряд із історією та скарбницею людських знань. Ця монографія, власне, і є спробою *поняттєвого охоплення та мовної артикуляції*³ досвіду українських митців і їхніх дослідників.

3 R. N y c z, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia* [w:] «Teksty Drugie», nr 6 (2006), s. 56.

I.
УКРАЇНСЬКА ПРОЗА
XX СТ. ІСТОРИЧНІ
КОНТЕКСТИ

Місце українського та польського футуризму у системі європейського футуризму

За останні роки тенденції розвитку української літератури поч. ХХ ст. засвідчили необхідність модерних підходів. Нові іпостасі футуризму є новим витком естетичної свідомості цього авангардного напрямку. Такий процес модифікації зумовлює посилення уваги, а відтак і недостатнє висвітлення зі сторони дослідників літературно-мистецького авангардного руху в Україні та Польщі, не говорячи вже про проведення типологічних досліджень з метою вияву подібностей і відмінностей між футуризмом України та, скажімо, Польщі як одних із яскравих прикладів побутування футуризму на слов'янському просторі.

Для сучасних літературознавців усталеною є думка, що футуризм виник у Італії на початку ХХ ст. і був заснований Філіпо Томазо Марінетті (1876-1944). Він розробив основні естетичні критерії цього напрямку, які згодом були поширені на культури різних країн Європи, хоча варто зазначити, що назву «футуризм» Ф. Марінетті вигадав не сам, а запозичив її у каталонського письменника та політичного діяча Г. Аломара, який у 1905 р. у Барселоні видав книжку під назвою «El Futurisme», сам не знаючи про те, давши Ф. Марінетті готову основу для його нового напрямку. Так, Ф. Марінетті запозичує у каталонця не тільки саму дефініцію «футуризм», але й такі поняття, як «*elettricismo*» (електрика) та «*dinamismo*» (динамізм), що стали визначальними термінами нового напрямку в літературі ХХ ст. Власне як зазначає Г. Газда, Ф. Марінетті у дещо гіперболізованій манері насмілився інтерпретувати велику кількість гасел, які виголосив Г. Аломар⁴.

4 G. G a z d a, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 145.

З огляду на таке запозичення, всеж маємо факт зародження футуризму саме в Італії.

На поч. ХХІ ст. дослідники заговорили про національні футуризми тих країн, де його намагалися утвердити, а саме: Франція, Росія, Іспанія, Португалія, Німеччина, Великобританія, Бразилія, Чехія, США, Японія. Прикметно, що Польща й Україна у цьому списку відсутні. У постановці саме цієї проблеми ми беремо за основу збірку *International futurism in arts and literature (Міжнародний футуризм в мистецтві та літературі)* за редакцією Г. Бергхауса, яка вийшла друком у 2000 р⁵. Представлені у цій збірці праці висвітлюють інтердисциплінарні та компаративістичні аспекти футуризму. Автори фокусують увагу на реляціях футуризму й інших видів мистецтва, а саме: кіно, музика, театр, архітектура, танець тощо. Іншими аспектами досліджень є зв'язки цього напрямку з експресіонізмом, дадаїзмом та сюрреалізмом. Кожна із розвідок подає футуризм у новому світлі, вкотре доводячи його універсальність. Дослідники відтворюють той нелегкий шлях, який випав на долю футуризму в кожній із країн, де він був більш чи менш популярним. Здебільшого йдеться про часткову його рецепцію культурними колами деяких країн, і ми не можемо говорити виключно про англійські, німецькі, іспанські чи американські футуризми, позаяк у кожній країні існував свій «-ізм», і лише почасти вони мали спільні риси з футуризмом. Подекуди він лише стимулював розвиток мистецького авангарду, а звідси й виникнення іншого «-ізму».

Футуризм в Україні та Польщі з певних причин завжди залишався поза увагою літературознавців ХХ ст. Можливо, через свою нетривалість, часткове нерозуміння або через ототожнення з російським варіантом, він ніколи не перебував в епіцентрі наукової думки. Де б не зароджувався цей мистецький напрям, він завжди викликав подив на початкових етапах свого розвитку, але згасав безшумно і майже не поміченим ані істориками літератури, ані критиками.

Через модифікаційну природу вивчення футуризму, він має спектральний характер: від осмислення неординарної особистості Ф. Марінетті до обсервації футуризму в модерністичній системі

5 G. Berg haus, *International futurism in arts and literature*, Berlin, New-York 2000.

XX ст. Специфіка аналізу його ідей, принципів, доктрин та філософії, зумовлювалася тією обставиною, що він намагався проникнути абсолютно в усі сфери буття: від політики до мистецтва, від життя до смерті, а особливо прагнув покінчити з минулим, оновити сучасне та оспівати майбутнє. До слова, ці імперативи частково перегукуються із політичною ідеологією Третього Рейху — націонал-соціалізмом.

Жодне дослідження про футуризм не обходиться без констатації певної кореляції з італійським футуризмом, тому не складає труднощів сформулювати «історичну схему» футуризму. Щоправда, досі є низка не вирішених питань і, з огляду на це, першочерговим зацікавленням є проблема поширення футуризму на інші країни світу, а відтак створення єдиної системи футуризму, яка б дозволила розглядати футуризм цілісно, беручи до уваги специфіку розвитку кожного, без виключення, його варіанту. Це дасть змогу побачити специфіку побутування кожного національного варіанту футуризму, порівняти його з іншим і провести паралелі з метою віднайдення спільних і відмінних рис. У свою чергу, система формується на основі сукупності певних моделей, які дешифрують змістово-інтенційні прояви тексту, наприклад маніфесту як одного з найпопулярніших способів представлення теоретичних постулатів у XX ст.

З огляду на вищесказане, актуальним є введення українського та польського футуризму в систему європейського футуризму, розглядати їх, а відтак проводити типологічне зіставлення, із іншими національними футуризмами.

У збірці *International futurism in arts and literature* відстежено практично всю історію розвитку футуризму, описано не тільки історію зародження цього руху в Італії, а також його експансію в інші країни світу. Щоправда, в світлі планетарного розвитку футуризму, не можна оминати «слов'янський футуризм», який включе в себе не тільки Росію, а й Україну та Польщу, де також він був надзвичайно популярним. Саме відсутність окремих матеріалів про український та польський футуризми робить працю Г. Бергхауса неповною, і тому ми не можемо говорити про всеохопність поданих в ній ілюстрацій, а звідси і про нівелювання фактів стосовно існування футуризму на більш якісному рівні в інших країнах, тому постає проблема формування єдиної системи розвитку футуризму,

в якій би розглядалися не тільки вже згадані національні його варіанти, а й український і польський футуризм.

Не вдаючись у більш детальний аналіз кожного окремо взятого національного варіанту футуризму, навіть такого побіжного розгляду достатньо, щоб уявити масштаби його поширення не тільки у Європі, а й світу. Насамперед варто відзначити той факт, що цей авангардний напрям окрім Італії і Росії, а ще України та Польщі, не розвинувся у самостійний напрям, але вплинув на розвиток подібних йому відгалужень у мистецтві інших країн. Наприклад, вортицизм (від іт. «*vortizto*» - вихор) у Англії, ультраїзм (від ісп. «*ultraismo*» - крайність у поглядах, думках, переконаннях) в Іспанії та Аргентині, у Мексиці — стрідентизм (можливо від англ. «*strident*» - різкий, пронизливий), Чилі — креаціонізм (від лат. «*creatio*» — рід, *creationis* — творіння). Можна з впевненістю говорити про те, що футуризм вважався панівним над усіма іншими його виявами, адже незалежно від існуючих контактів й різноманіттям назв, він позиціонував себе об'єднавчим елементом усіх інших авангардистських течій і угруповань.

Футуризм в Україні та Польщі був напрочуд своєрідним, цікавим і неординарним явищем у літературах цих країн і він розвинувся у кожній із них настільки «по-своєму», що навіть перевершує ті прояви, які можна спостерігати в європейських країнах. Так, скажімо, під час широкомасштабної кампанії популяризації футуризму, відмічаємо унікальну особливість цього процесу, а саме те, що лідер цього напрямку Ф. Марінетті, а також інші його колеги свідомо їздили практично по всіх країнах Європи з чіткою метою познайомити суспільство з цим авангардним явищем. У даному випадку можемо говорити про яскравий приклад безпрецедентних мистецьких атак, які були влаштовані на чимало національних літератур. Завдяки типологічному та контактологічному методам, а також генетично-контактному підходу вдається відслідкувати розвиток футуризму, а також співставити різноманітні його мутації задля ціліснішого розуміння еволюції цього мистецького напрямку, а відтак формування системи футуризму. Фактично, він генетично був пов'язаний на всій планеті, що ми і спостерігаємо в процесі його дослідження.

На початкових етапах розвитку футуризму, він став настільки популярним, що ним починають цікавитися відомі представники різних національних літератур. Таке зацікавлення було продиктоване

віяннями часу, тенденціями, що тоді зароджувалися. Наприклад, французький митець Гійом Аполлінер проявив інтерес до цього авангардного напрямку і це знайшло своє відображення у книзі *L'antitradition futuriste* (*Футуристична антитрадиція*), але Г. Аполлінера не можна одностайно віднести до футуризму в силу не тільки особистого заперечення цього, а також його усвідомлення вузькості будь-якого мистецького напрямку. Також, певну близькість із футуризмом демонструє напрям у французькому живописі поч. ХХ с. - орфізм, у персоналіях Р. Делоне, М. Дюшан, Ф. Пікабія, проте найвагомішу роль у формуванні французького національного футуризму відіграла Валентіна де Сен-Пуан, яка написала «Маніфест жінки-футуриста» та «Маніфест пристрасті», в яких піднімала проблему гендеру та фемінізму.

Фактично, ці два маніфести французької футуристки охоплюють один із соціальних аспектів першої третини ХХ ст., а саме роль жінки у суспільстві. У Франції певні рефлексії футуризму були присутні, але не можна говорити про те, що цей мистецький радикальний напрям активно розвивався. Безумовно, що саме через контактні зв'язки футуризму був даний старт у цій європейській літературі, але він у ній не прижився. Здавалося б, що не де-інде, а саме у Франції футуризм повинен був стати популярним. На це вказувало чимало факторів: Італія і Франція протягом багатьох віків були тісно пов'язані між собою, кожна з них впливала на іншу, завжди відбувався культурний діалог, Ф. Марінетті володів французькою і писав нею, проте італійський лідер футуризму, як зазначає Ш. Віналл, маючи на меті «досягти культурної переваги»⁶ Італії над Францією (навіть з тієї позиції, що на поч. ХХ ст. ці дві країни перебували на протилежних полюсах національного розвитку), не спромігся цього зробити так, як він і його колеги планували.

У 1909 – 1910 роках футуризм поширює свій вплив на Піренейський півострів, а саме на Португалію та Іспанію. Найперше, що було зроблено — це перекладено перший маніфест футуризму, який знайомив мистецьке коло цих країн із новим авангардним явищем. Варто зазначити, що ні в Португалії, ні в Іспанії футуризм не набув широкої популярності й не викликав резонансу

6 S. V i n a l l, *W. Marinetti, Soffici and French Literature* [w:] G. B e r g h a u s, *International futurism in arts and literature*, Berlin, New-York 2000, s. 16.

в суспільстві. Було проведено кілька виставок футуристичного мистецтва, надруковано невелику кількість статей та журналів футуристичного спрямування.

Такий короткий проміжок його перебування у літературному просторі та часі цих країн не дозволив футуризмові виробити якісь власні особливості у португальській та іспанській літературах, щоб можна було говорити про зародження варіантів національного футуризму. Він став лише тимчасовим явищем у літературі Португалії та все ж устиг зацікавити невелику кількість тогочасних митців і, як наслідок, вплинути на їхню творчість, а саме: художники Амадео де Соуза Кардозо, Санта-Ріта Пінтор (справжнє ім'я Кау Гільерме Аугусто Коста) поет, драматург й художник Хосе де Собрал Альмада Негрейрос, поет, прозаїк, драматург Фернанду Песоа, письменники Маріу де Са-Карнейру та Альваро де Кампос.

З огляду на це, не можна стверджувати про існування іспанського чи португальського футуризму, позаяк він не мав глобального впливу на тогочасне суспільство і не викликав сильного зацікавлення зі сторони митців цих країн, радше мову варто вести про появу певних мутацій, які були викликані футуризмом, у національних письменствах цих країн, а відтак з'явою ультраїзму в Іспанії.

З 1910 року футуризм почав розвиватися в Англії, яку, з часом, Ф. Марінетті розглядав як місце створення «філії» футуризму. У цій країні футуризм був популярним і став каталізатором створення суто англійського напрямку в мистецтві — вортицизму. Його представники прагнули «перенести ідеї європейського авангарду з його бунтівливістю і культом сучасності до своєї країни»⁷ [прим. - тут і далі всі цитати із іноземних джерел подаються у перекладі автора статті - Рега Д.]. Саме футуризм справив найбільший вплив на формування вортицизму як напрямку, але з генетично-контактної точки зору впливає, за словами К. Рейні, що «це була спроба наслідувати і перевершувати кубізм і футуризм»⁸.

7 G. G a z d a, *op. cit.*, s. 659.

8 C. R a i n e, *Vorticism: the biz of the buzz – review*: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/may/28/vorticists-tate-britain-exhibition-review>, [27.05.2013].

У період із 1910 по 1914 рр. Ф. Марінетті приїжджав до Англії щонайменше тричі, беручи участь у різноманітних футуристичних перформенсах і спільно з місцевими митцями творячи англійський авангард — вортицизм. Термін «вортицизм» вигадав один із його членів, письменник Е. Паунд, який у 1914 році видав есе «Vortex» (з англ. - вир, вихор, коловорот) в першому номері журналу «The Blast». Езра Паунд так пояснював це слово: «vortex – це точка максимальної енергії. У механіці вона являє собою найбільшу ефективність»⁹.

Біля його витоків були Лоуренс Аткинсон, Девід Бомберг, Персі Уіндхем Льюїс, Крістофер Р. Невінсон і Езра Паунд, які, об'єднавшись, заснували журнал «The Blast», що вийшов друком всього двома номерами у 1914-1915 рр. Однією із основних цілей цього журналу було створення ідеї тотожності з європейським авангардом, а відтак - синтезованого його варіанту. Він був генетично близьким до футуризму та кубізму, але зрештою мав більше відмінностей, ніж спільностей. До прикладу, якщо взяти дебютний маніфест англійських вортицистів, який був надрукований у першому номері журналу «The Blast» - «Long Live The Vortex», то можна побачити наскільки його ідеї відрізнялися від ідей того ж таки футуризму, більше того — в самому маніфесті вони засвідчують свою відмінність від нього: «Ми не прагнемо змінити світ, тому що ми не натуралісти, імпресіоністи чи футуристи...Автомобілізм (маринеттизм) нудить нас...Ми не захоплюємося моторами»¹⁰.

Незважаючи на таку декларативну складову відмінності вортицизму від футуризму, все ж, як стверджує Д. Охана: «Вони симпатизували Марінетті за його заклик до творення мистецтва, яке б відображало еру техніки, а також захоплювалися потужною риторикою прихильників політичного мистецтва Мілану»¹¹. Одного погляду на текст маніфесту достатньо, щоб побачити відчутну різницю із футуризмом, їхнє заперечення будь-яких зв'язків із ним: представники вортицизму виступали за «реальність сучасності»,

9 E. P o u n d, *Vortex*: <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/238700>, [27.05.2013].

10 Long Live The Vortex. *The Blast*, http://writing.upenn.edu/library/Blast/Blast1-1_Long-Live-the-Vortex!.pdf, [27.05.2013].

11 D. O h a n a, *The Futurist Syndrome: Volume III of the Nihilist Order*, Sussex Academic Press 2010, s. 131.

«футуризм — це сенсаційний та сентиментальний мікс естетика зразка 1890 року та реаліста 1870 року», «Ми не хочемо змушувати людей носити футуристичні латки або змушувати людей носити рожеві і небесно-голубі шорти. Ми не є їхніми дружинами чи кравцями»¹².

Вортицисти вважали, що європейський авангард, представлений футуризмом, завузький для них, тому потрібно усвідомлювати, що вортицизм не був варіантом чи то футуризму, чи то кубізму. Він із кожного з них взяв те, що відповідало його баченню на світ і на мистецтво, посівши окреме місце в системі європейського авангарду ХХ ст. Англійці-вортицисти, як і футуристи захоплювалися швидкістю, і так само, як і кубісти, широко використовували геометрію і структурні елементи. «The Blast» представляв мистецтво індивідуалістів. Вортицисти вірили, що кожна «людина відчуває або усвідомлює себе митцем... Blast створений для цього вічного, фундаментального митця, який живе у кожному»¹³. Зауважимо, що ідентичні постулати виходили з вуст польських футуристів, які також стверджували про існування «мистецького» начала у кожній людині.

Отже, про вортицизм можна сказати, що його аж ніяк не варто розглядати як один із різновидів футуризму чи будь-якого іншого авангардного напрямку, позаяк він хоч і мав деякі спільності, все ж намагався відсторонитися від інших «-ізмів» ХХ ст. Найбільше зв'язку вортицистам можна приписати з футуристами, яким вони «то аплодували (таким чином визнаючи свій борг перед італійським рухом), то критикували...»¹⁴, але у той самий час знаходимо чимало того, що їх відрізняло. Бачимо, що ті ідеї футуристичної системи, які намагався прищепити англійському суспільству Ф. Марінетті наткнулися на різкий спротив. Як у випадку з Іспанією, футуризм не прижився у цій країні, але спровокував створення певного його відгалуження, яке через певні процеси мутації почало різко заперечувати його.

У Німеччині футуризм найбільше поширився серед художників завдяки проведенню італійськими футуристами виставкам, хоча варто наголосити на тому, що у час перед Першою світовою війною

12 *Long-Live-the-Vortex. The Blast, op. cit.*, [27.05.2013].

13 *Ibidem*, [27.05.2013].

14 T. P r u d e n t e, *Italian Futurism and English Vorticism*, http://dl.lib.brown.edu/mjp//render.phpview=mjp_object&id=mjp.2005.00.094, [27.05.2013].

«Берлін навряд чи міг претендувати на роль культурного центру замість Парижу чи Лондона»¹⁵. Незважаючи на це, однією із причин, чому взагалі футуристи вирішили презентувати свої роботи у тоді другосортному місті було перебування у ньому тоді знаного німецького письменника, видавця, музиканта і літературного критика Герварта Вальдена (справжнє ім'я — Георг Левін). Він був відомим серед мистецьких кіл не тільки Німеччини, а й Європи передусім тим, що палко пропагував німецьке авангардне мистецтво ХХ ст.

Ф. Марінетті планував зблизитися із Г. Вальденом для презентації футуризму на території Німеччини. Німецький культурний діяч мав відіграти роль такого собі посередника між Ф. Марінетті та його групою і мистецькими колами Німеччини.

У Німеччині завдяки численним виставкам робіт художників-футуристів, передусім У. Боччоні, футуризм найбільше себе проявив саме в образотворчому мистецтві. Звичайно, що його вплив саме на техніку малювання є безапеляційним, проте варто наголосити на тому, що потрібно розрізняти в роботах тогочасних німецьких художників конкретні риси впливу футуризму, адже «техніки, які нагадували футуристичні втілення динамізму, до прикладу, можуть бути розглянуті як приклади хронофотографії або кубізму»¹⁶. Футуристичну техніку малювання насправді можна приписати лише кільком німецьким художникам першої третини ХХ ст., а саме: Ернсту Людвігу Кірхнеру, Францу Марку, Августові Макке та Ліонелю Фейнінгеру, щоправда багато хто із тогочасних художників не рідко приписували собі епітет «футурист» без жодних на те причин. Від футуризму німецькі художники перейняли послідовне зображення певних етапів руху якогось предмету і так звані «силові лінії», за допомогою яких зображували об'єкти, що перебували в русі. Незважаючи на те, що футуризм відіграв досить помітну роль у формуванні світобачення і техніки малювання у художників Німеччини першої третини ХХ ст., все ж, як відзначає Дж. Уайт: «Те, що бачили футуристи як властивості об'єктів у русі, для експресіоністів було, значною мірою, суб'єктивним стилем або баченням»¹⁷.

15 J. White, *Futurism and German Expressionism* [w:] G. Berghaus, *International futurism in arts and literature*, Berlin, New-York 2000, s. 42.

16 *Ibidem*, s. 53.

17 *Ibidem*, s. 58.

Отже, можна говорити про те, що футуризм не прижився у Німеччині так, як би цього бажали його прихильники. Вони наптовхнулися на досить обережне ставлення до футуризму зі сторони німецьких митців, особливо це стосується літераторів. Найяскравіше футуризм проявив себе в образотворчому мистецтві Німеччини, ввівши нові ідеї, техніки, мотиви.

У Європі футуризм не розвинувся у повноцінний і масштабний напрям в силу небажання різноманітних мистецьких кіл країн прийняти та увести в активний обіг вже готовий продукт італійської культури. Щоправда, на противагу італійській системі футуризму, на слов'янському просторі на поч. ХХ ст. виникає російський варіант футуризму, який у подальшому, як виявиться, стане гідною відповіддю італійському. Г. Вервес, порівнюючи італійський і російський футуризми писав, що їх «можна вважати за дві моделі напрямку, які пізніше, з одного боку, знайшли своє найбільше віддуння на Заході... і, з другого, в слов'янському світі»¹⁸.

Ситуацію, яка передувала з'яві футуризму в Росії можна охарактеризувати як таку, коли складні політичні та історичні події к. ХІХ ст. обумовили багатогранність форм розвитку культури. У країні з'явилися нові тенденції, які потребували переосмислення соціальних і моральних цінностей і, як зазначає Л. Долгополов, «виникало, наче, паралельне співіснування традицій і методів творчості ХІХ ст. із тенденціями нового літературного періоду»¹⁹. Справді, у той час виникла ситуація, коли поряд із процесами існування уже усталених роками понять і канонів відбувалися революційні зміни у свідомості людства. У цьому випадку Росія не була винятком, адже такий загальний умонастрій панував у всій Європі. Футуризм, як один із найпотужніших рефлєкторів того періоду, закономірно виникає у Росії.

Такі умови забезпечили середовище для тоді нових, модерних поглядів на мистецтво, частиною якого був футуризм. У Росії він генетично, як і у більшості країн, був пов'язаний із символізмом і доречними будуть слова О. Білецького про те, що «...соціальною замовником» футуризму оставався по суті той самий клас, що в кінці

18 Г. В е р в е с, *Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм* [в:] «Слово і час», № 12, 1992, с. 37–44.

19 Л. Д о л г о п о л о в, *На рубеже веков. О русской литературе конца ХІХ–начала ХХ века*, Ленинград 1985, с. 9.

19-го віку створював символізм і декаденство»²⁰. Цю ж думку підтримує, до прикладу, В. Марков, а підтверджує її тодішній безпосередній учасник російського футуризму Б. Лівшиц, згадуючи: «Ми, поети, давно вже топчимося на одному місці і те, що російські символисти, в той час будучи на піку своєї слави, проробляють свій шлях по стопам французьких символістів вісімдесятих років...Потрібен був цілісний зсув у світорозумінні, потрібна була нова філософія мистецтва»²¹. Такою новою філософією життя став футуризм, який, на думку М. Бердяєва, можна було охарактеризувати як «суцільне порушення кордонів осілості буття, зникнення усіх виразно окреслених образів предметного світу»²². Таке різке формулювання М. Бердяєвим укотре підтверджує факт революційних змін, що привніс із собою футуризм не тільки у Росії, а й у решти країнах світу.

Футуристичні настрої у Росії витали тоді в повітрі, як про це висловився, свого часу, В. Шершеневич, який порівняв новий авангардний напрям із епідемією²³. Справді, у перші десятиліття ХХ ст. футуризм набув чималої популярності та розголосу й швидкими темпами, наче, за висловом В. Шершеневича, мікроби став проникати у мистецькі атмосфери різних країн світу. Як уже було сказано, російські зачинателі футуризму були знайомі з основними програмовими документами італійського футуризму й, з огляду на сприятливу ситуацію у країні, розпочали розвивати власний варіант. Про такий ґрунт для зародження нового авангардного напрямку можна сказати наступне: хоч він і був сприятливий, але така «сприятливість» корелює із тогочасною архаїкою, яка тісно вкорінилася у свідомість російського суспільства. Про це згадує безпосередній учасник футуризму в Росії М. Асеєв, пишучи: «...назрівала якась нова думка, якесь нове відчуття поезії, вільна від схоластичного розуміння розмірів і канонів. І разом із цим відчуттям новизни і свободи вибору відбувалися якісь події у світі поетичної майстерності»²⁴.

20 О. Білецький, *Літературні течії в Європі в першій чверті 20 віку* [В:] «Червоний Шлях», № 11–12, 1925, с. 268–309.

21 Б. Л и в ш и ц, *Полтораглазый стрелец: Воспоминания*, Москва 1991, с. 22.

22 Н. Б е р д я е в, *Кризис искусства*, Москва 1990, с. 9.

23 В. Ш е р ш е н е в и ч, *Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Маренгофа, Шершеневича, Грузинова*, Москва 1990, с. 486.

24 Н. А с е е в, *Зачем и кому нужна поэзия*, Москва 1961, с. 113.

Варто відзначити ту особливість, що футуризм у Росії виник не контактно, як це було з іншими національними літературами, а генетично. У спогадах Б. Лівшиця читаємо: «Ознайомившись із дюжиною маніфестів, що прислав Ф. Марінетті з Мілану, ми не знайшли для себе нічого нового, особливо в тих трьох, які стосувалися безпосередньо літератури. Більшість положень, висунутих італійськими футуристами, були для нас або вже пройденим етапом, або половинчатим вирішенням нагальних для нас завдань»²⁵. З цих слів випливає, що футуризм у Росії був відомий ще до того, як його представники почали знайомитися із працями італійських колег. Футуризм був продуктом свого часу, він відбивав певні рефлексії, які тоді зазнавав світ і беручи до уваги те, що цей авангардний напрям «витає» у повітрі Європи, російським модерністам необхідно було окреслити ті загальні умонастрої, які панували тоді в цій країні, але митці перебували в пошуках назви. Парадокс полягає у тому, що російські представники футуризму не до кінця усвідомлювали, що насправді вони представляли, до того ж, як згадує Б. Лівшиць: «Яким чином ми, пів року тому використовуючи слово «футуризм» у вигляді вульгаризму, не тільки причепили його на себе, а й навіть заперечували за ким-небудь право користуватися цим ярликом»²⁶. Більше того, як стверджують безпосередні учасники футуризму Б. Лівшиць і В. Шершеневич: «Біля футуризму завжди було багато просто сумнівних молодих людей, які намагалися отримати користь від створеної гучної моди»²⁷. Бути футуристом і не до кінця усвідомлювати цього було модно й за допомогою нього можна було гучно про себе заявити.

Вперше про футуризм у Росії заговорив Д. Бурлюк, але який у той самий час «вважав за потрібне відмежуватися від нього, як від явища негативного, як від спроби відродити психологізм, з такими зусиллями вигнаний з живопису кубістами та їх попередниками. Сам термін «футуризм» нам у той час був ще одіозним»²⁸. Більше того, опираючись на спогади безпосередніх учасників футуризму в Росії стає зрозумілим, що цей новомодний напрям у Росії не завжди розумівся його ж представниками як завершена структура.

25 Б. Л и в ш и ц, *op. cit.*, с. 165.

26 *Ibidem*, с. 121.

27 В. Ш е р ш е н е в и ч, *op. cit.*, с. 488.

28 Б. Л и в ш и ц, *op. cit.*, с. 366.

Так, футуризм «був лише манерою, стилем, у крайньому випадку — методом роботи, але не чітко продуманою системою мистецького світогляду... італійський футуризм був ще однією «інвенцією», хітом сезону, новинкою, що прийшла на зміну французькому кубізму...»²⁹. Те, що футуризм генетично знайшов своє відображення у Росії підтверджують слова все того ж Б. Лівшиця, який писав: «Тут не було навіть бажання видозмінити запозичене на Заході, сховати кінці у воду: вони стирчали звідусіль, футуристичні, кубістичні, неоімпресіоністичні «кінці», їх безтурботно забули забрати, а, можливо, виключно залишили на виду — та хіба у цьому справа? Адже суть була не в цьому, а в тому, що світ розкрився по-іншому і необхідно було розповісти про це якомога повніше на всіх мовах мистецтва і говірках, захищаючись від захвату, хапаючи перше ліпше слово, не думаючи про дотримання будь-якого етикету, про недоторканність чийхось прав і кордонів»³⁰.

Назвавши себе футуристами, російські представники нового стали активно впроваджувати нову ідеологію в маси. Саме так про футуризм дізналися майбутні українські та польські учасники футуризму. Він потрапив до України та Польщі через зовнішні зв'язки, адже у той час, як відзначає О. Білецький, «(...) зовнішні умови в першій десятилітті ХХ віку дуже сприяли єдності європейської літератури. Виміна продукціями ставала швидча, ніж коли інше, інформація була поставлена як-найкраще, і навіть різниця мов переставала вже бути на великій заваді»³¹. У цих країнах він став продуктом імпортом і запозиченим із Росії, і як зазначає дослідник польського футуризму Г. Газда, футуризм у Польщі був «відомий тут досить поверхово: не перекладено на польську мову основних маніфестів, які дійшли тільки у суб'єктивних думках та вирваних із контексту фрагментах»³². Власне ці слова можна віднести й до ситуації з українським футуризмом, де також, він був маловідомий і саме в таких «думках» та «вирваних із контексту фрагментах» доносили основні принципи футуризму Михайль Семенко, Бруно Ясенський, Станіслав Млодоженець, які деякий час перебували в Росії і мали змогу ознайомитися з новим напрямом. Всупереч

29 *Ibidem*, с. 371.

30 *Ibidem*, с. 372.

31 О. Білецький, *op. cit.*, с. 271.

32 G. G a z d a, *op. cit.*, s. 152.

тому, що футуризм в Україні та Польщі був товаром імпортованим, усе ж він розвинувся набагато яскравіше за ті певні мутації і модифікації, що їх зазнав футуризм у вищенаведених країнах. Українські та польські представники футуризму не тільки рецепціювали його, але й почали розробляти власні ідеї та постулати, які знайшли своє відображення найперше у численних маніфестах, а згодом у поетичному, художньому доробках митців. Українські та польські футуристи значно випередили своїх європейських колег у питаннях теоретичної і практичної реалізації принципів футуризму. Було видано низка маніфестів, поетичних збірок, де чітко прослідковуються кращі традиції цього напрямку, наприклад: «візійна поезія», принцип «слова на свободі», метафоризація слова і т.д. Представники українського та польського футуризму почали розробляти власний футуризм, згадаймо кверофутуризм і панфутуризм М. Семенка. Вони не хотіли простого запозичення вже готового «продукту», а на його основі виробити власний напрям, який би відповідав виключно їхньому баченню.

Ці два національні варіанти, які розвивалися у своїх країнах практично паралельно, характерні цілою низкою як схожих, так і відмінних рис. Польських та українських футуристів «гнали» вперед сучасність і майбутнє, їм було ніколи оглядатися назад, та й зрештою навіщо. Ці два напрями заперечували попередників, якщо польські футуристи закликали забути А. Міцкевича і Ю. Словацького, то українські — Т. Шевченка (хоча це було більш схоже на вдалий рекламний прийом). Генетично схожих до європейського футуризму рис у польському та українському варіантах є чимало, як, зрештою, і відмінних, і це доводить факт важливості розвитку цих варіантів футуризму в системі європейського футуризму. Вважаємо, що актуальною є проблема компаративного аналізу різних національних варіантів футуризму, адже такий аспект перебуває у зародковому стані. У системі світового футуризму український і польський варіанти, хоч і збагатили національні культури довершеними текстами, все ж залишаються на периферії уваги дослідників. Більше того, протягом усього періоду вивчення цих футуризмів завдання, що ставили перед собою дослідники, були й залишаються практично однаковими — виокремлення національного елемента в ньому, розгляд його у масштабах національного письменства. Ми аж ніяк не применшуємо важливості розгляду цього питання, але вважаємо, що вже час вийти за ці встановлені межі

й ввести український і польський футуризми у річище світової літератури («Weltliteratur»).

Проблема розгляду українського та польського футуризмів у системі світового футуризму, на наш погляд, лежить в площині порівняльного аналізу, позаяк розглядати їх у системі компаративних досліджень варто не тільки тому, що це актуально, а й тому, що це дасть змогу краще зрозуміти не тільки компаратум, а й компарандум того чи іншого майбутнього дослідження, яке буде пов'язане з ним (наприклад, формування єдиної, цілісної системи розвитку футуризму).

Не розглядати їх як елементи єдиного світового футуризму є помилкою, адже побудова єдиної, цілісної футуристичної системи, яка склалася у першій половині ХХ ст. є одним із актуальних завдань на сьогодні при розгляді специфіки розвитку футуризму.

ЛІТЕРАТУРА

Асеев Н., *Зачем и кому нужна поэзия*, Москва 1961.

Білецький О., *Літературні течії в Європі в першій чверті 20 віку* [в:] «Червоний Шлях», № 11-12, 1925, с. 268–309.

Вервес Г., *Український авангардизм у контексті європейських мانیфестів і програм* [в:] «Слово і час», № 12, 1992, с. 37–44.

Бердяев Н., *Кризис искусства*, Москва 1990.

Долгополов Л., *На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века*, Ленинград 1985.

Лившиц Б., *Полутораглазый стрелец: Воспоминания*, Москва 1991.

Шершеневич В., *Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*, Москва 1990.

Berghaus H., *International futurism in arts and literature*, Berlin, New-York 2000.

Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.

Long Live The Vortex. The Blast, http://writing.upenn.edu/library/Blast/Blast1-1_Long-Live-the-Vortex!.pdf, [27.05.2013].

Ohana D., *The Futurist Syndrome: Volume III of the Nihilist Order*, Sussex Academic Press 2010.

Pound E., *Vortex* <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/238700>, [27.05.2013].

Raine C., *Vorticism: the biz of the buzz – review*, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/may/28/vorticists-tate-britain-exhibition-review>, [27.05.2013].

Prudente T. *Italian Futurism and English Vorticism*, http://dl.lib.brown.edu/mjp//render.phpview=mjp_object&id=mjp.2005.00.094, [27.05.2013].

Vinall S., *W. Marinetti, Soffici and French Literature* [w:] *International futurism in arts and literature*, ed. by Günter Berghaus, Berlin, New-York 2000, s. 15–38.

White J., *Futurism and German Expressionism* [w:] *International futurism in arts and literature*, ed. by Günter Berghaus, Berlin, New-York 2000, s. 39–75.

THE PLACE OF UKRAINIAN AND POLISH FUTURISM IN THE SYSTEM OF EUROPEAN FUTURISM

In the article is considered the problem of consideration the Ukrainian and Polish futurism in the system of European futurism. Is noted the fact that despite the widespread development of futurism in various European countries and the level of study of this process, Ukrainian and Polish futurism remain on the outlying area of the attention of researchers. Is paid attention that futurism is much brighter manifested itself in the national literatures of Ukraine and Poland than in other European countries, and then there is the need to examine these two national variants on the same level with others, lead into the system of European futurism for better understanding not only the comparatum but comparandum of future studies which will be associated with futurism. Also, the attention is paid to the fact that today the problem of study of Ukrainian and Polish futurism lies in comparative studies.

Key words: futurism, system, typology, genetic, influence, borrowing, external relations.

Перемиська осінь життя Уляни Кравченко

Класик української літератури поетка Уляна Кравченко (1860-1947) останні 27 років свого життя провела у Перемишлі. До міста над Сяном вже немолода письменниця перебралася щойно вийшовши на пенсію. У Перемишлі вона замешкала в своїй молодшій доньки Юлії Нементовської. У дослідженнях, присвячених біографії і творчому доробкові Уляни Кравченко про осінь її життя, сказано небагато. Старість поетки залишилася в тіні тих літ, коли вона приятелювала з Іваном Франком і видавала свої перші збірки віршів. Про те, що третину свого довгого віку заслужена для української літератури поетка провела в княжому Перемишлі, історики літератури згадують досить побіжно. Більше того, трапляються безпідставні твердження про те, що після збірок часів молодості У. Кравченко була непродуктивною письменницею³³. Окремі аспекти її діяльності і творчості пізнього періоду висвітлені в низці наукових праць, присвячених гендерній проблематиці, питанням міжвоєнної преси і шкільництва, та все ж комплексного дослідження осені життя Уляни Кравченко наразі нема³⁴. Тим часом, ще в 1934 р. Дмитро

33 *A History of Ukrainian literature (From the 11th to the End of the 19th Century) Dmytro Cyzevskij with An overview of the twentieth century George S. N. Luckyj*, New York and Englewood 1997, s. 705.

34 Серед наукових праць останніх років у яких згадується про діяльність У. Кравченко в міжвоєнний період треба згадати дисертаційні дослідження: Л. Т о м ч у к, *Феномен жіночого письменства в українській літературі кінця XIX та початку XX століть*, Київ 2011; М. К р у п к и, *Емансипаційні тенденції в українській жіночій прозі кінця XIX – початку XX століть*, Київ 2004; С. І в а х, *Проблеми українського шкільництва у жіночому русі Галичини (80-ті роки XIX – 30-ті роки XX ст.*, Івано-Франківськ 2007; Л. К л і щ, *Коломийський журнал «Жіноча доля» (1925 - 1939) в літературному процесі Галичини початку XX ст*, Херсон 2006.

Николишин, коломийський видавець міжвоєнних книжок поетки, зауважив: «Письменниця, яка належить до піонерів жіночого руху на галицькій землі, щойно в останньому десятилітті розвинула широкую діяльність, випустивши зі свого бюрока у світ цілий ряд збірок високо поетичних творів»³⁵.

На думку сучасного літературознавця Юрія Горблянського, доробок У. Кравченко все ще не дочекався належного прочитання, оскільки її творчу спадщину «зазвичай перечитують лише вряди-годи, побіжно, здебільшого як таке собі сателітне явище побіч гігантської творчої і наукової спадщини Івана Франка»³⁶. Проте, як наголошує американська дослідниця жіночих рухів в Україні Марта Богачевська-Хом'як, саме Уляна Кравченко була найбільш динамічною і продуктивною українською письменницею Східної Галичини та однією з найвидатніших вчительок у цьому регіоні на межі XIX-XX століть. «Її поезії, що сьогодні сприймаються як наївні й старомодні, були дуже популярні в Галичині й мали великий вплив на цілі генерації жінок»³⁷. Думка М. Богачевської-Хом'як про вплив У. Кравченко на українське жіноцтво слушна не тільки щодо межі сторіч. Про це, зокрема, свідчить різноманіття творчого доробку поетки 1920-1930 років, коли вона активно публікувалася в галицьких жіночих часописах й співпрацювала з жіночими організаціями, передусім Союзом українок. Загалом, перемиська чверть віку У. Кравченко не була ані періодом її бездіяльності, ані творчого мовчання. Швидше навпаки. Оселившись у помешканні доньки, письменниця-пенсіонерка нарешті могла сповна зайнятися творчістю, на яку впродовж десятиліть нелегкої вчительської праці часто бракувало часу. Відзначаючи в 1930 р. 50-ліття своєї літературної діяльності, письменниця не без гіркоти говорила: «Життя моє склалося так, що не могла я виключно посвятитися творчості літератури. Не могла добирати сюжетів, шліфувати строфи. Через 40 літ була

35 Д. Н и к о л и ш и н, *Передне слівце* [в:] У. Кравченко, *Замість автобіографії*, Коломия 1934, с. VII.

36 Ю. Г о р б л я н с ь к и й, *І хто кому натхненням був... До 150-річчя від народження Уляни Кравченко*, «Каменярь», Інформаційно-аналітичний часопис Львівського національного університету імені Івана Франка, 2010 № 4.

37 М. Б о г а ч е в с ь к а - Х о м ' я к, *Білим по білому, Жінки в громадському житті України, 1884-1939*, Київ 1995, с. 151.

я учителькою»³⁸. Про те, наскільки поетку гнітили буденні «дрібниці», які «вбивають думи», промовисто свідчить один із її віршів, написаних у с. Солець:

«Чудовий вечір. Літо. Жар стихав.
Я при вікні відчиненому сіла,
Хазяйські діла нині всі скінчила.
І муж пішов і ждати не казав.
Багату землю сумерк обнімав.
Десь обжинкова пісня ще дзвеніла,
І липа запах медовий ширила –
І дух в тих чарах млів і поринав.
І в серці знов збудились поривання.
Завурилися важкі питання,
Почулись творчі болі і розкоші...
«А де ви, пані? Шмуль прийшов по гроші!»
Служанка кличе. Мов орел орлиці,
Так убивають думи ті дрібниці»³⁹.
(«Дрібниці»)

У Перемишлі невтомною помічницею літньої поетки, а фактично її особистою секретаркою, стала Ю. Нементовська. Вона допомагала матері впорядковувати творчий доробок, листуватися з установами і видавцями. Саме вона свого часу передала частину материного архіву до варшавського монастиря отців василіан, де він зберігається дотепер⁴⁰. Завдяки цим документам, а також спогадам українських митців і діячів, які зустрічалися в міжвоєнні роки з У. Кравченко, можна скласти повніше уявлення про маловідомі сторінки життєпису письменниці.

38 Archiwum Klasztoru oo. bazylianów w Warszawie, Zespół XX, Spr. 02, Jedn. 04, kartka 3. – Розписані особи. Хто є хто у творах і в житті.. Опрацювання Нусі про У. К.

39 У. К р а в ч е н к о, *Твори, Повне видання*, Зредагував Ю. Бескид, Торонто 1975, с. 203.

40 Archiwum Klasztoru oo. bazylianów w Warszawie, Zespół XX. – У. Кравченко (Ю. Шнайдер).

Тінь родинної трагедії на старості письменниці

Перш ніж зробити короткий огляд міжвоєнного доробку поетки, варто згадати про її життєві перипетії періоду Першої світової війни. Саме трагічні воєнні події наклали помітний відбиток на подальшу творчість У. Кравченко. Зрештою, не що інше як один із кривавих епізодів війни у Східній Галичині підштовхнув класика української літератури оселитися в Перемишлі.

Дослідники життя письменниці згадують про те, що вона була нещаслива у шлюбі⁴¹. Сімейне життя У. Кравченко намагалася вкласти з учителем-поляком Я.А. Нементовським, шляхтичем гербу Побуг, із яким одружилася в 1886 році (помер в 1919 р.). Подружжя мало трьох дітей – Теодору-Юлію (1887 р. нар.), Єжи (Юрія)-Богуслава (1889 р. нар.) та Юлію-Валерію (1899 р. нар.). Доньок охрестили в материнській греко-католицькій церкві, сина – у батьківській – римо-католицькій. Конфесійна приналежність дітей вплинула на формування їхніх світоглядів, зокрема життєві постави в роки Першої світової.

Культ літератури, поезії, який панував у домі У. Кравченко, виховав у її дітях пошану до писаного слова. Найповніше зацікавлення літературною творчістю проявилася у сина письменниці – Є. Нементовського. За два дні до своєї трагічної смерті він створив цикл сонетів *Bajka umarła*, в якому повертається у «рай дитячих спогадів»:

«Raju wspomnień dzieciennych ze swych jaw urodą,
Odkrytych ócz zdziwieniem – me skarby zakłete!
Oto wracam dziś w wasze dziwy i ponętę
Znalazłszy znów te drogi, które ku wam wiodą!
Wiec myślałaś, o Bajko, o mnie przed odlotem
Gromadząc skrzętnie skarby – bym w czarnej godzinie
Mógł czerpać z twej spuścizny i żyć twoim złotem?»⁴²

Польський дослідник Каспер Сьвержовський, який у 1960-ті роки спілкувався з Ю. Нементовською, писав, що її брат Є. мріяв про славу

41 М. Богачевська – Хом'як, *Білим по білому, Жінки в громадському житті України, 1884–1939, op. cit.*, с. 151.

42 J. Niemcowski, *Bajka umarła*, [w:] *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej*, Przemyśl 1969, s. 380.

поета вже в 15-річному віці. Навчаючись у 5 класі Дрогобицької гімназії, Є. Нементовський писав у листі до рідних:

«W wolnych chwilach po południu piszę trochę, gdyż taką to mi sprawia przyjemność, że po prostu czuję się szczęśliwym, gdy nikogo nie ma w pokoju, a ja sam na sam z muzą rozmawiam. Wiersze same posłusznie mi układają się w dźwięczne rymy, tak że w ciszy mógłbym napisać wiele! Za wzór i za mojego mistrza uważam Słowackiego i Mamę. Więc ja, «syn Julii z Juliuszów», muszę odziedziczoną po Mamie lutnię, przechowywać i uważać, żeby tony jej były czyste i nieskalane»⁴³.

Вищу освіту Є. Нементовський здобував у Кракові. Упродовж 1907-1914 рр. він із перервою на військову службу, навчався у двох вищих школах. В Ягеллонському університеті на філософському факультеті Юрій вивчав польську філологію та історію мистецтва, а в Академії мистецтв здобував фах художника. У той же час на тих самих факультетах навчався Едвард Ридз із Бережан. Однакові захоплення поезією та малярством зблизили молодих людей, тож вони стали щирими приятелями⁴⁴.

За даними К. Сьвержовського, в довоєнні роки Є. Нементовський часто проводив вільний час у Татрах, які надихали його на творчість. Саме з гір в одному з листів Єжи писав до матері:

«Dojrzewam. To jedno. Coraz więcej i głębiej rozumiem, jakie są ciężkie i zawrotne drogi, na które wstąpiłem. Coraz więcej doświadczam rozkoszy męki dojrzewania. (...) Nigdy ani na chwilę nie uśmiechały mi się zwycięstwa połowiczne, półzwycięstwa... Stale myślę o rzeczach z pięknych najpiękniejszych, wzniosłych i pięknych»⁴⁵.

У ті роки молодий митець створює низку картин, в яких зображає красу гірських краєвидів. Тоді ж у літературно-мистецьких часописах «Крытыка» й «Sztuka» опублікували декілька його поезій. Відомо, що у доробку Ю. Нементовського була й проза, яка проте ніколи не була видана. Крім цього, він перекладав на польську мову поезії українських поетів, зокрема О. Луцького,

43 K. Świerzowski, *Jerzy Niementowski. Zapomniany poeta i malarz* [w:] *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej*, op. cit., s. 374.

44 W. Wysocki, *Edward Śmigły-Rydz, malarz i poeta*, Warszawa 1997, s. 15.

45 K. Świerzowski, *Jerzy Niementowski. Zapomniany poeta i malarz*, op. cit., s. 376.

Л. Українки, У. Кравченко⁴⁶. К. Сьвержовський, який у шістдесяті роки бачив в домашньому архіві Ю. Нементовської невидані твори її брата, влучно висловився про «трагічне безсилля карток рукописів».

Вибух Першої світової застав Ю. Нементовського у Татрах. Поет-художник опинився в австрійському війську. Воєнні події пригнічували вразливу психіку митця, підірвали його й без того слабке здоров'я (мав вроджену ваду серця). Вже наприкінці 1914-го він повернувся в свої улюблені гори, щоб лікувати хворі легені. У написаних в той час віршах з'являється тривожний і повторюваний мотив смерті. «Zgasnę, jak zgaśnie gwiazda boża... to ja – jak gwiazda boża zgasnę» – писав Нементовський в одній із своїх сумних поезій воєнних років. Настроями тривоги, смутку, передчуття смерті пронизана й малярська творчість молодого митця. Інтуїція його не підвела. 28 листопада 1918 року Є. Нементовський загинув у Яворові під час одного з кривавих епізодів польсько-української війни. Відомо, що Нементовський брав участь у заснуванні польської адміністрації в м. Яворів. Разом з кількома іншими поляками він прийшов у яворівський магістрат, щоб створити польську міліцію. У той час там зненацька з'явився український патруль. Син У. Кравченко загинув від пострілу зробленого одним із солдатів-українців⁴⁷. Деякі подробиці трагічної смерті Є. Нементовського відтворені у восьми листах, надісланих упродовж січня-квітня 1920 р. до Перемишля його сестрі Ю. Нементовській⁴⁸. Усі вони надійшли від В. Коцовської, яка підписувалася як тітка В. (ciotka W.). Сім із них написані польською мовою, один – українською. В. Коцовська – рідна сестра У. Кравченко, дружина українського літературознавця й педагога В. Коцовського, яка мешкала в м. Сокаль. Кореспонденція повоєнного часу просякнута глибоким горем родини, яка втратила «нашого коханого бідного Юрчика». Посилаючись на почуте від племінниці Теодори (в листах називає її Доркою), тітка розповідає Юлії про перебіг останніх днів і годин життя Є. Нементовського. З описаного в листах,

46 Я. Г р и ц к о в'я н, *Творчий шлях Юрія Нементовського – сина Уляни Кравченко*, «Наше слово», 18 жовтня 1970 р., № 42, с. 3.

47 K. Ś w i e r z o w s k i, *Jerzy Niementowski. Zapomniany poeta i malarz*, op. cit., s. 379; W. W y s o c k i, *Edward Rydz-Śmigły*, Warszawa 1997, s. 15.

48 Archiwum Klasztoru oo. bazylianów w Warszawie, Zespół XX, Spr. 03, Jedn. 06. – Кореспонденція Валерії Коцовської, копії.

можна зробити висновок, що загибель сина У. Кравченко була результатом фатального збігу обставин.

В. Коцовська звертає увагу на тривожні передчуття близької смерті, які були у Є. Нементовського та його рідних. Вона перелічує численних передвісників лиха, які начебто попереджували сім'ю про трагедію, що насувається: восхле пам'ятне дерево на родинному обійсті, картина, яка впала зі стіни, шапка, що злетіла з Юркової голови під час прощання з матір'ю, виття пса, пугукання пугачів, недочитана поетом книжка *Aniol śmierci* та ін. Авторка листів звертає також увагу на те, що мотиви близької смерті були як у творчості самого Єжи, так і в поезії його матері. В листі від 10 лютого 1920 р. вона писала: «*Matka mówi, że jej zdaje się, że to jej ktoś opowiada jakiś straszny dramat, «tak sobie» wszystko przewidział w poezji i obrazach. Nawet narysował płaczące brzozy i powiedział, że to model dla autora».*

В. Коцовська своїми словами переповідає «пророчого» вірша, написаного У. Кравченко (лист від 16 лютого). Судячи з переказаного змісту, був то вірш «В зимовий вечір», опублікований у 1931 році в збірці *Для неї все*. У цій поезії йдеться про сумні зимові вечорниці в сільській хаті. Дівчата, прядучи, ніяк не можуть затягнути співанку, а малий Миколка узяв у руки скрипку, та не може грати. Раптом під вікном майнула чиясь тінь:

«Хто се? Хто? Чи тінь людини,
 Чи живий ще?.. Ворог – друг?
 Чи в час туги з вихром лину
 І глядить прощення дух?
 Вже матері без причини
 З рук не випав з пір'я пух.
 Бачить певно стать кохану;
 Руки склались до молінь...
 Син пішов – у путь незнаму...
 Чи вертає тільки тінь?
 Може бачить лиш оману:
 «Глянь – чи хто ввійшов у сіль?»
 Вихор тільки... Чутно в полі
 Щось мов свист, мов шум та гук,
 Наче плач тих, що без долі:
 «Господи, спаси від мук»...

Трагізм передчасної смерті Є. Нементовського сприймається особливо гостро, якщо взяти до уваги, що на патріотичних віршах його матері виховувалося покоління української молоді, яке в 1918–1920 роках боролось за українську державу⁴⁹. Варто згадати й про той факт, що в час польсько-української війни діти У. Кравченко опинилися по різні боки барикад. Тоді, коли Є. Нементовський будував підвалини польської державності, його рідна сестра Ю. Нементовська була санітаркою летунського відділу Української Галицької Армії в Красному⁵⁰.

Характерно, що пишучи до Юлії, тітка радила не переповідати У. Кравченко сумні подробиці загибелі Є. Нементовського і навіть просила спалити її пронизані трагізмом листи. Таке прохання пояснювала важким психічним станом матері загиблого митця. За словами В. Коцовської, У. Кравченко після всього пережитого залишилося тільки віку доживати. Авторка листів згадувала, що її сестра-письменниця мріяла про те, аби розповісти синові драму свого життя, щоб той описав її в книжці. Проте, зі смутком резюмувала сестра поетки, цій мрії не судилося збутися.

Творча і громадська діяльність міжвоєнного періоду

Сумні передчуття В. Коцовської не здійснилися. У. Кравченка пережила свого сина на 29 років. Три десятиліття проведені письменницею у Перемишлі аж ніяк не можна назвати «доживанням віку». Довга старість поетки була багатою на різноманітні досягнення. Втім, передчасна смерть сина наклала на пізній період творчості письменниці трагічну печать. Прикметно, що один із перших видавничих проєктів, реалізованих У. Кравченко в Перемишлі – це збірка поезій для молоді *В дорогу (Перемишль, 1921)*. Ввійшли до неї вірші, написані ще в довоєнні роки. Цей томик – майже суцільний поетичний монолог матері, адресований синові, про її сподівання,

49 Ось як про це писав П. Волянський, автор передмови до збірки поезій У. Кравченко *В дорогу*: «Поезії, що увійшли до збірки *В дорогу* писані переважно в рр. 1903-1914. На них виховувалося наша молодіж та приготвлялася до великих діл для добра свого народа». Див.: П. Волянський, *Передмова [в:] У. К р а в ч е н к о, В дорогу. Збірка поезій для молоді, Перемишль 1921, с. 3.*

50 A. K o l a Ń c z u k, *Nekropolie i groby uczestników ukraińskich walk niepodległościowych w latach 1917-1921*, Przemyśl 2003, s. 218.

тривоги і побоювання. Збірку відкриває вірш-звертання матері-України до «кожного сина». Сьогодні можна лише здогадуватися, чому саме такі поетичні слова були вступом до книжки, в якій того-часний критик побачив материнське благословення поетеси своїм дітям⁵¹.

«Час, сину, і тобі в дорогу,
відкинь тривогу,
з благословенням матері підеш!
Кладу долоню на твоє чоло,
щоб ясніше було,
слів правдою твоїх і діл, і дум!
Гляди в світ сонця правди мов орел,
відкинь зневіри сум –
відкинь тривоги жах,
я теплою неньки рук
захороню тебе від мук
І все – що стріне – в тій дорозі – сину
Приймеш достойно – все за Україну.
Лиш голосу держися свого,
нехай веде тебе сієї землі дух,
щоб не попав ти у ворожі сіті»⁵².

Згодом, через десять років у збірці патріотичних поезій *Для неї - все* (Коломия, 1931) У. Кравченко говоритиме про сум і біль Матері Великої, про кривду, завдану народіві, і знову звертатиметься до «дитини», «сина». Поетка майстерно і переконливо передає настрої материнського страждання, відчутно, що вона пережила такий біль особисто.

«Де ти?.. Де ви?.. Ой, цить... Ой, цить!
У серці моєму лютий біль, -
Мов скошена трава усе лежить?...»
(*Туга*)

51 П. Волянський, *Передмова* [в:] *В дорогу. Збірка поезій для молоді*, *op. cit.*, с. 4.

52 У. Кравченко, *Жде праці Україна* [в:] *В дорогу. Збірка поезій для молоді*, *op. cit.*, с. 5–6.

Важко не погодитися із спостереженнями деяких дослідників, що саме смерть сина спричинила у письменниці настрої споглядання й містицизму, якими просякнута частина її міжвоєнної лірики. Схоже на те, що саме трагедія надихнула У. Кравченко на створення метафізичних поезій, які війшли до збірки *Caritas* (Коломия, 1935).

Утім, попри невимовний материнський біль письменниця зуміла піднятися над власним горем, тож мотиви страждання, смерті не стали домінантними в її міжвоєнній творчості. По війні вона повертається до поетичних збірок, написаних у роки плідної співпраці з Іваном Франком: перечитує їх, дещо переробляє й пускає у світ нове зредаговане видання. Яскравий приклад такої діяльності – перевидання дебютної збірки *Prima vera* (1925), присвячене 40-річчю від її виходу в світ. У редакційній передмові до книжки поезій наголошується: «Друге видання цієї збірки поважно різниться від першого. Воно багатше змістом і оновлене формою. Бажаючи достроїти форму до нових літературних вимог, Поетка перевірила мову й строфічну будову поезій, при чому оглядаючись на зміст, не пожаліла подекуди строфи, а дещо основно перетворила. Через те й мистецька вартість цього видання куди вища від першого»⁵³.

У новій мовній редакції побачили світло денне поезії для дітей, які У. Кравченко написала на межі ХІХ-ХХ сторіч. Саме у Перемишлі багатий педагогічний досвід письменниці-вчительки матеріалізувався у чотирьох збірках віршів для наймолодших читачів та молоді: *Проліски* (1921), *В дорогу* (1921), *Лебедина пісня* (1924), *Шелести нам, барвіночку* (1932). У місті над Саном поетка підготувала до друку збірки лірики *В житті є щось* (1929) і *Вибрані поезії* (1941), в яких, за її визначенням, домінують «еротики», тобто інтимні ліричні зв'язання, настроєві вірші, а провідний мотив – туга за щастям. На особливу увагу в міжвоєнному доробку У. Кравченко заслуговує її патріотична лірика, яку ігнорувало радянське літературознавство і яка залишається маловідомою в сучасній Україні. Зрілою любов'ю до України та громадянським пафосом насажена збірка *Для неї - все!* (1931), в якій серед інших поезій вміщено вірші, присвячені захисникам української державності 1918-1919 років (*Під Крутами, На стрілецьку нуту*, цикл *З пісень летунів*). 10 віршів з цієї збірки,

53 Редакція «Загальної книгозбірні», *Передне словце* [в:] У. К р а в ч е н к о, *Prima vera*, Коломия 1925, с. 2.

з огляду на їх патріотичний зміст, цензура не дозволила опублікувати, тож поетичний томик «світить» чистими картками.

Про те, що осінь життя була для У. Кравченко періодом глибоких рефлексій над пережитим, свідчить написана нею у Перемишлі автобіографічна проза. У збірку *Замість біографії* (1934) ввійшли спогади, афоризми, вірші та поезія в прозі написана у різні роки. За висловом видавця книжки, її авторка вперше «розслонює злегка перед читачем густу завісу, за якою досі крилося її власне минуле»⁵⁴. Різноманітні твори, що ввійшли до збірки об'єднані темою самотності, прагнення людського щастя та неприхованої симпатії до Івана Франка, якому адресовані «розсипані листочки» – мала проза різних років. «Сі картки далекі від усього, що зветься літературою... Сі картки – документи душі... глибокі розпуки життя в неволі... – а все ж віри у визволення... незаспокоєного пориву вгору... і надій – досягнути мету», – звіряється поетка в одному з «листочків»⁵⁵.

Щойно у перемиський період життя У. Кравченко вдалося опублікувати написані ще у 1880-ті роки біографічні нариси *Перший рік практики* та *Із записок учительки*. Вони вийшли з друку в 1936 році об'єднані в книжку під заголовком «Спогади учительки». У передмові до цих спогадів зазначено, що «їх видання забарилося і щойно тепер появляються оце в дещо повнішому вигляді»⁵⁶.

У міжвоєнні роки літня письменниця заглиблюється в феміністичну проблематику, розмірковує про роль жінки у родинному, професійному та громадському житті. Свої думки з даного питання вона висвітлює у художній літературі та в публіцистиці. Особливо цікавий приклад творчості У. Кравченко, де прочитуються її погляди на місце жінки в родині та суспільстві, – повість *Хризантеми*, написана впродовж 1930-1938 років. Головна героїня цього твору – непересічна «нова жінка» – *femina nova*, в якій можна упізнати авторку повісті. Як аргументовано зазначила літературознавець Галина Волощук, повість *Хризантеми* є властивим виразником світогляду Уляни Кравченко, світогляду українки⁵⁷.

54 Д. Николішин, *Передне слівце* [в:] У. Кравченко, *Замість автобіографії*, Коломия 1934, с. VI.

55 У. Кравченко, *Замість автобіографії*, *op. cit.*, с. 138.

56 *Від редакції* [в:] У. Кравченко, *Замість автобіографії*, *op. cit.*, с. 153.

57 Г. Волощук, *Автобіографізм повісті «Хризантеми» Уляни Кравченко: етнічні проєкції та прийоми вираження* [в:] «Studia Methodologica»,

Короткий огляд міжвоєнної активності У. Кравченко був би далеко неповним без згадки про її діяльність на громадській ниві. У 1920-1930 роках письменниця брала дієву участь в таких організаціях як Союз українок, Жіноча секція при Товаристві «Просвіта», Марійське товариство жінок, Католицька акція, Рідна школа, Товариство «Учительська громада» та ін. Промовиста ілюстрація, яка багато говорить про активність ветеранки українського громадського руху в Галичині, – грамота, вручена їй перемиським товариством «Луг». Відзнака адресована «Першій Жінці Великій Учителю нашій матерей, Борцеві за краще завтра усіх слабших – пригноблених та покровительці нашого юнацтва»⁵⁸.

Маловідомим фактом у життєписі У. Кравченко залишається створення нею текстів гімнів українських громадських організацій, а також текстів урочистих пісень з нагод важливих свят чи національних ювілейних дат. На підставі архівних матеріалів можна ствердити, що таких творів письменниця написала понад 20. У. Кравченко була авторкою гімну «Союзу українок», *Гімну кооперації*, *Пісні лицарів Марії*, пісні, присвяченої 950-річчю Хрещення Русі-України та ін. Написати гімн «Союзу українок» письменниці запропонувала Мілена Рудницька, лідерка цієї організації, впливова діячка і політик міжвоєнного періоду. У. Кравченко створила для найбільшої української жіночої організації в міжвоєнній Польщі текст, який закликав жінок гуртуватися й вірити у свої сили:

«Жіноцтво українське!
Нас жде нова доба!
Ми віримо в майбутнє,
Без кривд і нужди і раба.
Ми ті, що мусимо перемогти...»

Співпраця письменниці з громадським сектором полягала між іншим у писанні статей до різноманітних часописів, значною мірою до жіночих («Мета», «Нова хата», «Жіночий голос», «Жінка», «Жіноча доля», «Світ дитини»). Судячи з неопублікованих архівних матеріалів, У. Кравченко інтенсивно листувалася з тогочасними

Вип. 25, Тернопіль 2008, с. 71.

58 Archiwum Klasztoru oo. bazylianów w Warszawie, Zespół XX, Spr. 01, Jedn. 28, kartka 18 – Грамота: Високодостоїнній Ювелятці. 28.

українськими інтелектуалами, зокрема громадськими діячами, духовенством, редакторами часописів та видавцями. З цього листування постає багатогранний образ не лише взаємин літньої письменниці з відомими діячами, а й суспільно-культурного життя українців міжвоєнної Польщі. Серед представників української культури, з якими у 1920-1930 роках листувалася У. Кравченко, – письменники Б. Лепкий, Н. Королева, К. Гриневичева та К. Попович, громадська діячка і політик М. Рудницька, публіцист і редактор О. Назарук, педагог І. Блажкевич, літературознавець В. Щурат, філософ В. Шаян, теолог І. Назарко та багато інших.

Останні роки життя У. Кравченко найменш досліджені. В 1939–1941 роках частина Перемишля, в якій вона мешкала, опинилася в зоні радянської окупації. Радянська влада не забарилася з тим, щоб використати ім'я класика української літератури з пропагандистською метою. Письменницю похилого віку «обирають» депутатом Перемиської міськради, приймають у члени Спілки радянських письменників, видають томик вибраних поезій з ідеологічно «правильною» передмовою. У вступному слові до поетичної збірки 1941 року У. Кравченко представлено як завзятого борця з класовою нерівністю й капіталістичною дійсністю, який мріяв про визволення Червоною армією. Про реакцію поетки на прихід до Перемишля радянського війська автор передмови написав: «І ось 80-річна Уляна Кравченко побачила те, про що мріяла – Червона Армія знищила штучний кордон і принесла на своїх прапорах щастя народові»⁵⁹. Характерно, що збірку відкриває вірш *Ользі Кобилянській*, який «поетеса присвятила своїй славній соратниці» начебто на хвилі творчого прийому, спричиненого «довгожданною волею». Вірш-вітання з нагоди дня народження О. Кобилянської водночас є похвалою радянській владі:

«Сьогодні, в день твого свята –
Я думаю про тебе, сестро –
І голуби-думки – шлю з привітанням у далину,
Де бачу я тебе ясну
В оточенні братів з Радбатьківщини.
І дивний-дивний спів

59 У. Кравченко [в:] У. Кравченко, *Вибрані поезії.*, Ред. Г. Адельгейм, Київ 1941, с. 7.

До мене долітає з далі...
І запахом чарує цвіт – що дозріває в плід –
Цвіт правди й волі.
О сестро, сестро – це ж не сон –
Не ділить більше нас кордон.»

Сьогодні важко встановити докладні обставини написання цього вірша, та з огляду на біографію й патріотичні погляди У. Кравченко є підстави сумніватися в його щирості, а може й автентичності. За ідейним наповненням і стильовими ознаками (чого вартий один тільки словесний покруч *Радбатьківщина*) вірш помітно дисонує з попереднім доробком поетки. Неважко зауважити певну схожість у тому, як радянська влада маніпулювала іменами-символами двох літніх письменниць – Кравченко та Кобилянської, – які опинилися на територіях приєднаних до СРСР.

У Перемишлі У. Кравченко пережила й німецьку окупацію. Померла письменниця 5 березня 1947 року за місяць до свого 87-річчя⁶⁰. Поховали її на головному міському кладовищі. Смерть поетки збіглася в часі з завершенням цілої епохи в житті української громади Перемищини. У квітні 1947-го над Сяном розігралася драма злочинної операції «Вісла», яка на довгі роки поклала край організованому українському життю на цих теренах.

Осінь життя У. Кравченко, яку вона провела в Перемишлі, була позначена глибоким материнським смутком, та враховуючи багатий тогочасний доробок письменниці, цю пору в її житті без перебільшення можна назвати золотою.

60 У деяких публіцистичних текстах та на різноманітних інтернет-ресурсах як дату смерті У. Кравченко вказано 31 березня 1947 р. Проте в архівних документах вказано саме 5 березня. Див.: Archiwum Klasztoru oo. bazylianów w Warszawie, Zespół XX, Spr. 01, nr. 6, kartka 01. – Wyciąg aktu zejścia; *Ibidem*, kartka 02. – Odpis wyciągu aktu zejścia.

ДЖЕРЕЛА

Archiwum Klasztoru oo. Bazylianów w Warszawie, Zespół XX, Уляна Кравченко (Юлія Шнайдер).

Кравченко У., *Prima vera*, Коломия 1925.

Кравченко У., *Замість автобіографії*, Коломия 1934.

Кравченко У., *Вибрані поезії*. Редактор Г. Адельгейм, Київ 1941.

Кравченко У., *Твори, Повне видання*, Зредагував Юліан Бескид, Торонто 1975.

ЛІТЕРАТУРА

Богачевська-Хом'як М., *Білим по білому, Жінки в громадському житті України, 1884-1939*, Київ 1995.

Волощук Г., *Автобіографізм повісті «Хризантеми» Уляни Кравченко: етнічні проєкції та прийоми вираження* [в:] «*Studia Methodologica*», Вип. 25, Тернопіль 2008, с. 66–72.

Грицьков'ян Я., *Творчий шлях Юрія Нементовського – сина Уляни Кравченко*, «Наше слово», 18 жовтня 1970 р., № 42.

Горблянський Ю., *І хто кому натхненням був... До 150-річчя від народження Уляни Кравченко*, «Каменярь», Інформаційно-аналітичний часопис Львівського національного університету імені Івана Франка, 2010, № 4.

Николишин Д., *Передне слівце* [в:] У. Кравченко, *Замість автобіографії*, Коломия 1934, с. V–VII.

Kolańczuk A., *Nekropolie i groby uczestników ukraińskich walk niepodległościowych w latach 1917–1921*, Przemyśl 2003.

Świerzowski K., *Jerzy Niementowski. Zapomniany poeta i malarz*. [w:] *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej*, Przemyśl 1969, s. 373–386.

Wysocki J., *Edward Śmigły-Rydz, malarz i poeta*, Warszawa 1997.

GOLDEN YEARS OF ULIANA KRAVCHENKO LIFE IN PRZEMYSL

The article refers to the latest period of life and work of the Ukrainian writer Uliana Kravchenko. In the years of 1920-1947 poet lived in Przemyśl where many lyrical, patriotic poems and several autobiographical prose works were written. Significant impact on the life of Uliana Kravchenko was the tragic death of her son, the poet and painter Jerzy Niementowski.

Key words: Uliana Kravchenko, Przemyśl, interwar period, age, Ukrainian literature.

Провіденційність авторського світовідчуття в площині соцреалістичного тексту

Упродовж останніх десятиліть серед провідних принципів українського літературознавства впевнено посідає чільне місце міждисциплінарність (або інтердисциплінарність) – складна й багатогранна співпраця з іншими гуманітарними галузями, що дозволяє залучити методологічний інструментарій тих галузей до вивчення літератури. У філологічних студіях активно послуговуються матеріалом зі сфери інших мистецтв, культурології, антропології, історії, філософії, психології, розглядаючи його крізь літературознавчу призму. Міждисциплінарний спосіб аналізу та інтерпретації художнього тексту має змогу простежити його зв'язки з суспільними практиками, зокрема – глибше вивчити механізми взаємодії загального й конкретного, колективного й індивідуального, глобального й локального.

Вихід за межі вузької спеціалізації дозволяє розглянути феномен провіденційності, що вивчається на перетині кількох дисциплін, як предмет літературознавчої проблематики. Мова йде про словесно-образне провидіння, фатальне передбачення, що латентно виявляється у площині художнього тексту. Попри осмислення означеної проблеми в контексті цілого ряду гносеологічних, психологічних, естетичних, культурологічних проблем, у сучасному вітчизняному літературознавстві феномен творчого провидіння (передбачення) залишається поза увагою. Відтак, метою нашого дослідження є спроба осмислити природу і специфіку провіденційності авторського світовідчуття, тих візійних мотивів, які оприявнюються в художньо-образній формі соцреалістичного роману.

Перш, ніж вдаватися до аналізу проблеми, зауважимо, що поняття провіденційності (від лат. *providentia* – провидіння) не прив'язуємо

безпосередньо до релігійного тлумачення про християнські пророцтва й Божественні знаки на шляху історичного розвитку суспільства. Розглядаємо його, з одного боку, як інтуїтивне передбачення майбутнього, пов'язане з ірраціональними детермінантами творчого процесу, передусім – із фантазією, творчою уявою митця, його емоційно-чуттєвою сферою. З іншого боку, не відкидаємо, значущість аналогії, власних спостережень автора художнього твору, аналіз й характеристику реальних явищ буття як підґрунтя виникнення словесно-образного провидіння.

Стратегію до ймовірно-гіпотетичного прогнозування майбутніх трагічних подій література продукує в найскладніші, часом найдраматичніші моменти історичного та соціокультурного розвитку, якими стали кризові, по суті, стихійно-катастрофічні події початку ХХ століття. Соціально-політичні зрушення в Україні перших революційних десятиліть редукували принципові зміни історико-культурної ситуації, інтенсивну перебудову суспільної свідомості, формування нової – радянської – етики, маніфестованої в спеціальних деклараціях та активно репрезентованої в літературній практиці. Комуністична риторика побудови «нового суспільства» й «нової людини» призвела до нівеляції індивідуального буття, заперечення усталених ціннісних ієрархій, нігілістичного відкидання авторитетів. Ідеологічний тиск, перманентне нагнітання ненависті та взаємної підозрілості, сформували цілий ряд реакцій: від метафізичного страху, відчуття тривоги, відчуження й самотності, що охоплюють свідомість творчої особистості, до конкретних спроб митця передати катастрофізм соціальних перетворень, більше того – передбачити фатальні наслідки трансформації буття людини й соціуму. Психологічний дискомфорт літературного інтелектуала в ситуації формування «подвійної» свідомості, яка продукувала нові поведінкові та аксіологічні орієнтації, тим не менше, демонстрував шляхи власного подолання на екзистенціальному рівні: шляхом творчої рефлексії, послідовного перемикання свідомості з одного плану на інший. Іншими словами, художня творчість стала чи не єдиним у тій ситуації «способом розв'язання чи хоча б пом'якшення емоційних криз і конфліктів, часткового принаймні звільнення від страху й залежності, своєрідним різновидом сповіді»⁶¹ письменника.

61 В. А г е в а, *Психоаналіз соцреалізму: лірика Максима Рильського періоду зламу* [в:] «Наукові записки НаУКМА», т. 98, 2009, с. 14.

Зрозуміло, в умовах домінування тотального ідеологічного апарату, легітимізації політичних репресій українське письменство: та його частина, яка дотримувалася марксистських постулатів, але поступово переосмислювала власні погляди, звільняючись від ілюзій, і те, що попервах намагалося залишатися поза ідеологією, але згодом силувалося писати за вимогами офіційно декларованої комуністичної риторики, – змушене було вдаватися до ідеологічного маркування, щоб «офіційною благонадійністю прикрити і покрити, врятувати неблагонадійну двозначність фактів»⁶². У результаті конструювання художньої картини світу митці виявляли поліваріантні авторські стратегії та технології, які ефективно кодували – шифрували – маскували (перекладаючи ідею твору на мову універсальних символів чи апелюючи до системи постулатів, прийнятої в марксистському каноні, чи послуговуючись більшовицькими мовними кодами і т. п.) концептуально-протилежну до регламентованої догмами комуністичного проекту позицію (сумнівів, розчарувань, внутрішніх суперечностей, латентної полеміки, екзистенційно-онтологічних філософствувань тощо). Транспонування героєві чи оповідачеві власних роздумів, приховування під натяками й алюзіями глибоких семантичних пластів несанкціонованої проблематики давали хоча б мінімальний простір для художнього осмислення низки проблем, серед яких чи найгострішою була проблема анігіляції національної ідеї в Україні, «переростання» комуністичної ідеології в теологію.

Зашифрованою проекцією роздумів автора в романі *Чорний ангел*, швидше гіпотезою щодо ймовірних «перспектив» розвитку в умовах, коли «комунізм, ставши... удержавленою ідеологією, стане разом із тим ідеологією реакційною, для підтримки якої треба будувати в'язниці, утинати голови, в котрих виникне думка, не схожа на штамповану тавром державної канцелярії»⁶³, можемо постулювати дискусії головного героя Артема Гайдученка з анархістом Томою Карлюгою, націоналістом Петром Гайдученком та комуністом Андрієм Чмирем. Симптоматично, що всі крамольні міркування він (автор. – О. Ф.) віддав негативним персонажам. У контексті спостережень очевидно: апелюючи до марксистської догматики й категорично відхиляючи утопічну конструкцію ідеального (без-

62 С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1999, с. 223.

63 А. Слісаренко, *Чорний ангел*, Київ 1990, с. 74.

класового) суспільства, анархіст Карлюга логічно доводить алгоритм модифікації марксистської системи в «чистісіньку релігію, в яку починають вірити, як в авторитарну, самовизначальну річ», догму, яку «використовуватимуть найганебніші гнобителі, з якої будуть викопувати собі виправдання тортур, інквізиції, в'язниць і каторг, і навіть більше від того – доводитимуть на підставі тієї віри, що саме їхні інквізиції угодні богам»⁶⁴.

Слісаренкові антиципації фактично розкрили невблаганний характер механізму геноциду власного народу комуністичними фанатиками і свідомими шахраями, які на початковому етапі прикривалися гаслами «побудови безкласового суспільства, що єдине може створити умови нормального розвитку людства»⁶⁵. До слова, кількома роками раніше М. Хвильовий у романі *Вальдшнепи* вустами «московки» Аглаї вперше констатував загрозливі симптоми процесу анігіляції національної ідеї в Україні та формування механізму перетворення «партії... на звичайного собі собірателя землі руської»⁶⁶, проводячи тим самим чітку паралель з колонізаторською політикою царської Росії. Продовжив творчий діалог із М. Хвильовим та О. Слісаренком у романі *Чорне озеро* В. Гжицький, художньо експлікуючи проблему великодержавництва й великоруського шовінізму, тричі шкідливішого, як стверджує один із героїв роману, учитель Токмак, від постульованого націоналізму.

Прикметно, що в *Чорному озері* авторські акценти щодо фактичної та офіційно маніфестованої в радянській державі національної політики, русифікації й асиміляції «малих» народів, російського міщанства як духовного спадкоємця колишніх колонізаторів, тиражування подвійних стандартів поведінки комуністів тощо розставлені досить прямолінійно й переконливо. Більше того, в численних діалогах художника Ломова, інженера Манченка з алтайцями Танею Токмак, її батьком, доктором Теміром виразно прочитуються українські аналогії. Тут варто процитувати без коментарів окремі (показові) висловлювання: «треба було ще довше триматись, а не кидати зброї за одну обіцянку автономії»⁶⁷; ви виссали з України стільки,

64 *Ibidem*, с. 75, 71.

65 А. Слісаренко, *op. cit.*, с. 76, 74.

66 М. Хвильовий, *Вальдшнепи*, Київ 1990, с. 262.

67 В. Гжицький *Чорне озеро (Кара-Кол)* [В:] «Літературний ярмарок», № 7, 1929, с. 193.

що Дніпрельстан, допускаю навіть, що за ваші гроші, ніщо, в порівнянні з тим, що ви забрали⁶⁸; коли ж ви протиставляєте дві пролетарські культури одну одній (...) зраджуєте інтереси пролетаріату на користь буржуазному націоналізмові⁶⁹; Усі єдиним духом дишуть ...І прості перекупки, і інтелігенти, і деякі комуністи. «Єдина неділіма» – ось квінтесенція всіх думок і бажань їхніх... Вони всюди хочуть бути вдома. Як же вони б могли відмовитись від Кавказу, від Криму, від Алтаю? Хто посмів би сказати, що Крим, Кавказ, Алтай не їхні? Їхні споконвічні! – І тут же «право нації на самовизначення, аж до відділення»⁷⁰.

Після проголошення 1932 року універсального для всієї радянської літератури творчого методу – соціалістичного реалізму – перспектива творчої самореалізації письменника нівелюється остаточно. Влада порушує естетичний status quo суб'єкта літератури й визначає для нього особливі повноваження. Митець стає не тільки одним із співтворців проекту міфологічного моделювання світу, але й авторитетним політико-естетичним медіумом у межах літературно-художньої комунікації. Задекларована у статуті Спілки письменників свобода творчої самореалізації, яка вже на стартовому етапі формування раціоналістично кодифікованої літератури носила спорядичний характер, зрештою, зводиться до свободи (хоча й регламентованої партійно-ідеологічною доцільністю) вибору жанру. Свобода вибору автора в ідейно-образній, мотивній сфері обмежується комплексом ідеологічних конвенцій: від нормативно визначених архетипів героїв / антигероїв до нормативно визначеного соціального декоруму «нового життя».

Між тим, за форсованою імітацією реальних колізій в актуальній і офіційно заохочуваній формі соцреалістичного роману іноді приховувалося замасковане втілення істинного змісту. Санкціоновані владою символи радянського буття у процесі взаємодії з компонентами індивідуально-авторського світобачення, особливостями природного обдарування творця інспірують малопомітні відхилення, а відтак, інтерпретація атмосфери епохи радянської індустріалізації набуває нових відтінків. Приміром, зображені в романі О. Копиленка *Народжується місто* елементи побуту, скрупульозно відтворені

68 *Ibidem*, с. 222.

69 *Ibidem*, с. 222.

70 *Ibidem*, № 8, с. 309.

деталі інтер'єру («В цьому тимчасовому будиночку і речі навіть були тимчасові. В другій кімнаті, куди вийшла Рая, столи стояли нерівно. Вони ніби гуляли і забули стати на місце. Вони жили самостійно. Голі столи й гола шафа серед низьких голих стін, на які безжалісною рукою Галі понаколювано якісь папірці, нотатки. Присмокталася до сірої стіни й блискуча скринька телефону»⁷¹) наводять на двозначні аналогії. З одного боку, цілком очевидно характеризують сувору простоту умов життя (радше, бідність, що межує з убогістю) та символізують незламний характер і силу духу будівників нового соціалістичного міста – справжніх колективістів і самовідданих трудівників. З іншого боку, виокремлені (з ледь помітною авторською іронією) у текстовій структурі роману побутові деталі комбінуються в примітивно-алогічну трагікомічну картину, яка відтворює лімінальність буттєвого простору «нової людини», що передбачає стадію деструктивності, втрату визначеності у соціальному й духовному світі.

Парадигму смислових домінант роману *Народжується місто* зумовлюють т. зв. авторські «обмовки», делеговані другорядним персонажам (буржуазним спецам, представникам «старої» інтелігенції), які, як правило, говорять про соціополітичний клімат епохи набагато красномовніше, ніж головні герої, що перебувають у силовому полі творця, змушеного рахуватися з політичною кон'юктурою.

Аналіз соцреалістичних текстів дозволяє виявити певну специфіку й на рівні траєкторії розгортання конкретизованих типажів – будівників соціалізму, зображених в іншому, несанкціонованому, ракурсі. Скажімо, ідеальний (позитивний) типаж «виробничого» роману тридцятих, в основному – представник «нової» технічної або «нового» покоління творчої інтелігенції, не завжди однозначний у сприйнятті радикальних перетворень, детермінованих конкретними соціально-політичними умовами й історичними обставинами. Більше того, в окремих інтерпретаційних моделях цього жанрового різновиду окреслюється парадоксальна контрамінація протилежних модусів світобачення, часто завуальованих за масштабними картинами індустріальної реконструкції країни й переможними рапортами про трудові звершення пролетаріату.

71 О. К о п и л е н к о, *Народжується місто*, Харків 1934, с. 70.

Скажімо, у численних дискусіях, полеміках героїв-літераторів із роману *Кварцит* О. Досвітнього спостерігаємо, з одного боку, позицію відсторонення / збереження естетичного status quo суб'єкта літератури (письменника Огея). З іншого – позиціонування героєм власної класової «неповноцінності», самоідентифікацію в соціальному просторі з «юнаком-новаком перед рухливою машиною, якого проймає острах, гнітючий острах»⁷², що породжує недовіру до людини.

В умовах тиску й регламентації, часто під загрозою фізичної розправи інстинкт самозбереження підштовхував автора до пошуку алгоритму смислових і образно-стилістичних презентацій, які б «приховували той об'єктивний зміст, що перевищував ортодоксальну інтерпретацію, виходив за її межі»⁷³. Такою тактикою у текстах «із подвійним дном», скажімо, стало делегування процесу вербалізації підозрілих поглядів (сумнівів, дорікань, недовір'я, страху) на форсовані темпи індустріалізації та колективізації героям ворожого табору. Як стверджує В. Агеєва (і вповні справедливо), «сьогоднішньому читачеві ці «ворожі» антирадянські пасажі можуть видатися найцікавішими в грубому романі-епопеї про індустріальне чи колгоспне будівництво»⁷⁴.

Так, «несвідомі» селяни в романі *Хлібна ріка* О. Слісаренка вважають: «коли самі по собі господарювали, то й хліб був, а як почали в созах та колективах працювати, то й хліба нема, а тепер – негарзд... не вистачає краму, не вистачає машин і матеріалів»⁷⁵. Більше того, відкрито звинувачують (роман Г. Епіка *Перша весна*): «Ви (комуністи) ...руйнуєте господарство. Ви ... ведете всіх до голоду, ви ...силою хочете колективізувати селянство»⁷⁶. Як бачимо, у цій риторичі неявно припускається ймовірність голоду, спричиненого злочинною щодо свого народу політикою тоталітарної влади. У романі *Артезіан* П. Капельгородського обивателі, які (відповідно

72 О. Досвітній, *Кварцит*, Київ 1991, с. 46.

73 І. Дзюба, *Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод)* [в:] «Сучасність», № 1, 2003, с. 112.

74 В. Агеєва, *Психоаналіз соцреалізму: лірика Максима Рильського періоду зламу* [в:] «Наукові записки НаУКМА», т. 98, 2009, с. 16.

75 О. Слісаренко, *Хлібна ріка*, Харків 1932, с. 29, 30.

76 Г. Епік, *Перша весна*, Київ 1958, с. 48.

до аргументації вождя партії) не хочуть сходити з лаштунків історії, вже не припускають, а постулюють упевненість і пророкують смерть від голоду: «Потім спинилося поблизу ще декілька людей. Заговорили пошепки:

- Хворий, мабуть...
- Де там, хворий!.. Не бачите? З голоду вмирає!
- Ой боже, боже... Половина Росії отак вимре»⁷⁷.

Прикметно оприявнюється в текстовій структурі соцреалістичного роману справжній зміст тоталітарного проекту щодо ліквідації т. зв. «ворожих елементів». Чи не найоб'єктивніше відтворює етапи й механізми сталінської політики «обмеження й витіснення куркульта» та відвертий протест селянства, як видається, автор роману *Перша весна*. Він неухильно дотримується правила: всі «крамольні міркування» вкладати в уста «ворогів народу» – куркулів і підкуркульників. Якщо на початковому етапі колективізація, коли йти за версією «куркульських елементів», зводилася в основному до надмірних хлібозаготівель, податкового тиску, обмеження використання вільнонайманої праці й оренди землі («Хліб, сало, баранина, щетина, городина – усе од нас, та ще й нас і за людей не вважають, шельмують, ігнорують; Усе протів нас, усе, усе протів нас. Налог там який – ми, повинності – ми, а щоб до власті, так ти куркуль»⁷⁸), то надалі – до повної експропріації продовольчих запасів і майна, що проводилася найчастіше односельцями-незаможниками («Чоботи теж одібрали. З ніг стягли... Нічого не zostавили. Все знайшли, забрали, вивезли, перенівечили, прогуляли»⁷⁹). Думається, в означеному контексті йдеться, радше, про цинічне під гаслом «закону» комуністичної справедливості пограбування.

Довершують реальну картину «ліквідації куркуля як класу» гнівні інвективи, погрози й заклики до насильства, озвучені й практично реалізовані незаможниками села Багва. Як правило, більш «цивілізований» варіант передбачав виселення «за межі України», більш жорсткий – революційно-пролетарський – «безжалюно і прилюдну» кару, застосування «до куркулів максимуму»: «З класовим

77 П. Капельгородський, *op. cit.*, с. 146.

78 Г. Епик, *op. cit.*, с. 60–61, 84.

79 *Ibidem*, с. 248.

ворогом, з підступними шкідниками тільки нещадна, непримиренна боротьба, аж до повного знищення як класу; Ворога не можна пускати не то що до нашого гурту, а й просто на волю!... Його треба порішити»⁸⁰.

Власне, бачимо, що в романі *Перша весна* автор свідомо вдається до контамінації двох абсолютно протилежних інтенцій. З одного боку, артикулюючи позицію куркулів та їхніх прибічників, тим самим розкриваючи зміст справжнього, тобто грабівницького, курсу колективізації. З іншого боку, у межах офіційно задекларованої політики висвітлює практику ліквідації «ворожих елементів». Остання, як виявиться згодом, стане прологом до масового винищення народу в період голодомору та політичних репресій. Між іншим, суїцидальним варіантом вирішення проблеми в кризовій ситуації пролетарської реальності згодом «скористаються» письменники Микола Хвильовий, Борис Тенета, нарком освіти Микола Скрипник, секретар ЦК КП(б)У Панас Любченко, які не змогли (швидше, не захотіли) пристосуватися до «безчасся зловісних переможців» (В. Агеєва).

Наразі в означеному контексті можемо припустити наявність окремих візійних тенденцій, проявів провіденційності авторського світовідчуття тощо. Висловлені автором в окремих текстах (звичайно, мова не йде про ті твори, що «стоять поза літературою через свою аморальну спрямованість, ідеологічний цинізм, внутрішню антинародність»⁸¹. – О. Ф.) шляхом непрямой фіксації, часом «завуальовано, часом непізнавано перевернуто, дзеркально, в якійсь зворотній, зміщеній чи спотвореній перспективі»⁸² символіко-алегоричні ідеї, що допускають буквальне тлумачення в контексті міфології буття тридцятих років, по-новому прочитуються в умовах об'єктивного, незаангажованого осмислення соціокультурного феномену тоталітарної свідомості. Думається, що якраз саме ці погляди, ідеї, орієнтації митців відтворюють реальну дійсність, яка приховувалася за офіційним оптимізмом

80 Г. Е п і к, *op. cit.*, с. 102, 174.

81 І. Д з ю б а, *Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод)* [в:] «Сучасність», № 1, 2003, с. 112.

82 В. А г е є в а, *Психоаналіз соцреалізму: лірика Максима Рильського періоду зламу* [в:] «Наукові записки НАУКМА», т. 98, 2009, с. 17.

радянської пропаганди, частиною якого змушена бути й література.

Отже, на тлі іманентного для літературної парадигми 30-х років ХХ століття процесу конструювання твору за чітко визначеними ідеолого-естетичними параметрами у текстах соцреалістичної доби фіксується зворотна інтенція. Інакше кажучи, символічні форми соцреалізму оприявнюють не лише універсальну, у вимірах канону, інтерпретаційну схему. Об'єднуючись у загальну «основоположну фабулу» (К. Кларк) на перетині встановленого, того, що змінюється, та власне авторської позиції, вони детермінують у системі знаків нові концепти. У ряді випадків авторські натяки, інакомовні паралелі, алюзії є своєрідними шифрами, за якими не тільки приховується справжня атмосфера часу, але й вербалізуються передбачення майбутніх трагічних подій в житті окремої людини й цілого народу.

ЛІТЕРАТУРА

- Агеева В., *Психоаналіз соцреалізму: лірика Максима Рильського періоду зламу* [в:] «Наукові записки НаУКМА», т. 98, 2009, с. 11–24.
- Гжицький В., *Чорне озеро (Кара-Кол)* [в:] «Літературний ярмарок», № 7, 1929, с. 137–272; № 8, 1929, с. 133–318.
- Дзюба І., *Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод)* [в:] «Сучасність», № 1, 2003, с. 88–112.
- Досвітній О., *Кварцит*, Київ 1991, с. 5–209.
- Епik Г., *Перша весна*, Київ 1958, с. 25–352.
- Капельгородський П., *Артезіан*, Київ 1977, с. 13–237.
- Копиленко О., *Народжується місто*, Харків 1934.
- Павличко С., *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1999.
- Слісаренко О., *Хлібна ріка*, Харків 1932.
- Слісаренко О., *Чорний ангел*, Київ 1990.
- Хвильовий М., *Вальдшнепи*, Київ 1990, с. 204–266.

PREVISION OF AUTHOR'S WORLDVIEW IN THE PLANE OF A SOCIALIST-PREALIST TEXT

The strategy to a probabilistic and hypothetical prediction of future tragic events the Ukrainian literature produces in the toughest and the most dramatic moments of time of historical and socio-cultural development which has become crisis and, in fact, spontaneous catastrophic events of the XX century. In conditions of pressure and regulation of hiding under hints and allusions of deep semantic layers of unauthorized problems these events were giving at least the minimum space for artistic interpretation of a number of problems, including the most acute problem of annihilation of the national idea in Ukraine, and “escalation” of communist ideology in theology. Authors’ anticipation in the plane of the text actually revealed the unforgiving nature of the mechanism of the genocide of their own people by Communist fanatics that were covered by slogans of building a classless society.

Key words: prevision, vision, anticipation, socialist realism, author, text

«Польська» тема у публіцистиці Юрія Косача

Серед тематичного обширу публіцистики Юрія Косача особіне місце посідають його статті присвячені українсько-польським політичним і культурним відносинам. Питома для публіцистичної династії Драгоманових-Косачів «польська» тема у публіцистиці Юрія Косача знайшла свою реалізацію як у власне публіцистичних, так і літературно-критичних виступах. Косач був не тільки сумлінним дослідником світового письменства, талановитим перекладачем, а насамперед активним репрезентантом досягнень іонаціонального письменства на сторінках україномовної періодики в еміграційних виданнях. Він, як і всі члени роду Драгоманових-Косачів, був переконаний, що знайомство українства з кращими творами світової літератури сприятиме його всебічному розвитку, виробленню певних позитивних світоглядних орієнтирів, швидшому входженню українців у світову спільноту. У цьому зв'язку Юрій Шерех, відзначаючи енциклопедичність знань Косача у царині світової культури, акцентує на тому, що публіцист «... був серед цих явищ майже вдома.»⁸³

Мета наукової розвідки – висвітлити змістове наповнення «польської» теми у публіцистичній практиці Юрія Косача.

Матеріалом для дослідження послуговували публіцистичні виступи Ю. Косача, оприлюднені на сторінках української еміграційної періодики.

Основним методом дослідження є описовий, біографічний та компаративний методи дослідження публіцистики.

83 Ю. Ш е в е л ь о в, *Я – мене – мені... (і довкруги). Спогади в 2 т.*, Харків, Нью-Йорк 2001, с. 95.

На сьогодні ще, на жаль, не створено жодної ґрунтовної синтетичної праці про публіцистичну спадщину Юрія Косача, як і не осмислено сучасною наукою засадничі принципи його політичної й культурологічної концепції. Лише в окремих розвідках В. Агеєвої⁸⁴, С. Павличко⁸⁵, С. Романова⁸⁶, Р. Радишевського⁸⁷, Ю. Шевельова⁸⁸ означено окремі моменти його літературно-критичної діяльності.

Тональність публіцистики Косача, в котрій простежуємо «польську» тему, можна умовно поділити на таку, яка має цілком позитивну риторику (*Антоні Гронович, наш польський приятель, Слово на попелищах. польська література проміжної доби, До ідеології українських хлопоманів*), так і полемічно-негативну, особливо це стосується політичної аналітики про українсько-польські відносини (*Хмельниччина і Польща, Відбудова Кодака*). Для публікацій аналізованого тематичного сегменту Юрія Косача конститутивним є те, що його публіцистичний талант був помножений на талант літературного критика й письменника. Ці чинники сприяли тому, що факти у його публіцистичних виступах завжди були, з одного боку, оперті на міцну науково-теоретичну базу й допомагали об'єктивно оцінити реалії сучасного культурного й суспільного життя, з другого – за допомогою філігранного художньо-образного слова сприяли плідному формуванню громадської думки. Для Ю. Косача самоочевидним було те, що автор-публіцист повинен подавати тільки такі факти, які б органічно акумулювали наукову істину та високі моральні цінності.

Серед публікацій «польської» теми вияскравлюється стаття-огляд *Слово на попелищах. Польська література проміжної доби*, яка була опублікована на сторінках жовтневого числа часопису «Хорс» у 1946 році. На початку виступу публіцист чітко

84 В. Агеєва, *Юрій Косач* [в:] «Слово і час», № 1, 1995, с. 21–26.

85 С. Павличко, *Модернізм у контексті мистецького українського руху* [в:] С. Павличко, *Теорія літератури*, 2002, с. 277–381.

86 С. Романов, *«Портрет митця замолоду»: штрихи до життєвого і творчого шляху Юрія Косача* [в:] «Слово і час», № 12, 2009, с. 29–42.

87 Р. Радишевський, *«На варті нації» з Юрієм Косачем* [в:] «Слово і час», № 12, 2009, с. 42–45.

88 Ю. Шевельов, *Трое прощань. І про те, що таке українська література* [в:] Ю. Шевельов, *Вибрані праці: У 2 кн.*, Кн. II. Літературознавство, Київ 2009, с. 745–752.

визначає хронологічні межі в історії польської літератури, котрі стали об'єктом його аналізу – період після другої світової війни, оскільки саме в цю добу у польському письменстві, за його переконанням, віддзеркалилася уся трагічність історично-політичного становища «*antemuralis Christi*» – між наступом російського світу й обороною католицько-неоготичного Окциденту.»⁸⁹

Юрій Косач, будучи високоерудованим літературним критиком, дає досить чіткі приклади впливу російського письменства на ідиостилі польських митців слова. Публіцист зазначає, що російська літературна манера відчутна не тільки в творчості таких стовпів «польської пролетарської поезії» як-то: Тувім, і Станде, Броневський і Вандурський, які, наслідуючи Маяковського та Асева створювали марші й майданні оди, а й у «цілої плеяди молодших «об'єктивно-естетизуючих» поетів, які не могли відсахнутись від настирливого привида Єсеніна.»⁹⁰ На думку Косача, часто надання переваги російській літературній традиції спричиняло втрату національної самобутності у поезії до такої міри, що «іноді могла видатись та поезія Варшави, Лодзі й Вільна скоріше провінційною гілкою якогось розсохатого дубу, ніж переємницею великої творчості Міцкевича, Словацького, Асника.»⁹¹ Втрата національного культурного коріння не була прийнятна для позиції Юрія Косача як митця і громадянина, культурного діяча, тому він дуже категорично виступає проти явища літературної асиміляції в будь-якій літературі світу, проти деконструктивного наслідування, котре за своєю природою наближається до сліпого епігонства. Як європеїст, автор розвідки наголошує, що зросійщенню та втраті національної самобутності польського письменства протистояла міцна когорта тих митців, котрі сповідували естетику окцидентальної культури і творили у спільному річищі із західноєвропейською літературою. Публіцист акцентує увагу на тому, що Польща «не могла відірватись так легко й від Окциденту, головню англійського та французького світу ідей, що став опорою багатьом, які не хотіли остаточно згубитись у чорторії епігонства.»⁹² Косачеві-європеїстові близький художній світ Зехетнера,

89 Ю. К о с а ч, *Слово на попелищах. польська література проміжної доби* [в:] Хорс. – жовтень, 1946, с. 135.

90 *Ibidem*, с. 135.

91 *Ibidem*, с. 135.

92 *Ibidem*, с. 135.

Домбровської, Хороманського, Налковської, Бой-Желенського, у творчості яких домінують філософське осмислення життя з опорою на ідеологію католицизму та католицького соціалізму, формалістичні експерименти, творче наслідування «класицистичного канону Поля Валері або неоромантичного і неореалістичного стилів французьких письменників «червоної крові» (Бернанос, Мор'як, Моруа, Монтерлян).» Косач переконаний: для збереження національної самобутності польського мистецтва окцидентальні впливи є менш загрозливі на відміну від російських, позаяк допомагають «подати й свій голос, не надто оригінальний, аж ніяк не революційний, але зовсім не дисонуючий у світі літературної продукції західноєвропейського «рівня.»⁹³

Аналізуючи здобутки й прорахунки польського письменства у добу міжвоєнної, Юрій Косач наголошує, що польські митці на зміну романтичній націоналістичній поезії періодів піднесення польської національної ідеї першого двадцятиріччя ХХ століття, не спромоглися протиставити чогось вартіснішого, «відмежовуючись від усякої «богоойчизняності» й свого націоналізму», хоча, за його спостереженнями, досить цікаво трактувалася польськими літераторами тема революційних настроїв у селі (Ялю Курек, Кручковський, Ванда Василевська), «хаос парламентаризму» (Каден-Бандровський), політична невизначеність інтелігенції (Хороманський). Ще однією зі своєрідних прикмет польської літератури цього періоду, за визначенням Косача є «втеча» багатьох літераторів в історичну тему, через дезорієнтованість у тогочасній політичній ситуації.

Автор статті акцентує увагу, що друга світова війна стала тією відправною точкою, яка вивела польську літературу зі стану «анестезії», змусила відмовитися від «естетизування», а взятися до «реалістично-суворої» творчості поєднаної з гострою публіцистикою, коли «письменник промовляє не до салонної еліти, а до народу у війні, в завзятуцій війні за існування, до робітника, до селянина, до члена легендарної «армії крайовей», до здибленої Варшави, до поганьбленого Кракова.»⁹⁴ Юрій Косач, як бачимо, відстоює ту позицію, що письменство у переломні, екстремальні моменти історії може і мусить поступитися естетичними принципами, «месійністю»

93 *Ibidem*, с. 136.

94 *Ibidem*, с. 136.

заради реалістичного, навіть документального зображення реалій доби. Насамкінець публіцист висловлює впевненість у тому, що повоєнне польське письменство знайде «на румовищах та пожарищах своє самотутнє й горде обличчя», позаяк це визначається історичною для польської літератури закономірністю: загальним піднесенням «в часи великих проб і катастроф.» В аналізованому огляді обсервуємо майстерне поєднання наукового аналізу з публіцистичним пафосом, вміння досить точно розкрити проблему, враховуючи особливості жанру. Як зауважує сучасна дослідниця: «Художній смак здебільшого не зраджує Ю.Косачеві, він уміє надмір патетики врівноважувати нотками іронії чи скептицизму.»⁹⁵

Цікавим у руслі досліджуваної проблеми видається портретний нарис *Антоні Гронович – наш польський приятель*, в архітектоніці якого поєдналися біографічні елементи, короткий аналіз основних заслуг героя публіцистичного твору й елементи інтерв'ю з героєм. Саме завдяки органічному поєднанню названих складових елементів перед читачем постає повнокровний образ митця як письменника і як людини.

Разом з тим Ю. Косач акцентує увагу на українських взаємозв'язках життєпису митця і його творчості. У портретному нарисі *Антоні Гронович – наш польський приятель*, Юрій Косач звертає увагу читачів на тому, що народився і здобув освіту польський митець на Україні, тут розпочав свою кар'єру громадського діяча, письменника і журналіста. Цікавою сторінкою життєпису польського письменника називає публіцист його редакторську діяльність у львівському літературно-суспільному журналі «Сигнали», де були видрукувані його оригінальні вірші, новели, замальовки.

У портретному нарисі Косач порушив і таку важливу проблему духовної культури як-то: творча діяльність письменника-емігранта в іонаціональному середовищі, перехід у творчості на мову «нової батьківщини». Автор портретного нарису констатує, що в еміграції Антоні Гроновичу завдяки історичній освіті помноженій на письменницький талант вдалося зробити блискучу літературну кар'єру, здобути прихильність поважних літературних критиків США але вже у якості американського, а не польського письменника. Косач констатує, що найбільшій прихильності американських читачів здобули

95 В. А г е є в а, *Юрій Косач, op.cit.*, с. 24.

романізовані біографії Гроновича, написані англійською мовою: *Шопен, Падаревський, Чайковський, Рахманінов, Моджейска, Хоробрий генерал, П'яти* та ін.

У полемічній публікації *Хмельниччина і Польща (До історії двох народів)* магістральна тема Косачевої політичної публіцистики – українсько-польські історичні взаємовідносини – подається крізь призму творення національного міфу. Із перших рядків автор налаштовує свого читача на серйозну розмову про конститутивні принципи творення української національної ідеї та утвердження авторитету української нації у світі, що пояснює його розлогі теоретизування довкола створення об'єктивної історії непростих, нерідко конфліктних, українсько-польських політичних відносин, тому рішуче виступає супроти створення ідеологічних теорій, заснованих на хибних історичних легендах, з очевидно-хибним витлумаченням історичних подій, витворених на периферії української суверенності й корисних для експансіоністів України. Юрію Косачеві неприйнятний стереотип про «вічну ненависть між козаками й ляхами», який був заснований на легенді про Хмельниччину, як про межовий стовп вирішальної ваги, дедалі як дороговказ історії польсько-української непримиренності, українсько-польського історичного конфлікту. Він наголошує, що цей історичний міф негативно позначився на ідеології на настроях обох народів, починаючи від часів національно-визвольної війни під проводом Б. Хмельницького і до сучасної публіцистів дійсності. Примітно, що автор намагається розкрити роль цього міфу на різних суспільно-історичних етапах українсько-польських взаємовідносин, акцентуючи водночас увагу аудиторії на такій безсумнівно науковій помилці носіїв «готового політичного патенту», як-то позиціонування історичного процесу як статичного явища.

Подібно, як і в літературознавчих виступах про природу історичної прози, Косач зупиняється на ролі творів Г. Сенкевича у «плеканні польсько-українського антагонізму», який письменник вивів з «легенди до високостей міфу». Публіцист, цілком логічно порушує проблему відповідальності письменників і публіцистів за виголошені у своїх творах ідеї, котрі, як у випадку Г. Сенкевича, можуть призводити до фатальних наслідків – міжнаціональної ворожнечі, котра розгорнулася в часі не на одне покоління українців і поляків. За його переконанням, викривлене потрактування подій доби Хмельниччини талановитим польським письменником,

є «незвичайно спрощеним, просто незбагненим у інтелектуаліста, супершовінізмом і національною нетерпеливістю, не кажучи вже про повне невігластво в історичній науці й відсутність усякого політичного глузду.»⁹⁶ Засуджує Косач і створену Г. Сенкевичем і компанією близьких йому за духом публіцистів і літераторів «отрутну легенду» про Б. Хмельницького як головного винуватця протистояння між двома народами, що створила у історіографії, публіцистиці й художній літературі тяглу традицію спотвореного висвітлення подій 1848-1654 років. Закликаючи сучасну наукову інтелігенцію обох народів до об'єктивності й політичної неупередженості у висвітленні знакових історичних подій, автор статті наголошує на необхідності створення нового корпусу історичних студій для наступних поколінь: «Ідеться про понадісторичну правду. А цієї правди у висвітленні польсько-українських взаємин у минулому було дуже мало. В усякому випадку надто мало, щоб на ній базувати ще й відповідні політичні концепції.»⁹⁷

Самим же Косачем Хмельниччина трактується не тільки як центральна подія в новій історії України, а як і відправна точка народження української культурної і політичної еліти – формації, перспективи якої були неозорі, позаяк духовно-ідеологічні засадничі принципи політики Б. Хмельницького були модернішими і перспективнішими для майбутнього Європи у зіставленні з політикою королівської Польщі: «Видно ідея «оселі волі», якою мала бути українська республіка, й революційний пафос переможних повстанських мас, що потрапляли ставити чоло видатній на той час мілітарній силі, мала в собі такі етичні первні, які промовляли з однаковою силою і до козаків, і до «покозачених» поляків. Хмельницький був в очах польського, білоруського і литовського люду реформатором і вождем; «гостра шабля пана Богдана», як пізніше багнети Наполеона, була символом знесення існуючого устрою і зміни його на кращий, справедливійший.»⁹⁸

У руслі основної проблеми вдається Косач і до порівняння світоглядної позиції української й польської політичної еліти, наголошуючи на демократизмі як ключовій рисі української козацької

96 Ю. К о с а ч, *Хмельниччина і Польща* [в:] Українська трибуна, 17 червня, 1948, с. 5.

97 *Ibidem*, с. 5.

98 *Ibidem*, с. 5.

верхівки, він протиставляє короткозорість і негнучкість політики польської шляхти, котра не тільки не спромоглася зрозуміти прогресивну політичну концепцію Б. Хмельницького, а, висунувши гасло «мечем і вогнем» «дратувала українське козацтво крутіємством і підступами».

Насамкінець публіцист зауважує, що «відгомін цієї великої гри йде ще сьогодні поточними діями обох націй», зберігаючи негативну тяглу традицію міжнаціонального протистояння, водночас він висловлює впевненість, що сучасні політики, історики й публіцисти без упереджень переосмислять уроки національно-визвольних змагань 1648-1654 років, враховуючи як позитивний, так і негативний їх досвід.

У публіцистичних виступах Юрія Косача, надрукованих у «*Biuletyn polsko-ukraiński*» протягом 1934-35 рр. можемо помітити спільну тенденцію, котра з часом виформувалася у певну питому традицію Косачевої публіцистики: віднаходження спільних українсько-польських контактів у площині політичної та духовної діяльності, відразу зауважимо, що при цьому автор публікацій не вдається до надмірного пієтету щодо польського впливу на політичну та духовну сфери життя українства, а подає об'єктивні історично достовірні факти. Зауважимо, що в статтях цього тематичного сегменту публіцистичного набутку Юрія Косача зримо простежується родова традиція Драгоманових-Косачів – культура читання вітчизняних і зарубіжних періодичних видань, що сприяло не тільки загальній ерудиції, а й слугувало вагомою джерельною й фактологічною базою для власних публіцистичних виступів.

У статті *До ідеології українських хлопоманів* Юрій Косач торкається такої маловивченої на той час проблеми: внеску поляків за походженням і свідомих українців за переконанням у розвій української політичної ідеї, де зосереджує увагу як на діяльності чільних представників так званої концепції «хлопоманства» В. Антоновича, П. Свенціцького і Т. Рильського, так і тяглості започаткованої ними політичної традиції, котра передавалася від одного покоління свідомих зукраїнізованих поляків до наступного, зазнаючи, безсумнівно певних ідеологічних трансформацій в силу зміни історичної ситуації. Зокрема, Юрій Косач вбачає такий зв'язок у розбудові теоретичних засад української ідеї, яка пройшла еволюцію від українофільських

виступів В. Антоновича до теоретико-ідеологічного обґрунтування ідей української державності у працях В. Липинського, котрий перейняв від хлопоманів не тільки ідею вірного служіння і обов'язку перед українським народом, а й у своїй державницькій теорії довів слушність і доцільність теорії своїх попередників у тогочасних політичних умовах. Юрій Косач звертає увагу читачів й на те, що якщо для українців «хлопоманія» цікава тим, що, з одного боку, це один з етапів еволюції націонал-політичної української думки XIX століття, а з іншого, є свідченням польського впливу на український рух відродження», хоча польське суспільство сприйняло концепцію та діяльність В. Антоновича та його однодумців вкрай негативно: «Адже загальновідоме ставлення тогочасного польського суспільства до молоді, яка була прихильником хлопоманії. Поляки Правобережної України називали цей рух відступництвом, зрадою тощо. У польських дворах, як свідчить М. Драгоманов, Антоновича та Рильського вважали ватажками нової Гайдамаччини, тогочасними Гонтою та Залізником.»⁹⁹ Наводить публіцист і низку вкрай негативних оцінок діяльності хлопоманів, висловлених чільними представниками польської інтелігенції «як про божевільних», що зреклися Польщі задля реалізації якоїсь створеної ними ж самим «малоруської утопії». Косач цілком логічно доводить, що саме діяльність хлопоманів на благо культурно-суспільного відродження України призвела до конфлікту зукраїнізованих поляків з власним польським шовіністично-католицько-шляхетським середовищем, а повний розрив настав після відмови хлопоманів брати участь у польському повстанні та їх заяви про визнання себе українцями. Звертає увагу Юрій Косач і на переслідування хлопоманів з боку російської монархічної адміністрації: «Зрештою влада звернула увагу на хлопоманію. 1860 р. київський генерал-губернатор розпочав слідство проти Антоновича та Рильського у справі створення ними «комуністичного товариства» (!). Однак слідство не дало жодних позитивних результатів і закінчилося тим, що діячі опинилися під наглядом поліції.»¹⁰⁰

Юрій Косач, залучаючи значний публіцистичний контекст та ілюструючи свої розмірковування працями В. Антоновича та

99 Ю. К о с а ч, *До ідеології українських хлопоманів*, «Biuletyn polsko-ukraiński», nr 13, 1935, s. 154.

100 *Ibidem*, с. 154.

В. Липинського, простежує еволюцію розвитку української ідеї у діяльності різних поколінь зукраїнізованих поляків, свідомих свого обов'язку перед українським народом і доходить висновку, що «їхня ідеологія була така, а не інакша з простої причини – вона виражала тогочасні духовні тенденції епохи, глибоко коренилася в загальних комплексах суспільних ідей, творилася під час їхнього бурхливого розвитку.»¹⁰¹ Не залишає поза увагою автор публіцистичної розвідки вплив різноманітних політичних доктрин на розвиток української ідеї, боротьбу власне українських, проросійських і проєвропейських політичних традицій та ідей на громадських діячів-хлопоманів: «Шістдесяті роки, на які припадає розвиток хлопоманії, позначені впливом тогочасних ідей керування. Антонович, між іншим, вивчає праці французьких економістів і соціологів (передусім П. Прудона). У Росії на перший план у духовному житті висуваються Герцен і Чернишевський. Україна живе ідеями Кирило-Мефодіївського братства. Передумовами виникнення хлопоманії стали звичаєвий пуризм, «ходіння в народ», «каганець освіти», лібералізм. Найважливішим поштовхом (який і нині є досить виразним) було відчуття пробудження від сну українського народного героя і прагнення придати йому певну форму і спрямування.»¹⁰² Наголошує публіцист і на такому важливому аспекті: хлопоманство виявило важливу основу функціонування української ідеї – «відчуття життєздатності майбутнього українського руху відродження.» На переконання Юрія Косача, нерозуміння такого атрибутивного елементу як «відчуття життєздатності українського руху» українськими громадськими діячами призвело у царині національного питання до того, що «українська думка минулого століття хиталася між зрадливими спокусами соціальної утопії, які через Росію приходили в Україну із Західної Європи, та голосами національної романтики, повністю гублячись у цьому і не залишаючи після себе нічого стійкого.»¹⁰³ Публіцист переконаний, що й діяльність хлопоманів стала втраченими роками для розвитку конститутивних проблем національного життя українців, оскільки В. Антонович і його однодумці не вирішили й теоретично не обґрунтували ключових питань у розвитку національної ідеї, не витворили образ дієвого

101 *Ibidem*, с. 155.

102 *Ibidem*, с. 155.

103 *Ibidem*, с. 155.

національного героя, здатного виборювати політичну незалежність для України.

Чимало місця відводить Ю. Косач у своїй публіцистичній студії образу В. Атоновича, який позиціонується як свідомий поборник української ідеї. Образ українського діяча – динамічний, створений публіцистом у русі, шляхом показу еволюції В. Антоновича як громадського і політичного діяча. Крок за кроком Косач розкриває політичну позицію відомого старогромадівця у національному питанні, показує його як вмілого політичного оратора, талановитого вченого й публіциста. Не залишає поза увагою автор публікації й ставлення героя статті до польського національного питання та польських політичних концепцій, тому, будучи добре обізнаним із науковою, публіцистичною, мемуарною спадщиною В. Антоновича, про що свідчить розлоге цитування його праць, Косач робить цілком логічний висновок, підкреслюючи при цьому суб'єктивність своїх тверджень: «...Я впевнений, що Антонович ніколи не переносив свого ворожого ставлення до шляхти на інші верстви населення.»¹⁰⁴ Оцінюючи діяльність В. Антоновича в розвої українського громадського руху, його відданість українській справі, порушує Косач і такий важливий аспект національного питання як-то розуміння суті патріотизму, яке, за його спостереженнями виросло з протесту «етичної натури» супроти суспільних стосунків і впродовж тривалого часу називалося «українськістю.» Публіцист найголовнішою заслугою В. Антоновича перед Україною вважає нову якісну епоху відродження української науки й культури. Неважко помітити, що при дослідженні українського громадського руху, Ю. Косач виявляє тяглу родову традицію, котра йде від того ж таки М. Драгоманова, – глибоке знання української і світової історії, аналітичні здібності в оцінці конкретної суспільно-політичної ситуації.

Тема українсько-польських відносин знайшла своє вираження й у статті з алегоричним заголовком *Відбудова Кодака*. У цій дошкульній політичній інвективі, публіцист розвінчує сучасну йому політику Польщі, спрямовану проти українства: «Повоєнна Польща, повстала на запереченні прав українців і білорусинів, на поневоленні їх національному, соціальному й релігійно-культурному. Творці новітньої Польщі сполучили доктрину демократичного Версалю

104 *Ibidem*, с. 156.

з візіями польського політичного романтизму.»¹⁰⁵ Косачу-патріоту неприйнятні імперські політичні традиції Польщі, для якої Україна завжди була «тереном для колонізації, погноєм для польсько-латинської цивілізації», як і неприпустимою є її підступна політика супроти українства у 20 роках ХХ століття, коли Польща «користаючи з міжнародної кон'юнктури і важкого становища України, виснаженої боротьбою з більшовиками й власною анархією, брутально відновила імперіялістичну традицію й анексувала українську територію (в спілці із Москвою), цинічно заперечуючи права народів на самовизначення, хоч недавно самі на них покликались.»¹⁰⁶

Журналіст безапеляційно виступає проти польської окупації Галичини, відкидає будь-яку думку про мирне врегулювання конфлікту, оскільки реальна дійсність польської експансії на Західній Україні за двадцять років говорить сама за себе: поступова ліквідація українських прав, обмеження життєвих інтересів українського населення. Єдиний мирний шлях вирішення цього конфлікту Косач вбачає у наданні Західній Україні статусу автономії, хоча сам він переконаний, що це не може стати історичною законною даністю, оскільки «польський уряд і польське суспільство розуміють, що автономія Галичини й Волині це тільки прискорення неминучого процесу відірвання тих земель од Польщі, катастрофа польщини на тих теренах»¹⁰⁷, тому, як стверджує автор. будь-які спроби вияву національних інтересів українства зустрічають посилений супротив польської влади.

Отже, можемо стверджувати, що польська тема у публіцистиці Косача посідає значний сегмент, і не зважаючи на різну тональність і риторику виступів, була підпорядкована єдиній меті показати складні історико-політичні й культурні відносини двох європейських народів, прагненню виробити об'єктивну історичну концепцію українсько-польських взаємин.

105 Ю. К о с а ч, *Відбудова Кодака* [в:] «Нація в поході», № 6, 1939, с. 3.

106 *Ibidem*, с. 3.

107 *Ibidem*, с. 4.

ЛІТЕРАТУРА

- Агеева В., *Юрій Косач* [в:] «Слово і час», № 1, 1995, с. 21–26.
- Косач Ю., *Антоні Гронович, наш польський приятель* [в:] «За синім океаном», 1962, № 1-2, с. 23-24.
- Косач Ю., *Відбудова Кодака* [в:] «Нація в поході», № 6, 1939, с. 3-4.
- Косач Ю., *До ідеології українських хлопоманів* [w:] «Biuletyn polsko-ukraiński», nr 13, 1935, s. 154-157.
- Косач Ю., *Слово на попелищах. польська література проміжної доби* [в:] Хорс, жовтень, 1946, с. 135–136.
- Косач Ю., *Хмельниччина і Польща* [в:] «Українська трибуна», 17 червня, 1948, с. 5.
- Павличко С., *Модернізм у контексті мистецького українського руху* [в:] С. Павличко, *Теорія літератури*, Київ, 2002, с. 277–381.
- Радишевський Р., «*На варті нації*» з Юрієм Косачем [в:] «Слово і час», № 12, 2009, с. 42–45.
- Романов С., «*Портрет митця замолоду*»: *штрихи до життєвого і творчого шляху Юрія Косача* [в:] «Слово і час», № 12, 2009, с. 29–42.
- Шевельов Ю., *Трое прощань. I про те, що таке українська література* [в:] Ю. Шевельов, *Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство*, Київ, 2009, с. 745–752.
- Шевельов Ю., *Я – мене – мені... (і довкруги)*. Спогади в 2 т., Харків, Нью-Йорк, 2001.

THE «POLISH TOPIC» IN THE PUBLICISM OF YURII KOSACH

The article deals with the “Polish topic”, traditional aspect for publicistic practice of Yurii Kosach. The author examines the works of publicist, unexplored in Ukrainian journalistic and literary criticism, which released by the Ukrainian emigration periodicals. The analysis involved a political analytics, portrait sketches, and literary criticism works of the Drahomanovs’ – Kosachs’ offspring. It is an interesting phenomenon for determination of the political and cultural linkages and influences of the two Slavonic nations. Special emphasis is given to the review of the development of Polish literature of interwar and postwar period which

is a valuable asset to the researchers of literature, because it contains interesting and impartial observations on the specificity of Polish literature and its place in the European cultural world. Particular attention is paid to the political analytics which is representing Yurii Kosach's vision of significant historical events that have played a considerable role in the Ukrainian-Polish relations.

Key words: publicism, Ukrainian-Polish relations, review article, Polish literature, European cultural world.

З книжкової полиці українського дисидента *(за матеріалами справи Володимира Горового)*

Важливим джерелом вивчення історії дисидентського руху в Україні є судові справи дисидентів, матеріали слідств та протоколи допитів, що зберігаються в архівних фондах колишніх установ радянського репресивного апарату. Дослідник українського дисидентства Б. Захаров наголошує, що зміст таких документів підпорядкований радянській тоталітарній ідеології, тож подекуди вони нагадують «молот відьом». Втім, як слушно зауважує історик, їх необхідно вивчати «для розуміння ставлення влади до інакомислення, для осмислення всієї абсурдності, лукавства й жорстокості тоталітарного режиму».¹⁰⁸

Цінні матеріали, що проливають світло на витoki інакомислення дисидентів, містяться у маловідомій справі львів'янина В. Горового, репресованого в 1977 році за розповсюдження самвидаву. Справа зберігається в фонді народних судів, прокуратури та юстиції Державного архіву Львівської області¹⁰⁹. Радянська прокуратура кваліфікувала дисидентську діяльність В. Горового як побутовий злочин, інкримінувавши йому зловживання посадовим становищем, фальсифікацію документів і розповсюдження зображень аморального змісту (статті 84, 172 та 211 Кримінального кодексу УРСР). Насправді ж ішлося про виготовлення копій книжок, статей

108 Б. Захаров, *Нарис історії дисидентського руху в Україні*, Харків 2003, с. 25.

109 *Наблюдательное производство по делу гр. Горового В. С. обвиняемого в злоупотреблении своим служебным положением, занятием запрещенным промыслом*, Держархів Львівської області, Фонд 239, оп. 3, Спр. № 197.

і документів, зміст яких комуністична влада кваліфікувала як ідеологічно ворожий. Справа Горового цікава ще й тому, що в ній ідеться про функціонування самвидаву в критичний для українського дисидентського руху період, після так званого генерального погрому 1972-1973 рр., коли ключові особи руху опору опинилися за ґратами¹¹⁰.

Таємним копіюванням текстів, поширюваних у самвидаві, В. Горовий займався щонайменше впродовж п'яти років. У матеріалах кримінальної справи є докладний опис технологій, які він застосовував у своєму підпільному видавництві, а також перелік збірників, брошур, статей, рукописів і аудіозаписів, вилучених під час обшуку. Саме завдяки реєстрам, укладеним слідчими, можна скласти досить добре уявлення про книжкову полицю українського дисидента 1970-х років. Тексти з цієї «полиці» формували світогляд покоління, яке згодом зайнялося демонтажем Радянського Союзу.

В. Горовий не був корінним львів'янином. Він народився у 1937 році в с. Собич Шостинського району Сумської області. Там виріс і закінчив середню школу. У 1954 році сумчанин поступив на навчання у Львівський університет, щоб здобути фах астронома. Та оскільки вже через рік цю спеціальність у львівському виші закрили, Горовому довелося освоїти професію фізика. Як він сам розповідає, на формування його світогляду вплинуло національно свідоме галицьке середовище та хрущовська відлига¹¹¹. Через пів сторіччя після обнадійливих шістдесятих Горовий згадував: «Хрущовська «відлига» була потугою. Скажімо, після ХХІІ з'їзду партії приїжджав секретар обкому в університет і ми в нього запитували: «А як ви ставитеся до вірша *Любіть Україну?*». «Прекрасний вірш», – відповідав той. За одну ніч без сліду зникли всі пам'ятники Сталінові включно з величезним у Парку культури. І жоден комуніст тоді крику не здіймав, що «вождя» зносять. Тоді ми тішилися, що Україну вивели з-під заборони»¹¹². Саме на хвилі післясталінської відлиги 27-річний Володимир Горовий став членом комуністичної

110 М. К р і л ь, *Єдина правда шістдесятників* [в:] «Український альманах», Варшава 2012, с. 265.

111 А. Б о р к о в с ь к и й, *КДБ, сексот, самвидав*, «ZiK», № 22, 7 червня 2012 р.

112 *Ibidem*.

партії¹¹³. Втім, швидке повернення до влади в СРСР послідовників сталінізму підштовхнуло його до діяльності, яка йшла врозріз з партійною лінією. Згадуючи минуле, екс-дисидент каже, що «збирати літературу, переписувати фольклор і повстанські пісні на плівку» він і його львівські товариші почали наприкінці 1960-х. Натомість у матеріалах справи 1976-1977 рр. вказані точніші дати. Під час одного з допитів Горового слідчий написав у протоколі, що «матеріали антирадянського, наклепницького та ідейно-шкідливого спрямування» арештований збирав починаючи з 1967 року¹¹⁴. На той час випускник Львівського університету працював провідним інженером у конструкторському бюро на львівському заводі «Кінескоп». Там Горовий мав доступ до сучасних технічних пристроїв, що стало йому в пригоді у підпільній діяльності (у 1977 р. прокурор звинуватив його в зловживанні службовим становищем). Тоді ж молодий інженер обладнав у підвалі свого будинку фотолабораторію, в якій виготовляв копії забороненої літератури.

Фотографією Горовий захоплювався зі шкільних років. Про свій небезпечний життєвий вибір копіювальник самвидаву говорить: «Ми думали так: маємо дітей, мріємо про наш народ і державу вільну, давайте зберемо літературу, щоб її зберегти для нащадків, бо все нищили. Ми створили фотолабораторію у моєму підвалі. Я фотографував, мали масу літератури»¹¹⁵.

Згадуючи методи копіювання заборонених в СРСР видань, Горовий розповідає: «От хтось на один день дістав книжку *Листопадові дні у Львові* про 1918 рік чи про УГА – її ж за день не прочитаєш. То я брав фотоапарат: цик-цик, сторінки перезняв – плівка була високої контрастності. Таких книжок траплялося море. Діставали літературу з Польщі – там було більше свободи, видавали українську газету «Наше слово». Слухали «ворожі

113 Як зазначає Мирослав Попович, під кінець хрущовських часів чисельність компартії в Україні стрімко зростає. Якщо в останні сталінські роки в УРСР було 700 тисяч комуністів, то в 1965 р. – 1,8 млн. Див.: М. П о п о в и ч, *Нарис історії культури України*, Київ 2001, с. 683.

114 *Наблюдательное производство по делу гр. Горового В. С., оп. cit.*, с. 258

115 Г. Т е р е щ у к, *Позбутись тавра «судимості» в Україні можуть вибраний*, «Радіо Свобода», 20.11.2009, <http://www.radiosvoboda.org/content/article/1882974.html> [15.05.2014].

голоси» – я ж фізик за освітою - тож «глушилки» вдавалося трохи обходити»¹¹⁶.

Навряд чи любительська фотолабораторія Горового, яка всередині сімдесятих років перетворилася в своєрідне підпільне видавництво, могла залишитися поза увагою репресивного радянського апарату. Судячи з матеріалів судової справи та спогадів екс-дисидента, коло осіб, які знали або здогадувалися про існування лабораторії, не було малим. Сам Горовий переконаний, що став жертвою доносу¹¹⁷. Мовляв, донесла на нього людина, яка брала участь в колективному переписуванні від руки однієї забороненої книжки. Архівні документи відтворюють подробиці фатальної для дисидента листопадової ночі. У ніч з 6 на 7 листопада в квартирі та підвалі, що належали сім'ї Горових (у багатоквартирному будинку на вул. 1 травня, сучасна Городоцька), здійснено обшук. Згодом у скарзі, адресованій на ім'я слідчого, арештований інженер зазначав, що обшук робили «люди в міліцейській формі, один з яких назвав себе дільничним міліціонером»¹¹⁸. Речі Горових люди у формі переглядали цілу ніч. Найбільше їх цікавив переобладнаний під фотолабораторію підвал, де було виявлено переважну більшість «антирадянських» матеріалів, які фігурують у справі. Вдосвіта «міліціонери» винесли з підвалу та помешкання інженера кілька мішків речових доказів його «злочинної діяльності» – фотоприладдя, радіоприймач, фотонегативи, копії друківаних матеріалів, книжки, рукописи, аудіозаписи і т. ін. З собою забрали й власника підпільної фотолабораторії. В обґрунтуванні постанови про арешт Горового прокурор кваліфікував вилучені матеріали як такі, що очорнюють радянський устрій. Про результати обшуку обласна прокуратура поінформувала першого секретаря Радянського районного комітету КПУ В. Васильця. «Проведенным обыском на квартире и в подвале, который был переоборудован под фотолабораторию, было обнаружено и изъято много литературы, порочащей советский государственный и общественный строй», – написав у звіті радянський прокурор. Можна тільки здогадуватися якого переполоху серед партійного керівництва наробила справа про антирадянську діяльність одного з провідних спеціалістів містоутворюючого підприємства, а до того ж члена КППС.

116 *Ibidem.*

117 *Ibidem.*

118 *Наблюдательное производство по делу гр. Горового В. С., оп. cit., с. 155.*

Заарештований інженер-фотолюбитель опинився у слідчому ізоляторі львівського управління КДБ. Справу розслідував функціонер, який у документах фігурує як юрист 1 класу, П. Коломієць. У зверненнях і заявах, написаних в ізоляторі, Горовий неодноразово скаржився на Коломійця, нарікаючи на його необ'єктивність та образи, що лунали під час допитів.

У ході розслідування було здійснено обшуки й експертизи на заводі «Кінескоп», допитано багатьох свідків. Слідчі шукали доказів антирадянської діяльності провідного інженера підприємства та ймовірних співучасників «злочину». Треба сказати, що в характеристиці Горового, наданій слідству з «Кінескопу», арештованого представлено в якнайкращому світлі: «Фізик, винахідник, ударник праці, політінформатор, активіст». У справі не бракує доказів того, що слідство намагалось глибоко принизити арештованого, зламати його психічно. Горового шантажували знайденими під час обшуку еротичними фотокартками, заборонили листуватися й спілкуватися з рідними.

Як виникає з матеріалів зібраних у ході піврічного розслідування, прокуратура розглядала можливість застосування щодо Горового сумнозвісної 62 статті Кримінального кодексу УРСР («антирадянська агітація і пропаганда»), за якою засудили більшість українських дисидентів під час «генерального погрому» 1972 року¹¹⁹. Та в кінцевому результаті прокурор постановив припинити кримінальне переслідування Горового «за скоєння злочину» передбаченого цією політичною статтею. Своє рішення він мотивував строком давності справи («злочинна діяльність останнього мала місце в період 1967-1971 рр. і що після цього нових фактів її слідством не встановлено»). Крім цього, як зазначив слідчий, Горовий своєю відвертістю «допоміг слідству у встановленні істини по справі», що також вплинуло на рішення про незастосування 62 статті кримінального кодексу. Таким чином, власника любительської фотолабораторії звинуватили в побутовому злочині, прирівнявши тим самим його соціальний статус до рівня злодіїв і крутіїв. Тож арештований за де-факто антирадянську діяльність Горовий був покараний шістьма роками ув'язнення не як політичний ворог комуністичного режиму, а як кримінальний

119 Б. З а х а р о в, *Нарис історії дисидентського руху в Україні (1956-1987)*, *op. cit.*, с. 99.

злочинець. На думку Горового, влада зробила це свідомо: «Це було невігідно радянській владі, щоб ще більше не псувати імідж у світі. Самвидав набув таких великих масштабів, що за ґратами опинились тисячі».¹²⁰

Описуючи вилучені у В. Горового матеріали, радянські функціонери дають їм ідеологічно забарвлені характеристики. Зокрема, слідчий П. Коломієць зазначав, що в помешканні інженера «вилучено значну кількість документів антирадянського, неклепницького та ідейно-шкідливого спрямування»¹²¹. Перелічуючи знайдені статті дисидентів, Коломієць кваліфікує їх як *документи антирадянського змісту, в яких зводиться наклеп на національну політику КПРС, на радянський державний та суспільний лад, вихваляється буржуазний націоналізм*. Радянський слідчий не класифікує дисидентські тексти за їхньою жанровою специфікою. Для нього і публіцистика, і художні твори – це, передусім, наклепницькі документи. У висновках прокуратури про склад «злочину» Горового, зокрема, сказано: «В цих документах зводяться наклепи на роботу радянських державних органів, перекручується марксистсько-ленінська теорія і практика соціалістичного будівництва, підривається дружба радянських народів, містяться злісні випадки проти принципів пролетарського інтернаціоналізму»¹²². Разом з тим, розслідувачі справи львівського інженера звернули увагу на те, з якою ретельністю той впорядковував наявні у нього матеріали, що були добре описані й дбайливо погруповані¹²³.

Варто зауважити, що в матеріалах справи докладно описаний технічний бік тиражування самвидаву – пристрої, з допомогою яких Горовий виготовляв копії друківаних видань (фотоприладдя, плівки, хімічні реактиви, друкарська машинка), а також прилади і знаряддя, якими він робив аудіозаписи (магнітофон, магнітні плівки). До протоколів долучені фотографії вилучених у підпільній лабораторії пристроїв. Символічно, що антирежимні тексти Горовий передруковував на друкарській машинці *Москва*, придбаній власне у Москві¹²⁴.

120 Г. Терещук, *Позбутись тавра «судимості» в Україні можуть вибрані*, *op. cit.*

121 *Наблюдательное производство по делу гр. Горового В. С.*, *op. cit.*, с. 256.

122 *Ibidem*, с. 257.

123 *Ibidem*, с. 261.

124 *Ibidem*, с. 261.

Під час допитів львівський інженер відповідав на питання про те, яким чином він тиражував отримані від знайомих тексти. Згідно з записом у протоколі, копіювання однієї з партій самвидаву, відбувалося так: «Ознайомившись із змістом документів, він деякі з них перефотографовував в умовах домашньої фотолабораторії, а більшу частину розмножив шляхом переписування і передрукування, повернувши оригінал власникові»¹²⁵. Слідство намаглося відтворити механізми тиражування й обігу самвидаву. В документах справи є спроби реконструкції кількох каналів, якими заборонена література потрапляла до Горового на копіювання й поширювалася в копіях, як наприклад: «Згадані вище документи Горовий розмножував шляхом передрукування і переписування, залучивши до цього свою дружину Горову М. Б., Боднара Б. М., Боднар М. І., Скибіцьку О. О., Крячко П. В., Флейчука В. Р., Климовича Я. В.»¹²⁶. Деякі з допитаних у справі Горового зізнавалися, що допомагали йому копіювати й поширювати тексти, а також придбати друкарську техніку, та частина з них свою причетність до тиражування самвидаву заперечила. Скопійовані тексти інженер розповсюджував серед знайомих, а іноді дозволяв їх почитати у себе вдома. Наприклад, як занотував у протоколі слідчий, Горовий «з частиною документу антирадянського спрямування «Інтернаціоналізм чи русифікація?» ознайомив колишнього співпрацівника по СКБ Калиновського А. Ф., а той свою дружину Калиновську Л. П.»¹²⁷. Допитані Калиновські факт читання дисидентської літератури підтвердили.

Списки вилучених у Горового матеріалів у кримінальній справі фігурують кілька разів – у протоколах обшуку, звітах, службовому листуванні, висновках слідчого. На підставі цих реєстрів таємно тиражовані у підвалі інженера тексти можна поділити на кілька категорій. Передусім, це публіцистика українських дисидентів, спрямована проти русифікації та порушень прав людини. Зокрема, у В. Горового вилучили монографію Івана Дзюби *Інтернаціоналізм чи русифікація*, політичний памфлет Є. Сверстюка *З приводу процесу над Погружальським* та його ж есей *Собор у риштованні*, впорядкований І. Світличним збірник *Українські юристи під судом КГБ*, статті

125 *Ibidem*, с. 258.

126 *Ibidem*, с. 259.

127 *Ibidem*, с. 260.

В. Чорновола *Що і як обстоює Б. Стенчук? і Правосуддя чи рецедиви терору?*, трактат М. Брайтчевського *Приєднання чи воз'єднання?*, есеї В. Мороза *Серед снігів*, *Репортаж із заповідника імені Берії*, *Хроніка опору*, *Мойсей і Датан*, а також *Останнє слово підсудного Богдана Гориня*.

Окрему групу документів, конфіскованих з бібліотеки Горового, становлять копії листів, звернень, петицій, написаних дисидентами на захист їхніх репресованих колег. Зокрема, у справі згадуються листи в державні та судові інстанції, підписані В. Чорноволом, М. Горинем, В. Зарецьким, І. Світличним, Л. Костенко, М. Плахотнюком та ін. Також у документах є згадки про вилучені у львів'янина заяви російських дисидентів А. Сахарова, О. Солженіцина, О. Гінзбурга.

До іншої категорії поширюваних у самвидаві текстів слід зарахувати художню літературу, що належить перу письменників шістдесятників. Під час обшуку у помешканні Горового знайшли *Щоденник* та вірші В. Симоненка, *Один День Івана Денисовича* О. Солжениціна, поетичні збірки І. Калинця *Краєвид з елегіями* та *Верлібровий вирок*, І. Стасів *Дорога вигнання*, М. Осадчого *Quos ego*, а також поезії Г. Чубая, М. Холодного, Л. Кисельова та інших поетів.

Під одним із списків вилучених у Горового текстів, де частину вказаних позицій складає поезія, слідчий безапеляційно ствердив, що в усіх творах «зводиться злісний пасквіль на радянську дійсність, на роботу органів держсудочинства, (вони) містять в собі наклепницькі твердження щодо правомірності дій радянських органів правосуддя»¹²⁸.

Особливе місце в реєстрах виявленого у дисидентській бібліотеці радянське правосуддя відводить українській літературній класиці та науковим працям, що за радянських часів опинилися в спецфондах. «Крім того, – зазначено в справі, – у Горового були вилучені негативні фотоплівки з експонованими на них зображеннями старих видань, які згідно наказу Львівського облліту зняті з загальних фондів, слідує авторів: Б. Лепкого, М. Галагана, В. Петріва, Ю. Липи, О. Кузьми, О. Думіна, І. Максимчука, І. Свенціцького, М. Куліша, О. Пеленського, В. Липинського»¹²⁹. В переліку

128 *Ibidem*, с. 257.

129 *Ibidem*.

«документів ідейно-шкідливого спрямування» опинилися роман *Хмари* І. Нечуя-Левицького, драма Л. Українки *Бояриня* та *Пролог* із поеми І. Франка *Мойсей*. Також серед вилученого – романи Б. Лепкого *Мотря*, *Батурин*, п'єса Миколи Куліша *Мина Мазайло*, *Ілюстрована історія України*, М. Грушевського, дослідження *Україна на переломі* В. Липинського (слідчий зазначив, що йдеться про фотокопію книжки видарної в 1920 році у Відні, зроблену на картках фотопаперу форматом 13 на 18 см). У мішку винесеному «людьми у формі» з підвалу Горового опинилася й фотокопія козацької хроніки *Історія Русів* та вісім фотоплівок із перефотографованим діаспорним дослідженням І. Герасимовича *Голод на Україні*.

Серед знайденого в помешканні Горового - його власноручні записи народних пісень. На підставі наведених у справі фрагментів можна зробити висновок, що здебільшого він записував пісні національно-патріотичного змісту, так званій політичний фольклор. Відомо, що радянські репресивні органи вважали такі пісні антирадянською пропагандою й суворо за це карали. У складеному слідчим переліку рукописних текстів, вилучених у Горового, – гімн *Ще не вмерла Україна*, стрілецькі та повстанські пісні, зокрема, маршова *Подай, дівчино, руку на прощання*, елегійна *На цвинтарі нічка темна*, та пісня політ'язнів *Останній привіт тобі, мила, з-за ґрат, з-за решітки я шлю*. Судячи з цитованих у справі фрагментів пісень, в рукописах були також патріотичні колядки¹³⁰.

Архівні документи свідчать, що перебуваючи в слідчому ізоляторі КДБ, В. Горовий намагався полемізувати з системою. Зокрема, арештований звернувся до прокуратури з проханням дати визначення антирадянщини, яку йому ставили у провину. «Я прошу дати мені відповідну літературу, де було б дане ясне і чітке роз'яснення, що саме вкладається в поняття «література, яка ганьбить державний і суспільно-політичний лад» по формі, по змісту і по часу виникнення такої літератури»¹³¹. В іншому зверненні він просить організувати «компетентну комісію ідеологічних і наукових працівників», яка провела б експертизу вилучених у нього матеріалів на предмет їхнього ідейного змісту¹³². У душі тогочасної дисидентської публіцистики Горовий обґрунтовує своє зацікавлення самвидавом

130 *Наблюдательное производство по делу гр. Горового В. С., op. cit.*, с. 246.

131 *Ibidem*, с. 61.

132 *Ibidem*, с. 164.

та радіопередачами західних радіостанцій. Позиціонуючи себе ідеологічним працівником (член партії, політінформатор, член товариства «Знання»), арештований формулює риторичне запитання про те, чи може такий пропагандист як він самостійно шукати відповіді на складні питання: «Власним зусиллям «докопуватися» до істини і робити власні висновки по якомусь неясному питанні, «копаючись в книжках» і «піддаючи все сумніву», якщо з даного питання є дві або більше точок зору, які не співпадають, або протирічать одна одній і який інколи з простої цікавості, що притаманна багатьом людям, або часом не задовольняючись знайденою відповіддю, або не знаходячи її повною в існуючій літературі шукає інших пояснень в інших джерелах»¹³³. У матеріалах справи нема відповідей на такі клопотання Горового. В одному з них він скаржить, що слідчий не реагує на його звернення. Аргументи інженера-комуніста про те, що він читав самвидав, аби «тримати порох сухим» не переконали радянських функціонерів. В. Горового засудили за побутовою статтею кримінального кодексу, однак термін ув'язнення він отримав типово дисидентський – 6 років позбавлення волі. Знаменно, що у «зоні», де сиділи грабіжники й гвалтівники, львів'янину нагадували про справжній, політичний, характер його справи. «Навіть там були підіслані, так звані «ссучені», питалися: «А чи знаєш ти Дзюбу?», – через роки після ув'язнення згадував Горовий¹³⁴.

Маловідома справа В. Горового є цікавим джерелом інформації про обіг самвидаву в Україні на межі 1960-1970 років. На підставі документів, які у ній містяться, можна скласти уявлення про тематичне й жанрове різноманіття літератури, яку таємно поширювали українські дисиденти, готуючи суспільство до фундаментальних змін.

133 *Ibidem*, с. 165.

134 А. Борковський, *КДБ, секоти, самвидав*, *op. cit.*

ДЖЕРЕЛА

Наблюдательное производство по делу гр. Горового В. С. обвиняемого в злоупотреблении своим служебным положением, занятием запрещенным промыслом, Держархів Львівської області, Фонд 239, оп 3, Справа № 197, 332 с.

ЛІТЕРАТУРА

Захаров Б., *Нарис історії дисидентського руху в Україні*, Харків 2003.

Кріль М., *Єдина правда шістдесятників*, «Український альманах», Варшава 2012.

Попович М., *Нарис історії культури України*, Київ 2001.

Терещук Г., *Позбутись тавра «судимості» в Україні можуть вибрані*, «Радіо Свобода», 20.11.2009, <http://www.radiosvoboda.org/content/article/1882974.html> [15.05.2014].

FROM THE BOOKSHELF OF THE UKRAINIAN DISSIDENT (BASED ON THE CASE OF VOLODYMYR HOROVYY)

This paper describes a clandestine photo engineer's lab of Volodymyr Horovyy from Lviv where he produced samizdat. He was persecuted, accused of abuse of his position in 1977. The case file of Horovyy is a valuable source of information about dissidents' books they read and distributed over the Ukraine.

Key words: Ukrainian SSR, dissident, samvydav, KGB, repressions.

Історична проза української еміграції

Історичний роман, як особливе жанрове утворення народжене Романтизмом, став художнім інструментом від-творення минулого, його від-найдення та ви-найдення. Історична проза є тим мистецьким простором де відбувається перетин, накладання, а, інколи – зіткнення та конфронтація двох світоглядних нарративних стратегій: історії, яка (в академічному її розумінні) прагне відтворити «справжнє минуле», та літератури, яка є особливим представленням та освоєнням світу. Математик та філософ Готтфрід Вільгельм фон Ляйбніц якось зауважив, що «ніхто не може наслідувати Господа краще, ніж творець доброго роману». Але варто пам'ятати, що, на відміну від красного письменства, історія «оперує речами, які таки мали місце в минулому, реальність історії побудована не просто на аналогії з минулою дійсністю, а на фрагментах самого минулого. Історія намагається відобразити і пояснити це минуле, у той час як література тільки фабрикує альтернативне минуле, навіть якщо воно й дуже подібне до справжнього чи ймовірного»¹³⁵.

Одним із найважливіших елементів спільного простору для історичної науки, філософії історії є знакові події, які змінюють її хід, та постаті, устремління та прагнення яких впливають на такі зміни. Інколи історичні постаті та події входять у світову літературу, стаючи «вічними образами». Історичне письменство, освоюючи й винаходячи наново минуле, виводячи на кін такі образи в історичному контексті, намагається, зокрема, й знайти відповіді на питання, яких пошукує філософія історії, пропонує семіотико-семантичне наповнення тих чи інших подій, які є ключовими в долі спільнот (таких як Європа), чи окремих народів, звичайних людей.

135 А. З а я р н ю к, *Література в історії та історіографії* [у:] *Історії літератури*, Київ 2010, с. 11.

Народження історичного художнього наративу можливе лише в суспільствах, які мають глибоко закорінене минуле, або, принаймні, намагаються його сконструювати. Романтизм в американській літературі не міг, наприклад, створити жанровий різновид історичного роману як у Європі, оскільки американське суспільство не мало такої глибокої історичної ретроперспективи, як європейські спільноти. Таємниці минулого, які відкриває історична проза в Європі, реалізуються в американському варіанті в іншій художній перспективі: в народженні детективного наративу.

В українській літературі історична проза аж до розвалу російської советської імперії, в усі періоди свого існування виконувала найчастіше функції конструювання минулого як націєтворчого міту (апотеозом цих тенденцій власне й є історична проза української еміграції ХХ віку). Не йдеться, звичайно ж, про період советської російської окупації, коли найчастіше історична проза виконувала виключно ідеологічну функцію. З іншого боку, в умовах поневолення України, як писав одразу ж після відновлення української незалежності професор М. Ільницький: «історична тематика в українській прозі протягом останніх десятиліть перемістилася з периферії в епіцентр літературного процесу. Таке переміщення можна пояснити передусім тим, що навіть в умовах тоталітарного режиму, коли художньому слову всюди і скрізь нав'язувалися «клясовий підхід» і «соціальні критерії», навіть у тих умовах на матеріялі історії можна було певною мірою досліджувати ті проблеми, розгляд яких на матеріялі сучасного життя був неможливий. Це передусім утвердження національної свідомости, спадкоємности духових начал, зв'язку поколінь...»¹³⁶.

Історична проза української еміграції¹³⁷ проявляється як достатньо цілісне художньо-естетичне явище від міжвоєнного двадцятиліття ХХ віку й завершується на межі 1990-их років – після отримання

136 М. Ільницький, *Минувшина – наука на майбутнє* [у:] Ю. Опільський і й, *Твори*: В 4 томах, Том 1., Львів 1994, с. 3.

137 Можна навести кілька важливих публікацій, у яких обговорюються проблеми еміграційних літератур: *Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania*, pod red. Hanny Gosk, Andrzeja S. Kowalczyka, Warszawa: Elipsa 2010.; С. G u l l i e n, *On the Literature of Exile and Counter-Exile*, [in:] «Books Abroad» 1976, Nr 2, p. 271-280; В. M a r p h y, *The Exile of Literature: Poetry and the Politics of the Other(s)* [in:] «Critical Inquiry», Autumn 1990, p. 163-173.

Україною незалежності. Розквіт цієї прози настає одразу ж після Другої світової війни й за півстоліття відбувається її поступове згасання. Існує щопринаймні декілька причин такої динаміки цього художньо-мистецького явища й воно безпосередньо пов'язане з тими кількома хвилями української еміграції, які розпочалися з кінця XIX віку.

Якщо перша, трудова еміграційна хвиля вихлюпнула за межі Австро-Угорської монархії велику масу українського, переважно селянського, елементу, який не зміг майже нічого створити на полі історичної прози (окрім невеликої кількості оповідань), то дві хвили наступних політичних еміграцій (які міг собою наклалися) – після Першої світової війни та невдалого досвіду постання кількох українських держав (Української Народної Республіки, Західно-Української Народної Республіки, Карпатської України) та після закінчення Другої світової війни – створили потужний пласт української історичної прози (як малої так і великих епічних полотен). У цій історичній прозі закумуляовано об'єктивний історичний досвід намагань здобути та збудувати самостійну державу та суб'єктивний досвід кількостілітньої боротьби за ідею державности, збереження національних духових та культурних надбань тисячолітньої історії України. Одночасно у цих творах дуже часто змодельовано устремління в майбутнє – побудову майбутньої Української Самостійної Соборної Держави.

У підсоветській Україні того ж періоду теж творилася історична проза. Однак під російським комуністичним ідеологічним пресом і тотальною комуністичною партійною цензурою у художніх творах національна ідея, національна ідентичність були тими табу, поза які мистець не мав права виходити. Найбільш толерованою при цьому (і не тільки в Україні, а й у інших поневолених російським комуністичним республіках советської імперії) було зображення «дружби» російського та інших (насправді поневолених) народів. При цьому москвит (а з XVIII століття – «русскій») мав виступати втіленням вищої культури, помічником та натхненником боротьби «менших братів» у соціальній (а, відтак, й у національній) боротьбі із власними й сусідніми поневолювачами. При цьому «русскіє» ніколи не могли виступати поневолювачами – тільки позитивними історичними образами та культурним фактором.

Оскільки російський комуністичний окупаційний режим був збудований на антирелігійних засадах, християнство та інші релігії вважалося виявом забобонів і гальмом на дорогах прогресу. Таким чином, в підсоветській Україні в історичній прозі на дві теми було накладено табу.

По-перше, в цій історичній прозі забороненими були релігійні теми, зокрема мотиви та образи Святого Письма. Образи служителів культу могли бути лише демонстрацією «негативного та тлетворного впливу», які допомагали експлуататорам (звичайно ж, не російським) пригноблювати українців і заважали їм пізнати світло «братської» любови до московитів (росіян). По-друге, у цій прозі не могло бути зображено будь-яких проявів ідеологічної, збройної, культурної боротьби між українцями та російськими окупантами, а загалом – будь-яких спроб та ідей побудови незалежної Української держави. Найбільш бажаною темою була протилежна – мистецьке зображення єдиної історичної перспективи «віковічної дружби» українців та московитів і при цьому мало бути продемонстровано, що українці упродовж своєї тисячолітньої історії прагнули «навіки з'єднатися» й розчинитися в єдиному російському імперському морі, добровільно стати його невід'ємною складовою частиною. Поруч з цим, у цій історичній прозі було забороненне представлення будь-яких ментальних чи етнопсихологічних відмінностей українців та росіян (з цієї ж причини, наприклад, було заборонено працю М. Костомарова *Дві руські народності* (1861), в якій уперше було показано повну відмінність між етнопсихологією українців та московитів (росіян). З тієї ж причини, наприклад, пізніше була заборонена драматична поема Лесі Українки *Бояриня*¹³⁸).

Українці (поруч із білорусами) були позбавлені російськими окупантами права вивчати власну історію. Їхня історія була «історією зрадників» (усі українські гетьмани були «зрадниками українського народу», окрім Богдана Зіновія Хмельницького; усі борці за українську та білоруську незалежність теж були зрадниками – бо вони боролися з окупацією України чи Білорусі «братнім» російським народом).

138 Див. про це детальніше: І. Н а б и т о в и ч, *Протиставлення психокультури українців та росіян у драмі Лесі Українки «Бояриня»* [w:] «Roczniki Humanistyczne KUL», Seria Słowianoznawstwo, Tom LX, Zeszyt 7, Lublin 2012, s. 51–73.

На противагу до підсоветської історичної прози в історичній прозі української еміграції названі вище дві теми стали визначальними.

У цій статті я розгляну найхарактерніші твори історичної прози української еміграції. Очевидно, що цей перегляд є далеко не повним, однак він дає змогу продемонструвати основні особливості їх поетики, ідейно-естетичних, історіософських напрямних нарративних стратегій.

Серед творів, які найяскравіше представляють першу групу історичних романів (зі сюжетами Святого Письма) – мала й велика проза Н. Королевої та роман Л. Мосендза *Останній пророк*. Додаймо, що частину творів Л. Мосендза можна віднести й до другої групи цієї історичної прози.

Усю художню прозу (як малу – новели, оповідання, есеї, так і повісті та романи) Н. Королевої (1888 – 1966), створену на еміграції у Чехії, можна поділити на кілька груп. До першої з них слід віднести твори релігійної, й, зокрема, християнської тематики. Велика частина з них написана на основі євангельських сюжетів. Другу групу становлять твори, не пов'язані прямо з Біблією, однак у сюжетах яких присутній елемент сакрального. Героєм цих творів переважно є *homo religiosus* (людина релігійна) – людина, світовідчуження якої пов'язані із релігійним (але не конче християнським) баченням світу, буття якої має релігійне підґрунтя. У третю групу можна виокремити твори з історії античного світу, Європи та Азії, стародавнього Єгипту, давньої Скитії та Русі-України. Четверта група творів має у своїй основі автобіографічні елементи, передає внутрішній світ письменниці, художньо оформлені особисті переживання, часом засновані на бурхливій мистецькій фантазії. Окрему, п'яту групу становить науково-популярна проза, у яку письменниця завжди вносила елементи художності. Варто наголосити, що такий поділ є досить умовним і дуже часто межі між тими чи іншими групами важко визначити¹³⁹.

Сюжети збірки оповідань *Во дні они* (1935), хоч і ґрунтуються на євангельських мотивах, однак є неповторними і своєрідними в сенсі поставлених у них проблем моралі, людського гріха, віри й християнської любові. Ще одна її збірка *Інакший світ. Екзотичні*

139 Детальніше про це: І. Н а б и т о в и ч, *Художній всесвіт на палімпсестах минулого (Літературні обрії Наталени Королевої)* [у:] Н. К о р о л е в а, *Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas?*, Дрогобич 2007, с. 6.

оповідання (1936) є своєрідною ілюстрацією дуалістичної концепції світу: тут світ земний представлений у постійному поєднанні зі світом позаземним. Особливістю цієї збірки є художнє втілення й декларування дуалістичної концепції людини (яка, поруч із фізичним тілом, володіє надприродною душею), відображенням того, що, поза суєтним й минушим, кличе людину шукати цінності вічні. Сакральні виміри творчості Н. Королевої мають своїм джерелом натхнення, поруч із Книгою Книг, в Античній та Середньовічній європейській літературі. Одним із яскравих прикладів такого закорінення є трансформація й використання середньовічних *exempla* (прикладів) у художніх творах письменниці.

Події першого історичного роману Н. Королевої *1313* присвячені Середньовіччю, вторгненню інфернального в людську екзистенцію. Можна б сказати, що цей роман є рідкісною спробою в українській літературі подати мотив зустрічі людини з дияволом саме в культурному, філософському, теологічному контексті середньовічної Європи. Це історичний твір, у якому подана історія винайдення в XIV столітті стрільного пороху. Головним героєм твору є син багатого лицаря К. Анклітцен, який присвячує своє життя науковим дослідженням. Змушений втікати від батьківського свавілля, він змінює ім'я (на Конрад із Кельна), стає учнем (фамулюсом) алхіміка, а потім ченцем у монастирі. Тут, уже як Б. Шварц, за допомогою ченця Бертрама (який насправді є дияволом) він винаходить стрільний порох. Від блискавки, яка влучає у пивницю, де зберігався порох, вибухає увесь монастир. Літераторка йде за середньовічною традицією, згідно з якою, як пише М. Рудвін, «німецький францисканець Бертольд Шварц, що винайшов гарматний порох біля 1350 року, вважався слугою Сатани»¹⁴⁰.

Історичні події, зображені у творі історичного роману Н. Королевої *Сон тині* (1938), відбуваються у першій половині II ст. після Р. Х., у єгипетській Александрії, в часи правління римського імператора Публія Елія Адріана (117–138 рр.), який є одним із головних героїв твору. Події в романі розгортаються під час приїзду Адріана в Александрію у 129–130 роках, коли у Нілі втопився можливий спадкоємець престолу – грек Антиной. Історичним тлом твору є процес зародження й становлення християнства і його

140 M. R u d w i n, *Diabel w legendzie i literaturze*, Kraków, 1999, s. 277.

поширення в Римській імперії. Основою сюжету твору є високе й трагічне кохання грекині – танцюристки, поетеси, потім гістрії, доньки комонного військового старшини Ярмужа (роксолянина за походженням) Ізі та ефеба Антиноя, сина невільниці-християнки. Звернувшись до невичерпної теми кохання, письменниця, зокрема й назвою свого твору, наголошує, що людське життя, щастя, кохання є ефемерним і нетривким. Однак, як і в багатьох її інших творах, у *Сні тині* бринить переконання, що ця минуність не є безнадійною. Вона – у християнській надії на ласку Божу, на вічне життя у потойбічному світі. Джерелом натхнення до написання цього твору для Н. Королевої був роман німецького письменника Георга Моріца Еберса (Georg Moritz Ebers) *Імператор (Der Kaiser, 1881)*¹⁴¹.

Роман Н. Королевої *Quid est Veritas? (Що є істина?)* – чи не найголовніше мистецьке звернення її життя. Ім'я головного героя цього твору – Понтія Пилата – стало символом людини, яка відвернулася від найважливіших у світі подій у прямому й переносному сенсі, декларуючи це стародавнім актом римського права – вмиваючи руки. Однак, незважаючи на негативну місію, яку довелося здійснити римському намісникові, віддаючи на страту Месію, він залишається у християнській традиції важливим чинником відліку сакрального часу, бо Христос був «розп'ятий за Понтія Пилата».

Якщо у Середньовіччі Понтій Пилат стає героєм багатьох апокрифів і легенд, за епохи Бароко – дієвою постаттю у християнській драматургії, то з XIX століття – він герой історичних творів про євангельські часи. У міжвоєнний період XX століття з'явилося кілька великих прозових творів, в яких Пилат виступає однією з центральних постатей. Серед них – роман французького письменника М. Лорентена *Le Roman de Ponce Pilate*¹⁴² (*Кохання Понтія Пилата*)

141 Про це: І. Н а б и т о в и ч, *Інверсія сюжету двох історичних творів («Імператор» Георга Еберса та «Сон тині» Наталени Королевої*) [у:] *«Парадигма»*: Збірник наукових праць, Випуск 6, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 2011, с. 38-48.; І. Н а б и т о в и ч, *Мім про Ізиду та Осіріса як архітектонічна складова «Сну тині» Наталени Королевої* [у:] *«Питання літературознавства»*: Науковий збірник Чернівецького національного університету, Випуск 83, Чернівці: Чернівецький національний університет 2011, с. 237–245.

142 M. L a u r e n t i n, *Le Roman de Ponce Pilate*, Paris: Éditions de la Vraie France 1926.

побудований як розповідь головного героя твору Понтія Пилата про своє життя. Однак поступово на перший план виступає постать Христа. Після смерти Ісуса Пилат, перебуваючи на вигнанні, проповідує й впроваджує нову релігію. Можливо, що саме цей твір став поштовхом до написання роману Н. Королевої. Майже одночасно з українською авторкою працював над своїм романом *Майстер і Маргарита* російський письменник М. Булгаков. У цьому творі, в «романі у романі» про Христа, на відміну від *Quid est Veritas?*, подибуємо секуляризаційне, антихристиянське трактування образу Месії, возвеличення Сатани як володаря світу. Так автор виразив кризову свідомість модерністської доби, що загалом було характерне для людей раціоналістського типу, позбавлених традиціоналістського світогляду.

Третій із цього ряду – роман *Quid est Veritas?* Н. Королевої – має жанрові ознаки літературного апокрифу. У центрі роману історія життя, смерти й воскресіння до нового, християнського життя Понтія Пилата. Драматичний образ прокуратора проходить яскраво виражену духову градацію. Спочатку – це сильна натура, твердий римлянин, який «знав лише неблаганний закон і негнучку та невідкличну волю Риму»¹⁴³. Однак через неможливість знайти свою життєву правду, вічні духові істини, через політичну боротьбу, політичні інтриги між прокуратором Юдеї та її тетрархом Іродом Антипоєю навколо Месії Ісуса (після смерти якого Пилат ніби сам починає нести хрест каяття через те, що, вмивши руки, віддав Христа на страту) відбувається його остаточний злам. Після відставки, у «почесному вигнанні» він залишається сам-на-сам із своєю совістю й печаллю, спогадами й думками: «Ще недавно твердий, грізний прокуратор Юдеї з кожним днем ставав тихіший, безпомічно слабший. Був, як безнадійно хворий, що для нього ясно одне: незабаром прийде кінець...»¹⁴⁴.

Н. Королева, використовуючи провансальські легенди, будує свою версію долі колишнього прокуратора: вирушивши в подорож за святим Граалем – келихом із кров'ю Христа, Пилат під час бурі гине. Але його повертає до нового подвижницького християнського життя сам колись воскреслий Лазар. Суворий

143 Н. Королева, *Quid est Veritas?*, Чикаго, 1961, с. 27.

144 *Ibidem*, с. 391.

прокуратор Пилат стає святим Маріюсом. *Що є істина?* – найголовніше з питань, на яке прагне знайти відповідь Понтій Пилат, а потім – святий Маріюс. Побачивши востаннє чашу з кров'ю Христа, прокуратор із розпачем вигукує: «Ціле своє життя шукав я Істини... Тужив за нею... І не знайшов! Чи, може, не впізнав, коли зустрів її?..»¹⁴⁵.

Особливе місце у історичній прозі української еміграції займає історичний роман з євангельських часів *Останній пророк* Л. Мосендза (1897 – 1948), над яким він почав працювати у середині 1930-х років у міжвоєнній Чехії та Словаччині, а закінчував до останніх днів життя у Швейцарії.

Головна ідея роману, яка пронизує усю його структуру, – це ствердження думки, що народ, який прагне визволитися від чужинецької неволі, має шукати власний шлях, має вимріяти й вистраждати його, й, незважаючи на всі несприятливі обставини, безупинно й безкомпромісно йти цим шляхом до своєї мети. Роман написаний на основі ґрунтовного вивчення Святого Письма, історичних джерел, археологічних знахідок. Наративна стратегія *Останнього пророка* базується і на знанні Мішни – зводу Усного Закону (Усної Тори) і складених на її основі обидвох Талмудів (Єрусалимського та Вавилонського), мідрашу Галаха та мідрашу Аґгади й широкого використання аґгадичної літератури, на застосуванні трансформованого жанру *пійот* – гебрійських поетичних текстів, які мали прикрашати спільну молитву. В одному з листів до приятелів письменник повідомляв: «...Читаю Талмуд – в німецькому перекладі, звичайно... Талмуд темний-темний, аж боязко читати часом. Потребую дещо до свого роману»¹⁴⁶.

Якщо представлення галахічних приписів (вказівок, як виконувати ті чи інші заповіді, закони) дають можливість письменникові показати у творі широке поле теологічних, релігійних, філософських дискусій, нашкіцувати й виопуклити протиріччя між основними релігійними партіями в гебрійському суспільстві, то використання аґгадичної літератури (повчальних і фантастичних історій, легенд і переказів, притч, оповідань із життя гебрійських мудреців

145 *Ibidem*, с. 280.

146 Мосендз в листах. *Особисте, 3 листів Л. Мосендза до родини інж. Арсена Шумовського* [у:] «Літературно-Науковий Вісник», Мюнхен 1949, № 2, с. 200.

і їх послідовників, молитов і релігійної поезії, анекдотів, ворожбитства, географічних відомостей, знань з медицини, природознавства, астрономії й астрології, зрештою – і теологічних роздумів та історичних трактатів) – відтворити широке тло життя гебреїв періоду Другого храму. Можна б твердити, що *Останній пророк* – чи не єдиний твір в українському письменстві, де з таким розмахом і знанням предмету представлено гебрейські релігійні традиції, історію, ментальність і світогляд.

У центрі роману – образ Єгоханана (Івана Хрестителя), предтечі Месії – Ісуса Христа. В *Останньому пророкові* Л. Мосендз намагається крізь призму Біблії та історію іншого народу зрозуміти історичну перспективу своєї нації. Великий епічний твір дав можливість письменникові широко викласти власні історіософські ідеї та візії.

Художній світ роману Л. Мосендза стає реалістичною візією євангельського часу. *Останній пророк* складається з трьох частин. Перша – *Батьки* – вводить читача у світ переживань бездітних Захарії та Елісеби. Незгасна надія на народження сина винагороджується упевненістю, що Єдиний змилується над ними й дасть їм нащадка. Друга і третя частини роману – *Вибранець* та *Манівці* – це історія дитинства, юности та змужніння Єгоханана.

Творчий пошук мистця йде у двох напрямках. Перший із них – створення панорамної картини життя гебреїв під римською окупацією. Реалізація цього творчого задуму пов'язана із лямбдотивним конфліктом твору – палким бажанням народу Ізраїлю визволитися з-під панування Риму. Розв'язанню цього конфлікту підпорядковано композицію *Останнього пророка*; втілення цього конфлікту знаходить своє відображення в зовнішньому й у внутрішньому сюжеті. Другий напрямок авторських шукань, який лежить у площині внутрішнього сюжету, – відтворення крізь призму психологізму та етнопсихології, через переживання Єгоханана його морально-етичних, релігійних, політичних поривань, проникнення у його внутрішній світ. Письменник через «мікрокосмос» світосприймання головного героя передає «макрокосмос» етнопсихології всіх гебреїв. Одночасно (через зображення долі Єгоханана на тлі історії народу) автор досягає могутньої епічності твору.

Останній пророк – твір поліфонічний. Це ніби велика симфонія, де звучать різні мотиви, які сплітаються навколо головної

теми – долі Івана-Єгоханана. Ще одна тема твору – чекання приходу Месії, який знищить римлян-ворогів, виведе Ізраїль із неволі (тут широке використання знайшли, зокрема, агґадичні тексти, повні месіяньських надій; поруч із цим у романі присутні й відгуки самаритянських уявлень про те, що Месія буде «пророком подібним до Мойсея»). Спочатку ці теми звучать у різних регістрах, відлунюють у басах, дисонують, створюючи враження напруги й неспокою, різняться між собою октавами, але поступово, до кінця твору, набувають резонансної гармонійності.

Долі інших героїв твору, які виступають як побічні теми, спілітаються між собою у вибагливій сюжетній канві (долі сирійського легата-римлянина Вара, який упокорив гебреїв і наставив хрестів із розп'ятими повстанцями по всій Галилеї та Юдеї; каліки Пасхура, який був учасником повстання й чудом залишився живим – але з залізною рукою, виколеним оком, відрізаним язиком і відтятою ногою; царя Ірода; повстанця-зелота Іродіона, що розмовляв у храмовій келії з Захарією й якого через роки врятував малий Єгоханан; безстрашного римського легіонера-ветерана, який сам карає себе смертю; єрусалимського митника Закхії, який через десятки років розповість Єгохананові про свою дружбу з його батьком). Інколи ці побічні теми виступають на перший план, приглушуючи звучання двох головних. Але з часом музика оповіді повертається до головного, хоча періодично знову чути відгомони побічних тем. Письменник ніби хірургічним скальпелем робить зрізи, надрізи та розтини юдейського суспільства, показує боротьбу між найвпливовішими партіями, взаємини римлян та ізраїльтян, політичний двобій у верхах гебрейської знаті й первосвящеників.

Символіка роману має, сказати б, подвійне закорінення: з одного боку в національне буття, в єдність «і мертвих, і живих, і ненароджених» (Т. Шевченко), з іншого – у хронотопний простір сакрального часу. Час *Останнього пророка* – час *каїрос*, час межового переходу від Старого Заповіту до Заповіту Нового. Священик Давид декларує відчуття сакральності часу, в якому доводиться жити кожній людині, якій Господь дає життя: «Пізнав я, що найстрашніший час є кращий, ніж ніякий час!.. Ось яку таємницю пізнав я...! Найстрашніший час є кращий, ніж ніякий час!..»¹⁴⁷.

147 Л. Мосендз, *Останній пророк*, Торонто 1960, с. 72.

Л. Мосендз бачив у новозаповітній історії не замкнуту, скам'янілу семіотико-нарративну систему, яка утримує певні ідеальні, сакралізовані образи та мотиви, а високу трагедію тогочасної людини, яка була співзвучною екзистенційним переживанням людини ХХ століття. Саме таке світобачення дало можливість філософського переосмислення євангельського сюжету. Принцип освоєння євангельської історії у Мосендзовому романі вкрай реалістичний: мистець не трансформує історію постання християнства з погляду сучасного йому позитивістського світу, а намагається донести до своїх сучасників почуття, переживання, погляди, мрії та прагнення людини античного світу, людини, закоріненої в своє релігійне й національне минуле, людини, задивленої у нове майбутнє.

Інша група творів історичної прози української еміграції – це твори, в яких провідною стає тема боротьби за українську державу.

Серед історичної прози української еміграції роман Юрія Липи (1900 – 1944) *Козаки в Московії* (1934), написаний у Польщі, є одним із прикладів антиколоніальних дискурсивних практик в українському письменстві міжвоєнного двадцятиліття.

Можна твердити, що жанрово *Козаки в Московії* – це історичний авантюрно-психологічний роман із окремими жанровими елементами роману готичного. Сюжетна організація твору має яскраво виражений ускладнений циклічний характер. Вона побудована на мандрівці групи героїв до Московії й повернення до початкової точки – в Україну. Події в романі розпочинаються у Данцінгу, однак деякі деталі попередньої мандрівки туди з України висвітлюються поступово в розмовах і спогадах героїв твору. Так народжується ретроспективна пунктирна лінія подорожі до першого реального локусу початку дії в романі. Завершення мандрівки в Україні згортає цей локусно-темпоральний простір у циклічну цілісність. Циклічна структура будується на зміні сюжетних вузлів – певних подій, які відбуваються з мандрівцями – шляхтичем Трембецьким, його племінником Сокольцем, філософом Латкою. Власне лінія дороги є тією сполучною ниткою, яка в'яже до купи ці окремі сюжетні вузли у топосно замкнене коло. Саме мотив мандрівки (тісно переплетений із певною таємницею, з мотивом інтриги) є одним із головних сюжетотворчих мотивів у романі, який сплітає історичні події з долею вигаданих і реальних історичних героїв. Цілісність сюжету

тримається на спільній меті цієї подорожі – розкритті таємниці заповіту російського царя Івана IV Лютого, яку шукають ці мандрівники.

Протиставлення хаосу та порядку реалізується в *Козаках у Московії* протиставленням описів Московії та України. Сакрохронотоп (введімо такий термін) Липиноного роману складається із двох симетрично-протилежних частин. Одна з них представляє негативний, зловорожий і нечистий сакропростір, у якому нищиться будь яка свобода народів і людини. Уособленням цього сакропростору-Потойбіччя є Московія, а його центром є могила Івана IV Лютого. Друга частина є священним, позитивно-сакральним простором, де свобода українців, інших народів і окремої людини є визначальною. Закінчення роману побудовано з огляду на відкритість художнього твору: він дає розлогу перспективу можливих майбутніх подій, які мають призвести до побудови Української держави під проводом монарха – Богдана Хмельницького. Зрозумілою є реальна історична перспектива України після смерти Хмельницького: довга боротьба проти російської окупації, збирання українських земель у цілісність, яка призведе до незалежності аж у 1991 році. За подібним принципом побудована, наприклад, розв'язка Міцкевічового *Пана Тадеуша*, написаного у Парижі (як і *Козаки в Московії* у Варшаві) – за межами рідної землі: на сторінках його поеми польські легіони разом з військами Наполеона йдуть у бій з московськими імперіялістами. І цей похід, наснажений високою вірою у визволення Польщі від російських загарбників, у поемі Адама Міцкевіча триватиме в віках.

Історичні твори Панаса Феденка (1893 – 1981), написані в Чехії, Німеччині та Англії, творять особливу художню цілісність, у якій, при зображенні історичних подій та доль окремих вигаданих та реальних постатей, важливе місце відводиться двом історико-філософським категоріям – чести та доблесті (*gloria*) й пам'яті про славетне минуле (*memoria*). Ці категорії в Феденкових творах виявляються важливими стимулами буття і є ціннісно-моральними рушіями як у міжлюдських взаєминах, так і в глобальних історичних подіях. *Gloria et memoria* постають одночасно й непересічними фактами та факторами політичних ідей та етноментальних характеристик окремих націй, і творячи важливу складову структури повсякденності описаного бурхливого періоду історії кількох сусідніх народів.

Повість Панаса Феденка *Несмертельна слава* (опублікований під псевдонімом Василь Тирса у 1953 році), романи *Amor Patriae* (*Любов до Батьківщини*) (первісна назва – *Гетьманів кум*, 1943) та *Гомоніла Україна* (Прага, 1942; підназва – *Вітер зі степу*) становлять своєрідну історичну трилогію, у якій представлено бурхливі події кінця XVI – першої половини XVII століття. Кожен із цих творів певним чином пов'язаний із попереднім і у кожному з них з'являються мотиви, які пов'язують їх у певну цілісність.

Феденкова повість *Несмертельна слава* (яка має підзаголовок *Повість з історії України і війська Запорізького*) – переплетення доль гетьмана Сагайдачного, пристрасного полеміста Івана Вишенського, князя-єпископа Івана-Єзекієля Курцевича.

Панас Феденко, поруч із історичними постатями, вводить у наративний простір твору як вигаданих героїв, так і фольклорні образи. Таким чином, наративні стратегії будуються не тільки на основі історичних джерел, а й цілком гармонійно співіснують із наративними елементами українських дум та знаменитої пісні про Сагайдачного та Дорошенка. Текстура твору формується «вростанням» фольклору в історію, а історії – у фольклор, особистих почуттів – у пісню, а пісні – в мереживо долі реальної історичної постаті. Народження пісні стає мотивом кількох сцен повісті.

Переплетення історичних та фольклорних мотивів творить особливий історико-фольклорний образ епохи кінця XV – першої чверті XVI віку. Така наративна стратегія дозволяє поєднати різнорідні етноментальні елементи, складові «пам'яті культури» та історичних традицій – *memoria* – в єдину злютовану цілісність з *gloria*, з «минулою славою».

Розвиток дії у творі приносить зміну наративної перспективи: якщо у зображенні становлення майбутнього гетьмана, полководця, політичного діяча Петра Конашевича-Сагайдачного переважають мотиви його приватного життя та життя його друзів – в контексті історичному та фольклорному, то поступово на сюжетній осі починають превалювати описи історичних подій періоду воєн гетьмана Сагайдачного з московитами, татарами і турками, та представлення складних взаємин між українцями та поляками. Ці олітературнені художні описи перемежуються короткими сценами приватного життя героїв у контексті цих макроподій, перемежуючись монологічними або діалогічними репліками когось з головних героїв, які

певним чином коментують ці події. Однак у образній системі твору постать Петра-Конашевича Сагайдачного залишається центральною.

Закінчення твору має відкриту перспективу: війни Сагайдачного отримують продовження у майбутньому, бо «іскра, що тліла пополам, почала розгорятися», а над козацькими чайками, «далеко-далеко по хвилях Чорного моря розлягалася буйним гомоном козацька пісня про Дорошенка і Сайгайдачного»¹⁴⁸. *Memoria* – пам'ять про минуле тісно переплітається тут із *gloria*, власне стає тим, що Касіян Сакович назвав у своєму вірші «несмертельною славою».

Конструювання художнього простору в історичній прозі Панаса Феденка, як видається, перебуває під впливом ідей історичної школи «Анналів». Український письменник, як і представники цієї французької школи, пробує вийти за межі традиційної історіографії, намагається відобразити усі сфери людського життя у найрізноманітніших його проявах – в контексті певних історичних подій, політичних ідей, етноментальних особливостей народів, між якими виникають різнопланові взаємини й ведеться економічний та культурний обмін, війни тощо. Фернан Бродель описуючи повсякденність в певний період історії, зауважує різні можливі перспективи для історичного дослідження: повсякденність – це: «дрібні факти, ледь помітні в часі і просторі; що більше ви звужуєте поле спостереження, то більше у вас шансів опинитися в оточенні матеріального життя: кола великого радіуса звичайно відповідають «великій» історії, торгівлі на далекій відстані, мережі національних або міських економік. Коли ж ви звужуєте час спостереження до дрібних проміжків, то отримуєте чи то якусь подію, чи то якийсь факт. Подія повинна бути унікальною і єдиною: будь-який факт повторюється і, повторюючись, набуває загального характеру, або, ще краще, стає структурою. Він поширюється на всіх рівнях суспільства, характеризує його спосіб існування й спосіб дії, нескінченно його увічнюючи»¹⁴⁹.

Сюжет роману *Amor Patriae (Любов до Батьківщини)* має лінійну структуру, симетричну до структури повісті *Несмертельна слава*. Головними героями твору є історичні постаті полковник

148 В. Тирса [П. Феденко], *Несмертельна слава*, Лондон, 1953, с. 153.

149 Ф. Бродель, *Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XVI–XVIII ст., Том 1: Структури повсякденності: можливе і неможливе*, Пер. з французької Г. Філіпчука, Київ 1995, с. 11–12.

Станіслав-Михайло Кричевський – один із найважливіших учасників боротьби за незалежність України періоду Хмельниччини, Богдан-Зиновій Хмельницький та вигадана постать – «суботівський парубок» Клим Нетудихата. Уже в такій образній системі проглядає фрактальне співвідношення з образами трьох першопланових героїв з *Несмертельної слави*. Сюжет *Amor Patriae* побудований як своєрідний діалог доль трьох героїв, які тісно переплітаються між собою, але й, одночасно, певним чином доповнюють одна одну, створюючи цілісне полотно історії окремої екзистенції на тлі історичного часу й подій.

У романі в долі трьох головних героїв представлено традиційний життєпис українських юнаків XVII – початку XVIII віку, як зі шляхетських, так і посполитих родин: навчання в бурсі, можлива світська кар'єра у якійсь із канцелярій, або дорога на Січ. Вони вибирають останню – й це дорога до *gloria et memoria*. Окремі мотиви в романі повторюють структуру Гоголевого *Тараса Бульби*.

Архітектонічно *Гомоніла Україна* П. Феденка побудовано так, що доля кожного головного героя спочатку формулюється в окремо взятому розділі-новелі й, сказати б, «вектор руху» цих доль метеоритними траєкторіями спрямований до центральної, всеохопної події романного простору, до її ядра: війни за українську незалежність. Кожен із героїв твору має особливий, приватний стосунок до цієї головної події. Поруч із першорядними героями у цих новелах з'являються й другорядні постаті, які пізніше появляться й у інших новелах, взаємодіючи із головними постатями, впливаючи на динаміку сюжету, на загострення життєвих колізій і випробувань. Вводячи нових героїв, автор розширює хронотопні рамки, залюднює все нові й нові простори дії роману й одночасно змінює «кути зору» у творі. Саме таке пов'язання мікросюжетів-доль та великих просторів, охоплених війною, дає можливість створити своєрідний художній гобелен бурхливої історії міжлюдських, міжнаціональних, міжрелігійних взаємин, їх складних переплетень та взаємовпливів.

Одним із важливих засобів поетики у романі П. Феденка є максимальне наближення подій і постатей твору до історичних джерел. Безсумнівними історичними джерелами, які П. Феденко використав у романі, є єврейські хроніки XVII віку. В першу чергу йдеться про хроніку Натана Ноти Ганновера *Jawen mezulah* (*Прірва*

бездонна, 1653), а також про *Zojk haitim* (Тягар часів, 1650) Меєра з Щебрешина, *Megilah ejfoh* (Послання, 1651) Саббатає Гакогена Рапопорта та, частково, анонімного *Kihon al geserat Ukraina s. a. e.* (Плач про бідкування святих общин України, 1649). Перше слово назви хроніки Ганновера *Йовн*, до речі, має співмірну із запозиченою у Шевченка назвою романів (*Гомоніла Україна*) історіософську алюзію: у івритній літературній традиції це полісемантичне слово, окрім значення «баговиння, прірва», означало ще й «грек», а вже в XVI – XVII віках – «православний», а інколи й «козак» та «гайдамака». Натан Ганновер стає одним із героїв Феденкового роману. Реб-Натан «почав тоді записувати події день за днем. Міркував про причини повстання, та з чого пішла народна ненависть до польської шляхти і жидів на Україні». Ганновер приходить до висновку (тут Феденко майже цитує його хроніку), що «цей народ український такий пригноблений, що всі народи і навіть жиди, народ з усіх найнещасніший, – і ті панують над ним»¹⁵⁰.

У своїх наративних практиках П. Феденко намагається поєднати кілька часових просторів, які в цілісності мали б творити всеохопне багатопланове полотно життя героїв в українському історичному континуумі кінця XVI – аж до середини XVII віку.

Романи українського письменника-емігранта Юліяна Радзиковича (1900 – 1968) *Полковник Данило Нечай* (1961), *Полум'я* (1963), *Золото і кров* (*Лулулові скарби*) (1967), написані в США, є яскравим прикладом «літератури національної» (Володимир Державин).

У цих романах представлена багатоплानова історія українсько-польських воєн 1648 – 1654 років. Ці твори можна розглядати як своєрідну художню спробу створення власного історіософського осмислення подій XVII віку, українсько-польських взаємин того періоду. Його історіософські візії творять особливу симетрію до художнього та філософського осмислення історії того ж періоду в романах Панаса Феденка *Амор Patriae* (*Любов до Батьківщини*) та *Гомоніла Україна*.

Зокрема у романі *Полум'я* Юліян Радзикович будує подвійну художню перспективу освоєння минулого: через мікроісторію життя головного героя, українського шляхтича Петра Криницького й, одночасно, макроісторію – події часів Хмельниччини. Час у романі

150 П. Феденко, *Гомоніла Україна*, Прага, 1942, с. 182.

структурально згорнутий у події війни під проводом Хмельницького. Мікроісторія головного героя безпосередньо вплетена в події макроісторії. Головними у творі стають не історико-політичні перипетії, а доля звичайної людини, яка своїм рішучим чином стрімко входить у часопросторову сферу художнього твору, структурує її, надає їй динамічності й завершеності.

Історія роду Криницьких, подана на тлі макроісторичних зрушень, є особливою націософською та історіософською діяхронічною перспективою родових традицій української шляхти на рясівщині та перемишльщині. Ця родова історія власне має увиразнити націософську перспективу роману на синхронному рівні – певному періоді Хмельниччини. Тобто йдеться про обґрунтування ціннісно-поведінкових характеристик головного героя твору, його світоглядно-аксіологічних парадигм екзистенції, які обумовлюються соціальним, національним, територіяльним походженням: рід Криницьких «був давній і широко відомий», й «давно, давно, коли ще не сягала сюди рука рясівських та перемиських князів, він був уже тим залізним бастионом, чи заборолом, що здержувало наступ голодних ляхів на багаті землі, і своєю кров'ю засвідчив свою приналежність до своїх князів і до своєї віри». Після занепаду Галицько-Волинської держави «рід став занепадати щораз більше, щораз швидше, котитись на діл у тому самому часі, коли інші роди, що пішли на службу до нових панів і прийняли нову віру, росли і виростали понад Криницьких». Однак ніхто з його роду «не змінив віри. Старі звичаї і рідна мова були святощами в їхній хаті»¹⁵¹.

Подібна історико-національна перспектива характерна й для інших українських земель домодерного й модерного періодів. Війна між народами, релігіями та історія гострим лезом розтинають людські долі, роз'єднують родини, коли хтось стає національним зрадником.

На осі взаємин батька та сина Криницьких, розламі одвічного конфлікту ціннісних орієнтацій різних поколінь, що формуються у динаміці історичного часу, народжується й пломеніє один із вузлових конфліктів роману, який має соціально-політичний вимір. Батько головного героя, «хоч і не відцурався ні віри, ні мови своїх дідів, але як загорілий шляхтич» осуджує сина, «за те, що він забув

151 Ю. Радзикович, *Полум'я*, Мюнхен 1963, с. 11.

за своє шляхетство і свою руку проти короля, пана свого правовитого, важився піднести [тобто приєднався до війська Б. Хмельницького. – І. Н.]»¹⁵². Як зауважує Г. Бевманн, одним із основних уявлень середньовічного соціуму було те, що в ньому «найважливішим суспільним зв'язком був той, що лучив сеньйора та його людину [під людиною тут слід розуміти васала, *fidelis*. – І. Н.]»¹⁵³. У конфлікті українських шляхтичів Криницьких, батька та сина, уособлюється *світоглядна зміна* переходу, як її означає Аляйда Ассман, «від феодальної до національної історичної пам'яті»: від того періоду, коли: «окрема людина розуміла себе не як індивіда, а як носія імени, [для Криницьких – шляхетського прізвища. – І. Н.], як члена спільноти (у цьому випадку – шляхтича, вірного сюзеренові. – І. Н.). Вона набувала ідентичності від цілого, частиною якого була. Індивіди скороминуші, тоді як генеалогічне дерево та родове ім'я, навпаки, безсмертне. (...) Готовність віддати життя на користь доброго імени родини було одним із засадничих принципів феодальної етики»¹⁵⁴.

Ця «феодальна етика з її імперативами щодо спогадів» про свою вищість і богобраність, висновує далі А. Ассман, «стояла на перепоні великому цілому нації. Вона була настільки ж зайвою для особи як індивіда, так і для зрослої спільноти нації»¹⁵⁵.

Таким чином націософська перспектива, що вимальовується у романі, руйнує попередні середньовічні уявлення: Криницького учили в київській Колегії «про православну, благочестиву віру, чув про князів і королів, про шляхетський стан, про свої повинності як сина коронного, що королеві має служити та як шляхтича віри руської старовинної, що її має держатись...»¹⁵⁶. Так відбувається перехід від релігійно-шляхетської ідентифікації до самоідентифікації національної, з відчуттям себе частинкою народу, що дозрів до розуміння необхідності власної свободи на власній землі, до створення власної держави. Тобто йдеться про всі ознаки народження,

152 *Ibidem*, с. 80.

153 S. Reynolds, *Lenna i wasale. Reinterpretacja średniowiecznych źródeł*, Kęty 2011, s. 45.

154 А. Ассман, *Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті*, Київ 2012, с. 85.

155 *Ibidem*, с. 85.

156 Ю. Радзикович, *op. cit.*, с. 388.

становлення й існування модерної нації, не розділеної становими, релігійними бар'єрами.

Своєрідним виявом україноцентричної, державотворчої традиції історичної прози української еміграції є роман Леоніда Полтави-Єнсена (справжнє ім'я – Леонард Пархомович, 1921 – 1990) *1709* (1957–1961), написаний у Німеччині та США.

В історії України однією зі знакових подій була битва під Полтавою, яка на два століття продовжила панування російських окупантів над українцями. Постаць гетьмана Івана Мазепи, яка нерозривно пов'язана з тією подією 1709 року, від епохи Романтизму в європейській культурі власне й стає одним із «вічних образів». Власне у наративну основу цього твору покладені історичні події кінця XVII – початку XVIII століття, кульмінаційним моментом якого стала трагедія Полтавської битви.

Найважливішими джерелами для написання роману Леоніда Полтави *1709* стали *Літопис Самійла Величка*, *Історія Русів* та дослідження Ілька Борщака, присвячені гетьманові Іванові Мазепі.

Ідейно-естетичні завдання роману впливають і на його структуру, й на архітектоніку. Спочатку сюжет розгортається двома лініями, які здавалося б, не мають нічого спільного. Перша з них – макроісторична – це лінія, пов'язана з історією Івана Мазепи (від обрання на гетьманство до Полтавської битви). Вона виражає загальнонаціональні тенденції української історії, представляє події в Україні на тлі історії європейської. Кожна окрема частина (розділ) цього кумулятивного сюжету структурується навколо образу Мазепи. Друга сюжетна лінія представляє паралельні події в ракурсі мікроісторії – житті окремого села Писарівка, кількох героїв, долі яких демонструють стратифікацію тодішнього українського суспільства, повсякденність звичайного життя в усіх його проявах.

Кожна частина (розділ) по черзі належить то першому, то другому сюжетному ряду, змінюючи по чергово макроісторичні та мікроісторичні описи. Циклічність і рівномірність тихого приватного життя в початкових розділах не збурюється втручанням зовнішнього світу: коли у Європі, «навколо гула й тріскалась земля», хутір «жив своїм, далеким від тих подій життям, що нагадувало врівноважене хилитання маятника»¹⁵⁷. Ці дві, здавалося б, асимптотичні

157 Л. Полтава, *Тисяча сімсот дев'ять*, Київ 2004, с. 94.

лінії, однак стрімко наближаються одна до одної, спочатку подекуди знаходячи окремі точки дотику, а далі макроісторія бурхливим потоком вливається в тихий струмінь повсякденности українського мікролокусу, відбувається їх змішування у вихорі подій, бо «землетрус війни потрясав європейським континентом. (...) Європейський казан кипів – і ніхто не відав, що в ньому звариться»¹⁵⁸.

Образ Мазепи у романі не є центральним. Він підпорядкований загальній ідеї поєднання макро- та мікроісторії, їх взаємоперемішування й повного злиття в горнилі Полтавської битви. Саме у такому художньому ракурсі постає гетьмана є виразом рівності з іншими учасниками історичних перипетій та важливості кожного з них в синхронії та діяхронії, символом єдності володаря, його шляхетського оточення та простих селян, міщан і козаків. У цьому ж історіософському контексті слід бачити й своєрідне протиставлення назв роману Леоніда Полтави 1709 та поеми Александра Пушкіна *Полтава* – як творів-антагоністів. Якщо остання назва стає символічним *локусом* імперської слави, то перша – темпоральним символом, *кайросом* – межовим моментом в історії, часом остаточної втрати незалежності України, але й відліком надії на те, що жертви у цій боротьбі з окупантом були немарними. Саме ця надія таланіє у заключних частинах твору, жевріє під попелом мотивів утраченої свободи.

Роман Леоніда Полтави 1709, реалізуючи художнє мікронаближення як до історій окремих, найчастіше – вигаданих, людей, чи зображення окремих мікролокусів на мапі європейської історії, до масштабних узагальнень у макроісторичних вимірах, творить таким підходом всеохопну ідіофілософську, авторську парадигму історії, художніми засобами артикулюючи її неповторності та фрактальні закономірності у загальноісторичному просторі. Такий архітектонічний сплав допомагає реалізувати надзвичайно важливу ідею роману: боротьба за незалежність своєї держави не може бути справою лише однієї, навіть визначної, особистості. Це справа життя і смерті усіх її соціальних верств, усіх політичних груп поневоленого народу. Проектуючи цю історіософську аксіому буття нації на проблеми України, автор імпліцитно, в мистецькому вираженні формулює важливий імператив: народ, роз'єднаний

158 *Ibidem*, с. 59.

на «верхи» і «низи», поділений за територіальними ознаками, який не має спільної національної ідеї, не здатен стати нацією й збудувати свою державу.

Історично-побутова повість Василя Чапленка (1900 – 1990) *Пиворіз* (1943), написана в Німеччині, представляє українське Бароко. Світовідчуття головних героїв, літературні алюзії дають можливість нараторові показати найголовніші елементи побуту, філософсько-релігійних поглядів, історіософських перспектив, характерних для тієї епохи. Тут кожна художня деталь історично вивірена й виважена, а, разом з тим, у повісті зреалізовано в якнайповнішій мірі взаємозв'язок між пляном значень, та пляном вираження – через особливу мовну стихію, насичену як елементами сучасної авторові літературної мови, так і бароковими вкрапленнями, які несуть на собі не тільки стилістичне, але й важливе ідейно-естетичне навантаження, творячи гармонійну мовну цілісність. Така цілісність представляє особливий художній світ, наповнений чаром світобачення людини українського Бароко. З погляду семіотики йдеться про моделювання засобами ідіостилістичних особливостей художньої мови певного історичного *Universum*'у, реалізованого у замкнутому хронотопі українського полкового містечка, життя та побуту його героїв. З такої наративної перспективи й побудовано сюжет повісті – входження в цей достатньо замкнутий простір мандрівного бакаляра-філософа, перипетії, пов'язані з перебуванням у цьому просторі, й вихід із нього в іншому статусі – втікача на Січ і перехід у статус козака. Таке перетворення є своєрідною *quasi*-ініціацією нової за соціальним статусом та світовідчуттям людини.

З погляду інтертекстуальності у творі яскраво виражені перегуки з українською поезією низового бароко XVII – XVIII століть, тут можна дошукуватись паралелей до *Енеїди* Івана Котляревського, до «української» прози Миколи Гоголя, до драми Тараса Шевченка *Назар Стодоля*. У *Пиворізі* реалізовано один із основних художніх барокових прийомів – кончетизму: тісне поєднання у творі серйозного і піднесеного та гумористичного й жаргівливого. Головний герой твору мандрівний дяк Теофан Козка, поруч із яскраво вираженими рисами авантюриста, уособлює бароковий ідеал аскета-філософа, «чую душу переповнює водночас жага небесного,

вічного, неминущого»¹⁵⁹. Для наратора у *Пиворізі* важливою є не тільки краса навколишнього світу, але й намагання відобразити внутрішній світ, трагічне світовідчужання людини епохи Бароко, її світоглядне занурення в життєву стихію, земні переживання, а одночасно й у простір *sacrum*'у. «У цьому сенсі барокова культура в Україні засвідчує екзистенційне розуміння мистецтва та принципу краси, що було архетипним для українського менталітету назагал. Краса завжди розглядалася тут як знак Божої присутності у твориві»¹⁶⁰.

Романи Миколи Лазорського (Коркішка) з Австралії (1884 – 1970) *Патріот* (1969) і *Гетьман Кирило Розумовський* (1961) та окремі історичні оповідання у збірці *Світлотіні* (такі як *Гетьман без булави*, *Мариво*, *Останній кошовий*, *Нічний гінець*, *Танок смерти*, *Батуринський кат*, *Ласкава імператриця*) творять цілісне й багатобарвне полотно української історії – на тлі історії європейської XVIII віку. М. Лазорський працював і над історичним романом *Княжна Тараканова*, який міг би стати ще одним його твором-доповненням подій того ж століття. Деяко осторонь від цих історико-літературних зацікавлень є його історичний роман *Степова квітка* (1965), присвячений Роксоляні (тут відображено події XVI віку).

Одним із вершинних у історичній прозі української еміграції є власне його роман-епопея *Гетьман Кирило Розумовський*, розпочатий у Німеччині (найімовірніше його задум з'явився ще у передвоєнний період) у 1946, й закінчений у Австралії у березні 1961 року. Це – розлоге багатоплानове історичне полотно української та європейської історії XVIII віку, де переплелися кілька культурних епох – Бароко, Рококо, Клясицизм. Зіткнення різних виявів цих епох створюють у романі лінії напружень, які динамізують розвиток дії, дозволяють виопуклити протиріччя та протиставлення (національні, політичні, релігійні, економічні) зображених у творі повсякденностей і «духу часу».

У центрі роману – доба та постать Кирила Розумовського, останнього гетьмана Гетьманщини-України. Історія роду Розумовських,

159 В. Чаплєнко, *Пиворізі*, Львів-Краків 1943, с. 23.

160 С. Кримський, *Менталітет українського Бароко* [у:] *Українське Бароко*, Том 1, Харків 2004, с. 28–29.

писала у кінці ХХ віку далекий прямиий нащадок гетьмана – австрійський літературознавець Марія Розумовська, «звучить як казка: у тридцятих роках ХVІІІ віку молодий український козак, завдяки своїй вроді й чудовому голосові, зробив дивовижну кар'єру: він потрапив до Санкт-Петербурга і став фаворитом, а пізніше – потаємним чоловіком цариці. Завдяки цьому його молодший брат стане надзвичайно впливовим і багатим. Його племінники формуватимуть російську внутрішню і зовнішню політику»¹⁶¹. Біограф роду Розумовських свідчить, що «перші Розумовські народилися і назажди залишилися справжніми українцями, які пристрасно любили свою батьківщину. Друге ж покоління, у більшості, це ряд гордих і неприступних космополітів, переповнених феодалними забобонами, які наївно вірили у велич свого роду й ледь-ледь розмовляли російською»¹⁶².

Історична епопея *Гетьман Кирило Розумовський* змінює імперську перспективу представлення постатей роду Розумовських, творить нову художню, ідейно-естетичну, ідеологічну візію – з україноцентричною історіософією постаті гетьмана, довголітнього президента Імператорської академії наук і фельдмаршала Розумовського. Архітектонічно *Гетьман Кирило Розумовський* має симетричну будову з П'ятою симфонією Людвіґа ван Бетговена (присвяченою синові гетьмана Розумовського – Андрієві Розумовському). Його умовно можна поділити на чотири частини, які творять злютовану цілісність – де «мотив долі» Кирила Розумовського то бринить на тлі «мотиву долі» й історії усього українського народу та Європи (перша частина), то відходить на другий план і лише далеким відлунням озивається на тлі подій в українських землях і навколишніх державах (частина друга), то поступово виходить на перший план (спільні частини третя та четверта), змінюючись, однак, на фоні історичних домінант – від особистих спроб щось зробити для рідної землі до надії на те, що визволення з неволі й нове відродження принесуть їй наступні покоління борців.

У романі виокреслюється кілька важливих історіософських перспектив. Найважливішою з них є візія постання майбутньої

161 M. R a z u m o v s k y, *Die Rasumovskys. Eine Familie am Zarenhof*, Köln-Weimar-Wien 1998, s. 9.

162 А. В а с и л ь ч и к о в, *Семейство Разумовских*, Томъ 1, Санктъ-Петербургъ 1880, с. ІХ.

незалежної Української держави, яка народиться на руїнах Російської імперії лише внаслідок ненастанної боротьби й труду багатьох поколінь. Ще одна з них – це ідея про те, що війни поляків з українцями завалили Польщу, а внутрішні війни в Україні призвели її до повної втрати незалежності.

Історична епопея *Гетьман Кирило Розумовський* має й характерні жанрові ознаки політичного роману. Вона дає повномасштабну картину поступового й невблаганного нищення Московією старожитних прав Гетьманщини, демонтаж і ліквідацію усіх її державних інституцій. І, одночасно, дає надію на відродження української державності: від руху автономістів до пошуку нових форм боротьби за неї у майбутньому.

Головним героєм роману *Патріот* є син гетьмана Пилипа Орлика, граф Григор Орлик – офіцер шведської та французької армій. Він був реальним лідером української політичної еміграції XVIII століття, яка ставила собі за мету, за допомогою інших держав вирвати незалежність України з кігтів імперського двоголового орла. Наскрізною ідеєю цього роману М. Лазорського є служіння Батьківщині, боротьба за її незалежність навіть в умовах, які не залишають жодних надій на перемогу – в період, коли у рідній країні панує окупант і останні залишки її державності послідовно й безжалісно цим загарбником ліквідовуються. Одночасно твір став апологією політичної діяльності української еміграції й XVIII, і XX віку – власне тих, хто змушений був залишити поневолений край.

Дехто з дослідників вважав романи *Гетьман Кирило Розумовський* та *Патріот* діалогією. Ідейно-естетично, ідеологічно, аксіологічно, своїми історіософськими напрямними ці твори, безсумнівно, мають багато спільного. Однак, окрім реальних історичних постатей, ці твори не мають жодного витвореного уявою автора образу, який би їх поєднував. Елементами дотику (зокрема сюжетними) двох романів є тільки епоха (причому розгортання сюжетних ліній у цих творах відбувається у паралельних площинах, а не за принципом, наприклад, кумуляції), а подібна історіософія народжена світоглядними, політичними переконаннями самого автора, вона є тим, що окреслюється як *Zeitgeist* – «дух часу» або «дух епохи» (або, інакше, ці твори є так званими «духовними сиквелами»). Одночасно ідейно ці романи Лазорського єднає антиколоніальний дискурс у зображенні історичної долі України.

На відміну від епічної розлогости *Гетьмана Кирила Розумовського*, *Патріот* має багато ознак авантюрного роману. Його структура власне й обумовлюється зокрема особливостями поетики авантюрного роману. Вона будується за принципом нанизування на канву історії життя Григора Орлика (тут виявляються й певні ознаки «роману становлення» (М. Бахтін) окремих деталей буття багатогранної історичної матриці XVIII віку, події в яких відбуваються на осі Гетьманщина-Україна – Франція. Ця історична матриця дискретна, у ній зяють певні лакуни подій і років, але її центральна канва – лінія Орликової екзистенції – долає дискретність окремих сцен історичних подій, деталей епохи та її повсякденностей. Авантюризм твору заснований і на драматизмі покидання рідної землі, на постійному ризику бути схопленим агентами Москви, на безперервній напрузі протистояння на осі «свій / чужий», «друг / зрадник».

Обидва ці романи слід розглядати у перспективі антиколоніального дискурсу: як важливу спробу побудови художнього варіанту власної, відмінної від імперської історичної візії вузлових моментів зіткнення колонізаторів та поневоленого народу. Власне Едвард Саїд зауважив, що саме оповідь стає одним із методів, «який колонізовані народи застосовували, обстоюючи власну ідентичність та історію (...). Здатність оповідати або перешкоджати формуванню й виникненню інших наративів дуже важлива для культури й імперіялізму, адже це один із головних зв'язків між ними»¹⁶³.

У іншому дослідженні Е. Саїд наголошує, що вигнання (еміграція) є самотністю, породженою прагненням відокремитися від культури, яка тебе оточує. Одночасно важливим фактором вигнання є його безпосередній зв'язок з націоналізмом, з почуттям закорінення в *іншій* землі, зв'язок з *іншою* традицією, *іншими* групами людей. Найважливішою ж при цьому залишається рідна мова¹⁶⁴. Таким чином, історичний роман *Патріот* є однією зі спроб вираження прагнення української еміграції за допомогою своїх наративів формувати антиколоніальну парадигму, здатну спонукати «у колоніальному світі до повстання й повалення імперської залежності»¹⁶⁵.

163 Е. Саїд, *Культура й імперіялізм*, Київ 2007, с. 13.

164 Е. Саїд, *Reflections on Exile* [w:] Idem, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge 2002, s. 176.

165 Е. Саїд, *op. cit.*, с. 13.

Людина роману *Степова квітка* Миколи Лазорського – це українська людина «межової ситуації», постійного балансування на межі кількох світів (географічно), на межі долі та недолі, життя та смерті (екзистенційно). Назву роману можна віднести як до долі однієї з головних героїнь (Насті Висовської, яка відома як Роксоляна, дружина султана Сулеймана Пишного), так і до долі всієї України. У романі дуальна природа екзистенційного вибору – між *vita maxima et heroica* та *vita minima* яскраво виражена у долі головних героїв твору – Яреми Сангушка та Настуні Висовської. Одночасно ж така лінія поділу має й виразне фемінне та маскулинне протиставлення: доля чоловіка – боротися й захищати рідну землю, воювати; доля жінки – коритися. Разом з тим у такому протиставленні, протилежності двох виборів свobodної волі прихована й своєрідна єдність. Ця єдність народжена великим людським почуттям – коханням Яреми й Настуні-Роксоляни.

Микола Лазорський у своїй *Степовій квітці* власне намагається вибудувати своєрідну історіософську «піраміду» буття народу – показати його історичні прямування через долю окремих героїв (тут домінують пара Настуся – Ярема), історію окремих українських магнатських родів (кожен з яких також обирає свою історичну лінію поведінки: одні йдуть служити сусіднім народам, розчиняючись у них, інші – завзято боронять рідну землю, обирають власне *vita maxima et heroica*), а через мікро- та макрoісторії цих героїв і родин – будується багатогранна й складна доля України в геополітичному просторі сучасного їм світу. Одночасно ж, для Миколи Лазорського, важливими є й історіософські узагальнення, які в'яжуть представлені у творі події з сучасністю автора.

У романі *Степова квітка* Микола Лазорський у художній формі намагається представити існування української еліти, її участі в політичному житті, приватний побут після входження українських земель до складу Великого Князівства Литовського та Речі Посполитої. Одночасно ж автор демонструє як у політично-правовому полі, у суспільній правосвідомості української еліти продовжують існувати, видозмінюючись та трансформуючись механізми соціально-політичного життя, ідеї особливих форм та національної самосвідомості часів княжої Русі-України. При цьому, на відміну від історичного дослідження, художня форма таких історико-політологічних, навіть частково соціологічних студій найповніше може бути передана через мікроісторії живих людей (у випадку художнього твору

ними можуть бути як реальні постаті, так і постаті вигадані, але які є своєрідними символічними постатями-представниками окремих реальних українських родів, українського нобілітету). Власне така нарративна стратегія стає структуротворчою у романі, дає змогу заглянути на різних мікрорівнях приватного та національного суспільного життя у складні процеси циркуляції українських еліт у бурхливих і динамічних процесах кінця XV – XVI століть.

Загалом же для суспільств, у яких була перервана державницька традиція, історична проза може виступати важливим фактором відновлення / утримування національної пам'яті, а також – засобом творення національних мітів, проектування минулого на сучасні проблеми бездержавної нації, консервації національних традицій. Історична проза української еміграції власне мала на оці ці завдання, беручи на себе відповідальність за націософську перспективу, закорінену в минуле – для збереження і примноження її у майбутньому. Робін Дж. Колінгвуд твердив, що «ми вивчаємо історію (...), для того, щоб досягнути самопізнання»¹⁶⁶. Ця ідея є, зокрема, важливим елементом у бутті української еміграції: у такому випадку йдеться про самопізнання національне для спільноти, яка намагається зберегти свою національну ідентичність, закріпити її не тільки в усній традиції, а й, зокрема, у наукових історичних дослідженнях та історичній прозі. Одночасно ж, продовжує Колінгвуд: «ніхто не може стверджувати, ніби він більше за істориків знає про певні дії, вчинені в минулому, стосовно яких історики претендують на компетентність, та нібито він знає це в такий спосіб, що зможе задовільно довести і собі самому, й іншим людям безпідставність тієї претензії»¹⁶⁷.

Письменник, який пише історичний роман, теж не може претендувати на всеохопне уявлення про дії окремих осіб, народів, вплив позаантропологічних факторів на рух історичних подій. Мистець шукає іншу перспективу: у межах наукової історичної парадигми, історії ментальностей, історії повсякденності він прагне у художній формі довести, що через зображення подій минулого, реконструйовані людські вчинки й помисли, вигадані ним (зокрема й у межах сучасної йому науковій парадигмі), він може створити свою художню

166 Р. Дж. Колінгвуд, *Ідея історії*, Київ 1996, с. 403.

167 *Ibidem*, с. 408.

парадигму певної епохи. Письменник претендує на право по-своєму трактувати минулі події, наповнювати їх антропологічною перспективою (введенням, наприклад, у художній світ твору, поруч із реальними історичними постатями, вигаданих героїв, шукати власних пояснень їхніх дій і переживань). Такий підхід дозволяє письменникові не тільки досягати власних потрактувань національних, соціо-культурних, політичних, економічних устремлінь, але й робити власні історіософські узагальнення, творити власне бачення історичного розвитку суспільств чи окремих соціогруп.

Історична проза української еміграції ХХ віку була одним із засобів від-найдення джерел традиції в минулому, яке безпосереднім чином впливає на сучасність, намаганням побудувати історіософську художню модель, яка б розкривала призабуте минуле, показувала б причини теперішніх проблем й вказувала шляхи у майбутнє.

ЛІТЕРАТУРА

Ассман А., *Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті*, Київ 2012.

Бродель Ф., *Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XVI – XVIII ст.*, Том 1: *Структури повсякденності: можливе і неможливе*, пер. з французької Г. Філіпчука, Київ 1995.

Заярнюк А., *Література в історії та історіографії [у:] Історії літератури*, Київ: Смолоскип; Львів 2010, с. 1–40.

Гльницький М., *Минувшина – наука на майбутнє [у:] Опільський Юліан*, Твори: В 4 томах, Том 1, Львів 1994, с. 3–16.

Колінгвуд Р., *Ідея історії*, Київ 1996.

Королева Н., *Quid est Veritas?*, Чікаго 1961.

Королева Н., *Во дни они... Оповідання з євангельськими мотивами*, Мюнхен 1948.

Королева Н., *1313 [у:] Eadem, Предок*, Київ 1991, с. 135–268.

Кирилова О., *Тематично-проблемна своєрідність історичної діалогії Миколи Лазорського («Гетьман Кирило Розумовський», «Патріот»)* [у:] «Історико-літературний журнал», Одеса 2007, № 14, с. 220–228.

Липа Ю., *Козаки в Московії*, Париж 1957.

Лазорський М., *Гетьман Кирило Розумовський*, Мюнхен 1961.

Лазорський М., *Патріот Григор Орлик*, Мюнхен 1969.

Лазорський М., *Світлотіні. Збірник історичних нарисів, оповідань, статей, спогадів*, Мельбурн 1973.

Лазорський М., *Степова квітка*, Мюнхен 1965.

Мишанич О., *Історичні романи Миколи Лазорського* [у:] *Idem, Повернення: Літературно-критичні статті і нариси*, Київ 1993, с. 81–93.

Мосендз Л., *Останній пророк*, Торонто 1960.

Набитович І., *Антиколоніальна парадигма роману Ю. Липи «Козаки в Московії» та її етнопсихологічні аспекти* [у:] «Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету»: Філологічні науки, Випуск 21, Кам'янець-Подільський 2010, с. 81–88.

Набитович І., *Дискурсія та історіософія образу війни як історія повсякденности в романі Юліяна Радзикевича «Полум'я»* [у:] *Studia Ingardeniana*, Volume III, Lublin 2013, s. 119–128.

Набитович І., *Історична антропологія «барокової людини» у повісті Василя Чапленка «Пиворіз»* [у:] «Вісник Запорізького національного університету» 2010, № 2, с. 219–224.

Набитович І., *Історичний роман з євангельських часів («Останній пророк» Леоніда Мосендза)* [w:] «Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze», red. Stefan Kozak, Tom 25–26, Warszawa 2008, s. 275–287.

Набитович І., *Gloria et Memoria у романах «Несмертельна слава» та «Amor Patriae (Любов до Батьківщини)» Панаса Феденка* [у:] «Літературологія», ред. П. Іванишин, Випуск 1, Дрогобич 2013, с. 71–81.

Набитович І., *Конфлікт історіософських інтерпретацій як ідеологічних проектів у романах «Гомоніла Україна» Панаса Феденка та Петра Панча* [у:] «Studia Sovietica», ред. Валентина Хархун, Випуск 2: *Семіосфера радянської культури: знаки і значення*, Київ 2011, с. 133–145.

Набитович І., *Contra spem spero: Ідея служіння батьківщині у романі Миколи Лазорського «Патріот»* [у:] «Вісник Запорізького національного університету», Запоріжжя 2012, № 3, с. 198–205.

- Набитович І., *Філософія історії в романі Леоніда Полтави «1709»* [у:] «Студії з україністики», Випуск X: *Література. Соціум. Епоха, Ювілейний збірник на пошану професора Олександра Астаф'єва*, Р. Радишевський, М. Зимомря, Київ-Дрогобич 2012, с. 522–537.
- Набитович І., *Художній всесвіт на палімпсестах минулого (Літературні обрії Наталени Королевої)*, [у:] Королева Н., *Без коріння. Во дні оні. Quid est Veritas?* Дрогобич: Відродження 2007, с. 3-36.
- Полтавчук В., *Історичний роман у літературі українського зарубіжжя* [у:] «Історико-літературний журнал», Одеса 1998, № 4, с. 44-48.
- Полтава Л., *Тисяча сімсот дев'ять*, Київ 2004.
- Просалова В., *Роман Ю. Липи «Козаки в Московії»: барокові традиції і типологічні сходження* [у:] «Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г. Сковороди», Харків 2004, Випуск 4 (40), с. 106–115.
- Радзикович Ю., *Лупулові скарби*, Мюнхен 1975.
- Радзикович Ю., *Полковник Данило Нечай*, Вінніпег 1961, Том 1-2.
- Радзикович Ю., *Полум'я*, Мюнхен 1963.
- Романенчук Б., *Українська література після Другої світової війни* [у:] *Літературні процеси після Другої світової війни (Огляди і вибрані питання української та інших літератур)*, Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка: Філологічна секція, Том 195, Філадельфія-Нью Йорк 1982, с. 59–98.
- Саїд Е., *Культура й імперіалізм*, Київ 2007.
- Тирса В. [Феденко Панас], *Несмертельна слава*, Лондон 1953.
- Феденко П., *Amor Patriae (Любов до Батьківщини)*, Мюнхен 1962.
- Феденко П., *Гомоніла Україна*, Прага 1942.
- Чапленко В., *Пиворіз*, Львів-Краків 1943.
- Razumovsky M., *Die Rasumovskys. Eine Familie am Zarenhof*, Köln-Weimar-Wien 1998.
- Said Edward W., *Reflections on Exile* [in:] Idem, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge 2002, p. 173–186.
- Nabytovych I., *Scriptural Themes in Twentieth-Century Ukrainian Prose* [in:] «The Ukrainian Review», London 1997, No 1 (Spring), p. 64-72.

Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania, pod red. H. Gosk, A. Kowalczyka, Warszawa: Elipsa 2010.

Gullien C., *On the Literature of Exile and Counter-Exile*, «Books Abroad» 1976, No 2, p. 271-280.

Marphy B. F., *The Exile of Literature: Poetry and the Politics of the Other(s)*, «Critical Inquiry», Autumn 1990, p. 163–173.

HISTORICAL PROSE OF UKRAINIAN EMIGRATION

Historical prose of Ukrainian emigration appears as a fairly coherent artistic and aesthetic phenomenon of the interwar two decades of the twentieth century and ends at the border of the 1990s - after Ukraine gained its independence. In Soviet Ukraine occupied by Russian communists of the same period were prohibited religious themes in historical prose, in particular motives and images of Holy Scripture. In the prose there could not be any manifestations of ideological, armed, cultural struggle between Ukrainian and Russian invaders. In contrast to the Ukrainian historical fiction prose in historical Ukrainian emigration, these two themes have become crucial. The first group of historical novels (with plots of Holy Scripture) – little and big prose of Natalena Koroleva and novel *Last Prophet* Leonid Mosendz. Among works representing second group of works, there are compositions representing history of Ukrainian struggle for their state. These are works of Yuriy Lypa, Panas Fedenko, Leonid Poltava, Vasyl Chaplenko, Yulian Radzykevych, Mykola Lazorskyi and others.

Key words: Ukrainian emigration, Historical prose of Ukrainian emigration, Holy Scripture.

II.
УКРАЇНСЬКА ПРОЗА
XX СТ. ПОЕТИКА
ТЕКСТУ

Слово-образ краса як утілення імпресіоністичних рис мовної особистості письменника (Гнат Хоткевич Гірські акварелі, Гуцульські образки)

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття в українській, як і в російській, і в європейській літературах, набувають поширення малі жанрові форми, зокрема новела. Серед російських письменників майстрами малої форми вважають А. Чехова, І. Буніна, О. Купріна, серед європейських – скандинавського письменника К. Гамсуна, серед французьких прозаїків – Гі де Мопассана, Жуля, Едмона, серед українських – М. Коцюбинського В. Стефаника, О.Кобилянську, Г. Косинку, М. Хвильового, М. Ірчана та ін. Імпресіонізм, характерний і для польської літератури окресленого періоду, проявився більшою мірою в поезії, зокрема у творчості представників «Молодої Польщі» Ст. Пшибишевського, С. Віткевича, Ст. Висп'янського, Я. Каспровича, К. Тетмайєра та ін.¹⁶⁸

Розвитку імпресіонізму в українській літературі, як відзначають дослідники¹⁶⁹, сприяла сама українська ментальність, зокрема,

168 М. Подгиза - Kwiatkowska, *Symbolizm i Symbolika w poezji Młodej Polski: Teoria i praktyka*, Kraków, 1975.

169 І. Денисюк, *Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ століття*, Денисюк І. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ століття: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі), Київ 1989, с. 5 – 26, *Idem, Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст.*, Львів 1999; Ю. Кузнецов, *Напоєний соками багатющої землі своєї* [в:] «Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах», №5, 2001, с. 25–40, *Idem, Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст., Проблеми естетики і поетики*, Київ 1995.

притаманні їй індивідуалізм та ліричність. Імпресіонізм, який з'явився в українській поезії й прозі наприкінці XIX століття, мав лірико-романтичне забарвлення, що єднало його з неоромантизмом та символізмом. Найпоширенішим жанром імпресіонізму стає новела.

Звернення до малих форм вимагало неабиякої майстерності у зображенні мінливості довколишнього світу й внутрішнього світу людини. Якщо в живописі це було колірне різноманіття відображення довкілля, то в художній літературі – звернення до «вивчення перехідних і плинних станів: зловивши мить, художник «розгортав» її великим планом і знаходив у ній нові оригінальні шляхи до художнього змісту»¹⁷⁰. Провідною тенденцією такого зображення стає імпресіонізм, спрямований на повіствування, що набирає «відтінку мозаїчного плетива думок, почуттів, переживань»¹⁷¹. З імпресіонізму починається взаємодія літератури і живопису, особливо активне використання в літературних творах художніх засобів, притаманних живопису. Імпресіонізм, що покликаний через певну картину, найчастіше пейзаж, передати невловимі відтінки настрою, основним засобом зображення обирає емоційно забарвлену лексику, яскраву фонетику, інтонацію, використання кольорової палітри і звукових ефектів. Художній мові імпресіонізму властиве використання метафоричних епітетів, численних означень, порівнянь. Зосереджений на зображенні тонких відчуттів і емоційних станів, він часто використовує детальний опис.

Опис у модерністичних творах, як зауважує Д. Корвін-Пйотровська, «конструює художній світ із нових, неупорядкованих елементів і вимагає більшої активності читачів». Він не такий зв'язний, адже ґрунтується на миттєвому, короткотривалому враженні й не має на меті цілісної розвинутої презентації чи характеристики героя. Він також більше пов'язаний з окремою нараційною «сценою», ніж із цілісним сюжетним перебігом, який вимагає відповідної панорами. Він автотелічніший та експресивніший, бо ж понад світом подій будує власну, понаддеференційну мережу значень, що, поміж іншим, виявляється у тематичному паралелізмі (людина

170 *Краткая литературная энциклопедия*, т. 3, Москва 1966, с. 111.

171 А. Островська, *Співвідношення ціннісних позицій автора і героя в імпресіоністичній малій прозі М. Коцюбинського* [в:] «Вісник Донецького університету: Гуманітарні науки», № 2, 1998, с. 131–138.

– природа), використанні конкретизації та синестезії, творенні описів навколо метафоричних мотивів¹⁷².

Такий опис започаткував в українській літературі М. Коцюбинський. Саме для нього характерний паралелізм *людина – природа*, використання прийомів живопису, музики, що, на думку Ю. Кузнецова, випередили багато здобутків кіномистецтва. А функції кольору, світлотіні, мікрообразів природи, симфонізм, поліфонія, ракурс, монтаж тощо стали важливими складовими частинами естетизму прози письменника. Імпресіоністична композиція і внутрішній сюжет зумовили особливий сугестивний ефект його творчості¹⁷³. Потужний таланти М. Коцюбинського, його творча манера мали значний вплив на інших письменників, зокрема й на Г. Хоткевича.

Гнат Мартинович Хоткевич (31.12.1877, Харків – 8.10.1938, ймовірно, Харків) – неабиякий майстер малої форми. Варто зазначити, що літературно-мистецька творчість митця (художньо-літературна, фольклорно-етнографічна, музична, історико-краєзнавча, театрознавча, літературознавча), є унікальним явищем в історії української культури. Пристрасність, феноменальна мобільність тримали його в постійному русі й пошуках. Його цікавило все: література, музика, театр, живопис, фольклор, етнографія, педагогіка, історія... Захоплений життям, його вічною красою, він брався за все, на диво багато вмів, у всьому виявляв обізнаність, неординарність, талановитість¹⁷⁴. М. Коцюбинський називає ентузіазм Г. Хоткевича «буреломним», зауважуючи, що все бачиться йому в райдужному світлі.

Для Гната Мартиновича Хоткевича – митця різнобічного обдарування: музичного, поетичного, художнього, театрального, – імпресіонізм, із його витонченим відтворенням особистісних вражень і спостережень, миттєвих відчуттів і переживань, став необхідним інструментом втілення творчих задумів у різних жанрах мистецтва, зокрема й у художньо-словесному. Наділений рідкісним відчуттям прекрасного, глибинним розумінням краси в усіх її проявах, вираженнях і вимірах, він наполегливо шукав відповідних способів

172 Д. Корвін-Пйотровська, *Проблеми поетики прозового опису*, перкл. з польської Зоряна Рибчинська, Львів 2009, с. 27–28.

173 Ю. Кузнецов, *Напоєний соками багатющої землі своєї* [в:] «Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах», № 5, 2001, с. 40.

174 А. Балаболъченк, *Гнат Хоткевич. Біографічні нариси*, Київ 1996, с. 3.

її вербалізації. Варто зауважити, що за ці натхненні пошуки краси Г. Хоткевич був критикований з боку такого авторитетного поціновувача художнього слова, як С. Єфремов¹⁷⁵, і підтримуваний не менш авторитетним критиком – як І. Франко. Однак це не завадило йому й надалі зачудовуватися красою і не менше дивувати нею нас.

Зачарований красою Гуцульщини, де перебував упродовж шести років (1905 – 1911), Г. Хоткевич малює її величний образ у творах гуцульської тематики: циклах новел *Гірські акварелі*, *Гуцульські образки*, повістях *Авірон*, *Камінна душа*, *Довбуш*, п'єсах *Гуцульський рік*, *Довбуш*, *Непросте*, *Верховинці* та ін. Надзвичайна чуттєвість і поетична образність майстра слова одухотворюють величні картини карпатської природи і відтворюють у нашій уяві довершені прекрасні пейзажі й образи в усій первозданній красі. Краса постає в творах майстра як вербалізація особливого стану душі – здивування й зачарування, як слово-образ, як мовнохудожня універсалія, що втілює красу природи, красу людини, гармонію і досконалість усесвіту.

Образ *краси* у малій прозі Г. Хоткевича (цикли новел *Гірські акварелі* й *Гуцульські образки*) – наскрізний, представлений загально-вживаними й діалектними лексемами: *краса*, *красота*, *красавиця*, *красуня*, *красуля*, *прикраса*, *красний*, *прекрасний*, *украшений*, *красиво*; *гарний*, *найліпший*, *ліпше*; *чар*, *чари*, *чарівниця*, *чарівний*, *чарівливий*, *зачарований*, *чарувати*, *задаровувати*; *файний*, *файно*, що пронизують художню тканину новел, формуючи у поєднанні з номінаціями *верхи*, *ріка*, *гуцул* та ін. Щораз яскравіше лексико-семантичне поле *краса* і створюючи мозаїчні картини краси природи, оживленої авторським світовідчуттям.

Краса природи – це передусім Гуцульщина. Зачудований її дивовижними краєвидами, письменник прагнув донести цю величудовершених поетичних образах. Основним інструментом образотворення Г. Хоткевич обирає емоційно наснажний опис: «Гуцульщина! Сей край **невичерпної краси, перлина в нашій затраченій короні!** Місце скарбів художніх, натхнень, джерело будучих наших багатств артистичних!»¹⁷⁶ Він часто засмучувався з того, що замість

175 С. Є ф р е м о в, *В поисках новой красоты*, Літературно-критичні статті, Київ 1993, с. 56–73, 336, 337.

176 Г. Х о т к е в и ч, *Твори в двох томах*, т. II, Київ, 1966, с. 498.

гуцулів бачив на картинах художників «декоративно-мертві поста-ті». Ґрунтовно аналізуючи львівську виставку картин Ф. Павтша у статті «Ґуцульські картини Ф. Павтша», письменник акцентує ува-гу на нерозкритому образі краси Ґуцульщини, уживаючи індивіду-ально-авторські епітети, зокрема створені на основі метафоризації: *тужна краса, саморідний пейзаж, могутня краса, пориваючий чар*: «Ґуцульщина ще ґде свого маляра. Ще не прийшов він, той, що зрозумів би **тужну красу ізворів, і безконечність поло-нини, і схвильоване море застиглих в синяві верхів, і весь неповторний, саморідний, ніким ще не намальований пей-заж ґуцульський**. А на нім – ґуцула. Древнього жертвоприносителя, заглибленого в свої кичери, дивного і в дивності своїй, доконаній аж до наших днів, так **безмірно захоплюючого**. Уявіть собі хоч одну картину, от просто ґрупу ґуцулів коло ватри в лісі. Ґрупу опри-шків перед 200 літ, уявіть собі, скільки **могутньої краси**, скільки **пориваючого чару** можна туди вложити, як можна прямо пірвати за собою глядача, заставити його забути себе – і вам відкриється перед очима таке непередаване багатство сюжетів Ґуцульщини, що дивним стане, чому Ґуцульщина не має й досі своїх поетів слів та фарб»¹⁷⁷.

Картина художника збудила символічний казковий образ Ґуцульщини – «сплячої царівни»: «Є у Павтша така символічна кар-тина: десь під льодом, під якимись обмерзлими смереками, спить **красавиця**, а далі, на тлі ґуцульських гір іде якийсь диспропорці-онально малий арлекін в червоनावім паяцовським вбранні. І мені представлялося, що та **спляча красавиця** – то наша Ґуцульщина, що спить під небом артистовського міщанства і безсилля, все ще че-каючи свого царевича, аби її збудив»¹⁷⁸.

Це завдання – відтворити красу Ґуцульщини – Г. Хоткевич ставить перед собою і майстерно здійснює його в малій прозі. Характерною ознакою малої прози письменника є лірико-імпресіоністична опо-відь, в основі якої – імпресіоністичні принципи зображення: відтво-рення власного враження від довколишньої дійсності, зосередження уваги на спостереженнях, особистих переживаннях, що ґрунтують-ся на асоціаціях з явищами і станами природи, виражаються через

177 *Ibidem*, с. 499.

178 Г. Хоткевич, *op. cit.*, с. 498–500.

ліричні роздуми, мрії, спогади, сни. Увага митця зосереджена на деталях, миттєвостях буття, відтворенні їх неповторності (різнобарвність пейзажів, велика палітра кольорів, витонченість описів, майстерність звукопису, ритмомелодійність тексту, музичність), особистість автора постійно проступає крізь художню тканину його акварелі чи образка.

Для кожної новели характерна особлива настроєвість, більше властива музичним жанрам. Цю настроєвість збуджує і формує дивовижна природа, породжуючи щораз новий асоціативний ряд: «Ідеш – і мов казку таємну хто мовить тобі. Шепоче устами смерек, вітає гостинно та любо, розкриває обійми і навчає в чарівливих образах навчає вічним гомоном потоків з гір». Це може бути мажорна настроєвість радості в новелах *Кішня*, *Д' горі*, здивування – *Гуцул*, *Чарівна палиця* чи мінорна настроєвість смутку, що пронизує новели *Збуджена*, *Пожарище*, а чи туги – *Самітна смерічка*, *Жаль за горами*, гіркої печалі – *Трембіта*, розпачу – *Злочин природи*.

Неперевершений хорал радості, з окремими нотами смутку, звучить у новелі із назвою *Два шуми*. Сенсорні образи впливають на внутрішній стан ліричного героя, що передається невластиво прямою мовою, яка спонукає до самозаглиблення, самонавіювання: «Ліс шумить... Скажеш собі сі дві слові – і де б не був ти, що б не стояло перед твоєю душею, - сих два слова **овіють** тебе **чарами**, **почуєш лоскіт вітру** на щоці, **зазвучать** якісь **голоси** невидимі, і **серце затужить** чогось, і стане зимно трошки і трошки **лячно**. Основним засобом виразнення є антитеза. Перший шум – шум лісу, що «торкає **тужлі струни тужлої арфи**» – асоціює смуток: «Оспіваний шуме, **прекрасний шуме!** Вічно скорботний і таємничий вічно. Чому кличеш і куди? Чому плачеш вічно і все покоряєш? От **день** ясний, **украшений сонцем**, просяяний гострими стрілами променів звучачих. **День, коли все здається щасливим, зачарованим у radoцax, мов відбувається безконечне весілля, заворожене навіки, коли святкує сама природа**. Здається – хто в силі побороти се море радості, замутити сірістю небо? Через візуальні і сенсорні образи автор створює «сенсорно відчутну картину природи», яка асоціює образ краси: «Пташина скочила до води. Верть-верть хвостиком. Верть-верть. Сіла на ближчу гілочку, цвірінькнула – і зeszла в гушавині. Лиш струмочок – жу-жу, жу. А сусідній – жу-жу-жу. Жу-жу-жу

та й жу-жу-жу. З каменя острів зроблять, з калюжі озеро – зелене дзеркало»¹⁷⁹.

Другий шум, що «вплітається тонкою безперервною ниткою, але так само невпинно і вічно звучить» - то шум лісових ручаїв: «Веселі, радісні, тохомелодійні і дають ноту радості в музику лісових шумів». Візуальні і звукові образи створюють світлий літній настрій

Тут усе прекрасне, сповнене пташиним щебетом і казковою таємничістю. Краса зовнішня породжує прагнення до краси внутрішньої, закодованої у символічному образі *очей*: **«Власною красою зачаровані, глядяться в воду нарциси і не зводять очей зі своїх очей... Поет тут пісню складає своєму серцю, ростить душу, і крильми возноситься, і благословить усміхом зелений моріжок, і срібну нитку струмкову, і шумик тонесенький...»**.

Порівнюючи систему образних засобів М. Коцюбинського та Г. Хоткевича, Н. Науменко зауважує, що стильова манера імпресіонізму, по-різному явлена в *Intermezzo* М. Коцюбинського та *Двох шумах* Г. Хоткевича, фіксує «скороминуще враження зовнішнім знаком-словесним образом і водночас концентрує в ньому значний символіко-метафоричний потенціал. Тому так часто ключовими є чуттєві, звукові, зорові, дотикові тощо (образи, посилені дієсловами руху, а іноді й елементами звуконаслідування). З огляду на це важливим композиційним концептом імпресіоністичної оповіді обох досліджених творів є особлива поетичність викладу з застосуванням прийому одухотворення»¹⁸⁰.

Типовим засобом імпресіоністичного зображення природи у Г. Хоткевича виступають внутрішні монологи, метафоричні вислови часто звернені до гір: «Гори ж мої, гори, любі мої верхи!.. Ходив я вами – тужу я за вами...Слово я розумів серед вас, велике слово любові! Ви **мою душу широкою робили, ви моє серце радістю переповнили** вкрай. Упившись вашою красою, я приходив додому світлий, тихої радості повний і в нещастях своїх щасливий... О-о-ой, **тужить душа** за вами, гори! За вашою красою несходимою, за вашою поезією невиплаканою!»¹⁸¹

179 Г. Хоткевич, *op.cit.*, с. 304–305.

180 Н. Науменко, *Вслухайтесь у невидимі струни «Intermezzo» М. Коцюбинського та «Два шуми» Г. Хоткевича*, <http://dspace.nuft.edu.ua/jsptui/bitstream/123456789/961/3/intermezzo.pdf> [16.12.2013].

181 Г. Хоткевич, *op. cit.*, с. 375, 377.

Неодмінним об'єктом естетизації і поетизації стає у малій прозі Черемош: «**чарівно красна ріка**, дика і своєрідна, що тече і піниться там, у глибоких горах, ріка, якою можна любитися і яку можна любити»¹⁸² «Сідаю на камені близько-близько води, - й зразу **зачаровує** мене **чарівниця-ріка**». Вона «**ніжиться** в півсні, **як красуня в білому ліжку**» (*Дарабов*). Розлогі описи з використанням кольорової палітри і звукової гами, в поєднанні з лексемами із одоративним значенням створюють довершені образи краси цієї гірської ріки: «ще лежать довгі **синяві** тіні від прибережних вільх. Тихо **світиться і звучить ранок**. Звідкілясь **прилинув розкішний запах трав**. Могутнім луком пролетів доokoла голови заблуканий ранній чміль. І **ростуть, ростуть крила**, якась невиразна, може, неіснуюча навіть, **мелодія кріпне** в душі, а уста напіврокриваються, як би похлинати, вібрати в себе хотів, всіма п'ятьма зміслами охопити цю **незрозумілу красу**»¹⁸³ «Простеляється берегами чийсь омофор. Разом зі струями ріки тече **щось прекрасне й усміхнене, припливає** он звідтам, з далеких **голубих гір, само голубе, і прозорчисте, і святе**. Став би, **розкрив серце і купався би, як у сонячних променях**, як у ласці любимої людини, **як у звуках прекрасної музики**»¹⁸⁴.

Приєм персоналізації й метафоризації лежить також в основі новели *Збуджена*, присвяченої самотій смерічці, її красі й молодості, що швидко минає й уособлює дівочу самотність, несправджені надії й сподівання. Персонажами новели є *смереки й вітер*: «Стоять смереки. Ледве коливаються важкими віттями і мовчать. Мовчки промовляють, як мармурові статуї, як образ, як пісня без слів і звуків. Стінами непорушними зеленими творять ліс, вірять у свою силу, гордять, що їх так багато, що масою сильні. Вітер пролетить над ними, спробує зажартувати, зачепити одну, другу, але вони збудуть його презирством і мовчанням, непорушністю відтрутять, завстидають серйозністю»¹⁸⁵. Збуджена віром, що «Підскочив до неї, зашепотів. Щось обіцяє, пригортається притуляється... Щось мав їй сказати неспокійне й звадливе», а відтак полетів, вона хоче вернути його: «І киває найзеленішими віточками, **вабить молодю красою**

182 *Ibidem*, с. 433.

183 *Ibidem*, с. 384.

184 *Ibidem.*, с. 385.

185 *Ibidem*, с. 305.

і ще **просить у сонця прикрас**, ще якнайбільше **дооргоцінних прикрас** – може ж, зглянеться, може, верне, може, зашепоче і знов обійме».

Подальша новела «Самітна смерічка» немов продовжує розпочату тематичну лінію, розвиває її і доводить до завершального етапу. Написана гуцульською говіркою, ця новела розкриває символічний образ долі дівочої, що сумує, тужить, голосить над своїм минулим. Засобом інтимізації у творі є звертання, що перходить у голосіння: «Долечко моя гіренька... падочку ж мій нещісливий!.. Що мене вродило на цім високім, на голім, холоднім верху? Хто надсміявси над моєв долев дівочов, над моїми сльозами? Кому заважило моє щестечко, кому заважило», «Ой, за віщо ж така самітна?». Образ одинокої смерічки змальований мінорними тонами. Стійкі синонімічні повтори, характерні для фольклору чи створені за його взірцем, посилюють мінорний настрій: «убранечко дівоче смутне», «сама-самісінька самітна смерічка», «ні радості, ні втіха ані раз не зазнала». Уособлений в образі одинокої смерічки смуток переходить у безконечну тугу за втраченою красою: «О-о-ой чому ж я бідна така? Де ж ти моя радосте? Де ти, **красо моя**? Оббили бурі, обвіяли вітри, обгляділи заздрі чужі очі. О, богдай же би тим оченкам серед білого дня ніч си зробила! Туманами би най заслало, горечими би випалило, що вни на мою долечку, на сирітчину, си позаздрили...»¹⁸⁶.

За словами І. Приходько, Г. Хоткевич по-своєму витончено передає психічний стан природи з безліччю настроєвих відтінків свіжими незатертими образами»¹⁸⁷, апелюючи до всіх п'яти чуттів людини. Він сам є його носієм, говорить від імені «язичника-гуцула», що осягає світ наївно довіряючи враженням. Але так само наївно запрошуючи читача до співтворчості, ліричний герой Г. Хоткевича знаходить у лісі й джерело первозданної гармонії».

У новелі *Гірські потоки*, що уособлює гімн дивовижній силі незайманої природи Карпат, що «дивувала силою, нерозважністю мугутньою» засобом вербалізації внутрішніх прагнень до краси стає діалогізація. У діалозі зі смерічкою автор висловлює прохання навчити його бути таким, як вона: «З дна життя, з брудів і болю щоб

186 *Ibidem*, с. 309–310.

187 І. П р и х о д ь к о, *Українські класики без фальсифікацій: Степан Руданський, Панас Мирний, Павло Грабовський, Гнат Хоткевич*, Харків 1997.

умів вирости до сонця і усміхнутися світові. І вибачити своїй сірій минувшині і **спомин** самий про минулу чорну гірку в'язку тернів **зробити прекрасним**, і стати самому чистим, як вода, що корінь твій обливає, смерічко». Шум гірських потоків вербалізують лексеми з музичною семантикою і сакральні терміни: «**Зазвучала, забриніла** тисячею голосів гірська **симфонія! Дзвонами невидимими славословлять храми – піснь велику співає** земля! А ти ходиш в усьому тому і не знаєш – **сон** це **прекрасний** чи ще більше **прекрасна ява**. Чи на якісь простори ірідної землі. Чи то намальований генієм краєвид – чи реальна природа, дійсно твердий камінь, дійсно одламана гілка. І коли свідомість твоя скаже тобі точно, що це все правда, і гілка, і потік, і все, що ти бачиш і чуєш, - станеш пригноблений, **беконечною величчю краси**, притулившись спиною до скелі, й так замреш».

Ще однією окрасою карпатського краю для Г. Хоткевича є його жителі. Сам автор так пояснював своє захоплення гуцулами: «Гуцули припали мені до душі тим, що в них чути голос життєвої сили, вони носять у собі якийсь особливий внутрішній спокій, якого ми не знаємо, нарешті, вони художники не тільки в ті хвилини, коли щось довбають або ліплять, а в самій потребі творити зразки краси, щоб вона була розсіяна на кожному кроці в їх буденщині»¹⁸⁸.

Гуцули викликають не менше здивування й зачудування ліричного героя. «Дивився на нього, як він рубає! Яка **сила і краса розмаху**, яка безліч рухів, завше зручних, завше потрібних, віками обрахованих, що від батька до сина переходять»¹⁸⁹ Образ вербалізують художні означення та дієслова із семантикою руху: «гуцул зручний, легкий, звивний», «злетів униз на такому бігу, що дерево в порох розлітається, коли вдариться об що».

Ліричний герой опоетизовує й естетизує все, пов'язане з життям і побутом гуцула: жінку, хату, обійстя, одяг, село, стежку, сопівку, трембіту, флоєру. Жіночі образи автор немов малює широкими мазками, вихоплюючи яскраві портретні деталі: «Але він (Тимофій) уже трохи підхмелений, і його дратує краса його жінки, його власності. Жадібними очима він дивиться на **червоні губи**,

188 Г. Хоткевич, *Спогади. Статті. Світлина*, упоряд. А. Балабольшенко, Г. Хоткевич, Київ, 1994, с. 59.

189 *Ibidem*, с. 354.

на **розпалахкочені щоки** і чимось нетерпливиться»¹⁹⁰. «Вона (Анничка) розчервонілася ще більше. Мов росте сама на копиці, міцно упершися бронзовими стрункими ногами. Розгорілася, як маків цвіт».

Яскраві метафоричні вислови окреслюють символічні народно-поетичні образи хати і стежки: «Он **оповита в серпанок** видніється **хата**. Коло неї оборіг, якась загорода для маржини – то гуцульський оседок. **Блудить то вправо, то вліво ледве помітна стежка**. Така тонесенька, а єднає гуцула з селом. А з села з містом, а з міста й із світом цілим»¹⁹¹. «Он-он високо, мов капнуло чимось, приліпилася хатка. Чи на забаву, чи на кару там її винесено? Дух, мабуть, захоплює, як станути там коло вікна і поглянути навколо. Мусить то бути шалено красиво! Все унизу, уесь світ під тобою – і ти сам лиш коло небес, сам із власним порядком життя, з власною волею, з власним я. Мусиш бути твердим, мусиш бути певним своїх сил, мусиш мати і волю тверду, і сильні руки. Шалено красиво і.. тяжко шалено»¹⁹².

Лексика з національно-культурним компонентом вербалізує образ краси зовнішності дитини, а зменшено-пестливі форми іменників привносять у мову письменника ліризм: «**Файно** збирався Івасик до церкви. Дедя нові **постолики** му поморщив, черлені, а неня **волічки** новіські зсукала, **сорочечка** біла-найбіліша, **киптарик**. Хоч він уже і не такий новий, але **файний ще киптарик**, нема шо. Зате вже **кресанічка-соломенка** цалком новісінька і, **мов золото, на сонці поблискує**, а дармовисики си бовтают»¹⁹³.

І врешті краса постає як універсальний образ, що втілює гармонію всесвіту. В образку «Дарабов» чиста вранішня краса заворожує, навіює молитовний стан. Уривчасті питальні речення передають внутрішню напругу і нестримне поривання: «Що на мене впливає? Що ж оце легким дрозом переходить від стіп до голови? Що підпирає під груди, мовби заплакати хотілося, розкрити обійми, й шепотіти, і потім молитись, упавши на коліна...». У «благоговійному екстазі», ліричний герой творить молитву красі: «**Красо! Ти всюдищуца, велика** однаково і в дрібній піщиночці пустині, і в чинах

190 *Ibidem*, с. 418.

191 *Ibidem*, с. 311.

192 *Ibidem*, с. 312.

193 *Ibidem*, с. 333.

могутнього духу, і в русі руки **прекрасної жінчини**, і в тужливім поклику далеких дзвонів! Ти, що чаруєш і велиш поклонятись собі на кождім місці землі, і неба, і вселенної! Ти, що приходиш, свавільна, ідеже хочеше, що покажуєш своє **промнисте лице** з лахманів базарної голоти, з ассирійських румовищ, з гидотних подій гріха і з забутої луки готицького будинку. Ти, що в морях так само свобідно купаєшся, як у найтихшім джерельці лісовім, що сяєш діамантами в крилі метелика і в зірці невідомій, що вмерла на небозводі перед ранком... Ти вічна **всемогутня рабиня і влателька, ніжна, як сльоза печалі. І гнівна, мов вибухший вулкан.** Да приїдет царствіє твоє і да будет в нім воля твоя!»¹⁹⁴.

Як бачимо, в основі творення образу краси – різноманітні художні засоби – метафори, порівняння, паралелізм, естетизація, ужиті комплексно. Однак найчастіше цей образ увиразнюють метафоричні епітети, художні означення, як от: «краса первобутня», «невита красота», «могутня красота», «надзвичайна краса», «пориваючий чар», «шалено красиво», «прекрасні картини», «чарівний шум», «чарівний голос», «красна ріка», «файний ковбок», «найліпші хвилі», «гарні платви», «день гарний», «гарна молодиця», «добра днина», «веремнечко файне», «гарні, теплі слова», «чарівно красна ріка».

Узагальнюючи дослідження імпресіоністичної манери Г. Хоткевича, можемо стверджувати, що, якщо для письма М. Коцюбинського головною рисою є «переломлення зображуваного крізь призму внутрішніх переживань персонажів», то для Г. Хоткевича характерні зовнішні ефекти, що впливають на внутрішній стан ліричного героя, зокрема, це і використання техніки живопису (ракурс, контраст; пейзаж, портрет); багатство народної мови, використання слів на позначення певного простору, де відбувається дія; характерна настроєвість сюжету, яка часто передається через зв'язок з певним кольором чи звуком; внутрішні монологи; ущільнений і подрібнений часопростір; оригінальна тропіка; питальні, окличні синтаксичні конструкції; використання ритмотворчих засобів, риторичних запитань.

194 *Ibidem*, с. 384–385.

ЛІТЕРАТУРА

- Балабольшенко А., *Гнат Хоткевич. Біографічні нариси*, Київ 1996.
- Денисюк І., *Українська новелістика кінця XIX – початку XX століття, Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюд, нариси, образки, поезії в прозі)*, Київ 1989, с. 5–26.
- Денисюк І., *Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.*, Львів 1999.
- Єфремов С., *В поисках новой красоты, Літературно-критичні статті*, Київ 1993, с. 56–73, 336, 337.
- Корвін-Пйотровська Д., *Проблеми поетики прозового опису, перкл. з польської Зоряна Рибчинська*, Львів 2009.
- Краткая литературная энциклопедия*, т. 3, Москва 1966.
- Кузнецов Ю., *Напоений соками багатющої землі своєї* [в:] «Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах», № 5, 2001, с. 25–40.
- Кузнецов Ю., *Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.*, *Проблеми естетики і поетики*, Київ 1995.
- Науменко Н., *Вслухаючись у невидимі струни «Intermezzo» М. Коцюбинського та «Два шуми» Г. Хоткевича*, <http://dspace.nuft.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/961/3/intermezzo.pdf> [16.12.2013].
- Островська А., *Співвідношення ціннісних позицій автора і героя в імпресіоністичній малій прозі М. Коцюбинського* [в:] «Вісник Донецького університету: Гуманітарні науки», № 2, 1998, с. 131–138.
- Приходько І., *Українські класики без фальсифікацій: Степан Руданський, Панас Мирний, Павло Грабовський, Гнат Хоткевич*, Харків 1997.
- Хоткевич Г., *Твори в двох томах*, т. I – II, Київ 1966.
- Хоткевич Г., *Спогади. Статті. Світлини*, упоряд. А. Балабольшенко, Г. Хоткевич, Київ 1994.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski: Teoria i praktyka*, Kraków 1975.

WORD-IMAGE BEAUTY AS THE EMBODIMENT OF IMPRESSIONISTIC TRAITS OF WRITER'S LANGUAGE PERSONALITY (H. KHOTKEYCH «MOUNTAIN WATERCOLORS», «HUTSUL SKETCHES»)

In the article the attention was drawn to the characteristic features, language tools and techniques of impressionistic representation in Ukrainian literature of the late XIX - early XX centuries. Highlighted the features of Khotkevych's impressionistic writing style in the language of short fiction writer of hutsul subjects, in particular, such as the lyrical and impressionistic narrative mood of the plot, which is often transmitted through communication with a certain color or sound, compacted and crushed time space, the original tracks. The analysis of verbal and imaginative means of nature beauty, beauty of human and beauty as a universal image verbalization was made. A focus was on the use of description, improper direct speech, inner monologues, poetry appeals, personification and metaphor techniques in creating the image of beauty.

Key words: impressionistic brushwork, lyrical and impressionistic story, detailed description, Hutsul dialect, dialect vocabulary, word-image, metaphorized expressions, metaphorical epithets, comparisons, poetic appeals, rhetorical questions.

Літературна група «Ланка»: у пошуках спільної платформи

Хоча київське літературне угруповання «Ланка» проіснувало всього два роки, воно лишило яскравий слід у розвитку української літератури. 1924 року «Ланка» об'єднала 6 молодих київських письменників: Б. Антоненка-Давидовича, М. Галич, Г. Косинку, Т. Осьмачку, В. Підмогильного, Є. Плужника. В оголошенні про це об'єднання метою організації було визначено товариське співробітництво, взаємодопомогу, захист авторських прав. Утім уже 7 листопада 1926 року «Ланка» реорганізувалася в МАРС (Майстерню революційного слова), яка за два роки змушена була ліквідуватися.

Однак попри значний інтерес української філології до творчості В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинки, Є. Плужника, питання спільності їхніх художніх пошуків не зачіпалося, а в єдиній досі монографії про літературне об'єднання «Ланка» В. Дмитренко¹⁹⁵ єдність естетичної платформи ігнорується. Це пов'язано з тим, що ланчани не турбувалася публікацією маніфестів, резолюцій чи відозв, де б сформулювали свої мистецькі погляди. І все ж це об'єднання не виглядає ситуативним.

Таким чином актуальність пропонованої публікації полягає у потребі виявити естетичну своєрідність «Ланки» як літературної спільноти, це увиразнить естетичне багатоманіття літературного процесу 1920-х років, дослідження якого лишається важливим науковим та практичним завданням вітчизняного літературознавства.

Мета роботи – виявити спільні естетичні цінності, які спричинилися до об'єднання та виокремили цю групу митців у літературному процесі.

195 В. Дмитренко, *Літературний дискурс «Ланки»-МАРСу першої третини ХХ століття*, Луганськ 2009.

Вітчизняному літературознавству відомою є характеристика мистецької спільноти через ідейно-тематичну спорідненість (так осмислює ВАПЛіте Л. Кавун, а В. Дмитренко – «Ланку»), однак, щоб продемонструвати спільність естетичних пошуків, видається ефективніше звернутися до нової стилістики, що забезпечує доказовість естетичних вражень лінгвістичними одиницями. Адже попри те, що динаміка у творчості прозаїків «Ланки» впадає в око, лінгвостилістичне дослідження відкриє, як саме твориться нова художня якість і який ефект завдяки цьому досягається. Нова стилістика залучає до аналізу дані, що стосуються лінгвістичних особливостей тексту, й тому виявляє той аспект твору, про існування якого звичайний читач і не підозрює, використовуючи набуті знання не лише для того, щоб узасаднити вже наявні прочитання, але й щоб винаходити нові. Опис граматичних особливостей тексту нові стилісти кладуть в основу інтерпретацій, однак зараз методологія буде використана для доведення робочої гіпотези. Нею є припущення, що зміна творчої манери пов'язана із впливом неореалістичної естетики, яку сповідувала «Ланка». Тому матеріалом дослідження стануть текстові зразки до 1924 року і після.

Матеріалом аналізу стали тексти ранніх творів та написаних після 1924 року: новели Г. Косинки *Десять*, *Місячний сміх* та *Темна ніч / Циркуль*; М. Галич «*Перстень*», *Убили* / фрагмент оповідання *Друкарка*; фрагмент повісті Б. Антоненка-Давидовича *Синя Волошка* / домірний уривок *Тук-тук*; домірні фрагменти новел В. Підмогильного *Гайдамака* / *Сонце сходить*.

Від кінця 1910-х років в українській літературі панували лірико-орнаментальна та імпресіоністична манери, що у 1920-х досягли найвищого художнього рівня у творчості М. Хвильового. З-поміж інших її представників найяскравішим є Г. Косинка, чий статус літератора утвердився саме імпресіоністичними новелами. Аналіз мовного матеріалу новел Г. Косинки демонструє, що цьому періодові притаманна недостатня лексикалізація, змінений порядок слів та опускання зв'язок. Перше втілюється як у тропях, так і в фігурах. Скажімо, серед метафор вагомими є метафори із значенням смерті: *весілля смерті криваве, далеко дорога, наше весілля, покласти голову*. Недостатня лексикалізація підтримується опусканням зв'язок. Особливістю синтаксису Г. Косинки цього часу є порушення логіко-граматичних норм оформлення фрази і зокрема вимог зв'язаності та єдності. Найочевиднішим виявом цього є обриви, яких на 13

сторінках тексту 213, з них 69 є авторськими і 144 у мовленні персонажів. При цьому обриви позначають як певну недомовленість, так і перескакування з однієї думки чи теми на іншу, і навіть обриви слів. Все це передає фрагментарність і мінливість враження, демонструє динамічність зображуваного світу і спонукає читача до інтерпретації. Також брак зв'язок помітний і в оформленні прямої мови, адже репліки героїв часто подаються без мови автора, тому не завжди можна чітко їх ідентифікувати. У поєднанні з еліптичними та безсполучниковими конструкціями це створює у тексті ті лакуни, які читач змушений заповнювати самостійно, а це веде до емоційної інтерпретації тексту. Той самий наслідок має і використання автором займенників та неозначено-особових речень, які передбачають відновлення суб'єкта дії у різних емоційних параметрах: «Коло порога стояли з рушницями; на лаві ж сиділи у чорних шинелях, заряджали «Нагана» і балакали...»¹⁹⁶ (повстанці, дядьки, бандити тощо). Таким чином автор ніби дещо відсторонюється від оцінок, даючи волю своєму читачеві.

Змінений порядок слів демонструють оригінальні тропи, найхарактерніші з яких ті, що надають неживим предметам рис чи властивостей істот: епітети *білобрисий лісок; хитрий бір; кокетливий туман*; уособлення *посміхнулась стара береза, поклонився явір коло порога*; а також тавтології, значна частина яких народно-поетичного походження: *цілюються, ой да милуються, примовляли-приказували, пий-напивайся, блиском огнем*; ще частина є дублетами, таким чином загострюючи враження інтенсивності дії чи ознаки: *гостро-гостро врізалось у пам'ять; і сміялися-сміялися; тихо-тихо шуміло жито*.

Також навантаженою фігурою художнього мовлення цього періоду є інверсії, які формують мелодику і ритміку фрази, посилюючи таким чином поетичний струмінь: «На комині затанцював од сміху лойовий каганець, а на лаві засвітилися засмалені лоби і тінями великими одбилися по білих стінах хати постаті людські...»¹⁹⁷. Змінений порядок слів демонструють і повтори, оскільки також порушують очікуваний виклад. Повтори у художньому мовленні раннього Г. Косинки переважно мають поетичну функцію: вони

196 Г. Косинка, *Заквітчаний сон*, Київ 1990, с. 46.

197 *Ibidem*, с. 45.

формують ритм фрази і тексту, але частина імітує розмовне мовлення із його повтором тематичного слова.

Отже, стилістичні засоби першого періоду відтворюють світ фрагментарним, розірваним і яскравим. Поетичні прийоми його творення виконують так звану косметичну функцію, зміщуючи увагу з повідомленого на код і таким чином послаблюючи драматизм зображуваного.

У творчості другого періоду спадає кількість тропів: епітетів, уособлень, метафор, лише порівняння демонструють стабільність. Також змінюються тенденції використання: якщо у попередньому періоді тропи були оригінальними, мали «косметичну» функцію, стираючи різкі контури і пом'якшуючи контрасти; то у другому періоді вони часто опосередковано передають психологію героя. Так, опис села передає голодний стан головного героя, якому світ втілюється у хлібних образах. Ця тема підкріплена й іншими образами: *доц засівав землю; сонце блиснуло вогненним серпом, бог поси-яв село, губа героїні товста та велика, мов копця*. Такий добір образів з одного семантичного поля спрямовує читацьку рецепцію.

Помічаємо зникнення тавтологій і повторів, а оскільки вони у попередньому періоді були народно-пісенного походження і часто формували орнаментальний елемент, то можна говорити як про відхід від орнаментальної прози, так і про орієнтацію на нейтральний стиль, який зберігає лише окремі народні образи у сталих порівняннях, паралелізмі («Верби край дороги скам'яніли, і мислі Коропа наче хто скував»¹⁹⁸) і оригінальних пареміях: «Хотіла з чорта молока, як він не пасеться!»¹⁹⁹

Тож у творчості другого періоду зменшується простір для невисловленого. Недостатня лексикалізація обертається на прийом психологічної характеристики: «Верби край дороги скам'яніли, і мислі Коропа наче хто скував – ніяких, одна всі інші заступила – чи дадуть хліба на селі, чи... Короп не виводить кінців своєї думки – боїться»²⁰⁰.

Суттєво посилюється зв'язаність тексту. Передусім йдеться про вдвічі меншу кількість обривів – 109, з яких лише 28 у мові автора. Пряма мова супроводжується коментарем, що однозначно

198 *Ibidem*, с. 147.

199 *Ibidem*, с. 153.

200 *Ibidem*, с. 147.

ідентифікує репліки та характеризує мовлення. Синтаксичну неповноту і безсполучниковість заступають складні речення із двоскладними поширеними елементами.

Зв'язаність тексту обмежує співтворчість читача, оскільки не лишає лакун, а порядок слів нормалізується, підкорившись прагненню якомога точніше передати читачеві авторову думку. Внутрішній світ втрачає антропоморфність і самодостатність, структуруючись свідомістю головного персонажа.

З-поміж ранніх творів Б. Антоненка-Давидовича було обрано лірико-орнаментальний зразок, щоб продемонструвати цей вектор руху. Аналізований текст виявив тенденцію до недостатньої лексикалізації, непередбачуваного порядку слів та асоціативних зв'язок. Ефект недостатньої лексикалізації виникає через складні метафоричні комплекси, які потребують контакту з внутрішнім світом читача й апелюють до його емоцій. Так парадоксально, але накопичення, ускладненість та надмірність у поєднанні з катахрезністю, якими характеризуються метафори, стають перепоною для розуміння, спонукують читача зупинитися і розщеплювати складну метафору (напр., *молоді джури перламутрових ранків наших мрій*) на складові. А часом і це не допомагає, бо ж перенесення може відбуватися між такими віддаленими об'єктами, що інтерпретація дуже умовна: *десь на півночі моїх грудей блимнуть холодні заграви*. Цей текст якнайбільше тяжіє до мови символів, як її характеризує М. Моклиця, хоча і тексти першого періоду творчості Г. Косинки й М. Галич виявляють таку тенденцію: «Мова символів – це, найперш, алогічна мова. Через алогізм ми не можемо сприймати текст так, як сприймаємо будь-який твір, де щось змальовано: з допомогою уяви ми «оживляємо» запропоновану поетом картину, споглядаємо її і відповідно, так, як прагнув поет, реагуємо на неї. Символістський текст розірвано на окремі образи, які не даються до об'єднання у цілісну картину. Якщо розглядати цей текст з точки зору логіки, то кожен рядок викиче питання»²⁰¹.

Змінений порядок слів демонструють як оригінальні тропи (окрім метафор, привертають увагу епітети, що надають неісторичним людських рис: *кістяве гiлля, полохливий спів*), так і фігури

201 М. Моклиця, *Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика*, Луцьк 2002, с. 167.

накопичення, адже їх використання також є відхиленням від норми. Якщо у синтаксисі раннього Г. Косинки переважали фігури, пов'язані з недомовленістю, то у раннього Антоненка-Давидовича переважають плеонастичні фігури. Передусім це накопичення однорідних членів речення (*сірий, беззмстовний, холодний осінній ранок; старим, іржавим, пробитим шрапнеллю дахом і кулеметами подзьобаним муром*), з них, окрім означень, характерними є присудки, які автор поширює, суттєво уповільнюючи темп тексту: «... Стисну міцно долонями скроні, зіпрусь ліктями на вогуку лутку, прилипну чолом до холодного скла і зв'яжу зморений погляд із ліхтаревими плямами на калюжі серед пішоходу...»²⁰². Все ж монотонність, ймовірно, не задовольняла й автора, що часом намагається надломити, руйнуючи тим самим автоматизм сприйняття, її несподіваним введенням нової дії: «Сірий ранок нахабно розглядатиме по кімнаті розкидані речі, сизими плямами підлізе до фотографічної картки, на вулиці виставить новий покрашений дах, і вийдуть замітати брук двірники»²⁰³ або контрастним образом: «Надворі стогнуть обшарпані дерева і стукають благаючи кістлявим гіллям у вікно, плачуть дощі й тільки дико сміється-радіє чомусь вітер»²⁰⁴. Усе ж такі намагання не надто змінювали одноманітну розлогість тексту, де майже кожен іменник має прикметник, а дія – прислівник.

Аналізований матеріал також демонструє присутність у тексті обривів, але вони мало порушують цілісність і зв'язаність тексту, а швидше творять «інтонацію недоговорювання». Зазвичай вони завершують повнозначне речення і виявляють авторську емоційність. Граматична неповнота (еліпс) є рідкісною. Але зв'язаність тексту є досить умовною, не лише через присутність у ньому двох пластів, але й через те, що перший з них твориться асоціативно. Тому речення у ньому часто поєднуються алогічно, нехтуючи розповідністю. Вагомим прийомом його творення стає розгортання лейтмотивів, що інкорпорує деталі: скажімо, у вибірці двічі згадується фотознімок («Сірий ранок нахабно розглядатиме по кімнаті розкидані речі, сизими плямами підлізе до **фотографічної картки**...»; Вони [згадки – С. Ж.] плазують днями по моїх книжках, по зів'ялій, забутій

202 Б. Антоненко-Давидович, *Синя Волошка*, Харків; Київ 1927, с. 3.

203 *Ibidem*, с. 4.

204 *Ibidem*, с. 4.

квітці; як діти торкнуться **блідого лица на фотографії...**»²⁰⁵), а наприкінці тексту цей лейтмотив набуде значення: «І мовчки дивиться з фотографічної картки таке наївне, зовсім дитяче обличчя»²⁰⁶. Лейтмотиви, інверсії, що формують мелодику і ритміку фрази, повтори посилюють поетичний струмінь тексту.

Вибірка з другого періоду демонструє спадання кількості тропів та фігур принаймні вдвічі, натомість вони урізноманітнюються і стають функціональними. Головним образом аналізованого фрагмента є анкета, розгортання якого відбувається через градацію: коштовний папір – жива істота – холодна кабінетна, байдужа [тобто набуває рис службовця] – паперовий деспот – анкета, прищуливши по-ленінському око [тобто вона стає партійцем] – слідчий. «Оживленню» анкети сприяють численні уособлення: «Йому кортіло навіть поглузувати з анкети: мовляв, знаємо, чого ти хочеш, та дзузьки!»²⁰⁷; «Анкета, прищуливши по-ленінському око, мов значючи заздалегідь, яке це справить враження, запитала»²⁰⁸. Влада анкети над головним героєм пояснюється через гіперболу: «Єдине місце на всьому життєвому шляху й сумлінні Василя Григоровича, де він почував, що не все в нього гаразд», «...що виповзає наверх сама що ні є контрреволюція, дурман, опіум, темрява», а власне причина через пейоратив *попович!*, що контрастує із доти вживаними мейозисами *стільчик, дрібненькі, краєчок, маленький*, які демонстрували мізерність Василя Григоровича. Тобто тропи організовано у систему, задля якнайточнішого змалювання пригнічення людини у нових соціальних умовах. Цей зміст увиразнюють і фігури: два еліпси стосуються остраху Гусятинського свого соцпоходження, антитези демонструють його розгубленість, і ширше – дисгармонію з новими умовами, а розмова з анкетною підкреслює силу паперу над людиною. У вибірці є два обриви, один з яких інтонаційний, при повторі, демонструє одноманітність життя героя, а другий – у його мовленні передає страх перед партійцем. Впадає в око переборення автором мовленнєвої надмірності: хоч означення й далі мають суттєву вагу у його тексті, їх рідко буває поруч більше за два, натомість автор опановує ретардаційну властивість однорідних присудків.

205 *Ibidem*, с. 4.

206 *Ibidem*, с. 33.

207 *Idem*, *Твори: в 2 т.*, Київ 1999, Т.1: *Повісті та романи*, с. 238.

208 *Ibidem*, с. 238.

Тепер ці нечисленні конструкції є функціональними – вони демонструють зволікання героя: «Коло дверей місцевкому Василь Григорович трошки постояв, протер окуляри, погладив лисину, обдивився ще раз написану анкету і навшпиньки ввійшов»²⁰⁹.

Таким чином, виявляється та сама тенденція знецінення недостатньої лексикалізації і її можливостей для множення смислів; порушення порядку слів пов'язується переважно із виражальними можливостями тропів та посилюються зв'язки.

Подібні тенденції простежуються й в еволюції М. Галич, її ранні твори належать до орнаментальної прози і також виявляють тенденцію до недостатньої лексикалізації, яка втілюється у метафоричних комплексах, що розвиваються упродовж тексту, формуючи таким чином сюжет. Скажімо, на початку новели *Перстень* було подано метафоричний комплекс: «Іде дорогами... Мережками по полотні: удень червоними хрестами, а вночі чорними – шиє», а наприкінці тексту – «Голка зламалась»²¹⁰. Останню метафору неможливо трактувати осібно від попередньої, лише у зв'язку з нею ця метафора набуває змісту: мати шила = жила, тож зламана голка означає смерть. Інша сюжетотвірна метафора (*щастя, що його на сході зозулі кують*) ускладнена омофоном: герой *викував* перстень, тож і *щастя, що його на сході зозулі кують*... Кругле, як цей перстень. Так метафори й уособлення, що є найчастотнішими тропами у цей період, лишають враження недовомленості, розмивання значення й потребують емоційного контакту з внутрішнім світом читача. Недостатня лексикалізація підтримується ілеїзмом і граматичною неповнотою: «На руці перстень. Із мідного п'ятака, сам викував і вишкрябав шилом «Комуна»; Надів на руку і просто на схід пішов»²¹¹. Також характерним прийомом є еліпс, що спричиняє й семантичну неповноту: «Сонце запишалось у жовтогарячій хустці – мережана червоним листом підтичка і біла пазуха»²¹².

Творам цього періоду також бракує зв'язок, і хоч формально у вибірці лише 5 обривів, зв'язки між реченнями частіше є асоціативними, ніж логічними й граматичними. Репліки героїв подаються без слів автора, що часом унеможлиблює ідентифікування

209 *Ibidem*, с. 239.

210 М. Г а л и ч, *Друкарка*, Київ 1927, с. 4.

211 *Ibidem*, с. 3.

212 *Ibidem*, с. 5.

їх. Характерною ознакою цього періоду є порушення порядку слів, як сполучуваності, так і граматичного: більшість речень у вибірці демонструють інверсію, що ритмізує фразу. А також вагомим конструктивним прийомом є повтор, як окремих навантажених слів:... *стелеться по полях. А на тих полях! На людських полях ходять хліба головаті...*; так і окремих речень, які стають поетичним мотивом, ритмізують текст.

Оглядаючи вибірку з другого періоду, помічаємо спадання кількості метафор і незначне збільшення кількості епітетів. При цьому метафори спрощуються і стають самодостатніми: *сад повис шумно зеленою хвилею; вискочить зайцем легкий авто*. Таким чином вони сприяють точнішій лексикалізації. Епітети порушують очікуваний порядок слів, надаючи предметам людських якостей (*стрункий сад*), невластивих (*глибокий вечір*) чи метафоричних ознак (*широколисті дні*). Також спадає інверсивність та повтори, що втрачають поетичну функцію і стають тематичними, наголошуючи навантажене слово. Так само зв'язок у реченні міцнішає, однак між реченнями, власне між фрагментами, він лишається слабким. Репліки героїв так само часто вводяться без слів автора, так само не підготовлено виникають фантазії Надії, ускладнюючи читачеві розмежування реальності й уяви.

Щоб прокоментувати цю специфіку, слід згадати проблему «жіночої мови», яку обговорюють феміністичні критики (В. Вулф, Д. Спенсер, Е. Сіксу та інші). На їхню думку, жіноче письмо характеризується слабкими граматичними структурами (тобто ослаблений зв'язок між частинами речення та суміжними фразами). Тому переборення лірико-імпресіоністичного письма, з яким ланчани пов'язували формування неореалістичної манери, було для неї не лише питанням стилю.

Зміни в стилістиці відбуваються не лише у прозі, але й у поезії, наприклад Є. Плужника. Щоб продемонструвати це, почергово розглянемо стилістичні засоби двох збірок *Дні* та *Рання осінь*. Впадає в око знайома динаміка: від розмиття до ясності. Поетичному світу *Днів* властива недостатня лексикалізація. Зокрема, поняття смерті неназване у тексті, однак представлене через низку метафор (від фольклорного образу нареченої до брутального угноєння ґрунту), що створює враження особливого, тонкого сприйняття цієї події, а також загострює її індивідуалізованість. Недостатньо лексикалізовані

і герої творів, які реалізовані у тексті через займенники 3-ї особи, що створює враження всезагальності трагедії, її стосунку до кожного. І сам ліричний герой та й загалом світ знебарвлені епітетами *сірий, тихий, маленький*, що є найчастотнішими. Особливістю синтаксису Є. Плужника у першому періоді є домінування дієслівних характеристик над номінативними формами: об'єкти зображення лишаються неназваними, однак схарактеризованими через дію.

До явищ недостатньої лексикалізації належить і еліпс, адже хоча пропущене легко відновлюється читачем самотужки, варто говорити, що часто відновлюється загальна сема, однак її втілення у те, чи інше слово з певним семантичним відтінком залежить від внутрішнього світу читача. Еліпс підсилює динаміку фрази та наближає поезію до розмовного мовлення. Іншою характерною рисою ранньої поезії Є. Плужника є часта зредукованість зв'язок: дуже поширеними у його творчості асиндетони та обриви (їх у *Днях 92!*). Обриви передають схвильованість авторового мовлення, його рвучкість. При цьому обрив може закінчувати й цілком завершені речення і неповні. Найчастіше три крапки позначають обрив теми перед переходом до іншої. У поєднанні з еліпсом ця фігура надає художньому мовленню ефекту розмовності, спонтанності та емоційності, а крім того – створює численні лакуни, які читач може заповнювати самостійно.

Серед фігур, пов'язаних з відхиленням від певних логіко-граматичних норм оформлення фрази, найменш характерною поезії Є. Плужника є інверсія. Вагомим стилетвірним прийомом у творчості Є. Плужника є протиставлення, що втілюється у фігуру антитези. Її лексико-семантичним центром виступають здебільшого антоніми, однак у поезії Є. Плужника антитези можуть формуватися й за рахунок сполучників чи часток. Також особливістю ідіостилю раннього Є. Плужника є активне використання риторичних фігур, що веде до посилення емоційності й робить інтонацію напруженою, різкою, уривчастою, різноманітною в тональному та емоційному регістрі. Також риторичні фігури в його творчості слугують ефективним засобом поетичної комунікації. Тобто вони набувають функції засобів побудови діалогу із зовнішнім та внутрішнім світом. Концептуальними образами для характеристики такого діалогу в поетичному світі Є. Плужника виступають образи майбутнього, часу, серця. І відповідно засоби актуалізації такого умовного діалогу набувають функціональної специфіки. Рання поезія

Є. Плужника характеризується активним використанням риторичних звертань, закликів, вигуків, спонукальних конструкцій. Знак оклику на сторінках збірки *Дні* зустрічається 124 рази. При цьому він може не обов'язково закінчувати завершене речення, підсилюючи його вагу у структурі тексту, але й розривати його, підсилюючи емоційність: «О майбутнє моє! Для тебе! /Тисячі слів подужав! – /Нащо ж в'їлись до самого серця між ребер/Кулі та нужа?»²¹³. Підвищена експресія синтаксису пояснюється не лінійністю манери викладу, за якої за допомогою окремих складників синтаксичного цілого висвітлюються найяскравіші враження й асоціації, що передають живе й активне сприйняття світу. Тому кожен смисловий та інтонаційний компонент малюнку підкреслюється знаками пунктуації.

Специфіка фігур поетичного мовлення Є. Плужника дозволяє довести вплив імпресіонізму на його ранню творчість, що втілилось у зорієнтованості на передачу сьогочасних вражень та найтонших порухів людської душі та у прагненні максимально наблизити поетичне мовлення до реального, чому сприяли численні обриви та еліпси, емоційність риторичних фігур. А своєрідність антитези, а саме не обов'язковість її побудови на антонімах, передає настанову імпресіонізму передавати якомога більше відтінків.

Тепер звернімося до збірки *Рання осінь* (1927). Зміни у системі тропів найбільше пов'язані зі зміною тематики (очікування смерті й неспроможності творчості). Натомість суттєво змінюються синтаксичні особливості поезії: зникає ілеїзм, поступившись місцем першоособовим дієсловом. Еліпс із характерної фігури стає епізодичною (їх лише 4 проти 15 у *Днях*), це надає фразі плавного звучання з чіткими логіко-смисловими акцентами. Обриви (їх 104) лишаються найчастотнішою фігурою, переважно позначаючи місця переходів від однієї думки до іншої. Водночас у збірці «*Рання осінь*» відчутно посилюється присутність фігур надлишковості, зокрема полісиндетонів, анафор та повторів. Останні є переважно варіативними (інверсивні та семантичні). Порушення заданого порядку слів веде до унаочнення тонких граней смислу і вказує на семантично навантажені образи: «Цвітуть думки, а на слова скупіше... Цвітуть думки, і на слова скупіше...» (Якщо в першому рядку йшлося про

213 Є. Плужник, *Поезії*, Київ 1988, с. 144.

безсилість поетичного вираження, то у другому – про філософську самозосередженість).

Найбільш вагомим є вплив полісиндетонів на загальну картину поетичного світу, адже вони встановлюють чіткі зв'язки між тезами, а це робить поетичне мовлення плавним і розміреним. Активним мовним засобом лишається протиставлення. У другій збірці спадає частка риторичних фігур. Зокрема, кількість окличних речень у збірці є вдвічі меншою (63). При цьому майже всі вони підсилюють загальну думку, а не окремі її частини, що теж робить інтонаційний малюнок вірша плавнішим. Зменшується і кількість риторичних питань та звертань, щодо останніх то змінюються і їх об'єкти: досвід і спокій, сподівана утома, могольна плита, осінь, доля, мрії, друзі. Якщо діалогічність *Днів* була звернена переважно до зовнішнього світу, то у другій збірці – до внутрішнього.

Недостатня лексикалізація та відсутність зв'язок непритаманна від початку В. Підмогильному (навіть циклу *Повстанці*, що тяжіє до імпресіонізму). Вже раннє оповідання (1918 року) демонструє обмежене й обдумане використання тропів і фігур. Їхня функція в тексті – не прикрашати, а точніше передавати авторову думку. З-поміж фігур найчастотнішими є накопичення (6), протиставлення (8) й повтори (3). При цьому накопичення рідко мають хоч три елементи і не обтяжують речення, як це було в стилі Б. Антоненка-Давидовича, а повтори не ритмізують прозу, як це було характерно раннім Косинці та Галич. Це повтори тематичного слова, що наголошують на ньому, привертають увагу читача: *зрозумів, що він непотрібний. Від свідомості своєї непотрібності він мучився й плакав*. Найвагомими є фігури протиставлення, які посилюють зв'язки: у вибірці описи двох гайдамаків творяться за допомогою протиставлення, що формує зв'язок не лише між реченнями, а й між фрагментами описів.

Вибірка з пізнішого оповідання демонструє ту саму ошадливість у тропях, з-поміж яких стабільні метафори і зокрема їх різновид – уособлення. Спостерігається конденсація тропів у фрагменті опису: «Літній вечір падав швидко. Сонця вже не було. На землі розляглися сірі тіні й сягнули серпанками до неба. Разом із тіннями котився вечірній сум, стелився холодним мереживом на вулицю й на душу. Сонце повело з собою сміх за далекий обрій, і земля лишилась,

як випитий келих»²¹⁴. На цей маленький фрагмент припадає 2/3 тропів з вибірки. Таким чином тропам як окрасі тексту обмежено функціонування. З-поміж фігур найчастотнішими лишаються протиставлення. У мові героїв присутній ілеїзм та еліпе, що імітують розмовність.

Варто визнати слушність характеристики, яку дав стилю письменника марксистський критик К. Довгань, рецензуючи *Третю революцію*: В. Підмогильний є один з тих дуже небагатьох українських письменників, що цілком вільно й культурно орудують мовою, що мову творять. Дбале добирання найвідповіднішого для даної думки вислову, робота над поширенням мовного діапазону, тонке розуміння найдрібніших нюансів лексичних – усе це в нього поєднується з вишуканою синтаксисою, з багатим асортиментом фразеологічним. Але дивна річ! І дивна, ще незбагнена діалектика художніх процесів! Це суто «язикове» збагачення мови В. Підмогильного – йде в парі з процесом зворотним: з образно емоційним зубожінням цієї мови... Особливо виразно позначається це на його епітеті. Намагаючись дібрати якнайточніше визначення – В. Підмогильний його надто *виточує*, надто математизує – не залишаючи зовсім місця для *емоції пізнання, здогадування* (виділення автора-С.Ж.)²¹⁵. Критик спостеріг найголовнішу прикмету стилю – апелювання не до емоційного, а раціонального сприйняття, яку, до речі, помітив і критик, закидаючи авторові «інтелігентство».

Здійснений аналіз дозволяє зробити такі висновки:

1. Спільним вектором письменників «Ланки» став рух від сенсуалізму до раціоналізму, від алогізму символів до логіки оповіді, що втілювалося у відхід їх від імпресіоністичної, орнаментальної манери до неореалістичної (постсимволістської в поезії Є. Плужника). Якщо у перший період своєї творчості ці письменники відтворювали світ як суму емоційно сприйнятих фрагментів, що зумовило такі характеристики тексту, як неповнота, розірваність, емоційність, то у 1924-25 рр. відбувається зміна творчих орієнтирів: прагнення цілісного відображення викликає нові якості тексту: ними стають ясність та чіткість, зв'язаність,

214 В. Підмогильний, *Оповідання, повість, романи*, Київ 1991, с. 199.

215 К. Довгань, *Людина з планети* [в:] «Життя і Революція», № 2, 1927, с. 178–179.

що зменшують простір для невисловленого, допомагаючи якомога точніше передати читачеві авторову думку. Тож спільність мистецьких поглядів ланчан виявляється не лише у декларованому назвою прагненні поєднати класичну спадщину із новими здобутками літератури, але й у переборенні імпресіоністичної, лірико-орнаментальної манери, популярної в тогочасній українській літературі, а отже віднаходженні власного стилю в українському модернізмі.

2. Оскільки стиль В. Підмогильного від початку мав характеристики, що розвинули інші ланчани, видається, що його естетичний авторитет також може бути аргументом у питанні лідерства в «Ланці» (На користь В. Підмогильного висловлюється Б. Антоненко-Давидович, Ю. Смолич і Т. Осьмачка, хоча сучасні дослідники Л. Череватенко, Л. Бойко важливу роль відводять Б. Антоненкові-Давидовичу).
3. Зважаючи на те, що найчастотнішим тропом у другому періоді є метафора (із її різновидами), перспективно осмислити її як домінанту художнього стилю, як це робить А. Моклиця, аналізуючи стиль польських модерністів²¹⁶). Адже, як демонструвалося на прикладі вибірки з *Тук-тук* Б. Антоненка-Давидовича, вона здатна керувати та організовувати навколо себе інші мовні засоби, формуючи семантичний та естетичний центр висловлювання. У концепції А. Моклиці метафора є домінантою сюрреалізму, який, за М. Моклицею, охоплює імажинізм, необароко та театр абсурду. Порівняльний аналіз функціонування метафор у названих стилях та неореалізмі може допомогти увиразнити місце неореалізму серед інших течій модернізму.

216 А. Моклиця, *Мовні домінанти художніх стилів польського модернізму*. Автореф. дис.... канд. філол. наук зі спеціальності 10.02.03 – слов'янські мови, Київ 2006.

ЛІТЕРАТУРА

Антоненко-Давидович Б., Твори: в 2 т., Т. 1: *Повісті та романи*, Київ 1999.

Антоненко-Давидович Б., *Синя Волошка*, Харків, Київ 1927.

Галич М., *Друкарка*, Київ 1927.

Дмитренко В., *Літературний дискурс «Ланки»-МАРСу першої третини ХХ століття*: монографія, Луганськ 2009.

Довгань К., *Людина з планети* [в:] «Життя і Революція», № 2, 1927, с. 175–181.

Косинка Г., *Заквітчаний сон*, Київ 1990.

Моклиця А., *Мовні домінанти художніх стилів польського модернізму*. Автореф. дис.... канд. філол. наук зі спеціальності 10.02.03 – слов'янські мови, Київ 2006.

Моклиця М., *Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика*, Луцьк 2002.

Підмогильний В., *Оповідання, повість, романи*, Київ, 1991.

Плужник Є., *Поезії*, Київ 1988.

ZHYGUN S. LITERARY GROUP «LANKA» IN SEARCH OF GENERAL PLATFORM

The article deals with the attempt to prove a community of esthetic searches of the writers who were included into literary group “Lanka”. The carried-out stylistic analysis of the works of the organization members shows style change after 1924 in works by B. Antonenko-Davydovych, G. Kosynka, E. Pluzhnyk, M. Galych. Their texts are characterized by incompleteness, disconnection and insufficient lexicalization in the first period of their work. The aspiration to the complete image causes coherence, statement clearness in the second period. The only prose writer who shows stylistic stability is V. Pidmohylny therefore his esthetic authority can be an argument at the discussion of question of leadership in “Lanka”.

Key words: stylistic analysis, “Lanka”, esthetic searches

Український авангардний роман: деструкція художньої форми

У літературному дискурсі ХХ століття авангардизм пов'язаний із «руйнуванням звичних художніх форм і канонів»²¹⁷. Виникаючи у кризові періоди історії, цей напрям заперечував усталені норми шляхом пародіювання, висміювання, гротескного поєднання, проте він не здатен на створення власних цінностей. Головна його функція – деструктивна, спрямована на «очищення» шляху для створення нового мистецтва. Авангардисти визначали деструкцію домінуючою формою мистецтва загалом. Прикметно й те, що деструкція художньої форми є однією з ознак модернізму, що привласнив авангардизм. Не тільки футуристичні поезії Михайля Семенка, Валер'яна Поліщука та інших відзначаються формальним експериментами, але й у прозі митці послуговуються деструкцією, руйнуючи старі усталені канони в архітектоніці. Авангардизм хоч і прагнув зруйнувати усталені форми традиції, все ж приваблював «кострубатою красою, намаганням реабілітувати деякі нехтувані естетичні категорії, (...) жагою нестримного експериментування, ненастанного оновлення, гри дискурсів, застосуванням алогізмів та гротеску»²¹⁸. Деструкція поширилася не тільки на літературну класичну форму, але й культуру, мистецтво загалом. Авангардне мистецтво пішло «деструктивним шляхом», намітилася тенденція до синтезу жанрових різновидів, адже письменники-експериментатори ініціювали зруйнувати не «традицію як таку, а її мертві, закостенілі форми»²¹⁹, вбачаючи себе творцями нового мистецтва та «ювелірами форм». Деструктивні аспекти стали домінантними у філософії першої поло-

217 *Літературознавча енциклопедія*, за ред. Ю. І. Коваліва, т. 1, Київ 2007, с. 14.

218 *Ibidem*, с. 15.

219 *Ibidem*, с. 15.

вини ХХ столітті, про що свідчать праці Е. Гуссерля, М. Хайдеггера, М. Гадамера.

Український авангардний роман можна вважати поліструктурним, адже знищення чітких меж різних жанрів та багатоплановість є домінантами ознаками цього жанру (візуальне прозове експериментування А. Чужого «Ведмідь полює за сонцем», «екранізований роман» *Інтелігент* Л. Скрипника, роман у новелах *Вершники*, роман у піснях *Чотири шаблі* Ю. Яновського, «роман нової конструкції» Гео Коляди *Арсенал сил*, роман Гео Шкурупія *Двері в день*, деструктивний роман Д. Бузька *Голяндія* та ін). Шукання поетами-футуристами нових верифікаційних форм, способів сюжетобудування поширилося й на прозу через пародійне змалювання художньої картини світу.

Деструкція – «руйнування певної системи, супроводжуване зміною її структури та властивостей»²²⁰. Феномен деструкції виражається через порушення структурної єдності твору на ідейному, світоглядному, образному, сюжетному, часово-просторовому, композиційному та мовному рівнях організації художнього твору. У нашому дослідженні ми спробуємо простежити деструкцію художньої форми авангардного («лівого» / експериментального / деструктивного) роману, що виявляється у руйнуванні композиційної структури, при цьому ми вказуємо, що організуючим моментом художнього тексту є діалектичний зв'язок і залежність деструктивних і творчих тенденцій, що виявляють себе як «індивідуально-стильові».

Своєрідне «шукання нових форм» українськими авангардистами, деструкція прозової форми виразилася через іронію, пародіювання класичних усталених романних жанрів, образів, сюжетів, мозаїчність, фрагментарність, множинність інтерпретацій, гру з текстом і гру з читачем. Модифікування епічного твору виявляється у особливостях нарації, у зміщенні часово-просторових координат, інтертекстуальній грі, що зумовило досягнення композиційної деструкції твору. Це стало причиною появи «жанрів-гібридів»: роман у новелах, роман у піснях (Ю. Яновський, А. Любченко), екранізований роман (Л. Скрипник).

Критика 20-х років ХХ століття (М. Ланський, О. Полторацький) відносить авангардний роман до «лівого» роману, вказуючи на його

220 *Ibidem*, с. 270.

підпорядкування повному розкриттю предметного та внутрішнього змісту через стислу жанрову форму. Крім того, і М. Ланський, і О. Полторацький акцентують увагу на тому, що сучасність (її критики називають – «висока організованість нашої доби») вимагає т.з. «синтетичного» роману, який треба будувати з урахуванням досвіду роману історичного. М. Ланський у розвідці, розробляючи засади «лівого роману», зауважував, що авангардна література проходить етап становлення. Концепт поняття «лівий», на думку критика, різнився від усталених зразків, адже «мистецькі формації, що стояли чи стоять хоч на крок попереду всіх інших, завжди приймали назву «лівих». Тому й справжній роман мусить народитися серед художників цих формацій. Тому й роман цей буде «лівий роман»²²¹. Теоретико-практичні засади «нового, сучасного типу роману»²²² були висловлені О. Полторацьким у статті *Як виробляти романи (До постановки питання про теорію й практику лівого роману)* (ця стаття перегукується із працею відомого представника російського формалізму В. Шкловського *Як зроблений «Дон-Кіхот»*). Теоретичні постулати вітчизняний критик скерував на зміну концепції епічного жанру в українській літературі, осмислюючи поняття роману як комплексу кількох новел, з'єднаних «докупи за допомогою кількох (небагатьох) композиційних принципів»²²³. Обґрунтовуючи теорію «зробленості» роману, критик розглядає «лівий» роман із точки зору не лише «хорошої, культурної продукції», що була домінуючою, а у відповідності «якості доби», наголошуючи на гостросюжетності, «енергійній композиції»²²⁴. Досліджуючи малу прозу в книзі *Як будується оповідання*, Майк Йогансен свої критичні зауваги розпочинав із зовнішньо схожих власних теорій з проголошуваними футуристами «смерті старого мистецтва». Дослідник зосередився на вмінні письменників скеровуватися на подачі форми, бо «мистецькі твори корисні як матеріал пізнання історичності»²²⁵. Спираючись на засади російського формалізму (В. Шкловського), український формалізм наголошував на «зробленості» літературного твору, про що засвідчують розвідки вітчизняних критиків.

221 М. Ланський, *Лівий роман* [в:] «Нова генерація», № 2, 1927, с. 37.

222 О. Полторацький, *Як виробляти роман* [в:] «Нова генерація», № 5, 1928, с. 34.

223 *Ibidem*, с. 34.

224 *Ibidem*, с. 37.

225 М. Йогансен, *Як будується оповідання*, Харків 1928, с. 12.

Осмилення дефініції «лівий» роман в авангардній пресі 20-30-х років минулого століття відбувається після того, як були надруковані найбільш значущі твори цього жанру: *Голяндія* Д. Бузька, *Інтелігент* Л. Скрипника, *Двері в день* та *Жанна батальйонерка* Гео Шкурупія. Проте масовим у вітчизняній літературі авангардний «лівий» роман не став. У футуристичних часописах *Нова Генерація*, *Авангард*, в яких друкувалися романи, основна увага фокусувалася на роз'ясненні читацькому загалу змістової організації творів, адже критики чекали від представників цього напрямку елітарного напрямку, зрозумілого лише певній групі.

У сучасній вітчизняній літературній критиці поняття «лівий» ототожнюється з «експериментальним», «деструктивним» романом (Н. Бернадська, А. Біла, М. Васьків, О. Журенко, О. Капленко, Л. Сеник, О. Філатова та інші).

Західноєвропейська філософська думка початку ХХ століття (Е. Гуссерль, М. Хайдеггер) піддає сумніву метафізичну традицію та вказує на деструктивний аналіз існуючих метафізичних понять. Поняття деструкції вводиться М. Хайдеггером у праці *Буття і час*, розвивається і конкретизується у пізніших його дослідженнях. Дефекція М. Хайдеггера – це спосіб крізь метафізику дістатися граничних основ самої метафізики і буття, яка здійснюється через мову, бо саме в ній втілено принципи метафізики і націлена на «розхитування закостенілої традиції і відшарування нарощеної нею схованок», спрямована на демонтаж і перетворення онтологічних (метафізичних) засад західної культури²²⁶. У праці М. Хайдеггер говорить про «дефекцію» як про «критичний демонтаж», що передбачає три відповідні способи: редукцію, або повернення від сущого до буття; конструкцію буття; дефекцію традиції²²⁷.

Для української авангардної прози дефекція традиції, вказує Н. Бернадська, виокреслювалася через розуміння нових творчих завдань, «нових принципів побудови сюжету, фабули, оповіді й композиції», коли відбувався «перегляд традиційних уявлень про літературний характер»²²⁸. Експериментування в жанрі роману, оновлення мовної семантики, пародіювання, шаржування було

226 М. Х а й д е г г е р, *Бытие и время*, пер. В. Бибихин, Харьков 2003, с. 39.

227 *Ibidem*, с. 52.

228 Н. Б е р н а д с ь к а, *Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція*, Київ 2004, с. 138.

популярним у літературі доби авангарду й призвело до заперечення «старого» мистецтва й культури, руйнування традиційної форми роману. Деструкція художньої форми авангардної прози виявляється на сюжетно-композиційному рівні творів у відмові від послідовного викладу подій і відбулася двома шляхами: завдяки сценарній техніці та через опертя «на класичні зразки, зокрема жанрову схему біографічного та соціально-побутового роману»²²⁹.

В авангардному романі правила оповіді та архітектоніки текстів розроблені за законами «нового мистецтва», надають можливість авторам для варіювання, імпровізації та деструктування тексту. Ю. Яновський у романі *Майстер корабля* утверджує нову манеру письма, вказуючи на новий композиційний прийом: «Я зовсім не хочу відчувати себе романістом. (...) Я не збираюся, пишучи мемуари, підлягати практиці написання романів. (...) Я, може, не хочу показувати красивої, витонченої будівлі, а хочу дати так матеріал, щоб у кожного читача виріс в уяві свій окремий будинок художнього впливу»²³⁰, декларуючи власне розуміння шляхів розвитку української прози у контексті світової культури. Підтримує свого побратима по перу й Гео Шкурушій, який у романі *Двері в день* утверджує право митця на відтворення гри у творі, мотивуючи тим, що читач теж має право бути співтворцем хоча б у своїх мріях: «І от тепер кожний з нас мусить погодитися, що всі ми романісти, що коли ті романи ми не будемо, не беремо в них участі як герої, то ми їх komponуємо в мріях»²³¹. Роман *«Двері в день»* вважають зразком деструкції класичної романної форми: в ньому відсутній поетапний, послідовний опис подій; розділи ніби розкидані, хаотично переплутані. Авангардисти проголошували ті постулати, які стали провідними в епоху постмодернізму: гра з текстом і читачем, читач як співавтор; текст – монтаж різних сюжетів, зокрема це яскраво виражається у творах сучасного сербського письменника Милорада Павича, який декларував нелінійність, деструкцію тексту, множинність інтерпретацій, змінюючи при цьому «спосіб читання, а не писання».

229 *Ibidem*, с. 153.

230 Ю. Я н о в с ь к и й, *Майстер корабля* [в:] *Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація*, Київ 2002, с. 41.

231 Г. Ш к у р у ш і й, *Двері в день*, Київ 1968, с. 28.

Архітектоніка *Вертепу* А. Любченка подібна до авангардних романів і складається з одинадцяти окремих розділів-фрагментів (новел): прологу, епілогу і дев'яти частин, які, як кінокадри, витворюють панорамне полотно твору, багатоголосся якого зливається в образ Жінки, що є носієм національної ідеї. Ритмізована композиційна побудова *Вертепу* увиразнюється через принцип повтору, ліричне начало, синтетичність твору. Музично-симфонічна організація твору відчувається вже у назвах розділів – «Соло неприкажної лірики», «Мелодрама», «Танок міського вечора», і є виявом творчих пошуків митця. Л. Пізнюк визначає жанр твору як повість у новелах, яка «попри свою назву, не має звичної вертикальної вертепної структури, її побудова нагадує радше горизонтальну тривимірну сценографію: посередині – кімната, простір, що його займає оповідач; з правого боку – вікно, з якого видно цвинтар, з другого боку – ліве вікно, що виходить на місто»²³². А. Любченко у творі моделює двовимірний простір, героїв, сприйняття подій, починаючи вже з назви (письменник використовує принцип народного лялькового театру), закликаючи читача до гри з текстом. Подаючи правила гри, автор все ж дає читачеві вільний простір для думки, відводячи йому роль креатора-співтворця, дозволяючи будувати свій текст. Вільне поводження з ustalеними канонами вертепного жанру подається автором у першому розділі – «Слово перед завісою»: «сьогоднішнє дійство не має анічогісінько спільного з тим своєрідним розумінням, якого надавали й надають слову «вертеп» не тільки наші північні сусіди, але й чимало наших байдужих земляків»²³³, «якщо за тих давніх часів вертеп являв собою просто триповерхову коробку, що її з чималою морокою переносилося з місця на місце, то тепер, маючи величезні науково-технічні надбання, ми, безперечно, можемо собі дозволити, щоб наш удосконалений вертеп, будь він яких завгодно розмірів, легенько й хуленько пересувався на які завгодно відстані»²³⁴, тому, наголошує письменник: «Не ждять старого стереотипу. Не ждять акуратненької послідовності»²³⁵. Така авторська настанова фокусує увагу не тільки на алогічне сприйняття

232 Л. Пізнюк, «Вертеп» Аркадія Любченка як множинна структура [в:] «Наукові записки НаУКМА», т. 17, 1999, с. 58.

233 А. Любченко, *Вертеп. Вибір новел і повістей*, Краків 1943, с. 18.

234 *Ibidem*, с. 18.

235 *Ibidem*, с. 19.

вертепу, а й на ігровій інтенції оповідача. За законами вертепного театру відбувається дія у романі Л. Скрипника *Інтелігент*, на що вказує сам автор: «Далі – те є дійсність, хоч на екрані ляльки»²³⁶. Послугується прийомами, близькими до техніки лялькового театру (вертепу) і Д. Бузько у романі *Голяндія*.

У 20-х роках німе кіно було одним із популярних видів мистецтва, і саме відповідно до нових ідей у кіномистецтві будує свій роман Л. Скрипник. *Вільна гра* проявляється у композиції роману *Інтелігент*, який за жанровим визначенням автора – «екранізований роман на шість частин з прологом та епілогом». Змальовуючи життя свого героя від народження до становлення, автор пародіює класичні зразки біографічного та соціально-побутового роману. Використовуючи сюжетну канву цих жанрів, наповнює новим змістом, користуючись при цьому кіномистецькими засобами: ремарками, кадрами, виділення різними шрифтами (коментарі автора і закадровий голос), музичним супроводом тексту. Авторські ремарки на кшталт титрів у німому кіно створюють ефект присутності у кінотеатрі. Власне деструкція подієвої канви твору зумовила і деструкцію наративу: «свідомий рух у межах заявленої дихотомії понять від «розповіді» до «показу»²³⁷. На зміну оповіді відповідно до захоплення Л. Скрипника кіномовою вказував О. Полторацький: «будуччина в розвитку лівого оповідання полягає саме в удосконаленні безпосередньої, «називної», стислої й енергійної мови, мабуть, завдяки синтезі з мовою сценарія»²³⁸.

Кінематографічна конструкція, різка зміна кадрів, монтаж, панорамність у романі *Вершники* Ю. Яновського визначають новаторський підхід автора до конструювання оповіді художнього твору. Архітектоніка роману – це вісім цілком закінчених (сюжетно і композиційно) розділів-новел (*Подвійне коло, Дитинство, Шаланда в морі, Батальйон Шведа, Лист у вічність, Чубенко, командир полку, Шлях армій, Адаменко*) своєю ідеєю, загальною психологічною настановою і внутрішніми взаємозв'язками творять цілісну картину дійсності часів громадянської війни та перших років становлення

236 Л. Скрипник, *Інтелігент*, Харків 1929, с. 104.

237 О. Капленко, *Авангардний нарратив: оголення деструктивних практик* [в:] «Література та культура Полісся», за ред. Г. Самойленко, вип. 56, Ніжин 2009, с. 63.

238 О. Полторацький, *op. cit.*, с. 58.

нової влади на Україні. Спогади, роздуми, вставні новели у тканині твору створюють ілюзію розірваності, дискретності часу.

Синтез поезії та прози, фольклору та модерного письма, використання новаторських стилістичних тенденцій, навіть вживання шрифту різного розміру виразно окреслюється у «романі нової конструкції» (авторська дефініція – С. Ж.) Гео Коляди *Арсенал сил*, що став одним із найяскравіших зразків авангардної прози. Письменник пропонує деструктивну модифікацію на різних рівнях тексту, використовуючи принцип монтажу та постулюючи власне право митця на декларування авторських постулатів.

Твір Д. Бузька *Голяндія* визначають як деструктивний роман, який характеризується фрагментарністю зображуваної дійсності, а подієвість має «пунктирно-конспективний» (О. Журенко) характер. Відмовляючись від сюжетної оповіді, автор *Голяндії* демонструє руйнування як форми роману, так і жанрової матриці: «Роман – умовність. Роман – це кін і лаштунки. Комедія чи драма, все одно - брехня»²³⁹.

Романний дискурс 20–30-х років ХХ століття демонструє деструкцію часово-просторої картини світу: відмова від послідовного викладу подій, часові зміщення, фрагментарність викладу подій, мозаїчність, кадровість змалювання дійсності. Художні тексти Д. Бузька, Гео Коляди, А. Любченка, Л. Скрипника, Ю. Яновського свідчать про розширення й екстравагантну подачу хронотопу: час то «згущується», то рухається з блискавичною швидкістю, алогічно переривається.

Авангардна проза, апелюючи до традицій минулого, активно постулює деструкцією застарілих літературних схем, демонструючи нові жанрові модифікації, розширює поле для формальних експериментів митців перш за все в архітектоніці («зовнішній руйнації») та утверджуючи індивідуально-авторський стиль. Сталою формою, що прикметна для творчості письменника в цілому, було фрагментарне деталізоване зображення подій. Художній образ світу в авангардистському романі детермінований способом розгортання ідеї творів через гру. Романний авангардний дискурс, пропонуючи деструктивну практику, інспірує власну літературну гру як у формально-змістових площинах

239 Д. Бузько, *Голяндія*, Київ 1991, с. 242.

тексту, так гру з читачем, якого запрошують до активної участі у цій грі.

ЛІТЕРАТУРА

Бернадська Н., *Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція*, Київ 2004.

Біла А., *Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки*, Київ 2006.

Бузько Д., *Голяндія*, Київ 1991, с. 242–393.

Йогансен М., *Як будується оповідання*, Харків 1928.

Капленко О., *Авангардний наратив: оголення деструктивних практик* [в:] «Література та культура Полісся», за ред. Г. Самойленко, вип. 56, Ніжин 2009, с. 51-70.

Коляда Г., *Арсенал сил. Роман нової конструкції* [в:] «Нова Генерація», № 12, 1928, с. 376–406.

Ланський М., *Лівий роман* [в:] «Нова Генерація», № 2, 1927, с. 34–38.

Літературознавча енциклопедія, за ред. Ю. Коваліва, т. 1-2, Київ 2007.

Любченко А., *Вертеп. Вибір новель і повістей*, Краків 1943.

Пізнюк Л., «Вертеп» Аркадія Любченка як множинна структура [в:] «Наукові записки НАУКМА», т. 17, 1999, с. 58-60.

Полторацький О., *Як виробляти роман* [в:] «Нова генерація», № 5, 1928, с. 34–39.

Сеник Л., *Прозові пошуки українських футуристів 20-х років: «лівий роман»* [в:] «Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка, Праці філологічної секції», т. ССХХІ, Львів 1990, с. 123–135.

Скрипник Л., *Інтелігент*, Харків 1929.

Філатова О., *Український роман 20-30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості*, Миколаїв 2010.

Шкурупій Г., *Двері в день*, Київ 1968.

Хайдеггер М., *Бытие и время*, пер. В. Бибихин, Харьков 2003.

Яновський Ю., *Майстер корабля* [в:] *Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація*, Київ 2002, с. 11–176.

Яновський Ю., *Вершники* [в:] Яновський Ю., *Твори*, т. 1-5, Київ 1983, т. 2, с. 327–410.

UKRAINIAN AVANT-GARDE NOVEL: ARTISTIC FORM DESTRUCTION

Avant-garde reveals the genre of novel with text reconstruction by means of mosaic or fragmental forms, multiplicity of interpretations; play both with a text and with a reader. Novel genre destruction by avant-garde representatives caused the appearance of “genres-hybrids”, such as novel in novellas (Y. Janovsky, A. Lubchenko), screen novel (L. Skrypnyk), “new construction novel” (Heo Kolada), and others. Artistic form renovation shows itself in authors’ rejection of exposition-al events sequence, in attempt to reach the compositional destruction of a writing through time displacements, clash of distant episodes, allusions, reminiscents inclusion and textual play.

Key words: avant-garde, novel structure, destruction, artistic form.

Критерії художності в естетичній концепції Антонича

Проблема художності є однією з центральних в осмисленні мистецького феномену літератури. Будучи складним комплексом структурних властивостей творів мистецтва, поняття художності залишається найбільш рухливою категорією. Найвиразніших типологічних і діахронічних змін зазнають критерії художності.

Багаторічну літературознавчу традицію дослідження критеріїв художності Анна Степанова резюмує у декілька підходів: парадигмально-історичний (С. Аверенцев, М. Гаспаров, О. Михайлов, В. Тюпа та ін.), що розглядає критерії художності у динаміці історичного розвитку літератури; семіотичний (Е. Кассіер, Б. Кроче, С. Лангер, Ю. Лотман, Ч. Морріс, Я. Мукаржовський, Ч. Пірс та ін.), що виокремлює як критерій художності знаково-символічну форму мистецтва; національно-культурні особливості феномену художності розглядали В. Бранський, Г. Гачев, І. Ільїн, А. Короцька та ін.; дослідженню естетики форми як ключового критерію художності (формальний підхід) були присвячені наукові розвідки В. Виноградова, С. Віткевича, Б. Успенського, В. Шкловського, Б. Ейхенбаума, В. Ерліха, Р. Якобсона та ін. тощо²⁴⁰.

Названі підходи представляють загальні літературознавчі тенденції, напрями наукових досліджень мистецтва слова. Якщо звузитися до предметного окреслення критеріїв художності, то картина буде однаково поліфонічною. Зупинимося коротко на кількох позиціях.

240 А. Степанова, *Критерії художності в літературі 20-х рр. XX ст.: ціннісні орієнтири неklasичного типу художньої свідомості* [в:] «Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов», вып. XIII, 2009, с. 202.

Узагальнюючи попередній досвід естетико-філософської думки, автори двотомної *Теорії літератури* виводять три закони мистецтва (художності). Закон *умовності* обґрунтовує необхідну умову мистецтва – створювати нову (художню) реальність світу. Вигаданий «геретокосмос» (Олександр Готліб Баумгартен) художнього твору повинен сприйматися як вповні завершене утворення й відповідно підпорядковуватися закону *цілісності*. Ще одним законом виступає *оригінальність*, де активно виявляється образотворча діяльність митця²⁴¹.

Відразу ж зауважимо, що окреслені критерії вимагають історичної кореляції. Наприклад, оригінальність усвідомилася як критерій художності лише в ХХ столітті. У часи Данте його творчість не сприймалася як оригінальна, а швидше зразково-традиційна. Так само як і творчість Шекспіра, Сервантеса, Гете, яких Гарольд Блум визначив як західний канон²⁴². Ряди будь-якого канону (в тому числі й персонального) доповнюються й розвиваються, і встановлюються вони насамперед науковцями, які й розробляють певні принципи ієрархії. Критерії, у свою чергу, завжди історично обумовлені. Кожна наступна епоха висуває власні і критерії краси, і критерії художності й відповідно визначає новий зразок. Почасти і з цієї причини наукові підходи до визначення критеріїв художності змінюються та/або удосконалюються.

В іншому джерелі Валерій Тюпа доповнює цитований перелік законами внутрішньої адресованості та генералізації, які пов'язані та впливають із трьох основних. Наприклад, внутрішня *адресація* зумовлена художньою цілісністю твору й полягає не в повідомленні певного готового смислу, а в приєднанні до певного способу смислотворення. Закон *генералізації* є оберненим до закону *індивідуалізації* (творчої оригінальності) й трактується низкою теоретиків як «закон творчої типізації», тобто вбачає в художності межову міру узагальнення особистого досвіду присутністю людського «Я» у світі²⁴³.

241 Н. Т а м а р ч е н к о, В. Т ю п а, С. Б р о й т м а н, *Теория литературы: в 2 т.*, Т. 1, Москва 2004, с. 51.

242 Г. Б л у м, *Західний канон*, Київ 2007.

243 *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*, под ред. Л. Чернец, Москва 1999, с. 465–466.

Петро Білоус виділяє такі основні критерії художності літературного твору: образність, образний лад, емоційна виразність та умовність²⁴⁴.

Петро Іванишин, спираючись на дослідження польського філософа Владислава Татаркевича, припускає наявність трьох основних (атрибутивних) критеріїв художності: техне, який пов'язаний з оцінкою зовнішньої форми літературного твору; ейдологічність (образотворча майстерність письменника); духовнотворча телеологічність твору (основний)²⁴⁵.

Анна Степанова звертає увагу на передумови формування критеріїв художності як результату взаємодії та взаємозумовленості таких факторів, як тип художньої свідомості, співвідношення категорій поетики та видів відносин у парадигмі «естетика / поетика», що продукує кореляцію естетичного та художнього образів. Спираючись на попередні здобутки науковців, які виокремили *традиціоналістський* або *нормативний* (епохи античності, середньовіччя та новий час до другої половини XVIII ст.) та *індивідуально-творчий* або *історичний* (з кінця XVIII до другої половини XIX ст.) типи художньої свідомості, дослідниця новий тип творчості, що сформувався у 20-роках XX століття, умовно позначає як *експериментаторський*²⁴⁶. Свого часу С. Аверинцев, М. Гаспаров, О. Михайлов та ін., на яких покликається А. Степанова, виокремили три ключові категорії поетики – *стиль, жанр, автор*, домінування котроїсь із яких у певні періоди розвитку літератури зумовлене зміною типів художньої свідомості. Відповідно, для традиціоналістського типу свідомості характерним є домінування на рівні поетики стилю, для індивідуально-творчого – жанру, для експериментаторського – автора.

У літературознавстві існують й інші підходи до визначення типів художньої свідомості, переважно їх кількості. Традиційно основу художньо-стильового розвитку Європи складає взаємодія двох типів творчості – античного й середньовічного, класичного і романтичного. Поряд із панівною дихотомною концепцією культурного розвитку пропонуються й інші. Наприклад, Д. Наливайко виділяє

244 П. Білоус, *Вступ до літературознавства*, Київ 2011, с. 64.

245 П. Іванишин, *Категорії художності: актуалізація базового поняття* [в:] «Українське літературознавство», вип. 69, 2010, с. 74.

246 А. Степанова, *Критерії художності, оп. cit.*, с. 203.

класицистичний, реалістичний та романтичний типи художнього мислення. Щоправда, це поняття не завжди чіткого корелюється з поняттям «тип художньої творчості», фактично взаємно замінюючись. Д. Наливайко спирається на запропоновану Б. Мейлахом концепцію класицизму, романтизму і реалізму як динамічних систем і водночас типів художньої творчості²⁴⁷.

Поступальний розвиток науки, термінологічне окреслення нових історико-літературних явищ і на цій основі виведення теоретичних закономірностей призводить до переосмислення, точніше уточнення, певних позицій. Уже в античності сформувався погляд на ідеалістичну та матеріалістичну природу творчості, який підтримується у різних видах і до сьогодні. Значний прогрес у методологічних шуканнях науки про літературу відбувся в період класичної німецької філософії, зокрема завдяки введенню Гегелем у мистецтвознавчий обіг понять суб'єкта і об'єкта. Наприкінці XIX століття видатний швейцарський мистецтвознавець Генріх Вельфлін вивів закономірність про «стилі епохи» як історико-типологічні утворення, що закономірно змінюють одне одного. У 40-х роках XX століття Дмитро Чижевський переніс ідею рівномірного коливання художніх стилів на український ґрунт, оформивши у теорію культурних хвиль. Ми лише нагадали ключові моменти становлення понять, і, незважаючи на те, що проблема є гострою, зупинятися на ній не будемо. Підґрунтям наших міркувань слугуватимуть готові положення.

Марія Моклиця визначає протистояння *типів художнього світосприйняття* як найважливішу опозицію літературного процесу. Тип художнього світосприйняття залежить від домінування суб'єкта (авторський внутрішній світ) і об'єкта (навколишній світ) у процесі творчості. Відтак виділяють два типи – романтичний та реалістичний. Реалізуючись у кожну епоху мистецького руху, вони (типи) утворюють художні – романтичні чи реалістичні – методи, які змінюють один одного послідовно, зливаючись у модернізмі воедино. Структура модернізму неоднорідна, а романтичний та реалістичний типи художнього світосприйняття реалізуються відповідно в методи символізму та експресіонізму, сюрреалізму та футуризму. Застосувавши теорію Карла Густава Юнга про чотири психологічні

247 Д. Н а л и в а й к о, *Искусство: направления, течения, стили*, Киев 1981, с. 32.

типи (інтуїтивний, сенсорний, емоційний, розумовий) до структуризації психології модернізму, М. Моклиця обґрунтовує формування модерністських стилів на основі психологічних векторів інтенційності: символіст на основі інтуїтивного, експресіоніст – емоційного, сюрреаліст на основі розумового, футурист – сенсорного²⁴⁸. Цю якість потрібно врахувати, бо очевидно, що імпресіонізм та експресіонізм вимагають від мистецтва різного. Крім того, у ХХ столітті критерії поцінування мистецтва декларуються в численних маніфестах.

При всьому розмаїтті наведених концепцій, в основі яких лежать різні наукові методи, вони стосуються одного – спроб знайти універсальні парадигми для літератури. При цьому дослідники виділять типи, які претендують на універсалізм, нехтуючи конкретикою історичної епохи.

Безперечно, що в розмові про критерії художності потрібно виходити з естетики часу, в контексті якої формується особистість. Варто звернути увагу на доробок схильних до рефлексії митців, спроектувати наукові висновки зі середини творчості.

Мета розвідки: з'ясувати смислове наповнення критеріїв художності в естетичній системі першорядного українського митця Богдана Ігоря Антонича, парадокс особистості якого полягає в поєднанні двох, здавалося б, несумісних типів творчості – раціонального та ірраціонального.

Спадок лемківського митця складають вірші, що увійшли до збірок *Привітання життя: книжка поезій* (Львів, 1931); *Велика гармонія* (збірка друкувалась у 1932-33 рр. у періодиці; повністю надрукована 1967 р.); *Три перстені: поеми й лірика* (Львів, 1934); *Книга Лева* (Львів, 1936); *Зелена Євангелія* (посмертне видання, Львів, 1938); *Ротації* (посмертне видання, Львів, 1938); а також залишилися поза збірками; лібрето до опери *Довбуш* (у двох редакціях); поетичні переклади (Ашіль Мільєн, Владислав Белза, Ярослав Врхліцький, Густав Фальке, Райнер Марія Рільке); прозові твори *На другому березі* (незакінчений роман), *Політик* (сатиричний гротеск), *Три мандоліни* (новела) та фрагменти інших творів, а також статті літературно-критичного і теоретико-літературного характерів

248 М. М о к л и ц я, *Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика*, Луцьк 2002, с. 80–82.

Національне мистецтво, Між змістом і формою, *Надхнення й ремесло, Літературна порада, Становище поета, Як розуміти поезію, Сто червінців божевілля* та публіцистичні дописи.

Естетична концепція Антонича моделюється нами на основі оригінальної художньої творчості, літературно-критичних праць та епістолярію.

Концепція – функціонально марковане слово, яке передбачає звернення насамперед до наукової спадщини, або ж науково-публіцистичної. У низці статей Антонич окреслив засадничі положення власної естетичної системи. Митець не виділяє окремо проблему художності, однак у міркуваннях про літературу вона зринає сама собою. Основні питання, що їх порушує Антонич і які так чи інакше прояснюють дефініцію художності в його розумінні, такі: зміст і форма, психологія художньої творчості (зокрема роль свідомого й підсвідомого у творчому процесі), завдання і функція мистецтва, література та суспільне життя. Глибоку ерудицію та тонкий естетичний смак виявляв Антонич й у критичних відгуках на події тогочасного літературного процесу.

Виходячи із положень теоретично-критичної спадщини поета, можна зробити висновок про розуміння ним мистецтва як явища *самодостатнього, автономного, суб'єктивного, конструктивного, дидактичного, індивідуалістичного*.

Найповніше ці положення розкриває теоретична праця *Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва)*. Дати відповідь на питання: «Що таке мистецтво?» – це означає окреслити його мету, вказати типологічні ознаки, визначити функції, з'ясувати механізми творення образів тощо. Вже у заголовку заявивши про власну ідеалістичну позицію трактування мистецтва, Б. І. Антонич розвиває її у п'ятнадцяти тезах-частинах. Враховуючи розмаїті напрацювання світової думки в напрямі ідеалістичного осмислення мистецтва, письменник формулює засадничу для власної естетичної концепції тезу: «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, (...) лише створює окрему дійсність»²⁴⁹.

Ідеалістична концепція мистецтва має довготривалу історію, яка тягнеться від Платона, і включає в себе взаємопов'язані філософські

249 Б. І. Антонич, *Повне зібрання творів*, Львів 2008, с. 581. Далі, покликаючись на це видання, вказуватимемо в дужках лише сторінку.

системи Берклі, Декарта, Канта, Фіхте, Brentano, Шеллінга, Больцано, Гуссерля, Інґардена та ін. Кожна з авторських теорій різниться, однак усі визнають іманентність мистецтва.

Становлення поглядів Антонича відбувалося в атмосфері європейського модернізму. Як студент Львівського університету Яна Казимира він міг слухати лекції польського професора Романа Інґардена, учня німецького філософа Едмунда Гуссерля. Праці названих мислителів формують потужний філософський напрям ХХ століття – феноменологію, яка убезпечила суб'єктивний ідеалізм від соліпсизму шляхом привнесення елементів об'єктивізму. Фундатор феноменології Гуссерль не вдавався до літературознавчих досліджень, однак його учень Інґарден зупинився саме в цій царині.

Близькість естетичних поглядів Б. І. Антонича до феноменологічної концепції Р. Інґардена розглянув Дмитро Ільницький. Головною точкою дотику двох концепцій він ставить питання сприймання художнього твору як множинного акту, а відрізняє позицію Антонича від поглядів Інґардена визнання національності приналежності автора твору та психологізм²⁵⁰.

Марія Зубрицька розглядає окремі спостереження Б. І. Антонича в контексті не тільки феноменології, але й – в історичній перспективі – постструктуралістських теорій читача та рецептивної естетики, які «проповідували принцип абсолютної свободи відчитування тексту та, відповідно, множинний характер естетичного досвіду»²⁵¹.

Проблема сприймання займає провідне місце в міркуваннях Антонича. «Мистецькі переживання є двоякі, а саме *творчі*, цебто ті, що їх відчуває мистець перед та в часі творення, і сприймальні, то є ті, що їх переживає сприймач у моменті сприймання мистецького твору. І одні, і другі є первісні, й теж потреба як одних, так других є вроджена. Також суб'єктивні є не тільки перші, але й другі. Кожна людина сприймає кожний мистецький твір на свій спосіб, цебто інакше. В кожному образі, картині тощо є стільки мистецьких творів, скільки цей образ мав сприймачів. *Об'єктивного мистецтва немає й не може бути*» (с. 583).

250 Д. Ільницький, *У проекції двох дзеркал: Інґарден і Антонич у феноменологічному дискурсі* [в:] «Studia Methodologica», вип. 31, 2011, с. 87–93.

251 М. Зубрицька, *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004, с. 12.

Проблема сприймання перманентно зринає в міркуваннях Антонича. Про множинність змістів він говорить неодноразового у різних контекстах. Крім того, існує проблема можливостей сприймача: «ідеальне сприйняття мистецького втору було б тоді, коли сприймач пережив би все, що при творенні переживав автор²⁵². Але це ідеал у дійсності недосяжний. Кожний читач чи глядач сприймає твір на свій лад, по-своєму» (с. 664). Пояснюючи незрозумілі моменти власної творчості в імprovізованому інтерв'ю, Антонич ставить автора на місце читача чи критика: «роля автора кінчається, коли він написав твір. Далі він уже тільки читач (може бути й критиком)...» (с. 667).

Виходячи з концепції автора та читача як «творчих співучасників», Вольфганг Ізер розглядає два полюси літературного твору, які можна назвати художнім та естетичним: «художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний – вказує на його реалізацію, яку здійснює читач»²⁵³.

Механізми рецептивного сприйняття та естетичного переживання невіддільні від поняття краси. Антонич розвинув цю тему не так у критичних статтях, як у незавершеному романі *На другому березі*, зокрема в дискусії між Марком та Ігорем.

Позиція Марка Мартовича така: «Правдива поезія не фальшує природи, є незалежна від її краси. Дійсна поезія має свою й тільки свою, власну й нічим незамінну красу...» (с. 526). Зі сказаного напрошується висновок, суголосний класицистичним принципам, ще в XV ст. сформульованим Леоном-Баттістом Альберті на основі вивчення античного мистецтва та пам'яток теоретичної думки: «1. Краса є об'єктивною якістю, властивою реальним предметам, а не їх переживанню людиною. (...) 3. Краса сприймається очима, але оцінюється розумом; саме розум і оцінює прекрасне, і творить його, керуючи уявою. 4. Краса проявляється і в природі, і в мистецтві; вона є законом в природі, але цілком в мистецтві. Природа – модель мистецтва, але мистецтво

252 Тут Антонич близький до Фрідріха Шлейєрмахера, який вважав, що інтерпретатор твору в герменевтиці повинен зрозуміти автора глибше, ніж той сам себе в момент творення.

253 В. І з е р, *Процес читання: феноменологічне наближення* [в:] *Слово. Знак. Дискурс*, за ред. М. Зубрицької, Львів 2008, с. 263.

здатне перевершити її, оскільки воно може вибрати те, що є кращим»²⁵⁴.

Звичайно, ми процитували тільки окремі вигідні нам місця з книги В. Татаркевича про розрізнення природної та робленої краси. У контексті дискусії Марка та Ігоря воно набирає гносеологічного характеру. Зірвавши розкішну білу айстру та піднісши пожовклий яблуневий листок, Ігор виголосив спостереження-висновок: «Справді, Марку, автентичні, дійсні айстри та осінні листки є кращі від цих із віршів» (с. 527). Однак хід дискусії розвивається не в напрямі з'ясування сутності краси, а скеровується Марком-автором у бік сприйняття краси природи людиною, в тому числі й митцем.

Поворотним моментом у естетиці стало розуміння, що красивий об'єкт стає таким лише в контакті з суб'єктом. Баумгартівський сенс поняття підтримав Іммануїл Кант. Револьюційна теза, що краса залежить від суб'єктивного сприйняття, критично переосмислена німецьким філософом. У *Критиці здатності суджень* (1790) він відзначає, що судження про красу ґрунтується на відчутті задоволення, однак це відчуття безкорисливе, не пов'язане з тим, має чи ні суб'єкт бажання володіти певним предметом, який він оцінює як красивий. Водночас судження про красу претендує на «універсальність», тобто на те, що будь-яка інша людина, апіорі, теж сприйматиме об'єкт як красивий. Така універсальність не може бути доведена. За Кантом, судження про красу виражається дихотомією: його підґрунтям є суб'єктивне відчуття, що не може бути доведеним, водночас, воно претендує на згоду будь-якого іншого суб'єкта, тобто на певну об'єктивність.

Слово «естетичний» стосується також речей, пов'язаних із відчуттям розкоші. Судження про красу є естетичним: воно вербалізує відчуття розкоші, що його привносять як твори мистецтва, так і натуральна краса.

Покликаючись на Канта (фактично розвиваючи думку в руслі суб'єктивного ідеалізму), Марко висновок: «Треба вміти дивитися на світ. Це перша заповідь майбутніх поетів. Але навіть і вони не зможуть добути з якого-будь явища всіх явних і таємних його сторінок. Кожне покоління й кожна людина приносить на світ власні

254 W. T a t a r k i e w s z, *History of Aesthetics, III. Modern Aesthetics*, Hague–Paris–Warszawa 1974, s. 330.

готові окуляри й бачить що інше, без огляду на те, чи річ сама собою має ці прикмети, чи ні. Чи ми загалом бачимо дійсні явища та речі, чи тільки творива власних окулярів?» (с. 527).

Суб'єктивні ідеалісти твердили, що вихідним для людини є її власне «Я», а будь-яка форма психічного є суб'єктивним відображенням об'єктів матеріального світу в голові людини за допомогою відчуттів. Відчуття – це якраз ті окуляри, про які говорить герой Антонича²⁵⁵.

«П'ять крил зорі і змислів п'ять у людським тілі,
і ліжко – човен мрій, трагедій, сподівання» (с. 710).

Антонич вживає слово «змисли» в тому розумінні, що й Іван Франко, який одним із перших в українському літературознавстві розробив відчуттєву теорію словесних образів у трактаті *Із секретів поетичної творчості* (1898). Дослідник повертає нашу увагу до етимона грецького слова естетика – чуття, відповідно, це наука про чуття у найширшому значенні цього слова. І. Франко робить влучні й геніальні у своїй простоті висновки: «Ми знаємо зверхній світ не такий, як він є на ділі, а тільки такий, яким нам показують його наші змисли»²⁵⁶.

Ще одна заувага щодо згаданої дискусії з роману *На другому березі* стосується стильової манери письменника. Літературні герої говорять про красу, і навіть мають приклади реальних квітів та осінніх листків, але Антонич не вдається до *опису* цих предметів. Він кинув нейтральне «розкішні білі айстри» й на тому зупинився. Головне для нього – це передача вражень від споглядання явищ природи та, як не дивно, їх аналіз.

Антонич із майстерністю психолога та мистецтвознавця аналізує сприйняття / несприйняття Ігорем пір року, пов'язуючи їх із художніми стилями: «Чи ти коли роздумував про білу, мармурову клясику зими, про досконалу гармонію простих, дорійських форм снігового вбрання? Чи ти дивувався з молодечої готики весни, коли

255 Напрошується паралель з думками Хосе Ортеги-і-Гасета про шибку та сад, який ми бачимо крізь неї (Дегуманізація мистецтва). Див.: Х. Ортега-і-Гасет, *Вибрані твори*, Київ 1994.

256 І. Ф р а н к о, *Із секретів поетичної творчості* [в:] *Зібрання творів у 50 т.*, Т. 31, Київ 1981, с. 77.

все струнке, спилясте, внебозривне, коли все підноситься, росте, прямує вгору? А могутній розгін ренесансу літа, пори широких, кручених, лагідних, повних, спілих форм. Вкінці з черги бароко осені, химерне, казкове, поплутане, неправильне, нерівномірне, нерівноположне (?), неодноманітне, багатобарвне, багатотонне й багатотонне. Повінь прикрас, орнаментів, позолочення, гарячі, ситі кольори. Півтони та чвертьтони...» (с. 528).

І вся справа полягала в тому, що Ігорове «Я» мало в своїй основі класичну простолінійність та гармонію з певним ухилом до готичної стрункості, а тому бароковість осені була просто неприйнятна для нього. Не такі окуляри носив Ігор.

Суперечка героїв незавершеного твору Антонича криє в собі значно глибші нюанси. Два герої – це по суті два «Я» однієї особистості, фактично автора роману, який таким чином виражає власні вагання. Антоничеві критерії краси, як і кожної людини, суб'єктивні.

У своєму первинному сенсі критерій має цілком утилітарний смисл – мірило, міра, ціна. Кожен із нас є поціновувачем мистецтва. З іншого боку, критерій є підставою для оцінки, визначення або класифікації чогось.

Споглядання краси природи породжує бажання створити подібне. Однак спонукою до творчості стає й потворне, але не нейтральне. Тільки сильне враження спонукає до творчості. Антонич так моделює шлях від «реальної дійсності до мистецької дійсності»: «від спонуки до вражіння, від вражіння до уявління, від уявління до укладу уявлінь, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, матеріалізація цих засобів» (с. 584). Ключовим компонентом цього ряду виступає враження – як митця, так і реципієнта. В одного на початку творення, в іншого – при сприйнятті твору (при чому, нагадаю, сприймачем може бути і сам автор). Головна ж якість цих вражень – емоційність: «вражіння, що їх викликає мистецтво. Чи це будуть вражіння творця, чи сприймача, мають завжди характер передовсім чуттєвий, емоційний» (с. 657). В іншому місці Антонич говорить про унікальність естетичних і водночас психічних вражень від художнього твору: «мистецький твір є тоді й лиш тоді вартісний, коли викликає вартісні переживання й передусім такі переживання, яких інша ділянка на могла би в нас спонукати» (с. 583-584).

Окрім того, що мистецькі «переживання є потрібні й вартісні самі про себе, тому мистецтво це суспільна вартість», воно постійно

вчить «саме собою» (с. 586). З суспільної впливає національна вартість мистецтва, оскільки нація є й суспільством. Б. І. Антонич порушує проблему національної приналежності митця: «Мистець є тоді національним, коли признає свою приналежність до даної нації та відчуває співзвучність своєї психіки із збірною психікою свого народу» (с. 589).

Проблема поєднання етнічного, національного та загальнолюдського в мистецтві також лежить в площині диференціації художності. Визнаною є думка, що аби мистецтво стало високим, воно має виходити за межі етнічного, мусить піднятися до загальнолюдських проблем.

Боротьба з «шароварністю» в українській літературі досягла апогею в двадцяті роки ХХ століття, коли європейська література активно освоювала нові методи модернізму. Про такий вектор української літератури говорили М. Хвильовий, М. Зеров, В. Підмогильний тощо, а раніше – «наскрізь європейські уми» (вислів М. Рудницького) М. Драгоманов, І. Франко, Леся Українка. Однак на шляху європейського розвитку варто не впасти в крайнощі. Антонич у статті *Примітивна європеїзація* висловлює критику тим поетам, які прагнучи бути по-європейськи модерними, вдавалися до спрощення та вульгаризації мистецтва слова. Сам Антонич власною творчістю продемонстрував європейський стиль, не позбавлений національного коріння.

Національне в мистецтві не обмежується етнографізмом, а виражає дух народу, його ментальність. Предмет зображення теж значення не має, бо навіть на основі простих сюжетів можна порушити важливі гуманістичні проблеми.

З поняттям народності пов'язані питання простоти й доступності. Явище елітарності в певному розумінні досить спірне, як і різного роду поняття «загалу», «маси», «пересічності». Є глибинна народна мудрість, притаманна справжності людського як у творенні цінностей життя, так і в його естетично-моральному осягненні. Не випадково Б. І. Антонич назвав статтю, де порушує методологічні проблеми мистецтва, *Національне мистецтво*. Мистецтво реалізується в кожній індивідуальній творчості, і національній у тому числі. Митець може вести своєрідну гру, використовуючи гротеск, алогізм і парадокс, за якими прочитується зовсім інший змістовний контекст. А може й не вдаватися до підтекстових моментів

і зумисного примітивізму, виражатися просто, а водночас глибоко. Все залежить від таланту та майстерності.

Для Антонича закоріненість (корінь у прямому й переносному значеннях) у народній стихії була надзвичайно важливою. «Я сам у своїх поезіях підкреслюю свою національну та навіть расову приналежність не тільки в змісті, але що важніше – й трудніше – ще й у формі, – зізнається поет. – Роблю це менше за надуманою програмою, більше з внутрішньої потреби вірності світові, що з нього вийшов» (с. 651).

Для Антонича притаманне вроджене прагнення природності, він спирається на глибинні національні основи. У власній творчості поет прагне піднести національне до рівня загальнолюдського:

«Народився Бог на саях
в лемківськiм містечку Дуклі.
Прийшли лемки у крисанях
і принесли місяць круглий.

Ніч у сніговій завії
крутиться довкола стріх.
На долоні, у Марії
місяць – золотий горіх» (*Різдво*, с. 138).

На користь народності Антоничевої поезії (й цитованого вірша зокрема) свідчать не тільки зовнішня простота, але й глибоке відчуття національного в поєднанні з природним. Поет наблизив велич християнського Бога до простих лемків, малочисельної етногрупи, підкресливши тим самим доступність божественного кожній людині. Довершеність поезії досягається гармонійним поєднанням віршового хорейного розміру, точною перехресною римою, невибагливою метафорикою, безсполучниковим порівнянням. Україномовний лемок Антонич створив образ власної батьківщини, яка для сучасного читача стоїть понад державні кордони (сьогодні Дукля – польське місто), фактично зміфологізувавши її.

В образному світі Антонича природність і традиції поєдналися в національному:

«Антонич був хрущем і жив колись на вишнях,
на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко» (с. 218).

Численні висновки про пантеїзм Антонича пояснюються не тільки природністю існування лемків серед гірської природи, але й, знову ж таки, ідеалістичним розумінням та, почасти, спрямованістю творчості, яка трактується як стихійний процес, аналогічний природній стихії.

Найпоследовніше така концепція розвинулася в естетиці Фрідріха Шеллінга. Мислитель розгортає ідею цілісності природи, висхідний розвиток якої увінчується появою свідомого «Я». Розвиток «Я» постає діяльністю, що розподіляється на теоретичну та практичну сфери. На теоретичному рівні розвиток свідомості проходить від нижчих сходинок (відчуття, споглядання, уявлення, судження) до вищого ступеня – розуму. На вищому рівні теоретичне «Я» усвідомлює себе самодіяльним, практичним «Я», тобто волею. Відповідно, практичне «Я» також проходить кілька сходинок, причому в теоретичному та практичному розумі по-різному співвіднесені свідоме й безсвідоме. Центром, куди спрямовується творче «Я», долаючи суперечності теоретичного та практичного розуму, постає мистецтво. У мистецтві, на думку Ф. Шеллінга, творче «Я» здійснює себе в гармонії свідомого та безсвідомого начал духу. Продуктивна діяльність розуму в природі, за Шеллінгом, аналогічна творчій діяльності окремого суб'єкта в мистецтві. Сформульована філософом ідея споріднена з романтичним уявленням про творчість як єдність раціонального й ірраціонального начал.

На теоретичному рівні Б. І. Антонич постійно підкреслював природне спрямування індивідуальної творчості, проголошуючи стихійність як основоположну засаду. Однак, дещо інші висновки можна зробити, простеживши, як це реалізується у творчій практиці.

Антонич належить до поетів, які наполегливо розвиваються. У дослідженні творчості поета в руслі модернізму М. Моклиця представила яскраві приклади учнівства. З одного боку, вони переконують, що «Антонич у своїй творчості умудрився охопити всі головні методи модернізму, починаючи від символізму і закінчуючи сюрреалізмом»²⁵⁷, з іншого ж – демонструють контрольованість власної творчості.

²⁵⁷ М. Моклиця, *Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Частина. 1. Українська література*, Луцьк 1999, с. 110.

Процес постійного навчання свідчить про усвідомлене ставлення до творчої стихії. Таким чином митець прагне її підкорити, упокорити. У творчості Антонич насамперед – змагун (його слово). Вправління письменника зі словом інколи нагадують гімнастичні вправи. «Вихор казився. Ревів, вигукував, свистів, гоготав, голосив, сміявся, грюкав, гутарив, брязкав, деренчав, виляскував, порскав, пирхав, мутикав, рипів, рюмсава, рокоtava» (с. 538). Чи й справді не схоже це на філологічну вправу з використання синонімів?

Б. І. Антонич як вправний філолог та вдумливий дослідник добре засвоїв потрібний досвід. Він очевидно знав і відчував естетичні вимоги часу та інтуїтивно обрав потрібний напрям у творчій практиці. Китами його поетичного світу стали міфологізм, пантеїзм, народність.

Письменник міцно сплїв у власній творчості любов до малої батьківщини, закоханість в її природу, міфологію. У збірці *Привітання життя* вміщено вірш *Автобіографія*, який засвідчує нерозривність зв'язку з рідною Лемківщиною, батьківщиною його поетичного дару. Ці первинні в усіх відношеннях враження поет залишить на все життя:

«Тепер – де б я не був і коли-небудь,
я все – п'яний дїтвак із сонцем у кишені» (с. 80).

Суццa основа поета, викохана близькістю сонця, не боїться гамірних міст, злиднів, поразок. Над життєвою сутою постає вічна творчість, що поєднує міфологічне та фольклорне начала:

«Мої пісні – над рікою часу калиновий міст,
я – закоханий в житті поганин» (с. 80).

Прикметно, що визначальні рядки з цього вірша Б. І. Антонич використав як епіграф до іншої «біографічної» поезії – *Автопортрет*, заголовного вірша збірки *Три перстені*:

«Червоні клени й клени срібні,
над кленами весна і вітер.
Дочасности красо незглибна,
невже ж тобою не п'яніти?

Я, сонцеві життя продавши

за сто червінців божевілля,
захоплений поганин завжди,
поет весняного похмілля» (с. 117).

У сув'язі поетичних мотивів чітко виділяється тема сп'яніння. Це те творче сп'яніння, з яким ототожнювали мистецтво починаючи від міфологічних уявлень часів докласового суспільства до ірраціональних трактувань ХХІ століття. Де сп'яніння, там і вино. «Справжнім мистцям дає на дорогу найясніший бог Діоніс коли вже не «сто червінців божевілля», то бодай одного», – цитує Антонич самого себе (с. 660).

Герої роману *На другому березі* з'ясовують призначення поезії. Марко Мартович обстоює поезію як фізичну потребу, світську відміну релігії. Ігор вторить йому: «Ага. Поети – жерці, шамани, друїди, кобзарі, вайдельоти, бояни, Діоніс. Чув, чув...» (с. 526). Перед нами перелік втаємничених представників людства, які творили, зберігали та передавали заключені в слова традиції, знання, мудрість. Сислове осердя всіх назв можна звести до значення слова вайдельоти (знати, відати), бо вони відали щось таке, чого на знали інші. Ще в давній культурі склалося уявлення, що митець рівний шаманові, бо обоє говорять незрозумілою, але гарною мовою, яка прирівнювалася до мови богів. Своєрідне підтвердження цьому знаходимо в Мірче Еліаде: «Етимологія імені Одіна (Водана) вказує на збудження і поетичне натхнення, на шаманський екстаз. Таке значення давньоісландського *Odr* (пор. готське *wors*, «шаленствующий», і латинське *vates*, «поет», «провидець»)»²⁵⁸. Отже, необхідні максимальне втаємничення сакрального, ізоляція його від явищ профанного світу, в тому числі, й від людини як істоти профанної. Звідси – численні табу, обмеження, застереження, а згодом – метафори, алегорії, символи, підтекст, що роблять мову словесних творів іншою. Навіть звичайні слова набувають дивного чару в майстерному вірші.

Ім'я бога Діоніса та настирливий мотив творчого сп'яніння видають діонісійне начало творчості Антонича.

Поняття аполлонійного та діонісійного типів творчості обґрунтував Фрідріх Ніцше (*Народження трагедії*, 1872) під впливом

258 Е. М е л е т и н с к и й, *Мифы народов мира: в 2 х т., Т. 2*, Москва 1996, с. 241.

ідей Артура Шопенгауера про «світову волю» та естетики Ріхарда Вагнера.

Німецький філософ обстоює тезу про поступальний розвиток мистецтва за умови «двоїстості аполлонійного та діонісійного» начал²⁵⁹. Витоки мистецтва як життєвої необхідності Ф. Ніцше пов'язує з потребою втілення усвідомленої краси форм у пластичних образах мистецтва, на відміну від випадковості виявів краси в дійсності. Однак, попри довершеність таких образів, вони породжують відчуття ілюзорності, зануреності в сон. Людина прагне такої ілюзії, підтримує її. Радісна необхідність сонних видінь виражена греками в їх Аполлоні: це бог усіх сил, котрі творять образами, і водночас бог, який віщує істину та пророкує майбутнє. Творчі сили, уособлені в Аполлоні, покликані зробити життя можливим і гідним. Також він втілює принципи індивідуальності.

Іншу сторону життя відображає діонісійне начало духу. Ф. Ніцше для уточнення його змісту застосовує поняття «сп'яніння». Протилежне принципу індивідуальності, діонісійне начало можна характеризувати як «хорове». У співах і танцях людина виявляє себе співчленом вищої общини, вона переживає піднесення. В середині людини звучить щось надприродне, божественне.

Діонісійне й аполлонійне начала філософ уявляє стихіями, що пронизують життя, прориваючись зі самої природи. Це сили, в яких художні потенції природи отримують своє безпосереднє втілення, реалізують себе, прагнучи знищити індивіда, звільнити його містичним відчуттям єдності. На противагу цим творчим станам природи кожен митець – лише її «наслідувач»: або аполлонійний «митець сну», або діонісійний «митець сп'яніння», або водночас і те й інше, як в античній трагедії²⁶⁰. Стан єднання важливий тим, що у ньому діонісійне сп'яніння не набуває абсолютного характеру, а під дією аполлонійного сну відбувається самовідчуження, тобто єднання з внутрішньою першоосновою світу в символічній подібності сновидіння.

Вихідні засади концепції Ф. Ніцше прояснюють сутність ідей «панестетизму»: естетичне начало бачиться всепроникним. Воно

259 Ф. Ніцше, *Повне зібрання творів. Том 1. Народження трагедії. Невчасні міркування I-IV; Твори спадку 1870-1873*, Львів 2004, с. 23.

260 *Ibidem*, с. 27.

покладене в самій природі людини так само, як і в природному світі. Діонісійне й аполлонійне начала уособлюють дві грані людського ества: родову природу та духовну сутність.

У ХХ столітті антиномія аполлонійного та діонісійного виявилася співзвучною глобальній культурно-духовній ситуації. Стосовно мистецтва концепцію Ніцше активно використовує Освальд Шпенглер, замінюючи діонісійне поняттям «фаустівське». В його інтерпретації аполлонійна мова форм розкриває стале, а фаустівська – процес становлення. Цим пояснюється домінування ірраціонального діонісійного начала в мистецтві ХХ століття, особливо в новаторських художніх потоках – авангарді, модернізмі, постмодернізмі, посткультурі в цілому. Воно переважає в таких напрямках, як дадаїзм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, театр абсурду, література потоку свідомості, у багатьох найсучасніших арт-проектах і практиках.

Діонісійне у творчості Антонича виявляє себе насамперед образно – буяння рослинності, первісні інстинкти, музична й колористична стихія.

Таємниці художності, на думку Б. І. Антонича (як зрештою воно і є), криються «між змістом і формою». Одноійменна стаття не тільки оприлюднює розумінням автором цих понять, але й окреслює процес виникнення твору, визначає основні його етапи: «спонука – зміст (змісти) творця – формальні засоби – матеріальна форма – змісти сприймачів» (с. 598).

Спонукою до написання вказаної статті стала праця Михайла Рудницького *Між ідеєю і формою* (Львів, 1932).

Окреслившись у філософії, дихотомія змісту і форми в мистецькому ракурсі стає виразнішою. Для творів мистецтва, які в першу чергу сприймаються відчуттями, а вже потім доходять до розуму, форма (тобто те, що впадає в око, вловлюється вухом) має першорядне значення. В тисячолітній боротьбі за пріоритет змісту й форми останнє слово сказали формалісти: «Зміст – це форма, а форма – це зміст». Такою формулою вони утвердили головне правило реципієнтів різного ґатунку (від читача-любителя до критика): щоб досягнути зміст, потрібно зрозуміти форму.

До вічного питання змісту і форми звертаються й М. Рудницький та Б. І. Антонич, щоправда з дещо різних позицій, один з позиції професійного критика, інший – митця в ролі критика.

Найбільшою претензією Антонича до Рудницького є неточність дефініції поняття ідея. За спостереженням Антонича їх є вісім: «1) первісне (релігійна, політична, суспільна ідея тощо), 2) зміст мистецького втору, 3) провідна думка твору, 4) спонука, цебто те, що спонукало мистця до творення, 5) думка сприймача по пізнанні твору, 6) «волевий намір», 7) «індивідуальне уявлення», 8) почування» (с. 594).

Звичайно, що така кількість значення можлива, бо слово ідея – багатозначне. Однак, ми завжди мусимо його конкретизувати відповідно до контексту. Антонич насамперед протестує проти втілення у художньому творі ідеї в її первісному значенні – релігійної, політичної і т. д. Саме це він мав на увазі, проголошуючи: «можливий є навіть архітвір без ніякої ідеї» (с. 596).

Коли ж така ідея у творі є, ми кажемо: такий-то твір втілює ідею братерства, або виражає ідею визволення тощо. Однак є чимало мистецьких творів, у яких годі шукати вираження певної філософської, політичної, національної ідеї. Що ж тоді є ідеєю твору? Оспівування краси квітів? Це тема або мотив. Передача почуттів закоханого? Це знову ж таки тема або мотив і т. д. А якщо твір зовсім не несе ніякої ідеї? Не є суспільно заангажованим? Однак такий твір має смисл існування й втілює насамперед естетичну ідею (якщо є справді художнім).

Антонич розрізняє такі поняття, як ідея (релігійна, політична, суспільна тощо), зміст («що») та форма («як»). «Звичайне розмежування змісту й форми таке: зміст це те, *що автор каже* (висловлює, передає, виявляє) в творі, форма те, *як автор каже*» (с. 596). Далі Антонич вдається до силогізмів, у результаті яких висновкує: «Форма є тільки шляхом, дорогою до мети – постаті (отже змісту), є лише засобом до її витворення» (с. 597). У цьому смислі ми маємо справу з формальними засобами, і коли такі використані, потреба у них відпадає. Тобто, у готовому творі кінчається «роля форми»: «В кожному готовому мистецькому творі немає ніякої форми, є тільки зміст (а в ньому як його складник і постать)» (с. 597). У такому образному визначенні форми – постать – проявляється мистецька позиція Антонича, тоді як Рудницький оперує літературно теоретичними поняттями.

За відміну від Рудницького, який окреслив полісемію поняття ідеї, в Антонича, навпаки, поняття форми має кілька значень:

постать – вигляд змісту (тобто форма у сучасному розумінні); формальні засоби – тропи, фігури, звукопис тощо; фізичне вираження матеріального оформлення – фарби та полотно, чорнило й папір, дрижання повітря (фактично матеріал, в якому постають твори різних видів мистецтва).

Між Антоничем і Рудницьким склався своєрідний діалог, і тільки взявши до уваги позицію обох сторін, можемо прояснити певні моменти. Рудницький допоміг витлумачити позицію Антонича щодо критеріїв краси. Один із розділів його книги так і називається *Критерій*. Критик пише: «Вартість твору – вартість переживань, до яких він спонукає»²⁶¹. Антонич просто не вживає слова вартість, однак заперечуючи існування форми в готовому мистецькому творі, він доходить висновку, що справжнім (у повному сенсі художнім) твором є той, де змісту й форми не видно, тобто залишилася тільки матеріальна форма та враження, які він справляє на реципієнтів. Така позиція зближує Антонича з формалістами.

Естетична концепція митця безпосередньо реалізується в його творчості. Виявом художнього літературознавства є міркування про природу творчості у поетичних візіях Антонича.

У поетичних творах під назвою *Ars poetika* (їх у Антонича є шість, що засвідчує інтерес до теми) чітко простежується концептуальне трактування творчості: це пісня, натхнення для якої дарує Бог. У поезіях із такою назвою виділено ключові аспекти творчості: краса, зміст, форма, натхнення. В аргументивній антології привертає увагу тема краси. Вірш *Ars poetika* зі збірки *Книга Лева* піднімає цю проблему:

«Мініатюра сонця – яблуко надхнення
на дереві життя – на дереві мистецтва,
і творчість, наче присуд, творчість невтоленна
і з світом торг красою – муз скупих купецтво» (с. 169).

Наступні вірші збірки – *Ars critica*, *Дружня гутірка*, *Подвійний концерт* – продовжують підняту тему. Діалогову форму підтримують питання на початку віршів. Осердя дискусії – ціна краси. Світ завжди виставляє певні норми красивого, однак якоюсь мірою

261 М. Рудницький, *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»?», Дрогобич 2009, с. 442.*

не можна обмежити безумство творчості, визначити «діапазон п'яніння». Для істинної творчості чорнил замало – «треба крови».

Ліричний герой гостро переживає необхідність міряння:

«Хай ваші терези розумні
Відважать форму, зміст, прикраси,
Достоту зміряють безумне
І скажуть: небагато важить
Хай!» (*Ars critica*, с. 170)

Поціновувати, міряти явища одного ряду важко й непотрібно мірилом іншого. У такому поціновуванні мимоволі протиставляються розум та емоції, майстерність техніки та стихійність творчості, й перед героєм постає питання: «Де ж міра мір, *єдина* міра?» (с. 171). Очевидно, що воно й насправді риторичне.

Краса – розкіш, яка існує в природі, й яку важко наслідувати. Приручена краса – мертва. Уподібнитися у власному творінні до природи – ось вища майстерність творця.

У поезіях Б. І. Антонича часто звучить тема творчості як ремесла. Загалом, ремесла займають у міфосвіті поета одне з провідних місць. Найчастіше Антонич оспівує теслярство. На батьківщині поета поширеність цього заняття пояснюється природним ресурсом: Лемківщина – край «вівса й ялівцю». Теслярство – творче й божественне ремесло. Тесля має справу з деревом, а це живий матеріал, як і слово: обидва мають коріння й твору потенцію. Працюючи з природним матеріалом, майстер творчо використовує малюнок та окрас деревини. Працюючи зі словом, митець також повинен використовувати творчі можливості мови. І. Франко каже: «Нема що мовити, що й поезія мусить користати з тих образів, нагромаджених уже в самій скарбівні мови, тим більше, що вони вже поетичні самі собою»²⁶².

Антонич відкрив глибинну етимологію виразу «корінь слова». У контексті його образів слово справді сприймається як рослина, а поєднання слів – як буйноквіття: «Углиб, до дна співуче лезо / встромляю в корінь слова» (с. 208); «До дна землі й до дна цупкого слова / вдираюся завзято й уперто» (с. 209).

²⁶² І. Франко, *Из секретів*, *op. cit.*, с. 82.

І поетичне мистецтво, і ремесло вимагають майстерності. Одне дається Богом, іншому потрібно постійно вчитися, однак, без вправлення занедбається будь-який таланти, і для будь-якого ремесла потрібна Божа іскра. В поетичній стихії Антонича мистецька й реміснична стихії сходяться:

«В мойому цеху теслів і мистців
п'янливі таємниці, зваби і омани.
Перо і пензель тремтячи в руці
проколюють думок метелики весняні.

Співна сокира й гостре долото
Формують глину слів і дерево музики.
Цей світ – хмільної пісні полотно,
Мистцеві замалий – для теслі завеликий» (с. 208–209).

У цитованій поезії *Мій цех* Антонич вкотре виділяє основоположні засади ірраціональної творчості: сп'яніння, втаємничення, музичність. У збірці *Зелена євангелія* значна кількість віршів декларує віршувальну майстерність поета як ремісничу вправність: «Навчися в теслів ремесла, / навчись тесати слово» (*Наука*, с. 208); «Я витесав поему з срібла, / поема, мов ялиця» (*До дна*, с. 208)²⁶³. «Сіра братіє і світочі моєї парохії, челядники й майстри з мого цеху, теслі строф, ганчарі поем, різьбарі сонетів, ткачі повістей, будівничі драм», – звертається поет до колег по цеху в статті *Становище поета* (с. 651).

Для Б. І. Антонича слово є таким самим природним матеріалом, як дерево, глина, камінь. В поезіях він майстерно розкриває синестетичну та синкретичну силу слова: «В вазах строф цвітуть слова пахучі, мов квіти» (с. 78), «Слова рослинні і хвилясті / злітають радісним дощем» (с. 141); «Ловлю слова, мов барвни скельця» (с. 181).

Слово й до сьогодні синтезує в собі виражальні засоби різних мистецтв. Про словесний художній образ ми говоримо, що він пластичний (якості скульптури), контрастний, яскравий (риси живопису), музичний, ритмомелодійний (ознаки музики). Первісний

263 Для поетів формалістичної тенденції характерний підхід до слова як до матеріального засобу на зразок каменю чи металу. Див.: Т. Левчук, *Від трубадурів до неокласиків: формалістична тенденція європейської поезії* [в:] «Волинь філологічна: текст і контекст», вип. 16, 2013, с. 124–138.

синкретизм продовжує етимологічно жити в слові. Синтезувавши виражальну силу різних мистецтв ще у первісному синкретизмі, слово постійно зберігає цю інтенцію, забезпечуючи таким чином універсальність літератури як виду мистецтва. Зображально-виражальні можливості слова фактично необмежені.

Письменники рівня Антонича відкривають для мови нові можливості. Актуалізуючи внутрішні смисли слів, вони віднаходять нові сучасні значення, втілюючи у свіжі форми. У ХХ столітті критерій оригінальності стає чи не основним.

Аби не стати епігоном, митець мусить знайти особистий рецепт творчості відповідно до власного ідеалу краси. «Мистецтво має власні закони, але не знає будь-яких всезагальних рецептів слідування цим законам. (...) Як будь-яка, навіть найяскравіша індивідуальність неминуче належить до якогось типу, так і будь-який витвір мистецтва характеризується тим чи іншим **модусом художності** (способом здійснення її законів)»²⁶⁴. Незважаючи на атрибутивні якості мистецьких творів, кожен митець слідує законам художності по-своєму, втілюючи їх в оригінальній творчості, опосередковано вибудовуючи власну естетичну систему. Відтак, критерії художності зумовлені не тільки історично, але й персонально.

Б. І. Антонич – першорядний модерністський письменник європейського рівня. Парадокс його особистості полягає в поєднанні раціонального та ірраціонального типів творчості, перший з яких тяжіє до ідейності та формалізму, другий – до спонтанності, природності й образності. За його переконанням, поет мусить щось робити «проти розуму».

Насамкінець узгодимо наведені на початку статті концепції: домінування поетикальної категорії автор в експериментаторському типі художньої творчості пояснюється закономірностями модернізму, в якому митець (суб'єкт) усвідомив себе як об'єкт художнього осмислення. У структурі модернізму творча особистість Антонича постає як розумовий тип та сюрреаліст. Однак раціоналіст Антонич знає небезпеки реалістичної творчості та свідомо шукає спосіб увести ірраціональне на рівні образності.

²⁶⁴ Н. Т а м а р ч е н к о, В. Т ю п а, С. Б р о й т м а н, *Теорія літератури, оп. cit.*, с. 54.

Погляди Б. І. Антонича перегукуються з теоріями І. Франка, М. Рудницького, Х. Ортеги-і-Гасета, Р. Інгардена, В. Ізера та ін. У світлі відчуттєвої концепції мистецтва художність твору полягає в його естетичній цінності, тобто в силі того враження, яке твір справив на реципієнта.

ЛІТЕРАТУРА

Антонич Б. І., *Повне зібрання творів*, Львів 2008.

Білоус П., *Вступ до літературознавства*, Київ 2011.

Блум Г., *Західний канон*, Київ 2007.

Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины, под ред. Л. Чернец, Москва 1999.

Зубрицька М., *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004.

Іванишин П., *Категорії художності: актуалізація базового поняття* [в:] «Українське літературознавство», вип. 69, 2010, с. 70–75.

Ізер В., *Процес читання: феноменологічне наближення* [в:] *Слово. Знак. Дискурс*, за ред. М. Зубрицької, Львів 2008, с. 263–276.

Льницький Д., *У проекції двох дзеркал: Інгарден і Антонич у феноменологічному дискурсі* [в:] «Studia Methodologica», вип. 31, 2011, с. 87–93.

Левчук Т., *Від трубадурів до неокласиків: формалістична тенденція європейської поезії* [в:] «Волинь філологічна: текст і контекст», вип. 16, 2013, с. 124–138.

Мелетинский Е., *Мифы народов мира: в 2 х тт.*, Т. 2, Москва 1996.

Моклиця М., *Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Частина 1. Українська література*, Луцьк 1999.

Моклиця М., *Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика*, Луцьк 2002.

Ніцше Ф., *Повне зібрання творів. Том 1. Народження трагедії. Невчасні міркування I-IV; Твори спадку 1870-1873*, Львів 2004.

Ортега-і-Гасет Х., *Вибрані твори*, Київ 1994.

Рудницький М., *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»?», Дрогобич 2009.*

Степанова А., *Критерії художності в літературі 20-х рр. ХХ ст.: ціннісні орієнтири некласичного типу художньої свідомості [в:] «Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов», вып. XIII, 2009, с. 202–211.*

Тамарченко Н., Тюпа В., Бройтман С., *Теория литературы: в 2 т., Т. 1*, Москва 2004.

Франко І., *Із секретів поетичної творчості [в:] Зібрання творів у 50 т, Т. 31*, Київ 1981.

Tatarkiewicz W. *History of Aesthetics, III. Modern Aesthetics*, Hague–Paris–Warszawa, 1974.

THE CRITERIA OF ARTISTRY IN THE AESTHETIC CONCEPT OF ANTONYCH

The aesthetic concept of Antonych is constructed by us basing on the original art, literary-critical works and epistolary. The main issues which rises Antonych and which clarify the definition of artistry in his understanding in any event are the following: content and form, the psychology of art (particularly the role of conscious and unconscious in the creative process), the tasks and functions of art, literature and social life. Considering the thesis of the theoretical and critical legacy of the poet, we can conclude his understanding of art as a self-sufficient, independent, subjective, constructive, didactic, individualistic phenomenon.

The artist realizes his aesthetic concept in his work. Reflections about the nature of creativity in poetic visions of Antonych and in the unfinished novel “On the other side” are the expression of literary scholarship.

Key words: aesthetic concept, art, criteria of artistry, inspiration, subconscious, subjective, creative personality.

Художньо-психологічна параметризація концепту «жінка» у фемінній прозі української діаспори середини ХХ століття

Жіноча проза українського екзилу середини ХХ століття дає глибокий фактаж для ідейно-художньої параметризації концепту «жінка», що, з одного боку, виявляє різні іпостасі цього образу на певному історико-культурному етапі, а з іншого – є «візитівкою» ціннісних орієнтирів мистецтва як корелята суспільного світобачення. Виходячи з розуміння аналізованого концепту як складної амальгами ментального, соціального (гендерного в тому числі) й індивідуально-авторського, вважаємо за необхідне здійснити його дистрибуцію за категорійною диференціацією зовнішньо-фізіологічних, психологічних і соціально-статусних критеріїв, що охоплює типізовані образні парадигми смислового діапазону художньої репрезентації концепту в жіночій прозі. Однак обсяги статті обмежують обсяг нашого дослідження, тому беремо до аналізу лише психологічне наповнення концепту «жінка», що, зрештою, становить мету нашої студії.

У пошуках глибинних інтенцій поведінки й учинків жінки в тій чи іншій життєвій ситуації діаспорні мисткині, крім позверхніх, звертаються до психологічних, внутрішньо-змістових парадигм концептуалізації образу, враховуючи морально-етичні, інтелектуально-розумові і ситуативні стани особистості.

Шкала параметризації концепту за морально-етичними показниками хоч і широка у своїй полівалентній сутності, все ж зводиться до двох, як в українській народній казці, особистісно-характеристичних (зорієнтованих) координат – доброї або лихої жінки зі співвідносними описовими рисами. Заради об'єктивності треба сказати,

що кількість негативних жіночих образів, створених тими ж таки жінками, зведено до мінімуму: це здебільшого образи або коханок (наприклад, Міці Шварц, яка і з горя єврейських родин у нацистському апокаліпсисі має зиск, отримуючи в подарунок прикраси розстріляних людей (*Родина Гольдів Я. Острук*), або гіпертрофованих советських активісток (Хівря, *Дивний вершник* Іванни Чорнобривець). На думку дослідників, це свідчить про намагання мисткинь створити художній світ, де «жінка» постає як чи не єдина носителька справжніх цінностей в абсурдному бездуховному світі».²⁶⁵

Моральні стереотипи в рамках феміної прози українського зарубіжжя наділяють концепт «жінка» такими атрибутами, як вірність у любові (Валя (*Сонце заходить С. Парфанович*) і переконаннях (Галя (*Те, що роз'єднує Я. Острук*), саможертвоність (Надія Стрільчук (*Ціянкалій С. Парфанович*), милосердя (Саня (*Шоколяда М. Цуканової*), скромність (Наталія (*Хвіст Павича Д. Гуменної*), цнотливість (Христя (*Провалля Я. Острук*), працьовитість (Надія (*Бузковий цвіт М. Цуканової*), безкорисливість (Олена Мірчук (*Однакові С. Парфанович*), патріотизм (Марія Кобзаренко (*Проти переконань О. Мак*)). До прикладу альтруїзм і хоробрість Олени Мірчук (новела *Однакові* (зб. *Інші дні С. Парфанович*) виявляється в порятунку єврейського чоловіка, батька чотирьох дітей, від загибелі в захопленому нацистами Львові (у продукуванні єврейської тематики як моделі міжнаціонального співжиття і культурних взаємин С. Парфанович бачимо добру школу і природню спадкоємність з прози митців зламу століть М. Коцюбинського, І. Франка та В. Винниченка). Тут письменниця-суспільствознавець і гуманіст в епічних координатах дає художньо-документальний остеріг від злочинів проти людства, не повторення кривавих сторінок української та світової історії. Жахи винищення єврейського й українського народу, спільність доль яких (у баченні літераторки смерть рівняє всіх, а горе об'єднує, незалежно від національності чи віросповідання) підтверджено найбільшою кількістю загиблих у роки Другої світової війни мисткиня зображує з неонатуралістичною деталізацією: тут і нестерпний трупний запах, переданий письменницею з таким одоративним ефектом, що викликає в читача нудотний жах,

²⁶⁵ С. Ф і л о н е н к о, *Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття (феміністичний аспект): дис. ...канд. філол. наук*, Дніпропетровськ 2003, с. 205.

і уже розпухлі тіла закатованих людей, і чорні від побиття обличчя з цівкою крові на скронях (така докладна анатомічність характеризує не стільки жіноче бачення світу, скільки професійний фах лікарки, яку не лякає вигляд крові чи частин тіла; до речі, поряд із белетристикою, письменниця створила чимало наукових і науково-популярних праць і в галузі медицини). З цієї пекельної нацистської м'ясорубки приготованих до знищення людей головна героїня, ризикуючи власним життям, витягає інженера Вайца. Її вчинок авторка атестує не як героїчний, а як природний для жінки, що підтверджує подальший плин Олениного безрадісного життя: вона знову йде шукати серед гори людських тіл свого загиблого чоловіка.

Проте у творах діаспорних мисткинь, згідно із законами реалізму, не завжди наявна чітка диференціація на позитивних і негативних персонажів. Жінка зображується в усій повноті її репрезентативності, коли характер героїні, її душевні порухи не вкладаються в прокрустове ложе полярних координат добра чи зла. До таких образів належить Любка (оповідання *Дівоча честь* (зб. *Чотири сонця*), яку Д. Гуменна наділяє, з одного боку, морально-етичними чеснотами, а з іншого – демонструє її гріхопадіння. Письменниця прагне усвідомити глибини психології особистості жінки, підсвідомі мотиваційні інспірації її вчинків, для чого створює чіткий художньо-психологічний силует образу з проникненням у глибини жіночого мікрокосму. «Психологічне – дослідницьке – заглиблення художника у внутрішній світ свого героя традиційно вважається особливістю реалізму»²⁶⁶, стверджує Л. Мороз, тому усі вчинки героїні підпорядковані логіці розкриття конкретних життєвих обставин. Перед читачем постає не покірний і підконтрольний типаж Марусі (Маруся) Г. Квітки-Основ'яненка чи Наталки (*Наталка Полтавка*) І. Котляревського, а героїня формату П. Мирного (маємо на увазі роман *Повія*), яка у пошуках власного щастя долає навіть морально-етичні стереотипи дівочої честі, вірності, жіночої дружби. Ламання споконвічних суспільно значущих регламентованих моралю законів життя і пошук особистої свободи в помислах та вчинках (сказати б, емансипації) не приносить молодій жінці омріяного щастя: навпаки – доводить до спроби самогубства. Як і автор *Украденого щастя*», письменниця ставить перед читачем і собою питання «Хто

266 Л. М о р о з, «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка, Київ 1994, с. 168.

винен?»): подруга Софійка, в якій Любка відбила коханого хлопця Максима; Максим, котрий знаючи про зв'язок Любки з Юрком, зваблює її, а після народження дитини від Юрка виганяє з дому; Юрко, який знадив й опісля погордував дівчиною як легковажною. Але, якщо І. Франко не дає однозначної відповіді, залишаючи читача на одинці зі своїми висновками, то Д. Гуменна не змушує реципієнта шукати розгадку. У її художньому баченні, винне суспільство з його байдужістю до окремої людини, а отже, всі персонажі, які по черзі відвернулися від героїні. Авторчина Любка виконує роль свого роду духовного ментора, що знімає маски й оприявнює справжню сутність кожного: Софійці вказує на її небажання подати руку помочі і демонструє справжнє обличчя Максима, Максимові та Юркові допомагає побачити себе з боку. Проте, обираючи всі доступні методи боротьби за особисте благополуччя, Любка втрачає себе для світу.

Культурософська концепція мистецтва у Д. Гуменної – це не просто вказівка на недоліки соціуму, але й пошук шляхів його удосконалення. Обсервацію та ревізію духовних вартостей персонажа авторка здійснює, використовуючи позасвідомісний стан хворобливого марення, що допомагає Любці побачити своє життя зі сторони. Це є, як стверджує Т. Качак, «невід'ємна риса *жіночого письма*»²⁶⁷. Лежачи на смертному одрі (розв'язка оптимістична й символічна водночас: Любка фізично одужує, аби відродитись морально), героїня духовно прозирає й усвідомлює, що вона жертва перш за все своїх помилок. Розкриваючи шляхи пошуків жіночого щастя в морально-етичному наświetленні, мисткиня підводить читача до думки про збереження та культивування ментально-українських традиційних чеснот і норм феміної поведінки.

Особливе значення для квалітативної параметризації концепту «жінка» мають характеристики її інтелектуальних здібностей, що тлумачаться письменницями передовсім «не стільки як рівень освіченості, а скільки як здоровий глузд, життєва мудрість та кмітливість»²⁶⁸. Проникливої філігранності досягають майстрині

267 Т. Качак, *Художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ століття: дис. ...канд. філол. наук*, Івано-Франківськ 2006, с. 122.

268 О. Лазарович, *Лексико-семантична структура концептів «дівчина», «жінка», «баба» / «dziewczyna», «kobieta», «baba» в українській та польській мовах: порівняльний аспект* [в:] «Прикарпатський вісник НТШ», № 2, 2000, с. 22.

слова, самостійно даючи жінці влучну описову характеристику її розуму лише кількома штрихами, як це зробила в оповіданні *Бузковий цвіт* з одноіменної збірки М. Цуканова. Ощадлива згадка про «задумливі серйозні очі»²⁶⁹ виявляє глибини розуму головної героїні. Така економія характеротворення виправдана з двох причин: по-перше, дає змогу читачеві поряд з іншими побачити ще й цю грань художнього образу героїні; по-друге, відповідно до законів жанру, допомагає зглибити погляд на події сюжету, а не на зайвій описовості.

Внутрішньою проникненістю в мікрокосм особистості позначились твори фемінного красного письменства екзилу, в яких усупереч загальноприйнятому анекдотичному вислову про особливості жіночої логіки, розсудливість останньої не декларується літераторками спеціально, а репрезентується персонажами в дії. Так, життєва мудрість, яку дає людині вік і святописемна заповідь любові до ближнього, неньки кривдника молодій дівчині з новели *Паранька* (зб. *З потоку життя*) Іванни Чорнобривець виявляється в осердченому ставленні до сироти, розумінні вищих духовних цінностей. Маємо конкретизований образ матері як апологета істинної правди, заради збереження якої жінка здатна відмовитись від сина-покидька. Водночас перед читачем постає абстрагована ідея абсолюту, високої моралі: вона не засуджує (жовчні ескапади співтабірників-переселенців виконують тут функцію протиставлення), своєю мудрістю вивищуючись над натовпом, його ницістю, набуваючи надлюдських ознак святості, біблійної розради у важку хвилину: «Оця малознайома жінка, ніби добрий янгол, найшла її в глибокому сумі і хоче допомогти їй, як рідна мати, рідній дитині»²⁷⁰. Материнською мудрістю мисткиня надає концепту «жінка» деміургічних функцій правди, добра й людяності в часи поступової втрати суспільством найважливіших трансцендентних категорій і понять.

Систему парадигм на позначення концепту «жінка» доповнює психо-емотивний стан горя чи щастя з різними його проявами в контекстуальному полі художнього твору. Жіноча проза особлива тим, що регенерує образні феміні типи з яскраво вираженими домінантами внутрішнього життя персонажа, його емоційного стану,

269 М. Цуканова, *Бузковий цвіт*, Буенос Айрес 1951, с. 96.

270 І. Чорнобривець, *З потоку життя*, Мюнхен 1963, с. 135.

адже «те, що «пристойно» для жінки (плакати, сентименталізувати, боятися і т. ін.), «непристойно» для чоловіка»²⁷¹. Тому й маємо зовнішні прояви психології жінки, розкриті через емотивні стани.

Стрижневою рисою всіх жіночих образів фемінного епосу діаспори є пошуки шляхів щастя, бачення якого і механізми реалізації в кожного персонажа різні. Сюжетну канву творів жінки-аторки становить не саме абстрактне усвідомлення щастя, а лише шлях до нього, зазвичай нелегкий, а в більшості випадків драматичний і навіть трагічний. Дехто, як героїня нарису *Кімнатка з книжками* (зб. *Терпкі нахоці*) Л. Лисак, щастя і сенс життя вбачає у виконанні суспільного обов'язку. Душевне заспокоєння у важких емігрантських буднях їй приносить плекання українськості на чужині, відчуття потрібності справи, якою займається. Однак у домінантній своїй більшості жіноче щастя бачиться героїнями крізь призму особистісних, зазвичай родинно-сімейних цінностей (як, наприклад, в оповіданні *Зустріч* О. Звичайної), відсутність або втрата яких інспірує почуття спустошеності, нереалізованості, розпачу (приклади знаходимо у *Щасливій Ганні* О. Звичайної, *Однакових* С. Парфанович та інших творах). Скажімо, героїня новели *Куркульська вілія* (зб. *Чотири сонця*) Д. Гуменної Меланка Демидівна, розкуркулена бездітна і немічна жінка («бездітне бабисько»²⁷² – сердита, болючо-саркастична персонажна характеристика в дусі розмовного українського мовлення діда Герасимовича атестує неможливість розуміння жінкою сімейних проблем виховання нащадків) без власного даху над головою тулиться в напівзруйнованій холодній обдертій хаті на краю села разом з такими ж нещасними, як і сама. Діалог героїні зі співмешканцями розкриває драму втраченого, зруйнованого не з власної вини життя, невігойна рана якого вже не вилікується. Авторка вдало моделює хронотоп твору: відчуття трагічного посилює не лише місце подій, але й час – Свят-вечір, коли, згідно з українською традицією, під світлом різдвяної зорі збирається разом уся родина. Єдина розрада – мнемонічні екскурси героїні в минуле (хоч бездітне, але не безхлібне), які стають формою самозахисту та своєрідним імунітетом від можливості остаточної втрати нитки життя. Заключним сюжетним акордом є прихід колядників, родичів діда

271 Е. И л ь и н, *Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины*, Санкт-Петербург 2003, с. 68.

272 Д. Г у м е н н а, *Чотири сонця*, Нью-Йорк 1969, с. 157.

Герасимовича, що сприймається як символічна пересторога для збереження родинних цінностей – еквівалента людського / жіночого щастя, екзистенційного сенсу життя у продовженні естафетності поколінь.

Таким чином, художня дистрибуція психоемоційного стану жінки образотворчо доповнює концепт новими гранями, надає йому більшої реалізоцентричності, логічної продуманості, автентики. Фемінний погляд письменниць, як ніякий інший, розкриває внутрішні переживання жіночих персонажів, відображає специфіку їхньої аксіологічної картини світу, систему поглядів, переконань, традиційних для ментальної площини української культури.

ЛІТЕРАТУРА

Гуменна Д., *Чотири сонця*, Нью-Йорк 1969.

Качак Т., *Художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ століття: дис. ...канд. філол. наук*, Івано-Франківськ 2006.

Лазарович О., *Лексико-семантична структура концептів «дівчина», «жінка», «баба» / «dziewczyna», «kobieta», «baba» в українській та польській мовах: порівняльний аспект [в:] «Прикарпатський вісник НТШ», № 2, 2008, с. 17-27.*

Мороз Л., *«Сто рівноцінних прав»: Парадокси драматургії В. Винниченка*, Київ 1994.

Подольський А., *Уроки минулого: Історія Голокосту в Україні*, Київ 2007.

Філоненко С., *Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття (феміністичний аспект): дис. ...канд. філол. наук*, Дніпропетровськ 2003.

Цуканова М., *Бузковий цвіт*, Буенос Айрес 1951.

Чорнобривець І., *З потоку життя*, Мюнхен 1963.

Ильин Е., *Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины*, Санкт-Петербург 2003.

ARTISTIC AND PSYCHOLOGICAL PARAMETERIZATION OF THE CONCEPT «WOMAN» IN THE FEMINIST PROSE OF THE 1950'S UKRAINIAN EMIGRATION

The concept “woman” is specified by the paradigm of the person’s psycho emotional state that is revealed by the feminine’s discourse of the Ukrainian literature of the 20th century. It is pointed out and analyzed the specificity of three typological person’s states (moral and ethical, intellectual and psycho-emotive) in the creation process of feminine’s characters. It is clarified correlation between key condition that is singled out by the author and the heroin’s deeds that makes more accurate the definite concept.

Key words: the concept “woman”, feminine prose, diasporas literature, psychological paradigm of the image.

ПАВЛІНА ОЛЕХОВСЬКА

ВАРШАВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Феміністичний дискурс у сучасній українській прозі. Дослідницькі перспективи

Фемінізм як інтелектуальна течія, за словами Анни Насіловської, є результатом емансипаційних прагнень жінок у ХХ ст. Після 1989 року у Польщі довго стримувані політичні дискусії призвели до раптової появи дуже агресивної мізогінії і в той же час хвилі інтересу до фемінізму, про що свідчать публікації Гражини Борковської, Еви Красковської, Марії Яніон, Інги Івасюв та інших²⁷³.

Український фемінізм у 90-их роках ХХ ст. розвивався завдяки діяльності Соломії Павличко, яка стала ініціатором і лідером української школи феміністичного літературознавства²⁷⁴. В Інституті літератури вона проводила гендерні семінари, які відвідували зокрема Тамара Гундорова, Оксана Забужко, Віра Агеєва, Наталка Шумило, Ніла Зборовська, Марія Зубрицька. Як стверджує Оксана Забужко, саме Соломія Павличко пропагувала в Україні роботи і погляди відомих західних феміністок, таких як Юлія Крістева, Елен Сіксу, Лус Ірігорей²⁷⁵.

273 A. N a s i ł o w s k a, *Teksty feministyczne [w:] Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, pod red. A. Nasilowskiej, Warszawa 2001. Дослідниця посилається на наступні публікації: G. B o r k o w s k a, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996; M. J a n i o n, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996; E. K r a s k o w s k a, *Piórem niewieścim: z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999; I. I w a s i ó w, *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego: próba feministyczna*, Szczecin 1994; K. K ł o s i ń s k a, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999; tom zbiorowy: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, pod red. G. B o r k o w s k i e j i L. S i k o r s k i e j, Warszawa 2000.

274 *Українські palimpsest. Oksana Zabuzko w rozmowie z Izą Chruslińską*, Wrocław 2013, s. 194.

275 *Ibidem*, s. 195.

Натомість аналізуючи роботи польських дослідниць, Анна Насіловська стверджує: «*Не існує єдиної мови феміністичної критики. Вона послуговується західними надбаннями психоаналізу, в основному – критикою фалогоцентризму, посилається на прийняте в американській критиці поняття гінокритики чи категорії гендеру (розуміючи їх як культурологічну статеву ідентичність) і критику усіх форм патріархальної культури або використовує традиційні інструменти філології, обмежуючись лише постановкою нових питань*»²⁷⁶. Подібні дослідницькі тенденції присутні в роботах українських дослідників. Розгляньмо праці «*Femina Melancholica*» Тамари Гундорової (Київ, 2002), «*Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*» Віри Агеевої (Київ, 2008).

Таким чином, питання про те, як вивчати сучасну європейську художню літературу, написану жінкою про жінку, завжди залишається актуальним. Які засоби використовувати, щоб розкрити глибину значень формування жіночої ідентичності? Розгляньмо три літературні образи, створені трьома видатними українськими письменниками: Оксани – героїні *Польових досліджень з українського сексу* Оксани Забужко, героїні оповідання *Без мужика* Євгенії Кононенко і героїні *Сьомги* Софії Андрухович, а також засоби, які, на нашу думку, можуть бути корисним при інтерпретації цих текстів.

Інтерпретуючи твердження Міхала Павла Марковського про те, «що література може розповісти щось важливе про людину»²⁷⁷, можемо сказати, що, дивлячись на окремі постаті жінок, ми бачимо людину, тобто структуру її особистості та процеси, які формують цю особистість.

У цей момент варто звернути увагу на два питання. По-перше, всі героїні пишуть про їхній психосексуальний розвиток, тобто категорії, які складають ідентичність героїні, схожі, відрізняється лише сам процес її формування. Героїні творять власну ідентичність навколо тих самих понять: жінка в розумінні самої себе і зовнішнього світу (інших жінок, чоловіків, сімейних відносин та ін.). Крім того, всі вони розуміють власні внутрішні процеси, культурні матриці або впливи середовища на розвиток їхніх особистостей.

²⁷⁶ A. Nas i ł o w s k a, *op. cit.*, s. 10.

²⁷⁷ M. P. M a r k o w s k i, *Antropologia i literatura* [w:] «Teksty Drugie», Nr 6 (2007), s. 26.

По-друге, залежно від того, які аспекти людської екзистенції ми хочемо проаналізувати, ми можемо звернутися до антропології культури, антропології літератури, соціології чи психології. У цій статті, інтерпретуючи згадані літературні образи, ми розглянемо питання, до яких звертається психологія особистості.

Тому ми обираємо деякі категорії з цієї галузі: психосексуальний розвиток людини, конструювання сексуальності і поняття особистості Еріка Берна.

Поняття сексуальності

Найпильнішу увагу героїні приділяють власній сексуальності, яка проявляється в творах в основному через їхні контакти з протилежною статтю, але, звичайно, не тільки. Ми розуміємо сексуальність як вроджений атрибут і вроджену функцію людського організму, яке є предметом складних внутрішніх і зовнішніх факторів²⁷⁸. Основним носієм сексуальності у такому розумінні є тіло. Всі героїні сприймають тіло і процеси, які на нього впливають, як невід'ємний складовий елемент почуття «Я», компонент особистості. А враховуючи те, що досвід тіла має ситуативний характер²⁷⁹, суб'єктивне або об'єктивне розуміння героїнею свого тіла є сумою індивідуальних експериментів і культурних матриць, присутніх у родинному середовищі (в процесі соціалізації) і підсвідомості. Дві героїні Софія й Оксана часто в контексті ситуацій, які відбуваються в їхньому дорослому житті, повертаються у дитинство. Героїня оповідання *Без мужика* не проводить таких явних паралелей, але, описуючи своє дорослішання в оточенні мами і бабусі, звертає увагу на факти, які впливають на її почуття тілесності і сексуальності.

Витримати

Розгляньмо спершу образ героїні *Сьомги* Софії Андрухович. Розповідь про її дозрівання сягає раннього віку. У світі, представленому з точки зору чутливого, цікавого світогляду наївної дитини, тіло є важливим барометром, за допомогою якого відбувається

278 *Seksualność w cyklu życia człowieka*, red. nauk. M. Beisert, Warszawa 2011, s. 8.

279 A. R o b a k, *Rozwojowe aspekty doświadczenia ciała w okresie dzieciństwa [w:] Ciało w kulturze i nauce*, red. B. Ziółkowska, A. Cwojdzńska, M. Cholody, Warszawa 2009, s. 10.

інтерпретація зовнішньої реальності. Зв'язок емоційних станів і почуттів, викликаних тілом, стає очевидним. Бачення героїні самої себе проявляється через призму її тісного зв'язку з нянею, вихователькою у дитячому садку, однолітками, врешті, з дозріваючими представниками протилежної статі. Героїня привертає увагу до величезної залежності дитини від дорослих, які часто бувають обмеженими, примітивними, черствими. Таким чином, вони вчать дитину моделям поведінки, які в подальшому житті можуть бути руйнівними для розвитку її особистості та обумовлювати суб'єктивне місце дитини в світі²⁸⁰.

Важливою людиною в житті героїні є няня Галя, за чією поведінкою вона уважно спостерігає. Галя була чуйною до своєї підопічної тоді, коли в неї виникало згадує сцену миття в будиночку під час канікул: «Він прийшов ввечері до нашої хатки [чоловік, якого цікавила Галя – П. О.], коли Галя мила мене водою з заіржавілої труби, що стирчала просто з землі. [...] Але вона повернула голову і, не припиняючи жваво мене намилювати, посміхнулася. Ай, вигукнула я, бо вона терла занадто сильно, до того ж я трохи згоріла на сонці. Терпи, сказала вона. ти брудна, як циганка. [...] Вона дала мені дзвінкого ляпаса по голій мокрій задниці, і я нарешті перестала вириватись і спокійно стояла, не припиняючи при цьому лити сльози»²⁸¹.

Схожі ситуації, які дівчинці доводилося пережити, траплялися в дитячому садку в контактах із вихователькою, яка отримувала збочене задоволення від психічного і фізичного знуцання над дітьми: «Людмила Пилипівна, насупившись і все нервовіше, аж до ран, шкребучи заїди й підборіддя, міряла кроками кімнату з іграшками. Принишклі діти боялися навіть дихати. [...] І ось тарілка летіла у вікно, виделка – в стіну, два маленьких дерев'яних кріселка,

280 Контакт з дорослими впливає на дитину з огляду не тільки на індивідуалізацію досвіду, а й на дотримання культурних моделей. Як зауважує Марія Бейсерт, коментуючи теорію набування культурної статі С. Бем, процес набування культурної статі є особливим типом ширшого процесу, тобто інкультурації (входження в культуру) або соціалізації. Найбільша сила інкультурації проявляється в дитинстві через вплив на формування позиції статі від народження. [...] Статева соціалізація – це відкритий процес, але вона також містить приховані метапослання, які поглинає дитина, спостерігаючи за поведінкою дорослих. *Seksualność w cyklu życia człowieka*, s. 31.

281 С. А н д р у х о в и ч, *Сьомга*, Київ 2007, с. 86.

з яких перед тим було стріпнуто напівмертвих від страху й удару хлоп'ят, – в дитячі голови. Ідіоти! Придурки! Недорозвинуті засланці! [...] На куски порозриваю! [...] З поносом і соплями змішаю! [...] Нянечка жалібно стогнала, а діти одне по одному починали ревіти²⁸². Вихователька охоче знущалася зі сплячих дітей – вона різко будила свою жертву і ображала її²⁸³ Героїня також згадує фізичне знущення виховательки, яка любила силоміць її обціловувати. Свої переживання вона підсумовує так: «Я терпіла. Я багато подібних речей у житті терпіла. Бо я думала так: якщо я можу витримати, а комусь це дуже подобається, то чому б мені не справити людині приємне?»²⁸⁴

У кількарічному віці героїня також зазнала сексуального насильства з боку старшого чоловіка²⁸⁵. Вона згадує: «Мені було ніяково і неприємно, але я не вміла поводитися з дорослими, які мені не подобались, різко. Мені здавалось, усіх дорослих треба терпіти. Навіть якщо вони тобі не подобаються. Треба відповідати на їхні запитання, хоча з ними не можна йти і не можна брати від них цукерок».²⁸⁶

На тривогу, почуття сорому, збентеження і відчай тіло реагує без чуттєвістю. Це свого роду стратегія виживання, яку героїня буде використовувати на наступних етапах її життя: «Яка маленька гарненька ручка! Ану! – і, розщипнувши пасок на своїх зім'ятих, заплямлених несвіжих штанах, почав пропихати її кудись туди, всередину. Я з усіх сил стисла кулак. [...] Я нічого не відчувала і не пам'ятаю, що було там, й нього в штанах».²⁸⁷

У підлітковому віці, статевий розвиток відбувається під впливом однолітків і сексуального партнера²⁸⁸. Статеве дозрівання героїні проходить досить бурхливо, але від ровесників її відрізняє те, що вона здатна аналізувати цей світ «вуличних законів». Дівчаткам-підліткам подобаються старші, заможні чоловіки, так звані «погані хлопці». І саме тіло, з позиції дівчат, є приманкою, на яку можна ввіймати «мужика». Так сприймають тіло і чоловіки, і дівчата. Ось

282 *Ibidem*, с. 121–122.

283 *Ibidem*, с. 124.

284 *Ibidem*, с. 126.

285 *Ibidem*, с. 146–148.

286 *Ibidem*, с. 146–147.

287 *Ibidem*, с. 148.

288 *Seksualność w cyklu życia człowieka*, *op. cit.*, s. 23.

опис сексуальної ініціації однієї з подруг героїні Христини: «Він вирішив взяти її однієї зимової ночі на кухні в когось зі своїх друзів. [...] Він подав їй кухонний рушник, покурив, відвернувшись, поки вона витиралась і натягала штани, і відвіз додому, навіть жодного разу не запитавши, холодно їй чи нормально».²⁸⁹ Христина не бачила в поведінці чоловіка чогось неправильного.

Героїня також не уникає протилежної статі, але її інтимні контакти не приносять їй задоволення. Вона спостерігає за собою та своїми партнерами, дозволяючи час від часу «брати» себе.

Наратив, який використовує авторка, не містить оцінок *implicite*, це запис реальності, і в цьому випадку дискурс тіла легко інтерпретувати, тому що, як каже Павел Дибель, «Тіло називає біль болем, гвалтування – гвалтуванням, хворобу – хворобою. Його мова – правдива, тому що однозначна»²⁹⁰.

Героїня *Польових досліджень з українського сексу* Оксана по-іншому розуміє своє тіло і свою сексуальність. Вона – зріла жінка з більшим життєвим досвідом, аніж героїня *Сьомги*. На почуття тілесності і сексуальності також впливають інші чинники. Героїня розуміє, в чому полягає суб'єктивне трактування тіла, а також усвідомлює, що в стосунках із чоловіком дозволяє ставитися до свого тіла об'єктивно, і тут ідеться не про еротичні ігри за згодою обох сторін, а про певний вид насильства з боку партнера. У ході роздумів виринають спогади про знуцання батька. Почуття сорому, підпорядкованості, які тоді з'явилися, знову впливають, особливо в інтимних ситуаціях із чоловіком: ««Задери сорочечку, я хочу подивитись, як ти формуєшся» (і чи не та сама заклопотано-розпорядча інтонація – «Повернись, я тебе хочу ще ззаду взяти», – через двадцять років, [...] стидкувато-бентежне підставлення»²⁹¹.

Також зі специфічним ставленням до власної сексуальності і об'єктивним трактуванням тіла стикаємося в короткому оповіданні Є. Кононенко *Без мужика*. Героїня не описує формування своєї ідентичності, в тому числі сексуальності, але тіло є важливою

289 С. Андрухович, *op. cit.*, с. 198 – 199.

290 P. D u b i e l, *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*, Warszawa 1988, s. 277.

291 О. Забушко, *Польові дослідження з українського сексу*, Київ 1996. с. 190.

дійовою особою цієї історії²⁹². Сексуальність для героїні – це сексуальне бажання, яке, безсумнівно, живе в ній, і вона прагне його задовольнити: «Тобі дуже хочеться порушити родинну традицію залізобетонної порядності»²⁹³. Однак вона не отримує задоволення від інтимних контактів з чоловіками. Героїня приділяє багато уваги моментів ініціації, тобто втрати дівочої пліви. Вона сприймає цей, за її словами, «мерзенний шматочок плоті» як проблему і для жінок, і для чоловіків. Героїня згадує: «Мама й досі не знає, як саме ти втратила свою смердючу дівочість»²⁹⁴.

Концепція особистості Еріка Берна

У всіх трьох проаналізованих наративах, ми бачимо процеси, характерні для розвитку людської особистості. Існує багато теорій особистості. У нашій інтерпретації ми звертаємося до транзакційного аналізу Еріка Берна, згідно з яким кожній людині властиві три стани людської особистості: «Я – Дорослий», «Я – Дитина» і «Я – Батько». Дослідник запропонував методи аналізу почуттів, думок та поведінкових моделей окремих станів «Я»²⁹⁵. Як правило, це несвідомі, зафіксовані в психіці диспозиції, які визначають, як ми поведимося в конкретних ситуаціях. Правильний розвиток людини передбачає баланс цих станів та їхнє властиве розкриття. Крім того, транзакційний аналіз показує, як люди, свідомо чи несвідомо використовуючи три стани «Я», спілкуються між собою.

Кожен з цих станів можна спостерігати, аналізуючи людську мову і поведінку. «Батько» – це сукупність різних норм, заборон, наказів і поведінкових моделей, які визначають те, що ми повинні робити і як поводитися. Вони виникають у результаті відносин із матір'ю, батьком чи іншими вихователями. Стану «Дорослий» притаманні

292 Див. P. O l e c h o w s k a, *Fenomen ciała w wybranych współczesnych utworach ukraińskich*, [w:] *Kreatywność w nauce, sztuce i kulturze*, pod red. H. Chałacińskiej i B. Waligórskiej-Olejniczak, Poznań 2014.

293 Є. К о н о н е н к о, *Без мужика. Фрагменти <творчої> автобіографії*, Львів 2005, с. 12.

294 *Ibidem*, с. 19.

295 Див. E. B e r n e, *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, tłum. P. Izdebski, Warszawa 1987. Про цю дослідницьку перспективу ми також писали у статті P. Olechowska, *Dyskurs feministyczne we współczesnej literaturze ukraińskiej?*, [w:] «*Studia Ucrainica Varsoviensia*», pod red. I. Mytnik, Nr 1 (2013), s. 413–414.

логічне мислення, вміння спостерігати і верифікувати стани «Дитина», «Батько» і навколишню дійсність – тобто діяльність, орієнтовану на сьогодення і об'єктивність. Стан «Дорослий» також включає комунікативну поведінку, яка формується під впливом знань, накопичених людиною в процесі її особистих переживань. Дії з позиції «Дорослого» – це відображення власних спостережень, опис подій і фактів. Це висловлювання на основі оцінки реальності з точки зору здобутків і втрат, а також сухої фактологічної аргументації²⁹⁶.

Стан «Дитина» характеризується інстинктивними моделями поведінки, безпосередніми емоційними реакціями. Це стан «Я», поруч зі станом «Дорослий» і «Батько», в якому людина почувається і поводить себе так само, як у дитинстві. Цей стан охоплює інстинкти, експресивність, що ґрунтуються на типових архаїчних моделях поведінки, характерних для раннього дитинства, а також відкритість і пізнавальний інтерес. «Дитина» – це джерело інтуїції, творчості, спонтанної енергії і радості²⁹⁷.

Правильне розкриття цих станів особистості в різних ситуаціях визначає гармонійне функціонування людини у світі.

Оксана – Микола

Дисгармонійні стосунки на рівні «Дорослий» – «Батько» можна спостерігати між головною героїнею «*Польових досліджень з українського сексу*» і її партнером Миколою. Відсутність згоди між коханцями викликає болісне розставання²⁹⁸.

Героїня у цих стосунках перебуває у стані «Дорослий», тобто особи, яка усвідомлює свої потреби та переживання. Вона має потребу в безпосередньому переказі своїх психічних станів партнерові. Для неї важливою є узгодженість між її насущними переживаннями і тим, що він висловлює по відношенню до інших. Ця узгодженість стосується будь-яких почуттів – не тільки тих,

296 L. G r z e s i u k i E. T r z e b i ń s k a, *Jak ludzie porozumiewają się?*, Warszawa 1978, с. 194.

297 Пор. E. Berne, *The Psychodynamics of Intuition*, «Psychiatric Quarterly», 36, 1962, с. 294–300.

298 Це не головна проблема, що піднімається в романі, який передусім є аналізом постколоніальної ментальності і наслідків тоталітаризму в різних сферах життя українців.

які зазвичай вважаються позитивними: радості, симпатії до співрозмовця, цікавості і т.д., але також і негативних, наприклад, гніву, невдоволення²⁹⁹. Як відзначають дослідники Лідія Гжесюк і Єва Тшебінська, внаслідок безпосереднього вираження переживань, у людини виникає почуття власної автентичності. Це забезпечує їй автономію та ідентичність³⁰⁰. Героїня добре розуміє цю залежність.

Микола діє з позиції «Батька», намагаючись нав'язати партнерці правила, згідно з якими вона «повинна діяти». В основному це стосується їхніх інтимних стосунків. Він не в змозі ані вислухати свою партнерку, ані прийняти інші моделі поведінки, ніж ті, які він знає і схвалює.

Героїня прагне досягнути свідомості³⁰¹ та автономії особистості, яка проявляється у вивільненні чи віднайденні трьох здібностей: усвідомлення, спонтанності й інтимності. Свідомість вимагає жити тут, а не деінде, і зараз, а не в майбутньому чи минулому³⁰². Саме це і є основою стану «Дорослий».

Конфлікт поколінь

Цікавий приклад міжпоколінневих стосунків і своєрідної нерівноваги трьох станів «Я» бачимо в короткому оповіданні Є. Кононенко *Без мужика*. Дівчина, яка виросла в середовищі матері і бабусі, на свідомому і підсвідомому рівнях, вчиться, що значить бути жінкою. Старші жінки передають представниці наймолодшого покоління свої знання відносно чоловіків і жінок – «якою повинна бути жінка» і «якими є чоловіки». Вони переказують їх як єдину справедливу істину. Ці знання характеризуються твердими і категоричними переконаннями³⁰³, що стосуються чо-

299 L. Grzesiuk i E. Trzebińska, *op. cit.*, с. 99.

300 *Ibidem*, с. 100.

301 Як пише Е. Берн, «Свідомість – це здатність бачити кавоварку та спів птахів по-своєму, не так, як нас учили». *W Idem, W co grają ludzie, op. cit.*, s. 193.

302 *Ibidem*, s. 194.

303 L. Grzesiuk i E. Trzebińska, *op. cit.*, s. 51. Людина, схильна до категоричності, буде відкидати і спотворювати вхідну інформацію, яка стосується інших можливих властивостей різних об'єктів, що лежать у площині між крайнощами. Іншими словами, вона не сприйматиме інформацію, яка підриватиме або робитиме неможливим приписування об'єктам

ловіків: «Мужики – це лихо. Мужики – це горе». Вони однозначно маркують чоловіків: «Є три великі категорії нестерпних мужиків: п'яниці, бабії та мамії»³⁰⁴, і жінок, виділяючи «порядних», тобто тих, які мають або мали одного чоловіка, і «повій», які можуть обкрутити навіть «порядного чоловіка». Ідеальними для них є чоловіки, які загинули на війнах. Жінки формують свої судження на основі власних невдалих стосунків, культивуючи загальне переконання, що найбільше нещастя для жінки – відсутність чоловіка.

Жінки не говорять одна з одною про інтимні питання, немає між ними і теплих, щирих контактів.

Таке ставлення матері та бабці характерне для людей, які серед трьох его-станів, що складають нашу особистість, тобто «Батько» (успадковані якості), «Дитина» (світ емоцій) і «Дорослий» (власний досвід), не наважилися використати досвід стану «Дорослий». Моделі «як повинно бути», успадковані жінками від попередніх поколінь, не виправдали себе. Істинність цих моделей вони не перевіряли. Єдине, що демонструють мама і бабуся, – це почуття несправедливості, тобто емоцію, характерну для менталітету дитини, яка позиціонує себе в ролі жертви. У їхньому випадку стан «Дорослий», тобто верифікація досвіду, яка могла би змінити прищеплені їм «норми», розширити їхні уявлення про відносини між жінкою і чоловіком, а також зрозуміти природу своєї статі, повністю ігнорувався. Ці ж самі норми вони передають представниці наймолодшого покоління. Дівчина отримує від старших жінок «хороше виховання» у їхньому розумінні. Її «для профілактики» ізолюють (мати забороняє їй їхати на практику до колгоспу) від світу і лякають чоловіками. Вона постійно чує узагальнені твердження, які з часом починають формувати і її власне життя.

Героїня проходить чергові етапи розвитку особистості. З часом вона починає використовувати стан «Дорослий»: перевіряє сімейний досвід, прислухається до власних потреб, встановлює власні межі і відповідно до них приймає життєві рішення.

категоричних рис. Така людина буде активно шукати інформацію, яка б підтверджувала категоричність характеристик об'єктів.

304 Є. Кононенко, *Без мужика. Фрагменти <творчої> автобіографії*, оп. cit., с. 10.

Без «Батька»

Цікавим прикладом побудови художнього образу, власного мікросвіту є розповідь героїні роману *Сьомга*, яка ведеться з точки зору «Дитини» і «Дорослого», стан «Батько» проявляється рідко. Героїня не проводить так званого дискурсу моральних норм, зосереджуючи увагу на власних переживаннях і почуттях. Це переживання і почуття дівчини-підлітка, старшокласниці, молодій жінки. Героїня розкриває різні психічні стани в залежності від ситуації, в якій вона перебуває. Якщо йдеться про спостереження за поведінкою няні, виховательки, хворобливі переживання, пов'язані зі знущаннями, сексуальними стосунками, то тут домінує стан «Дитина». Її розповідь про дозрівання є спонтанною, сповненою власних почуттів і бажань³⁰⁵, в ній відсутні аргументація і обґрунтування.

Підсумовуючи, можна сказати, що засоби, які ми запропонували для аналізу конкретних аспектів представлених творів, відносяться до психології особистості. Особистість формується протягом усього життя. Особливо важливий період – дитинство та юність. Кожна героїня є цікавим прикладом літературних зразків становлення особистості жінки.

Використання засобів із галузі психології особистості дозволяє побачити в текстах українських письменниць універсальні історії людини. Це також дозволяє уникнути інтерпретаційних спрощень, пов'язаних із закидами письменницям використання порнографії. Ці тексти є цікавими зразками запису людських переживань і джерелом знань щодо психосексуального розвитку жінки.

Саме завдяки сміливості, чутливості і свідомості українських письменниць, ми стаємо лицем до проблем, надзвичайно важливих для сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

Андрухович С., *Сьомга*, Київ 2007.

Забужко О., *Польові дослідження з українського сексу*, Київ 1996.

Кононенко Є., *Без мужика. Фрагменти <творчої> автобіографії*, Львів 2005.

305 L. Grzesiuk i E. Trzebińska, *op. cit.*, s. 194.

Berne E., *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, tłum. P. Izdebski, Warszawa 1987.

Markowski M. P., *Antropologia i literatura* [w:] «Teksty Drugie», nr 6 (2007).

Nasiłowska A, *Teksty feministyczne* [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, pod red. A. Nasiłowskiej, Warszawa 2001.

Olechowska P., *Fenomen ciała w wybranych współczesnych utworach ukraińskich* [w:] *Kreatywność w nauce, sztuce i kulturze*, pod red. H. Chałacińskiej i B. Waligórskiej-Olejniczak, Poznań 2014.

Olechowska P., *Dyskurs feministyczny we współczesnej literaturze ukraińskiej?* [w:] «Studia Ucrainica Varsoviensia», pod red. dr hab. I. Mytnik, nr 1(2013).

Robak A., *Rozwojowe aspekty doświadczenia ciała w okresie dzieciństwa* [w:] *Ciało w kulturze i nauce*, red. B. Ziółkowska, A. Cwojdzńska, M. Chołody, Warszawa 2009.

Seksualność w cyklu życia człowieka, red. nauk. M. Beisert, Warszawa 2011.

Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską, Wrocław 2013.

FEMINIST DISCOURSE IN CONTEMPORARY UKRAINIAN PROSE. RESEARCH PERSPECTIVES

The aim of the article is the interpretation of the works of Oksana Zabużko, Jewhenia Kononenko, Sofija Andruchowycz. Presented is a method by which the formation process of female identity can be observed. All three narratives depict the processes characteristic to the development of human personality.

In my interpretations I turn to Eric Berne's transactional analysis, according to which each person experiences and manifests three Ego-States: the Parent, the Adult and the Child.

Key words: woman, identity, narrative, sexuality, Transactional Analysis Association.

III.
УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ
І ДРАМА II ПОЛ. XX СТ.
ТРАДИЦІ
І НОВАТОРСТВО

Сонетарій Дмитра Павличка в українському та світовому просторі

Серед українських та інших поетів світу Д. Павличко став незаперечним теоретиком і практиком сонетної форми. «Органічність вияву себе як поета в сонетній формі зробила з Д. Павличка лицаря сонета – адже немає в сучасній українській поезії жодного майстра, який би хоч наближався до нього в цій царині»³⁰⁶, – зауважує І. Драч.

Неоднозначні судження викликав і викликає сонет у дослідників поезії. Про його місце серед інших жанрів лірики немає єдиної думки. Дискусія, що розгорілася у 20-х роках ХХ століття, повторилася в 60-х роках. Так, В. Сквозніков відмовляє сонету у праві називатися жанром: «Тут тільки відстоюна структура строфи, метра і римування»³⁰⁷. «Скільки людей висловлювались проти цієї форми, як нібито штучної, холодної, застарілої і т. ін., – зазначав неокласик М. Рильський у 60-х роках. – Але скільки ж поетів висловлювалося і на її користь! Згадаймо хоч би загальновідоме пушкінське: «Суровый Дант не презирал сонета». Згадаймо і Франків сонет про сонет - *Голубчики українські поети...*»³⁰⁸ Називаючи сонет уособленням поетичної мудрості, видатний німецький поет Йоганнес Бехер вважав, що в цьому жанрі «з найбільшою чіткістю виражається закон мистецтва, який полягає в тому, щоб найекономнішими засобами досягти найбільшого ефекту»³⁰⁹. Тому так рішуче відстоює сонет М. Рильський у полеміці з А. Малишком («*Сонет*», 1965),

306 І. Драч, *Диптих про Павличка* [в:] *Духовний меч*, Київ 1983, с. 125.

307 В. Сквозніков, *Лірика* [в:] *Теорія літератури. Основні проблеми в історическом освещении. Роды и жанры литературы*, Москва 1964, с. 203.

308 М. Рильський, *Микола Зеров – поет і перекладач* [в:] М. Зеров, *Твори*, т. I, Київ 1990, с. 10.

309 Й. -Р. Бехер, *О литературе и искусстве*, Москва 1981, с. 419.

переконливо спростовуючи його відоме «сонети куці – ні к чому»: «Не згоден я із цим! Сувора простота, //Що слова зайвого в свої рядки не прийме, //Струнка гармонія, що з думки вироста, // Не псевдокласика, а класика, і їй ми //Повинні вдячні бути. Не іграшка пуста //Та форма, що віки розкрили їй обійми»³¹⁰.

Багато разів заперечуваний сонет як форма анахронічна, віджила, чия історія нараховує вже принаймні сім віків, він повсякчас вабить поетів. Очевидно, тому, що ця щасливо винайдена, досконало згармонійована в усіх своїх компонентах форма якнайкраще здатна прийняти в себе один із найпоширеніших і найприродніших видів поетичного мислення-роздум, який увінчується лірико-філософським висновком. Тому сонет – природна, органічно близька форма поетичного висловлювання і для Д. Павличка не тільки тому, - як каже Р. Лубківський, - що він відчув себе належним до учнів і послідовників І. Франка, а згодом і М. Рильського»³¹¹, а й тому, що його творча енергія, викликана потужним інтелектом, народжує думку-ідею, яка і є визначальним знаком його поезії. Ще 1958 року поет писав:

«У небесах схоластики
не видно мислі-ластівки,
Не видно думки-блискавки,
Що бігає нависоки.
Я в інше небо вірую,
Стаю його офірую,
В'яже петлею мертвою
Все, що йому я жертвую»³¹².

Сонет (від іт. *sonare* – звучать) як жанр виник в італійській поезії пізнього середньовіччя. Перший відомий зразок – у Джакомо да Лентіно (1220). Видатними майстрами сонета на Заході були Данте, Петрарка, Шекспір, Міцкевич. У російській класичній поезії сонет не дістає широкого розповсюдження, проте нерідко цим жанром користувались Пушкін, Дельвіг, Фет, Полонський. У ХХ столітті

310 М. Рильський, *Сонети*, Київ 1969, с. 152.

311 Р. Лубківський, *Сповідь. Молитва. Присяга* [в:] Д. Павличко, *Ялівець*, Київ 2004, с. 19.

312 Д. Павличко, *Твори*, т. I, Київ 1989, с. 106.

зацікавились сонетом В. Брюсов, І. Аненський, А. Ахматова. До сонета у Польщі звертались А. Міцкевич, Я. Івашкевич, К.-А. Яворський, Л. Стафф, С. Чахоровський, Б. Дроздовський. На Україні сонети писали найвизначніші представники харківської школи романтиків А. Метлинський, Л. Боровиковський, а також М. Шашкевич, Ю. Федькович, Б. Грінченко, Леся Українка, В. Самійленко. Сонети Франка вплинули на творчість українських поетів, зокрема О. Гаврилюка, М. Зерова, М. Рильського, М. Бажана. Вони довели, що ця форма вірша може і повинна бути використана молодими літературними силами. Зокрема, М. Рильський у передмові до творів М. Зерова писав: «Коли Франко, Леся Українка, Самійленко звертались до сонетів, терцин, секстин, октав і т. ін., то це було не ознакою консерватизму, а навпаки – проявом руху вперед, бажанням вигостригти, витончити, збагатити українське поетичне слово!»³¹³.

Живучості сонета сприяє, безперечно, його форма, що дуже гармонійно поєднується із змістом. Класичний італійський сонет складається із двох катренів і двох терцетів. Чотирнадцятирядкова строфа, найчастіше написана ямбом, має суворий режим римування. Найдосконаліший (італійський) зразок сонета має таку схему римування: abba-abba-cdc-dcd. Пізніше з'явився і такий варіант римування: abba-abba-ccd-ede. Сонет часто порівнюють із п'есою. Перші два чотирирядкові куплети катрени, які пов'язані (правда, не завжди) спільними римами і являють собою одну синтаксичну цілість, – розгортання теми вірша, його зав'язка. Останні два трирядкові куплети (терцети) – розв'язка, вони за образністю повинні бути сильніші, ніж перша частина сонета. Катрени ширші й спокійніші, читаючи їх, ми звикаємо до них, але раптом форма міняється, стає лаконічнішою, бо наступає розв'язка, яка мусить бути висловлена якомога чіткіше і коротше. Безперечно, не поетичне експериментаторство, а саме зміст, який уклався в кінцевих трирядкових строфах, породив перший сонет у першого його автора³¹⁴, – запевняє Д. Павличко. З будовою сонета поєднується діалектична природа його змісту – боротьба протилежних почувань і думок. Поетичному принципу сонета властивий діалектичний закон руху, обов'язкова чітка градація думки у межах: теза – антитеза – висновок.

313 М. Рильський, *Микола Зеров – поет, оп. cit.*, с. 11.

314 Д. Павличко, *Лист до автора дослідження*, 23 травня, Київ 1991.

Кожен поет уважно ставиться до віршової форми, набутої його попередниками, але поетичну форму він по-своєму застосовує, перетворює, доповнює своїм хистом, творчою винахідливістю, ні один інший поетичний жанр не засвідчує так зримо те, що лірика не просто вираження почуттів і переживань поета, а складне мистецтво, що спирається на багатовікову традицію, в якому віршова форма, органічно зливаючись із образним змістом, сама стає змістом. Перший, хто змінив сонет на рівні його строфічної будови був У. Шекспір. Він ідею вірша (сонетний замок) записав в окремій строфі. Шекспірівський варіант сонета складається з трьох катренів і однієї дворядкової строфи.

Новатором у жанрі сонета став І. Франко. Так, український поет незмірно розширив тематичні рамки сонета. Він поставив його на соціальний і національний ґрунт, з якого сам виріс, зробив знаряддям боротьби «проти гнобителів народу». У цьому новаторство Каменяра має світове значення.

«Агі́й, – почнуть естетики кричати, –
 Ось до чого у них доходить штука!
 Яка де в світі погань є, грязюка,
 Вони давай її в сонети бгати.
 Петрарка в гробі перевернесь, пробі!
 Нехай! Та тільки він ходив в саетах,
 Жив у палатах, меч носив при собі.
 Тим-то краси, пишнот в його сонетах
 Так много. Ми ж тут живемо в клоаці,
 То де ж нам взяти кращих декорацій?»³¹⁵.

Д. Павличко як новатор пішов ще далі свого вчителя. Він створив цілий цикл білих сонетів, відмовившись від римування. Сучасні українські поети теж експериментують із цією класичною віршовою формою, створюючи «куці сонети», «хвостаті сонети».

У Д. Павличка зустрічаємо, наче вже обов'язкове для тих, хто віддає натхнення сонетові, пояснення свого розуміння особливостей і завдань цього жанру. «Мов літак, сонет мобілізує душу небезпекою польоту, спонукає думати про важливі й небуденні речі, залишає

315 І. Франко, *Зібрання творів*, т. I, Київ 1976–1981, с. 155.

в свідомості сліди подивування тим, що за короткий час так багато простору можна подолати»³¹⁶. Поет образно висловив своє принципове ставлення до цієї благородної, увінчаної славою форми, «вимагаючи» від неї повної моральної чесності, незгасних мислей. Тому в його сонетах драматично стикаються у запеклому двобої добро і зло, правда і кривда, життя і смерть. Його почуття вразливі і гострі, він вловлює і відтворює тонкі й характерні нюанси природи і свідомості. Мислить він вільно, розлого, всеосяжно, захоплює своїм внутрішнім зором безмежність світу людських почуттів і невичерпаність тривоги сьогоденного віку.

На двадцять сьомому році життя молодий поет почав освоювати форму сонета. Перші сонети Павличка увійшли до збірки *Правда кличе*, котра, за визначення критиків, «стала духовним порогом шістдесятників». Сонети *Якби я втратив очі, Україно, Не бійсь нічого, доки я з тобою* та *Коли помер кривавий Торквемада* були визначальними, а домінантою книжки став сонет про смерть Торквемади. Дата написання сонета 1955 рік. І з того часу він послідовно утверджує своєю творчістю невичерпні можливості цього жанру. Ним написано понад триста сонетів – п'ять великих циклів: *Львівські сонети*, *Сонети подільської осені*, *Київські сонети*, *Білі сонети* та *Сповідальні сонети*. Зміст і пафос Франкових сонетів, пафос боротьби проти соціальної несправедливості був особливо близький поетові. Він у Франка вчився свій біль переливати у сонети, осягав науку самопожертви – стояти, «мов скеля, непорушно», долати сумніви, рівняти «правді путі». У *Львівських сонетах* і в циклі *Задивлений в будучину* поет декілька разів звертається сонетом до І. Франка: «Учителю, стою перед тобою, //Малий, вчарований до німоти. //Ти нас бентежив, кликав до мети, // Будив могутнім словом, як трубою. //...Але нема кінця стражданню й болю, // Хоч розвалилось царство темноти. //...Про що ти мріяв лиш – те бачу я, // Та не без виродків нова сім'я! //Я в них слова метаю кам'яні, //Під брилами я падаю... Мені //Потрібна, ніби хліб, твоя порада!»³¹⁷. Павличко постійно звертається до сонетної спадщини поетів усіх епох – він переклав сонети 46 авторів більш, ніж з 20 мов світу. Любителі поезії були щасливо вражені опублікуванням неординарної творчої

316 Д. Павличко, *Гармонія любові* [в:] *Світовий сонет*, за ред. Д. Павличка, Київ 1983, с. 5.

317 *Idem*, *Твори*, т. II, оп. cit., с. 11.

праці – *Світового сонета* (1983), до якої увійшли ті зразки світового сонетярства, які, керуючись власними поетичними уподобаннями, Д. Павличко перекладав упродовж багатьох років. Сьогодні маємо повне зібрання сонетів В. Шекспіра у перекладі Д. Павличка з коментарями М. Габлевич (*Шекспірові сонети*, 1998). Захоплення сонетом та високе поцінування роботи перекладача, як стверджує Л. Ткаченко, – «частина з тих уподобань, що духовно споріднюють Д. Павличка з І. Франком, М. Рильським, М. Зеровим»³¹⁸.

Д. Павличко байдужий до формальних експериментів у жанрі сонета. Як він сам стверджує, форма справді цікавить його лише такою мірою, якщо вона здатна виразити зміст. А найкраще, коли її зовсім не видно: «Коли включається мотор літака, пропелер ніби зникає, рухом своїм створюючи велику тягову силу. Так повинна зникати в справжньому сонеті його форма, коли запрацює механізм образів, мотор його змісту, бо лише в такому ніби незримому виді, рухом своїм поєднавшись із рухом ідеї, стає вона силою, здатною підняти читача на висоти поетичного мистецтва»³¹⁹. Павличко, як правило, послуговується звичною, усталеною формою: два катрени, два терцети, п'ятистопний ямб, кілька поширених варіантів римо чергування: abba-abba-cdd-ede, abba-abba-cdc-ede. На думку М. Ільницького, «канонічність сонета Д. Павличка все більше послаблюється, стають дедалі різноманітнішими способи розгортання сюжету»³²⁰, «залежно від потреби, він може бути або одою, інвективою, або сповіддю, пейзажем, або стислим філософським трактатом»³²¹.

Канонічний сонет потребує великого інтелектуального й емоційного напруження: в гранично стислій, лаконічній формі треба висловити монументальну, філософського змісту думку, показавши її народження через драматичне зіткнення або діалектичне співіснування протилежних начал. Сонет (чи твори іншого жанру) – це завжди «модель душі поета». Але особливість саме сонета полягає в тому, що він, коли автор органічно схильний до цього жанру й звертається до нього постійно, наче відбирає, відстоює для себе найзначніше з роздумів про життя і про себе. Зокрема, сонети

318 Л. Ткаченко, *Ностальгія Дмитра Павличка* [в:] «Слово і час», № 10, 1999, с. 49.

319 Д. Павличко, *Магістралями слова*, Київ 1977, с. 75.

320 М. Ільницький, *У вимірах часу*, Київ 1988, с. 109.

321 Д. Павличко, *Гармонія, ор. сіт.*, с. 7.

Павличка – це в певному розумінні «золота серцевина його творчості: в них сконцентровані, відлиті майже всі його головні думки та пристрасті, всі улюблені образи, що відгранені тут точним інструментом класичної форми»³²², наприклад: **Людське життя – не книги чорновик, // Не вирвеш слова звітіля ніяк; Біда навчить, кому подати руку, // Від кого в дар прийняти чесний хліб. // Вона за правду ляже сміло в гріб, // З брехні зірвавши маску і перуку; Я вірю, що будищина щаслива // Одмінить лож, та не одмінить жнива // І буде литись далі піт з чола, // Не стануть святами ніколи будні, // Хоч як би там не мудрували трутні. // Трудитись має кожен, як бджола!**

Отже, говорити про сонетарій Павличка – це говорити про все те визначальне, чим характеризується його поетична індивідуальність. Поет не обмежується якимось певним колом спеціально для сонета призначених тем і мотивів, емоцій і почувань. Усе, притаманне йому як поетові взагалі, все, що природно виявляється в його деклараціях, посланнях, медитаціях, інвективах, елегіях, так само природно відбивається і в сонетах, тільки знаходить тут, як уже сказано, найбільш сконцентроване в думці й почутті вираження. Відтак Павличко в сонетах – і лірик, і публіцист, і пейзажист, і філософ, і мораліст, і сатирик. Його сонетна палітра надзвичайно багатобарвна і щедра. З усіх дотеперішніх українських сонетаріїв Павличків – найбільший за обсягом, має і найширший тематичний діапазон.

В елегійному циклі *Гранослов* поет немов повторює над свіжою могилою М. Рильського – одного з найулюбленіших своїх вчителів – його заповіти, добуває для себе уроки з його творчих успіхів і творчих невдач, оплакує його фізичне згасання і гартує його смертю свій дух. Саме ці п'ятнадцять сонетів увібрали з найбільшою емоційною схвильованістю і напругою тривожні роздуми над своїм покликанням як поета і як громадянина. Думку, що все життя померлого було спрямоване на служіння своєму народові, Павличко розвиває у сонетах (*Він дні свої, як сосни златокорі, Залізний нелинь чорними руками, Любити свій народ і в тій любові*), щораз показуючи якусь нову грань, самовідданості поета, чия «душа у слово перейшла,

322 О. Никанорова, *В мені землі моєї кров* [в:] «Вітчизна», № 6, 1981, с. 160.

//Повставши в працьовитій непокорі»³²³. На думку Д. Павличка, любити свій народ – це значить віддавати йому все, що можеш, не думаючи про власну користь, не лякаючись, що може вирости «на гордому хребті», «не скаржитись на пужална грабові», на «шляхи безводні і круті», не відступаючи перед труднощами, а «копитами впираєш у журбу» і бути чуйним до людини як до немічної бджілки, що «впала в дощ і сохне на дорозі»³²⁴. Гідно зможе служити народові лише той, хто свідомо гартуватиме себе до цієї мети. Поетові ж треба навчитися добре тримати перо. Принаймні так, як після батькової науки, він уміє тримати ложку («колись мій батечко учив мене»). За наукою Павличко і звертається до М. Рильського:

«Навчіть перо тримати, друже мій,
До спазм, до зомління, до каліцтва,
Щоб видобути силу чоловіцтва»³²⁵.

За зізнаннями Павличка, саме М. Тадейович підтримав його перші спроби в сонетному жанрі.

Слушна думка О. Никанорової про те, що «найяскравіше Павличко виклав свої уявлення про мистецтво, про роль і значення діяльності поета, про його гідність як людської і творчої особистості, а також висловив індивідуальні відчуття й потреби як художника слова саме у формі сонета»³²⁶. (Особливо цікаві щодо цього вірші інших циклів: *Тиша, Мені потрібно тільки олівця...*, *І я в Ірпінь приїхав, де поети...*, *Як дивно бачити своє життя...*). Сонетів на ці теми Павличко написав понад три десятки. Чимало з них пов'язано з іменами художників слова: значна кількість сонетів присвячена І. Франку, декілька – О. Гаврилюку, Ю. Фучику, Ф. Г. Лорці. До цих віршів належить і цикл-реквієм *Гранослов*, написаний під враженням смерті одного з найулюбленіших своїх вчителів.

Цікаві думки (у деякій мірі, навіть, протилежні) висловлюють критики щодо композиційної будови циклу *Гранослов*. Нагадаємо, що він складається із 15 віршів – рівно стільки, скільки потрібно для вінка сонетів. То що ж у Павличка, вінок сонетів чи ні?

323 Д. Павличко, *Твори*, т. II, *op. cit.* с. 62.

324 *Ibidem*, с. 69.

325 *Ibidem*, с. 67.

326 О. Никанорова, *В мені землі, op. cit.*, с. 93.

О. Никанорова з цього приводу зазначає: «Можливо, це випадковість, а можливо, й, так би мовити, натяк на вінок, викінчити який за вимогами канону поет не наважився, за традицією вважаючи цю форму штучною. (Вінків, як відомо, не залишив жодний з найбільших майстрів українського сонета. Досі не написав вінка сонетів і Павличко)»³²⁷. Іншої думки дотримується О. Мороз: «Цикл сонетів *Гранослов* – це своєрідний «вінок сонетів»... Але й тут автор відступає від давніх канонів. У нього кожен сонет останнім своїм рядком не в'яжеться з наступним сонетом, як того вимагає традиція, а існує сам по собі, об'єднує рядки лише тема»³²⁸. Автор *Гранослова* пояснює це явище дуже просто: *Гранослов* – не вінок сонетів, а сонетний вінок в честь М. Рильського. Від класичного вінка – тільки цифра 15»³²⁹.

Книжка *Сонети Подільської осені* (1973) виражає думки, на які настроює осіння прозорість, спочила по трудах далина, питальна нота передзим'я. Бо таки наставала нова пора. Не тільки у подільському, а й у суспільному просторі наступала «зима тривоги нашої» і глибоко затаєних сподівань... Поринув у лірику М. Вінграновський; заземлився своїми образами І. Драч; поменшало доскіпливої в'їдливості в книгах Б. Олійника; Л. Костенко мовчала. Д. Павличко змушений був усамітнитися. З глибини пейзажу просвічується вселюдський досвід.

«Дорога, якою Д. Павличко обійшов баговиння догматизму, бадьористої софістики та похвальби, – на думку В. Моринця, – пролягала кризь подільську осінь»³³⁰.

Бунтом культурно-історичних аналогій і прозрінь завершується «інтермеццо» Д. Павличка, котрий не приймає тиші і благодущя:

«О тишино, ненависна й страшна,
Набита хмарами груднева ноче,
Не вродиш слово ти мені пророче,
Що блискавками небо розтина!
Я проклинаю ласку супокою,

327 *Idem*, *Поезії одвічна краса*, Київ 1986, с. 94.

328 О. Мороз, *Сонетарій Дмитра Павличка* [в:] «Жовтень», № 11, 1971, с. 138.

329 Д. Павличко, *Лист...*, *op. cit.*

330 В. Моренець, *Сто робіт і одне начало Дмитра Павличка* [в:] Д. Павличко, *Твори*, т. I, Київ 1989, с. 31.

Блаженство дорогої самоти,
 Напоєне трутизною гіркою.
 Жду ранку, шуму, крику, суєти»³³¹.

Все йшлося про те, що Павличко не займається експериментаторством, тим часом він успішно уникає не тільки тематичної, а й формальної одноманітності. З невимушеністю, яка дається лише тим, хто сприймає сонет як динамічну, живу форму, здатну чутливо відгукуватися на потреби конкретного змісту, поет знаходить формотворчі резерви всередині самого канону, тобто сміливо і вільно варіює на ґрунті основних законів жанру. Маємо на увазі частково форму зовнішню (систему рим, що у Павличка, як здебільшого і в інших авторів сонетаріїв, не в усіх однакова), але передусім форму внутрішню. Теоретики вважають, що головна тема сонета повинна бути поставлена і розгорнута по висхідній у першому і другому катренах; у першому терцеті має з'явитися заперечення попередньої думки, у другому терцеті – швидке розв'язання суперечності, а в останньому рядку вірша (замку сонета) – заключна, ударна думка-висновок. Практика, як це часто буває в мистецтві, випереджає теорію. Спостереження підказують: зберігаючи основний принцип внутрішньої побудови канонічного сонета (зіткнення суперечливих начал), жодний із сонетярів, зокрема й І. Франко, не вважав зафіксовану теоретиками композиційну модель єдино можливою.

Живим, рухливим, гнучким організмом є сонет Павличка. Антитеза часто з'являється не в першому терцеті, а в другому катрені, розвиваючись до кінця твору і завершуючись заключним акордом-замком, як скажімо, в одному з найкращих Павличкових сонетів *Тиша*. А, наприклад, сонет *Дедал та Ікар* має форму діалогу, своєрідної короткої суперечки між названими в заголовку героями. Складається він з чотирьох (за кількістю строф) реплік, маючи такий незвичний для сонета малюнок розгортання внутрішньої дії: перший катрен – ствердження (репліка Дедала), другий – заперечення (репліка Ікара), перший терцет – ствердження (Дедал), другий – заперечення (Ікар) і одночасно замок сонета – головна думка твору: **«О батьку, смерть – не найстрашніше в світі: // На скелі краще падати, ніж гнити // В ярмі старого**

331 Д. Павличко, *Твори*, т. II, *op. cit.*, с. 123.

Міноса на Криті»³³².

Отже, зустрічаємо велику кількість варіантів у розташуванні місця зіткнення сонетних думок-антитез. Нерідко буває, що замок сонета утворює не один, а два чи три рядки (що ми бачимо на прикладі сонета *Дедал та Ікар*), і що останній терцет не розв'язує суперечності, формулюючи висновок в останньому рядку, а завершується риторичним запитанням. Наприклад: «Чим вигнати з дубів тупе мовчання, // Коли воно вже звикло до вогню, // Що душу лісу в попіл обертає?» Такі сонети були і в І. Франка, й у М. Рильського, є й у Павличка (в пізнішій його творчості, менше позначеній категоричністю тверджень і висновків). Все це не суперечить головній суті жанру і не дає підстав говорити про порушення канону, а свідчить тільки про великі можливості класичного сонета.

Єдиний принциповий щодо канону формальний експеримент, до якого поет вдався за всю свою практику сонетописання, єдиний його новаторський прорив крізь броню традиційної форми – цикл *Білі сонети*.

Історія українського сонета знає багато спроб видозмінення його форми. За майже два століття (адже перший сонет в українській поезії зафіксований 1830 р.) були написані і так звані «перевернуті» сонети, і напівсонети, і сонети без терцетів, сонетоїди тощо. Оскільки переважна частина *Білих сонетів* писалася у 60-ті роки, які були позначені інтенсивними пошуками нових форм і способів художнього вираження, вважаємо разом з М. Ільницьким, що «ця загальна тенденція і вплинула на оновлення сонета в творчості Д. Павличка»³³³. Вона ж впливає і сьогодні на цю канонічну форму. Аналогічна ситуація і в сучасному сонетописанні.

У світову поезію білий сонет увійшов на початку ХХ століття. А в шістдесяті роки П. Неруда створив чудову книгу *Сто сонетів про кохання*. Не знаючи цього, Д. Павличко певний час вважав себе першопрохідцем у світовій практиці. Але в українському контексті він таким і є, хоч і викликав цілу «бурю» у критиків.

³³² *Ibidem*, с. 43.

³³³ М. Ільницький, *Сонети Дмитра Павличка* [в:] «Рад. літературознавство», № 2, 1985, с. 14.

Безперечно, Д. Павличко робить те, що належить робити кожному поетові, наділеному хистом і вправністю, – він розуміє, що поезія може жити лише в русі й розвитку, й на цьому шляху він – винахідник і шукач. *Білі сонети* є плодом невгамовності таланту Д. Павличка. Одне слово, *Білі сонети* – це поезія. Адже в білих сонетах зберігається, як і в звичайних сонетах, зміст, його конфліктний характер, тобто білий сонет – сонет за змістовою прикметою, а не за порядком і законом римування. Зрештою, і форми канонічної ніхто з них не дотримувався. Вже Данте («*Vita nova*») пише сонетоїди, а Шекспір одходить від класичного петрарківського римування, Франко цілком знехтував у *Тюремних сонетах* формою, Рильський, правда, дбав за форму, але не завжди і він був у згоді з цією канонічністю. Отже, усі, хто писав сонети по-справжньому, так чи інакше, намагалися змінювати їхні закони. «Я, – говорить Д. Павличко, – дозволив собі у *Білих сонетах* зберегти все, крім римування. Чи вплинуло на зміст віршів те, що я відмовився римувати? Безперечно. Білий вірш мусить бути образніший. Вся його принада в метафорі і мислі. Я пробував опиратися на ці речі і збагнув, як це трудно робити»³³⁴.

Якщо в інших сонетах Павличко надає велику роль рими, то в білому сонеті, як і в усьому циклі, він відходить від традиційного римування і на перший план висуває ритмічність вірша. Не рима, а образна думка є рушійною силою *Білих сонетів*. І не випадково сонет *Старенька рима* є перший у циклі і виконує роль програмного твору: «Старенька рима у паркані вірша // Прибита, мов штахетина гнила, // Займає місце. Як байдужим оком // Сквознеш по ній, то скажеш: «Все гаразд» // Та тільки потривож її рукою, // Переконайся попробуй сам, // Чи міцно думки цвях сидить у слові – // І вже гуде в поезії діра!»³³⁵. В образній формі поет показує, що головне не в рими, а в гармонії думки й настрою. «Певна річ, – зізнається Павличко, – я розумію, що неримована поезія начебто інтелектуальніша, чи скажімо, будується на міцнішому філософському фундаменті. Повинен бути певний домінуючий стиль у кожного справжнього поета. Той стиль незалежний од його волі. Він відбиває характер. Відчуваю, що я користувався верлібром сором'язливо, несміло, що білий вірш повинен мені ще заграти»³³⁶.

334 Д. Павличко, *Лист...*, *op. cit.*

335 *Idem*, *Твори*, т. II, *op. cit.*, с. 119.

336 *Idem*, *За правду треба страждати*, бесіда Д. Павличка з Р. Лубківським [в:] «Дніпро», № 10, 1989, с. 7.

Дмитро Павличко дбає передусім про метафоричність поетичного висловлення, чіткість ритму, музичність строфи. Наприклад: **«Є в кожній людині рідне древо – // Як зірка чи як мати. Доки грім, // Захекана сокира чи пила // Не вб'ють його, душа росте і квітне. // Залежність незбагненна і суворя // Від неба і землі»**³³⁷. Думку Д. Павличко розвиває відповідно до чіткої будови білих сонетів, де звичайно, перший катрен є експозицією чи утвердженням основної теми всього твору; у другому – теза, що поставлена була у попередньому, розвивається до кульмінації. Після цього в першому терцеті накреслюється розв'язка, яка завершується в другому, з сильним щодо мислі і образності останнім рядком-висновком, чи інакше сонетним замком.

Розглянемо це на прикладі одного з сонетів. Малюнком осіннього пейзажу розпочинається сонет *Землетрус*³³⁸. Перед нашими очима постає спокійний листопад, що стелить свій «жовтий килим» «на моруги, на пагорби, на доли». Змальована в першому катрені картина осінньої природи – викликає в другому мимовільне порівняння з нездійсненими намірами людини, які, як і в першому випадку, лягають на душу мертвим листям. Зіставляючи схожі явища в природі і в житті людини, автор приходиться до містких узагальнень. Логіка розвитку цих думок веде до складних висновків в останньому терцеті, наприклад: **«Захочеш, мов земля, гнилизну скинуть – // Та знай, що небезпечний землетрус, // Бо він народжує каміння й горе!»**³³⁹. Якщо І. Франко вважав, що конфліктуюче, розбурхане чуття в кінці сонета «сплива в гармонію любові», то Д. Павличко найчастіше будує свої сонети (як білі, так і римовані) таким чином, що другий терцет завершується рядком-висновком (сонетним замком), у якому спостерігаємо швидше могутній вибух мислі й почуття, дуже часто гнівних, палаючих вогнем святої ненависті і щирої любові. Цей останній акорд несе в собі не гармонійне, а буряне, конфліктне начало.

Білі сонети – явище новаторське в усіх відношеннях: і форми і змісту. Цікаво, що серед білих сонетів є сонети про кохання (*Дружині, Диво, Прощання, Лук, Спогад, Ревнощі, Погляд, Туга*

337 *Idem*, *Твори*, т. II, *op. cit.*, с. 463.

338 *Ibidem*, с. 463.

339 *Ibidem*, с. 463.

та ін.), а от серед інтимних віршів дуже мало сонетів, навіть у збірці *Таємниця твого обличчя* їх зустрічаємо зрідка.

Павличко вслід за І. Франком має нахил саме до розробки суспільної проблематики в сонетах, викриваючи вади нашого суспільства. Важко назвати в сучасній літературі іншого поета, якого б внутрішнє горіння з такою силою штовхало до праці на користь суспільства, чие поетичне зізнання «йде служба мого серця, а не слова», так відповідало б його полум'яній натурі. Д. Павличко має унікальний як для поетичного таланту публіцистичний дар. Тому так сильно звучить Павличкове слово у сонетах-деклараціях, сонетах-медитаціях *Мені потрібно тільки олівця*³⁴⁰, *Якби я втратив очі, Україно...*³⁴¹, сонеті-алегорії *Коли помер кривавий Торквемада*³⁴². Поет все життя відстоює право української мови: *«Дивитися на радощі обнови, //Та материнської не чути мови – //Ото була б загибель – смерть моя»*³⁴³. «Один з головних рушіїв Павличкового поетичного руху, – пише І. Дзюба, – це почуття національної справедливості. Саме воно, будши, в свою чергу, складником щирого почуття правди, надає особливого, павличківського характеру мотивам патріотизму, національної гідності»³⁴⁴. Ми боїмося довіряти голим деклараціям і пафосу в поезіях на суспільно-політичні теми, бо боїмося фальші. Адже служіння брехні може духовно вичерпати не тільки поета, а і його читача. Публіцистично переконливе поетичне слово Д. Павличка є суголосне сьогоднішньому складному, кризовому часу і було суголосним у тривожні 50-ті роки, коли сподіване відродження лише поманило як *fata morgana* і зникло. У збірці *Правда кличе* (1958) гримнула правда про злочини тоталітарної системи, бюрократизм, ідеологічне фарисейство, лицемірство. Це був голос громадянської совісті, яка назвала своїм ім'ям не тільки «вождя всіх народів» та його діяння, а й застерегла, що з його смертю не зникає антидемократичний механізм чиновницького адміністрування: «Вони самі усім розповідали, //Що інквізитор уже нема. //А люди, слухаючи їх, ридали. //Не усміхались навіть крадькома; //Напевно, дуже добре пам'ятали, //Що здох тиран, але стоїть

340 *Ibidem*, с. 424.

341 *Ibidem*, с. 409.

342 *Ibidem*, с. 424.

343 *Ibidem*, с. 6.

344 І. Д з ю б а, *Подвижник* [в:] Д. Павличко, *Правда кличе*, Київ 1995, с. 4.

тюрма!»³⁴⁵. «Мій сонет *Про Торквемаду*, – сказав Дмитро Павличко в інтерв'ю Миколі Зимомрі, – можливо, тим цікавий, що там зовсім не згадується Сталін, але всі знають, що це твір про Сталіна. То була моя езопова мова. Якби я там розкрив символ, якби сказав, що мова йде саме про Сталіна, твір той не мав би такого впливу. Отже, порівняння тут відбулося у підтексті»³⁴⁶. Лише нині доходимо до розуміння цих проблем і, розділяючи думку В. Моренця, зазначаємо, «що сонет Д. Павличка *Коли помер кривавий Торквемада* лишається неперевершеною й унікальною за своєю соціально-філософською проникливістю алегорією»³⁴⁷.

Отже, крім сонета традиційного, основою якого є лірико-філософський роздум (медитація), нерідко зустрічаємо сонет-інвективу, сонет-присвяту, сонет-декларацію – результат дифузії жанрів. Сонет і далі розвивається в бік «розкріпачення» від жанрових приписів, він охоче йде на зближення з іншими жанрами (в антології *Український сонет* виданій 1976 року, представлено навіть сонет-байку *Дуб та Лозина* А. Косматенка, сонет-баладу М. Вінграновського). Серед сонетів Павличка є сонети-притчі, в яких повчальний факт, або ж якась деталь піднесена поетом до рівня образу-символу, як наприклад, у сонеті *Вірність*: **«Коли вона сиділа на порозі //І годувала немовля своє, //З-за причілка мальованої хати //Русявий місяць вийшов, як легінь. //Перед його невинно-хтивим оком //Вона долонею прикрила груди. //Тоді він кинув золоту крисаню //Під ноги їй, а сам у лісі зник. //Вона дитину занесла в оселю, //Поклала спати й вибігла надвір //Підняти парубоцький подарунок. //Але крисані наче й не було... А чоловік, що надійшов з роботи, //Поцілував дружину у сльозу»**³⁴⁸. Можна вважати одним із парадоксів жанру те, що сонет, твір, який, «за правилами» має завершуватися думкою-висновком, якомога чіткішим умовиводом, отже, наче сам спокушає на моралізаторство, водночас абсолютно не приймає повчань. У цьому треба знати міру, тому Павличко досить обережно користується сонетом-притчею.

345 *Idem*, *Твори*, т. II *op. cit.*, с. 409.

346 М. Зимомря, *Голос совісті та її сенс, який треба шукати...* [В:] «Кур'єр Кривбасу», № 138, 2001, с. 4.

347 В. Моренць, *op. cit.*, с. 16.

348 *Idem*, *Твори*, т. I, *op. cit.*, с. 446.

В українській сонетній практиці не можна оминати велетенський внесок в неї, який зробив Д. Павличко-перекладач. За його активної участі вийшли двотомники *Антологія болгарської поезії* (1975), *Антологія польської поезії* (1979). У цих та інших виданнях ім'я Павличка іде поряд з іменами М. Рильського, М. Бажана, Г. Кочура, В. Мисика, М. Лукаша, Д. Паламарчука, а згодом і домінує. У зв'язку з цим неможливо не згадати і такі монументальні перекладні видання Павличка, як *Антологія словацької поезії ХХ століття* (1997) та дві антології польської поезії – *Дзвони зимою* (2000) і *50 польських поетів* (2001). Як слушно зауважує І. Дзюба, – «ця духовна робота ширила й глибила в Павличковій свідомості картину світової літератури, а через неї – і картину світового життя. І це також був шлях до універсальності»³⁴⁹. За підтримки Павличка вийшли десятки перекладних видань, зокрема і твори польської поетеси Д. Максимович. Його приваблювала можливість повністю відкрити поета для себе, а відтак – для української культури – і він зреалізував власне бажання. До українського читача прийшли твори Х. Марті, Н. Вапшцарова, Х. Ботєва. Неординарна творча праця Павличка – *Світовий сонет* (1983), до якої увійшли ті зразки світового сонетярства, які Д. Павличко за власними уподобаннями перекладав упродовж багатьох років. Сьогодні маємо повне зібрання сонетів У. Шекспіра у перекладі Д. Павличка з коментарями М. Габлевич (*Шекспірові сонети*, 1998). У передмові до цього видання автор зазначає, що робота над книжкою, з перервами, тривала 19 років. З усіх відомих на сьогодні перекладів *Сонетів* Шекспіра українською мовою Павличкова інтерпретація виграє найбільше через те, що йому вдалося дати не «опис почуття», а відкрити «таїну кохання», живу пристрасть Шекспірового ліричного героя. На противагу сьогоднішньому перекладу-переказу, що виконується у типовому постмодерні стичному ключі – як прозові перекази, переклади Павличка – це творче пересотворення, знаходження такого образу, який передає дух першотвору, поетичне мислення його творця і справляє на читача таке саме могутнє враження. Парадоксальність поетичного перекладу полягає саме в тому, що чим точнішим є дослівний переклад, тим далі від він відходить від поетичної суті оригіналу і тим більше в нього з'являється ризиків стати «кітчевим дублікатом» першотвору. Павличко-перекладач вважає, що треба

349 І. Д з ю б а, *op. cit.*, с. 8.

зберігати в перекладі ту ж саму систему римування, ритміку і колорит образності оригіналу, адже переклад – це не дослівний переклад першотвору, а його образне пересотворення. Яскравим зразком є один з перекладів сонета К. А. Яворського (з польської мови):

Щоб сонце зблиснуло, роздерти треба хмари,
щоб вирубати зло, потрібно пил, сокир
та й усвідомлення, як тої пущі вир
пройти й понищити отруйні всі конари.

Коли над вирубом добро проб'ється яре
і в зелені ясній буяти буде мир, –
дивитись нам, щоб зло знов не покрило шир,
не вийшло знов на світ крізь непомітні шпари!

Зло – це коли твій брат голодний, наче пес,
а ти обідаєш і мрієш про покору,
боїшся слів його, мов деревина лез.

Зло – це коли в дощі та в непогідь сувору
босоніж ходить він і шле прокльони вгору,
а ти з перин своїх шлеш дяку до небес³⁵⁰.

Оглянувши як оригінальний, так і перекладний сонетарій Д. Павличка у контексті теорії та історії жанру сонета, можемо спостерегти те, що його сонетний доробок є значним явищем у світовій літературі. Багатогранний змістом, різноманітний, новаторський за формою, він ось уже шість десятиліть формує смаки українського читача і впливає на наступне літературне покоління. Цілком заслужено називають його у цій царині подвижником. Сьогоднішній сонет не має жодних тематичних обмежень і здатний, як свідчать найкращі його зразки, зокрема сонети Павличка, відтворювати все різнобарв'я життя, всі відтінки людських почувань. Йому підвладна вся шкала емоцій, усі градації радості, смутку, сміху, любові. Трансформуючись, видозмінюючись, цей жанр має майбутнє.

350 *Світовий сонет*, за ред. Д. Павличка, Київ 1983, с. 349.

ЛІТЕРАТУРА

- Дзюба І., *Подвижник* [в:] Павличко Д., *Правда кличе*, Київ 1995, с. 5 – 8.
- Драч І., *Диптих про Павличка* [в:] *Духовний меч. Літературно-критичні статті та ессе*, Київ 1983, с. 117 – 131.
- Зимомря М., *Голос совісті та її сенс, який треба шукати... Інтерв'ю з Дмитром Павличком* [в:] «Кур'єр Кривбасу», № 138, 2001, с. 3 – 9.
- Льницький М., *Сонети Дмитра Павличка* [в:] «Рад. літературознавство», № 2, 1985, с. 7 – 18.
- Льницький М., *У вимірах часу*, Київ 1988.
- Лубківський Р., *Сповідь. Молитва. Присяга* [в:] Д. Павличко, *Ялівець*, Київ 2004, с. 19.
- Моренець В., *Сто робіт і одне начало Дмитра Павличка* [в:] Д. Павличко, *Твори*, т. I, Київ 1989, с. 5 – 38.
- Мороз О., *Сонетарій Дмитра Павличка* [в:] «Жовтень», № 11, 1971, с. 136 – 139.
- Никанорова О., *В мені землі моєї кров* [в:] «Вітчизна», № 6, 1981, с. 159 – 170.
- Павличко Д., *Гармонія любові* [в:] Д. Павличко, *Світовий сонет*, Київ 1983, с. 5.
- Павличко Д., *За правду треба страждати*: Бесіда Д. В. Павличка з Р. Лубківським [в:] «Дніпро», №10, 1989, с. 109 – 120.
- Павличко Д., *Лист до автора дослідження*, 23 травня 1991.
- Павличко Д., *Магістралями слова*, Київ, 1977.
- Павличко Д., *Твори*, т. I – II, Київ 1989.
- Прісовський Є., *Лірика душі, доби героїка*, Київ 1972.
- Рильський М., *Микола Зеров – поет і перекладач* [в:] Зеров М., *Твори*, т. I, Київ 1990, с. 3 – 14.
- Рильський М., *Сонети*, Київ 1969.
- Світовий сонет*, за ред. Д. Павличка, Київ 1983.
- Ткаченко Л., *Ностальгія Дмитра Павличка* [в:] «Слово і час», № 10, 1999, с. 48 – 51.
- Франко І., *Зібрання творів*, т. I, Київ 1976-1981.
- Бехер Й.-Р., *О литературе и искусстве*, Москва 1981.

Сквозников В., *Лирика [в:] Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*, Москва 1964, с. 173 – 237.

SONNETS BY DMYTRO PAVLYCKO IN UKRAINIAN AND WORLD DISCOURSE

The article revealed the sonnets as a significant contribution made by Dmytro Pavlycko, a famous Ukrainian poet of the second half of the XX century.

His original poetic cycles was considered from traditional aspect as well as from the aspect of novation: “Lviv sonnets”, “Kyiv sonnets”, Autumn sonnets in “Podil”, “White sonnets”. The analysis was performed in theoretical context and in the history of the genre and also in the context of Ukrainian and world practice. The genre diffusion and modification of the poetic forms were defined.

The variants of translation of the sonnets by D. Pavlychko were considered separately. A special attention was drawn to the translation of the sonnets by Polish authors, especially L. Starff, J. Ivashkevych, B. Drozdovskyi.

Key words: sonnets, sonnet, white sonnets, genre, poetic form, traditions, novation, terzzetta, catrena, sonnet lock, antithesis.

Строфічна будова українського верлібру II пол. XX століття

Хоча вартість поета не визначається самим багатством його строфіки, але в сукупності з багатством ритмів, розмірів, рим, образів, лексики строфічне багатство дає те, що називається мистецькістю твору. Одноманітність строфічних засобів сучасної поезії є не дуже цікавою. В окремих авторів до 90 % поезій написано катренами.

Особливо чітко принципи композиції ліричних віршів виступають у верлібрах. Відсутність строгої метричної композиції в звичайному значенні слова, тобто поділ на метрично рівні вірші, періоди й строфи, ставить на перше місце інші важливі фактори композиційної побудови – і, перш за все, різноманітні форми ритміко-синтаксичного паралелізму.

Ю. Орлицький називає строфічну будову вільного вірша найважливішою формою ритмічної організації поетичного тексту в умовах відсутності вторинних ритмотвірних факторів: складового метра, ізосилабізму, ізотонії і рими³⁵¹.

Твори, укладені неримованим віршем, здавалось би, за самою своєю природою астрофічні, бо в них відсутня рима – обов'язкове, на перший погляд, організуюче начало всіх строфованих форм. Проте насправді це зовсім не так.

Поняття «строфа» відоме ще з античності, де воно було пов'язане з особливостями хорového співу. Але давніші тлумачення строфи не завжди є об'єктивними і сьогодні потребують перегляду чи доповнення. О. Квятковський визначав строфу як поєднання декількох віршів, об'єднаних однією думкою, а довжина віршів, їх чергування

351 Ю. Орлицький, *Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории*, Воронеж 1991, с. 87.

і система римування обумовлені самою структурою строфи³⁵². Сучасний віршознавець М. Шапір заперечує таке трактування терміну. На його думку, в строфі може висловлюватися і більше думок. Погодимося з ним і в тому, що строфа не потребує загального римування як обов'язкової умови (наприклад, білий вірш і верлібр). Так само не завжди строфа є ритміко-синтаксичним цілим, бо енjamбеман досить поширене явище і в класичному, і в некласичному віршах. Зі слів М. Шапіра не слід перебільшувати й ролі великої паузи у формуванні строфи. Натомість учений запропонував своє бачення терміну «строфа»: це парадигматична константа, примусово виділена в тексті, яка поєднує групу рядків (мінімум два) і повторюється не менше двох разів³⁵³.

Творчість сучасних українських верлібристів переконує нас у тому, що переважна більшість їх вільних віршів чітко поділена на фрагменти. Звичайно, тут не можна говорити про строфи в традиційному силабо-тонічному сенсі. Строфи з нечітко виявленою строфічністю називають строфоїдами. Скориставшись визначенням російського літературознавця Ю. Орлицького, під строфоїдом розуміємо «відділений з двох сторін пробілами фрагмент поетичного тексту, що характеризується, як правило, смисловою та інтонаційною закінченістю і функціонально відповідає класичній силабо-тонічній строфі»³⁵⁴. В. Жирмунський назвав такі неканонічні строфи «уривками».

Строфований неримований вірш може виступати у багатьох різновидах. Хоча верлібри й позбавлені чіткої метричної композиції, натомість у них існують інші форми впорядкування чи побудови змісту. Функцію рими у вільних віршах переймає на себе система анафоричних повторів, а також використання різних варіантів синтаксичного паралелізму.

Строфоїди прийшли в сучасний верлібр на зміну строфам класичної силабо-тоніки. Їх виділення відбувається, на відміну від силабо-тонічного вірша, не за формальними ознаками (тобто там, де закінчується кожний четвертий рядок), а за художньо-змістовими (там, де закінчується думка і фраза).

352 А. К в я т к о в с к и й, *Поэтический словарь*, Москва 1966, с. 289.

353 М. Ш а п и р, *Universum Versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII – XX веков*, Москва 2000, с. 84.

354 Ю. О р л и ц к и й, *Стихи, оп. cit.*, с. 87–88.

Строфіка сучасних верлібрів є досить різноманітною: від монострофійних побудов до великих за обсягом полістрофійних текстів.

I. Качуровський найпростішою строфічною одиницею називає моностих, який буває подвійного походження: це або фрагмент більшого твору, або закінчений твір, який написаний у формі лише одного вірша.

Один рядок як строфоїд досить поширене явище у творчості сучасних верлібристів. Залежно від місця свого розташування він виконує різні функції.

Один рядок на початку вірша здебільшого є метафорою, пояснення якої йде слідом, наприклад *Осінь рухалась, як вантажівка, назад*³⁵⁵, *Сліні падають до ями своїх очей*³⁵⁶, *Зима, як слов'янка: весела й сувора*³⁵⁷, *Старих дерев порожні гнізда*³⁵⁸, *Вдихаю дівчину*³⁵⁹.

Наприкінці вірша рядок здебільшого виконує роль висновку або пуанту:

«Хочу, щоб хліб сміявся із столу,
хочу кухоль з водою цілувати,
хочу під ноги дзвінку балалайку дороги до твоєї хати,
хочу яблук на доріжках-рушниках.

Хочу тебе побачити»³⁶⁰;

або ж у К. Москальця у вірші *Тирада 13*:

«Передчуваючи фразу, відлюдну, як осінь;
ціпеніючи в горах, на дні лісового лахміття;

гіпсову жінку кохаючи;
гілку і слово намарно ламаючи, —

не оскаржую скла, під яким колихається осінь,

355 В. Г о л о б о р о д ь к о, *Ми йдемо*, 2005, с. 81.

356 *Ibidem*, с. 609.

357 В. К о р д у н, *Сонцестояння*, Київ 1992, с. 75.

358 В. С л а п ч у к, *Дванадцять ню*, Луцьк 2006, с. 46.

359 *Ibidem*, с. 79.

360 В. Г о л о б о р о д ь к о, *op. cit.*, с. 78.

відмовляюсь ховати обличчя в долонях, —
бо жести хисткі, бо любов незбагненна,
а грона цього відчуття достеменні
і сіль, як та чайка, все вищає в ранах землі»³⁶¹.

Однорядковий строфоїд усередині твору несе на собі переважно розповідну функцію:

«Червоні вишні, розсипані на снігу,
дзьобає сорока із синього скла.

Це бачить дівчинка, що з ковзанки йде.
Пальто її у снігу, наче щоки,
коли б от медяник їла.

А в долонях у дівчинки
сорочі сліди
і червоні вишні»³⁶².

Іноді він може виконувати роль рефрену:

«Від тебе до мене,
від мене до тебе,
безперестанку – без початку й кінця –
качаємо яблуко.

...де взялося воно поміж нами?

Голосять всередині цілого і непроникного
Розкриті зернини,
А ліс поміж нас розростається,
Чорний яблуневий ліс.

...де взялося воно?»³⁶³.

361 К. Москалец, *Пісня старого плігріма*.

362 В. Кордун, *op. cit.*, с. 555.

363 *Ibidem*, с. 143.

Верлібр і моновірш є, по суті, бінарною опозицією, маючи як спільне, так і відмінне. З одного боку у вільному вірші домінує вертикальний ритм, тобто співвіднесеність один із одним різних рядків, а в моновірші, навпаки, переважає горизонтальний ритм, змістове розгортання в межах одного рядка.

Верлібри сучасних поетів можуть мати монострофоїдну або полістрофоїдну побудову. У межах полістрофоїдних композицій окремо виділяємо нерівнострофічні верлібри і верлібри, побудовані за принципом традиційної строфіки (складаються зі строф однакового розміру).

Вільні вірші, побудовані за принципом традиційної строфіки, найчастіше складаються з дистихів, терцетів і катренів.

Цікавим є вільний вірш К. Москальця, який складається із трьох дворядкових строф:

«раніше ключ лежав тут
зараз його нема

заходимо з іншого боку
шукаємо — і нема

лежить кілька соснових голок
кілька соснових шишок»³⁶⁴;

або ж у В. Кордуна:
«Мокрий ще й досі
вузький твій човен —

цілісіньку ніч
я плавав у ньому»³⁶⁵.

Про верлібровий терцет як трирядкову неримовану строфу без метру писав А. Ткаченко у праці *Мистецтво слова*. Із чотирьох трирядкових строфоїдів складається наступний верлібр В. Голобородька:

364 К. Москалец, *Пісня...*, *op. cit.*

365 В. Кордун, *op. cit.*, с. 139.

«У жовтім колоссі
живуть птахи із жовтими крилами
яких немає в жодного птаха

Повіє вітер
птахам захочеться полетіти
зніметься усе поле і полетить...»³⁶⁶.

Автор не використовує розділові знаки, що є цілком характерним для вільних віршів, але залишає велику літеру на початку нового речення. По суті, лише наслідування традиційної строфіки є маркером класичного вірша (силабо-тонічного).

Подібну строфічну будову має верлібр Б. Магіяш *Вірші для мене*, який складається з шести трирядкових строфоїдів. Але тут авторка вже використовує пунктуацію:

«Довіряєш мені читати
свої вірші,
написані на дубовій корі.

Їм уже, певно, сотні літ і зим,
але слова ще прозирають
крізь грубу шкіру дерев...»³⁶⁷.

Молоді сучасні українські поети у своїх верлібрах теж іноді наслідують традиційну строфіку. Так, із чотирирядкових строфоїдів складається вільний вірш Б. Горобчука *Обрубуючи Хвости Тіней*:

«Готові до сновидінь – переходимо з одної кімнату в іншу
Як зі світла в півтемряву
Обрубуючи хвости тіней що кровоточать звуками кроків:
Вони запізнюються на ледве вловимі часини

В моїй голові тисячі чоловіків сперечаються
Хто з них більше на тебе заслуговує

366 В. Г о л о б о р о д ь к о, *op. cit.*, с. 265.

367 Б. М а г і я ш, *Непроявлені знімки*, Київ 2005, с. 41.

В моїй голові – фондова біржа, де акції на тебе
Невпинно зростають...»³⁶⁸.

Автор використовує велику літеру на початку кожного рядка, а також спорадично використовує розділові знаки, відмовившись, по суті, лише від ком.

Дещо рідше знаходимо п'ятирядкові строфоїди:

«З цим зубом, що росте собі потай, користаючи з мого сну,
Аби одного ранку, мабуть, заблиснути, як страшна зброя,
З усе ще непоганим тілом, хоч і вже повільнішою течією рідин
І додатковою мілісекундою, потрібною, щоб зареагувати,
Я все ще можу спробувати підкупити хоча б найнезначнішого ан-
гела.

Роздратовані боги усього мого життя, грізні й ласкаві духи,
Що чекають від мене найжорсткішого «ні», колесо,
Що котиться саме собою, гнане вітром і передчуттям зливи,
Усі істоти, котрі приходили, аби мені щось показати,
Тут затихають і віддаляються, ніби пишучи в інший бік.

Рівний ритм, як на суданському ринку, інакше говорить
Про той же простенький смуток. Заблукана амбасада вольфраму,
Що подає мені мерехтливий знак. Яке має значення, звідки по-
чинати

Відхід: все написано усередину, до цього непевного знака,
Самочитального ієрогліфа, що тлумачить себе як Спазм
і Сурма»³⁶⁹.

Із двох шестирядкових строфоїдів складається верлібр Б. Матіяш *Кораблі*. Окрім того, авторка використовує строфічне кільце у першій частині вірша, і анафору в другій:

«Там, здається, вже північ.
Там пливають кораблі,

368 Б. Г о р о б ч у к, *Інша поезія*,

<http://maysterni.com/user.php?id=3744&t=10&sf=1> [20.11.2013 р.].

369 О. С л и в и н с ь к и й, <http://potyah76.org/potyah/?t=113> [20.11.2013 р.].

навантажені снами й дощами;
груди дівочі пахнуть
сосновими дошками й глищею.
Там, здається, теж дощ.

Корабель ще пливе.
Корабель, що пливе.
Кола по воді. Коло тебе
так тихо. І пальці –
тоненькі хвоїнки –
пестять тіло високій щоглі»³⁷⁰.

Строфоїди із семи рядків використовує у своїй творчості В. Слапчук. Вони є легкі для сприйняття, оскільки автор виносить у кожний рядок лише по декілька слів:

«...А поки що:
я і ти,
чоловік і жінка –
обоє голі.
І обом не соромно,
наче в раю,
наче в дитинстві»³⁷¹.

Окремої уваги заслуговують тверді (канонізовані) строфи, серед яких І. Качуровський виділяє такі підгрупи: строфи античного походження (елегійний дистих, мала сапфічна строфа, алкеєва строфа, сонет, рондо, терцини), романські строфи (ріторнель, балада, віланеля), строфи східного походження (хоку, танка, газель, рубай)³⁷².

Деякі з канонізованих строф пробують опанувати і верлібристи, зокрема сонет, хоку, танка.

Б. Рубчак у своєму інтерв'ю так осмислює складність поетичної форми хоку (гайку): «Але гайку люблю за те, що й сонет

370 Б. М а т і я ш, *op. cit.*, с. 99.

371 В. С л а п ч у к, *op. cit.*, с. 63.

372 І. К а ч у р о в с ь к и й, *Строфіка*, Мюнхен 1967, с. 113.

– за дисципліну форми і змагання з нею, за намагання освоїти, «приручити» її, надати їй власний голос; хоч гайку, звичайно, куди трудніша форма, ніж сонет»³⁷³.

Рубаї, танка, хоку, сонет, октаву, терцини ми відносимо до твердих строфічних форм, які володіють сталим набором формальних, семантичних та інших ознак, притаманних для усіх зразків, написаних у цих формах. М. Шапір під твердою формою розуміє «сукупність тих чи інших характеристик вірша (метричних, строфічних, римованих тощо), які є константою в рамках поетичної традиції і об'єднують тексти, які володіють цими ознаками в одну парадигму»³⁷⁴.

Окремої уваги заслуговують верлібри, строфічна будова яких нагадує строфи східного походження, зокрема японської: хоку і танка. Такі короткі монострофоїди, що є стилізацією східних жанрів, опанував волинський поет В. Вербіч:

«Але ж годинник
На Театральній площі
Показує час.
Що ще не ясно, діду?» -
«Яке тисячоліття»³⁷⁵,

або ж:

«Годинник, що вріс
У старезну яблуню,
Давно вже мовчить.
Бджоли, згусточки сонця,
Вечір заколисують»³⁷⁶.

Автор не тільки дотримується силабічних канонів японських мініатюр, а й відтворює властиву їм образність і специфічний механізм закінчення твору.

373 Б. Р у б ч а к, *Янус не роздвоєний – він просто бачить удвічі більше*, <http://litakcent.com/2008/09/02/yanus-ne-rozdvoenyuy-vin-prosto-bachyt-udvichi-bilshe/> [20.11.2013 г.]

374 М. Ш а п і р, *Universum Versus: Язык – стих, op. cit.*, с. 338.

375 В. В е р б и ч, *З літопису осяяння*, Луцьк 2012, с. 62.

376 *Ibidem*, с. 60.

Щодо хоку, самі поети цим терміном здебільшого називають неримовані трирядкові строфи. Натомість спеціалісти-сходознавці відзначають неможливість перенесення естетики японської поезії на український ґрунт. Але спроби досягнути чужоземну форму поезії з'являються в українській літературі і повсякчас. Нерідко сучасні автори укладають такі поезії у цикли, задля виокремлення їх із загального масиву поетичних текстів. Наприклад, у О. Сливинського натрапляємо на цикл *П'ять хайку*:

«Він би не згадав.
Але під груддю досі –
слід його руки».

*

«Тривожні часи.
Я не впізнаю взуття,
що стоїть на ганку».

*

«Зібралися йти.
Але на самому дні
Залишився жар».

*

«Я не знаю, де
її водила осінь.
Віддала в сльозах».

*

«Після сну в саду
знаходжу підвечірок
просто в рукаві»³⁷⁷.

Для подібних віршів властива смислова насиченість, філософська глибина, хоч і зовсім проста форма.

³⁷⁷ О. Сливинський, *П'ять хайку*,
<http://bogus-zolai.livejournal.com/29422.html> [20.11.2013 р.].

Але не завжди поети дотримуються силабічних канонів східних жанрів, запозичуючи лише лаконізм форми і глибину змісту. Композиція вільновірша, подібна до хоку, дотримується змістових канонів зазначеного жанру – чуттєвий образ-засновок (перші два рядки) і думка-висновок (третій рядок):

«Одна нога в чоботі,
друга в черевіку –
це березень»³⁷⁸.

Так, В. Голобородько відтворює не стільки ритмічну будову японських мініатюр, скільки властиву їм образність і специфічний механізм закінчення твору, залишаючись при цьому в межах три-, п'ятирядкових мініатюр. Хоку і танка оспівують короткочасні настрої, роздуми, при цьому за допомогою одного легкого натяку підводять читача до власних асоціативних настроїв.

Зв'язок три- і п'ятирядкових верлібрових мініатюр із японською традицією в спогляданні, прямому зверненні до світу природи, демонстративній відмові від раціоналістичної логіки і властивого їй синтаксису. Найчастіше позбавлені явної фабули, вони вміщують у собі весь світ, і саме в цьому їх магічність.

Спільним для вільного вірша, як і для хоку та танка є деяка недомовленість, завуальованість змісту, тонке відчуття внутрішньої інтонації, а також заголовки, іноді досить великі за обсягом. Вони несуть додаткове смислове навантаження.

Ще одним цікавим експериментом є опанування верлібристами сонетної форми. Сонет – це теж тверда строфічна форма, яка складається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба, тобто з двох чотиривіршів (катренів) з перехресним римуванням та двох тривіршів (терцин) тернарного римування за основною схемою (abab abab bbd ggd), хоча можливі й інші конфігурації рим. Як ми бачимо, до основних жанрових констант сонета відносяться рима і поділ на 4 строфи (два катрени і два терцети). А тому, здавалось би, що сонет і верлібр – явища несумісні. Насправді до верлібризації сонета вдавалися ще футуристи (М. Семенко, В. Поліщук, Г. Шкурупій).

³⁷⁸ В. Голобородько, *op. cit.*, с. 279.

Футуристи починали з того, що висміювали форму сонета. Так, молодим поетам-початківцям вони давали настанови ніколи не використовувати таких технічних прийомів, як сонет, рондо, ода, танк, рондель і взагалі всіляких вичурних прийомів класики, бо це є контрреволюція форми.

М. Сулима зазначає: «...руйнування сонетної форми у футуристичній практиці не було всеохопленим: воно поширювалося в основному на горизонтальні виміри сонета – в такий спосіб сонет ніби верлібризувався; вертикальні ж параметри залишалися майже неперушними»³⁷⁹.

Існують різні системи сонетотворення. І. Качуровський, окрім основних, перераховує також «побічні» форми сонета: 1) сонет з кодою, або хвостатий сонет, 2) сонетеса, 3) сонетино, 4) безголовий сонет, 5) сонетоїд, або фальшивий сонет, 6) половинний сонет, 7) перевернутий сонет, 8) брахісонет, 9) сонет-буриме, 10) сонет питань і відповідей, 11) фігурний сонет, 12) сонет-акростих, 13) білий сонет, 14) подвійний сонет, 15) вінок сонетів, 16) кулявий сонет, 17) ув'язнений сонет, 18) сонет-луна, 19) сонет двомовний, 20) сонет із подвійним значенням³⁸⁰.

На нашу думку, цю класифікацію можна доповнити ще одним різновидом – верлібровим сонетом (або вільним сонетом), у якому витримано лише строфічну будову сонета, але немає римування і розміру. Цікавий зразок верлібрового сонету знаходимо у К. Москальця, який він уміщує у цикл «**Вісім тьмяних сонетів**»:

VIII. Кохання

«Дзвони кличуть до кляси, весна, свічок сто,	-1-2-2-1-0-
забігаєш, похапливо пишеш: «Єдина...» —	2-2-2-1
і, як водиться, ім'я; тремтливе зерно сиплють зорі денні,	2-2-2-2-0-1-1-1
долоні важкі від дарів тих сумлінних.	1-2-2-2-1

Стародруки на кожній сторінці заляті чорнилом,	2-2-2-2-2-1
відьма убралася — чисто твоя цьоця Марта...	-2-2-2-0-1-1

379 М. Сулима, *Сонети українських футуристів*, Київ 2001, с. 93.

380 І. Качуровський, *op. cit.*, с. 171 – 183.

На партах вирізуєш хрест і троянду — 1-2-2-2-1
 під дзвони, під відьми денної постать тонку. 1-2-1-2-2-

Заходить до кляси, стирає із дошки Освідчення, 1-2-2-2-2-2
 з кожної парти стирає твої мальовидла, -2-2-2-2-1
 пронизує племінь вузенький свічковий 1-2-2-1-2
 срібним ножом та пророслим зерном, -2-2-2-
 що насипали зорі із сакв полотняних, -2-1-2-2-1
 яких і тобі вже ніколи не відректись». ³⁸¹ 1-2-2-1-2-1

Літературна традиція, навіть коли вона виражена лише формою вірша, все одно для більшості авторів підсвідомо є великим культурним надбанням. К. Москалець, по суті, руйнує сонетні канони. Його верлібр *Кохання*, стилізований під сонет, складається з неримованих нерівнонаголошених рядків, у яких міститься від восьми до шістнадцяти складів. Кількість наголосів у рядку коливається від 4 до 7, змінні анакрузи та клаузули. Дві останні трирядкові частини роз'єднує строфічний енжамбеман, що говорить про те, що автор зумисне надає поезії саме такої побудови.

Збірка сучасного українського поета Ю. Кучерявого *Пам'ять і місце* повністю складається з верлібрових сонетів:

«У шахті калинової сопілки,
 Як у склепі дна ока, назавжди невтішного через провину,
 Хтось молиться на горбах про батьківщину
 Спільну для небагатьох, мрію із мрій.

Де ваше братство, мрія Лоуренса,
 Люди, поєднані тільки відмінністю,
 Необрані люди, поєднані втратою сенсу спільноти,
 У чійх очах ще виблискують ваші запитання, як порожнеча фужера?

Жалюгідні, для кого ваші жалі необмінні,
 Відмінні без сенсу, проби пер незаточених,
 Калинова сопілка не піє за вами, бо хто пам'ятає цю казку?

³⁸¹ К. Москалець, *Мисливці на снігу*, Львів 2011.

Зі штольні ока видобувається яйце-райце,
Національна колиска Пандори, з якої валять народи,
Що їм немає діла до спостережних веж очей найбільшого
з метафізиків»³⁸².

Усі його верлібри складаються з 14-ти рядків, але поет щоразу експериментує з кількістю рядків у строфах (4+4+4+2, 2+3+3+4+2, 4+3+4+3, 5+5+4, 4+4+5+1).

Отже, ми переконалися, що верлібр не лише має строфічну будову, але й опрацьовує канонізовані строфічні форми. Звільнившись лише від регулярної метрики та римування, верлібр за законом «художньої компенсації», значно розширив можливості композиції, мови, образно-символічної структури. Таким чином, канонізовані строфічні форми, які на сьогодні деякою мірою втратили свою актуальність, отримують нове життя, нові інтерпретації. Саме в цьому проявляється синтез традиції та новаторства.

На думку М. Гаспарова після верлібру віршування розвиватиметься одним із наступних шляхів:

1. Тривіальний (просто повернення до традиційних форм національного віршування);
2. Перспективний (відштовхування від верлібру в напрямку нової більш строгої організації);
3. Тупиковий (розвиток тенденцій вільного вірша до крайньої межі. Цей шлях має два варіанти творення нетрадиційних віршових форм – віршів для слуху і віршів для ока).³⁸³

Сучасний верлібр не відмовляється від культурного надбання минулого, від основних віршотвірних ознак. Все частіше у вільних віршах можна побачити строфічний малюнок, спорадичну риму, і навіть метр у деяких рядках.

Ще Т. Еліот писав, що верлібр – форма оновлення класичного вірша. Поет пише вільний вірш, але в нього на підсвідомому рівні виникає рима чи силабо-тонічний рядок. Це не означає, що вірш перестає бути вільним. Це означає, що верлібр завжди пам'ятає про класичний вірш, і, можливо, в недалекому майбутньому він сприятиме оновленню силабо-тонічного вірша.

382 Ю. Кучерявий, *Пам'ять і місце*, Київ 2008, с. 49.

383 М. Гаспаров, *Очерк истории европейского стиха*, Москва 2003, с. 229.

ЛІТЕРАТУРА

- Вербич В., *З літопису осяяння*, Луцьк 2012.
- Гаспаров М., *Очерк истории европейского стиха*, Москва 2003.
- Голобородько В., *Ми йдемо*, Київ 2005.
- Горобчук Б., *Інша поезія*, <http://maysterni.com/user.php?id=3744&t=10&sf=1> [20.11.2013 г.]
- Качуровський І., *Строфіка*, Мюнхен 1967.
- Квятковский А., *Поэтический словарь*, Москва 1966.
- Кордун В., *Сонцестояння*, Київ 1992.
- Кучерявий Ю., *Пам'ять і місце*, Київ 2008.
- Лучук І., *Сонет і верлібр: два крила версифікації* [в:] «*Studia methodologica*», Випуск 33, 2011, с. 70–84.
- Матіяш Б., *Непроявлені знімки*, Київ 2005.
- Москалець К., *Мисливці на снігу*, Львів 2011.
- Москалець К., *Нічні пастухи буття*, Львів 2001.
- Москалець К., *Пісня старого пілігрима*, http://4itaem.com/author/kostyantyn_moskalets-133172 [20.11.2013 г.]
- Орлицкий Ю., *Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории*, Воронеж 1991.
- Рубчак Б., *Янус не роздвоєний – він просто бачить удвічі більше*, <http://litakcent.com/2008/09/02/yanus-ne-rozdvoenyu-vin-prosto-bachyt-udvichi-bilshe/> [20.11.2013 г.]
- Слапчук В., *Дванадцять ню*, Луцьк 2006.
- Сливинський О., *П'ять хайку* / <http://bogus-zolai.livejournal.com/29422.html> [20.11.2013 г.]
- Сливинський О., <http://potyah76.org/potyah/?t=113> [20.11.2013 г.]
- Сулима М., *Сонети українських футуристів*, Київ 2001.
- Шапир М., *Universum Versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII – XX веков*, Москва 2000.

THE STROPHIC STRUCTURE OF THE UKRAINIAN VERSE LIBRE OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

The article investigates the strophic structure of the modern Ukrainian free verses. Modern poetry falls into peculiar stanzas which

are very interesting for the investigation. Today we can talk about the strophic structure of verses that approaches a nonclassic verse to a classic (syllabo-tonic) one. Increasingly more often verlibres emulate traditional strophic structure, namely divided into strophes with the identical amount of lines. Except that free verses try to capture hard (canonic) strophes, such as a sonnet, a hoku and a tanka.

Key words: poetry, stanzaics, vers libre, rhythm, reiteration, sonnet, structure, hoku, tanka.

Ідейно-естетичне наповнення авторського жанрового визначення в українській драматургії 90-х років XX ст.

Стильова та жанрова палітра української драматургії 90-х років XX ст. доволі строката. Це пов'язане з бажанням драматургів якомога точніше відобразити перехідний період розвитку українського суспільства та привнесенням рис постмодернізму в сучасний літературний процес. Драматурги прагнуть до розширення меж контакту з реципієнтами. Одним з аспектів їхньої взаємодії є авторське жанрове визначення. Н. Копистянська так окреслює функцію цього текстувального рівня: «Зробивши свій вибір, письменник підзаголовком, вступом, ліричним відступом, іноді й прямим звертанням до читача намагається жартома чи цілком поважно переконати його відійти від звичних жанрових понять, не шукати у даному творі того, чого в ньому через його жанровий характер не може бути»³⁸⁴. Окремі аспекти вивчення жанрів української драматургії кінця XX ст. наявні у працях О. Бондаревої, Т. Вірченко, О. Когут, М. Шаповал. Однак, естетичне наповнення авторських жанрових визначень є мало дослідженим. Його вивчення дасть можливість розширити уявлення реципієнтів про процеси розмивання мистецьких меж, що характерні для сучасного літературного процесу

Автори творів української драматургії 90-х років XX ст. надають перевагу традиційним авторським жанровим визначенням із вказівкою на структуру твору: *Recording* (1995) О. Ірванця – *П'єса на дві дії*, *Жіноча анатомія (Деконструкція)* (1996) Ю. Тарнавського

³⁸⁴ Н. Копистянська, *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*, Львів 2005, с. 58.

– Драма на одну дію в трьох частинах з прологом, *Нерозумні діти* (1999) В. Андрушка – Драма на три дії тощо. Окрему групу становлять твори, які можна віднести до так званої «неаристотелівської» («відкритої») драми, яка, тим не менш, має свої відповідники в минулому. До цієї групи належать такі твори: *Туга* (1993) М. Братана – *Драматична поема, Соломія Крушельницька*, (1994) Б. Мельничука – *Драма-легенда, Помилка Мефістофеля* (1997) Ю. Антиповича – *Одноактна п'єса-шарж* тощо.

Особливістю драматичних творів кінця ХХ ст. є не лише синтез різних родів літератури, а й поєднання драматичної форми з формами інших видів мистецтва. Наприклад: *Гора* (1997) І. Драча – *Документальна драма-колаж у двох частинах, Брате мій, Каїне...* (1999) Ю. Антиповича – *Фреска з уяви і з документів* тощо. В окрему підгрупу можна об'єднати твори, форма представлення яких вимагає спеціальних технічних засобів, наприклад: *Пастка на миші* (1995) І. Бондаря-Терещенка – *Радіоп'єса на три дії, Іван Виговський* (1998) Я. Трінчука – *Кіносценарій* тощо. В основу авторського жанрового визначення може бути покладений основний літературний прийом: *Казка про вершника* (1992) В. Вовк – *Алегорія для лялькового театру, Канон* (1994) Г. Штона – *Драматична візія на 2 дії*. Останню групу становлять твори, в авторському жанровому визначенні яких визначено основний пафос твору: *Замах на чорта* (1998) О. Чугуя – *Комедія на 2 дії, 11 картин, Дев'ятий місячний день* (1999) О. Погребінської – *Трагікомедія у двох діях* тощо.

Для розгляду обрано твори К. Демчук, С. Носаня, Ю. Антиповича та О. Погребінської, які містять поєднання різних літературних родів, синтез мистецтв та задекларований автором пафос твору.

П'єса К. Демчук *На виступцях* (1991) розміщена в антології *Страйк ілюзій* у розділі *Ілюзії-фентезі*. В іронічному значенні форма «на виступці» має значення «іди (ідіть) геть»³⁸⁵. Інше її значення наводить М. Шаповал: «місце, яке проти ночі не згадують»³⁸⁶. Таким чином, вже в назві п'єси закодовані як обставини, так і фінал драматичної дії.

385 *Словник української мови: в 11 т.*, Київ 1970, с. 505.

386 *Страйк ілюзій: антологія сучасної української драматургії*, Київ 2004, с. 11.

К. Демчук дає таке авторське жанрове визначення твору: *Фарс для двох блазнів, годинника та маріонеток*³⁸⁷. Традиційною є вказівка на наявність образів-типів, які в тексті набувають символічного значення. Це одна з рис, яка свідчить про «розмивання» меж задекларованого жанру, оскільки фарс «зазвичай позбавлений алегорій, відображає неприкрашене довкілля»³⁸⁸. Щодо інших рис, то можна виокремити такі: хронотоп дії, який, на думку О. Когут, «указує на демонічно-інфернальний код, адже тут не співають півні і ніколи не настає ранок»³⁸⁹; гра із соціальною стратифікацією персонажів; наявність елементів трагічного. На думку упорядників інформаційного збірника української сучасної драматургії *Авансцена* (2012), у творі присутні традиційні для фарсу випадки «у бік владних структур і витончені сучасні асоціації»³⁹⁰.

У п'єсі головна дійова особа опиняється в полоні персонажів, що персоніфікують гральні карти. За сюжетом, Чужий поставлений перед вибором: убити Короля або самому бути страченим. Однак твір набуває драматичної розв'язки завдяки втручанням третьої сторони, Блазня. У взаємодії Чужого та Блазня простежується градація комічного від розважального пародіювання до злих жартів та кепкування. Головний персонаж опиняється в залежному становищі від мешканців химерного королівства, що відповідає тим обставинам, у яких перебувають реальні гравці в карти. Коли події набувають загрозливого для Чужого характеру, то він впадає у відчай: «Ся гра мені вже осточортіла»³⁹¹. Естетичний ефект фарсу досягається очищенням не через сміх, а через страх: «Колода карт символізує варіативність, варіативність передбачає невідоме, а де невідоме – там завжди страх і замороженість текстом»³⁹².

Тема твору містить дві провідні складові: по-перше, гра, яка може зменшувати або збільшувати свої масштаби в залежності від

387 *Ibidem*, s. 348.

388 *Літературознавча енциклопедія: У двох томах*, Київ 2007, с. 524.

389 О. К о г у т, *Поетика неоромантизму в сюжетах сучасної української драматургії* [в:] *Держава та регіони: Серія: Гуманітарні науки*, за ред. В. Буряка, Запоріжжя 2010, с. 22.

390 *Авансцена*, http://kurbas.org.ua/projects/avanscena%2026.02_Layout%201.pdf, [18.02.2013].

391 *Страйк ілюзій: антологія сучасної української драматургії*, ор. сіт., с. 361.

392 *Ibidem*, s. 11.

кількості гравців. К. Демчук в авторському жанровому визначенні вказує, що п'єса призначена, у першу чергу, для двох блазнів, які можуть бути як двома учасниками гри, так і блазнями самої колоди. По-друге, паралельна реальність з власними традиціями. Гра завершується «перевдяганням», у ході якого з'ясовується, що Король – це Блазень, а Блазень і є справжнім Королем. Світ мешканців королівства організований та впорядкований, але він функціонує на спримигованих засадах. Чужий покидає цей світ, так і не знайшовши в ньому належного місця, але й не втративши голови. Головного персонажа рятує Блазень, що, як відомо, є найсильнішою картою в колоді, але драматург підводить реципієнта до розуміння випадковості позитивної розв'язки конфлікту, який за інших обставин міг бути трагічним, що частково передбачається драматургом.

У творах українських драматургів 90-х років ХХ ст., крім казкового з трагічним звучанням, наявне також казкове з елементами комізму. Одним із прикладів є п'єса С. Носаня *Здорові будьте!* (1995). За авторським жанровим визначенням це «весела і повчальна Новорічна казка для дітей і дорослих»³⁹³. Новаторським є використання епічного жанру в драматургії, що суттєво змінює структуру твору. Однак змістові елементи зберігаються, зокрема «контрастне групування дійових осіб, відсутність розгорнутих описів природи і побуту»³⁹⁴. Твір має поетизовану ритмічну побудову, у тексті хороших пісень наявні повтори, що відповідає давнім зразкам сакральних обрядових дійств.

У п'єсі широко представлені фольклорні мотиви: хоревий спів, гумореска, прислів'я. Зміст казки свідчить про синтез трьох її різновидів: казки про тварин, побутової та фантастичної казки. Тварини у п'єсі представлені осучасненими та соціалізованими. Зокрема Вовк «вегетаріанцем став!..»³⁹⁵, Борсучок пише гуморески. Побутова складова представлена конфліктом за ялинку між школярами та «зłodіями», який завершується комічно: пенсіонери відмовляються від свого злочинного наміру спиляти дерево та погоджуються на пропозицію школярів: «Ми згодні, згодні, згодні! Вступаємо

393 С. Н о с а н ь, *Монолог: у 2 т.*, Черкаси 2004, с. 205.

394 *Літературознавчий словник-довідник*, Київ 1997, с. 330.

395 С. Н о с а н ь, *op. cit.*, с. 205.

до лав захисників природи»³⁹⁶. Фантастичне втілене в антагоністичному образі Баби Яги.

Увиразнюють контраст між опозиційними силами мовні особливості дійових осіб. Так, Ватажок тигро-котів використовує жаргонну лексику, вульгаризми: братва, бакси тощо. Натомість школярі використовують розмовну лексику, звертаються до варіювання крилатих висловів, зокрема: «Хто прийде до ялинки із сокирою – Той від сокири і загине!..»³⁹⁷.

Авторське жанрове визначення твору вказує на його безпосередню функцію – повчання, реалізація якої забезпечується засобами комічного, що відповідає класичним уявленням про жанр казки. Домінантною з естетичного погляду стає тема гармонії з природою. Символом її наявності або відсутності виступає ялинка, навколо якої відбувається дія. Традиційною є розв'язка казки, коли носії добра та гармонії, представлені образами школярів, одержують моральну та фізичну перемогу над носіями зла та дисгармонії, представлені «Злодіями», групою тигро-котів та Бабою Ягою.

Естетика п'єси *Здорові будьте!* ґрунтується на гуморі. Як різновид комічного він «передбачає вміння побачити високе в обмеженому і малому, значне в смішному і недосконалому»³⁹⁸. Дія п'єси розгортається на одному місці – у заповіднику на галявині біля ялинки. Ті конфлікти, які змальовані у творі, розв'язуються завдяки утвердженню загальнолюдських моральних принципів співіснування світу людей та світу природи: збереження природної краси, дбайливого ставлення, охорони, взаємодопомоги.

Таким чином, авторське жанрове визначення акумулює в собі змістові та функціональні компоненти твору. Воно свідчить про розмивання меж між епічним та драматичним родами літератури.

Синтезування жанрів різних видів мистецтва наявне в п'єсі Ю. Антиповича *Брате мій, Каїне...* (1999). В авторському жанровому визначенні зазначено, що це «фрески з уяви і з документів»³⁹⁹. Таким чином, автор вказує на джерела твору.

396 *Ibidem*, s. 231.

397 *Ibidem*, s. 224.

398 *Эстетика: словарь*, Москва 1989, с. 429.

399 Ю. Антипович, *Брате мій, Каїне. шкiци, вiршi, есей, драми*, Полтава 2009, с. 71.

Жанр фрески властивий декоративному мистецтву. Його особливість полягає в тому, що він «виконаний водяними фарбами на свіжій штукатурці»⁴⁰⁰. Характерною ознакою цього жанру в живописі є його монументальність. Ю. Борев зазначає, що відомі художники, зокрема Рафаель, малювали фрески на різноманітну тематику. Твори цього жанру, що відносяться мистецтвознавцями до значних, мають бути доскональними з точки зору композиції, колористики, законів перспективи, зв'язку переднього та заднього планів фрески. Прикладом такого твору Ю. Борев вважає розпис Рафаеля *Афінська школа*. У цілому особливість декоративного мистецтва, яка має бути збережена в літературному відповіднику жанру фрески, полягає в тому, що «воно зберігає стиль епохи»⁴⁰¹. У п'єсі Ю. Антиповича мова йде про події Громадянської війни в Україні на початку ХХ ст. Автор вводить у дію відомих учасників бойових змагань та представників тогочасної культури.

П'єса складається з 6-ти дій. Композиційно кожна дія представляє нову картину в новому місці з новим складом дійових осіб, їх об'єднує час зображуваного та лейтмотив засудження братовбивства. Колористика твору включає чорний, червоний та жовто-блакитний кольори, що відповідає тим військовим силам, які ведуть змагання за територію України. Палітра твору безпосередньо пов'язана з образом крові, який є наскрізним у п'єсі. На ідейному рівні ці компоненти є складовими філософського підтексту, задекларованого назвою. Біблійна притча про Каїна та Авеля на сюжетному рівні представлена історією махновця Пампухи, брат якого перейшов до війська С. Петлюри:

«Махно. (...) А впіймаємо Івана – сам кокнеш! При народі, в Гуляйполі. Щоб іншим неповадно. Котись!..

Пампуха. Аг-га-ага! Вік не забуду. Тільки що у нас одна кров з Іваном. Як же я? Одна мати в нас.

Волін. Я тобі дам «одна!» З одної утроби виповзли, а кров у вас різна: в одного красна, в другого – жовто-голуба»⁴⁰².

Безпосереднього розігрування біблійний текст набуває наприкінці твору, коли віч-на-віч зустрічаються Махно та Божевільний,

400 *Літературознавча енциклопедія: У двох томах, оп. cit., с. 548.*

401 Ю. Борев, *Естетика: учебник*, Москва 2002, с. 179.

402 Ю. Антипович, *op. cit., с. 74.*

які відповідно втілюють Каїна та Авеля. Розв'язок п'єси трагічний – Божевільний гине від кулі командира-махновця.

Твір Ю. Антиповича *Брате мій, Каїне...* показує також вплив воєнного становища на культуру України, зокрема науку, літературу, театр. Невпинний розвиток науки засвідчений у діалозі М. Грушевського й В. Вернадського. На прикладі В. Винниченка показані еміграційні процеси серед української інтелігенції. Через прийом «театр-в-театрі» зображена вистава, змістом якої є жорстока розправа махновців над полоненими. Засудження такого способу пропаганди насилля звучить у словах Галини: «Мистецтво – щось інше, духовне, людяне»⁴⁰³.

Розрізнені картини воєнного становища гармонійно поєднуються, створюючи ефект цілісності та об'ємності зображуваного. Мова дійових осіб стилізована відповідно до їхньої соціальної приналежності. Яскрава колористика п'єси вдало підкреслює картини братовбивчої війни. Таким чином, автор подає широку панораму суспільного життя українців початку ХХ ст., що відповідає авторському жанровому визначенню.

Авторське жанрове визначення твору О. Погребінської *Дев'ятий місячний день* «трагікомедія у двох діях»⁴⁰⁴ містить вказівки на естетичне сприйняття п'єси та її структуру. Дія відбувається в квартирі, обстановка якої втілює дисгармонійність стосунків її постійних мешканців: Олега, його матері Ганни Аркадіївни та колишньої дружини Олега Олени.

Простежується симетрія в авторських описах роду занять симетричних пар персонажів Олег/Олена, Віктор Михайлович/Ганна Аркадіївна, відповідно «архітектор» / «жінка без певних занять» /, «будівельник» / «інтелігентна дама»⁴⁰⁵. Уже в переліку дійових осіб закладений потенціал до встановлення гармонії в стосунках дійових осіб. З естетичного погляду «основу трагікомедії складає трагікомічне світосприйняття художника, витоками якого служать найрізноманітніші тенденції: критичне ставлення до існуючих суспільних порядків і правил, відчуття неподоланості життєвого конфлікту (...), прагнення до висміювання пороків,

403 *Ibidem*, s. 121.

404 *Страйк ілюзій: антологія сучасної української драматургії*, ор. сіт., с. 154.

405 *Ibidem*, s. 154.

вульгарності соціально-моральних засад, до компрометації їх гумором, іронією, сатирою»⁴⁰⁶. На думку Л. Залеської-Онишкевич⁴⁰⁷, у п'єсі О. Погребінської домінує саме іронічне висвітлення сучасності.

Носієм комічного є Олег, який дає собі таку оцінку: «Я цинік, скептик»⁴⁰⁸. Приїзд племінниці Олега Ірини стає тим випадком, який змушує його та Ганну Олександрівну переосмислити своє життя. Ситуація, у яку потрапляють персонажі набуває ознак парадоксальності, оскільки дівчина просить поховати прах своєї бабусі, першої дружини батька Олега, в одній могилі зі своїм колишнім чоловіком. Образ Ірини балансує на межі реальності та вигадки, оскільки у фіналі твору з'ясовується, що перша дружина батька Олега похована у своєму місті.

Ірина викриває недоліки дійових осіб, що спотворюють їхні стосунки:

«Ірина. А ви хіба не знаєте в чому ваше щастя?

Олена. Ні, оскільки я не схожа на щасливу людину.

Ірина. Ви дуже щаслива людина. Просто ваше щастя – у знищенні інших»⁴⁰⁹.

Дисгармонією насичене все життя Олени, починаючи від пригорілого пирога до її суперечливих бажань стосовно колишнього чоловіка. Гротескно зображене піклування Ганни Аркадіївни про здоров'я свого вже дорослого сина. Саме вона є носієм трагічного в п'єсі. Мати Олега розповідає, як поступово втрачала все, що було для неї дорогим:

«Мати. (...) Мені п'ятдесят п'ять років, а я жила, кохала твого батька – він помер, я любила свою роботу – її нема, я любила тебе – ти виріс...»⁴¹⁰.

Її монолог висвітлює абсурдність ігнорування людиною можливостей бути щасливою. Таємниця, яка відкривається наприкінці

406 *Естетика: словарь, op. cit.*, с. 356.

407 Л. З а л е с ь к а О н и ш к е в и ч, *Текст і гра. Модерна українська драма*, Львів 2009.

408 *Страйк ілюзій: антологія сучасної української драматургії, op. cit.*, с. 187.

409 *Ibidem*, s. 182.

410 *Ibidem*, s. 186.

твору не знаходить свого пояснення, однак вона відкриває іншу таємницю, яка гармонізує стосунки між Олегом та Оленою. Символом відновлення гармонії в родині Ганни Аркадіївни стають шпалери, якими її майбутній чоловік, Віктор Михайлович, доклеює другу половину кімнати.

Таким чином, у п'єсі О. Погребінської *Дев'ятий місячний день* наявні риси як трагедії, так і комедії.

Авторські жанрові визначення українських драматургічних творів 90-х років ХХ ст. мають такі особливості: вказують на синтез мистецтв, містять вказівку на результат розв'язання конфлікту, окреслюють реципієнтів драматичного тексту та його функціональне призначення. Порівнюючи змістову сторону п'єс з їхніми авторськими жанровими визначеннями, можна констатувати розмивання меж приналежності творів до окремих родів літератури, поєднання в одному жанрі його різновидів, експериментування з формальними компонентами.

ЛІТЕРАТУРА

Авансцена, упр. Я. Верещак, Київ 2012.

Антипович Ю., *Брате мій, Каїне. шкіци, вірші, есеї, драми*, Полтава 2009.

Залеська Онишкевич Л., *Текст і гра. Модерна українська драма*, Львів 2009.

Когут О., *Поетика неоромантизму в сюжетах сучасної української драматургії* [в:] «Держава та регіони: Серія: Гуманітарні науки», № 4, 2010, с. 18–25.

Копистянська Н., *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія*, Львів 2005.

Літературознавча енциклопедія: У двох томах, авт.-уклад. Ю. Ковалів, Т. 2, Київ 2007.

Літературознавчий словник-довідник, за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва та ін., Київ 1997.

Носань С., *Монолог: у 2 т. – Т. 2: І на оновленій землі...*, Черкаси 2004.

Словник української мови: в 11 т., Т. 1, Київ 1970.

Страйк ілюзій: антологія сучасної української драматургії, авт. та упоряд. Н. Мірошниченко, Київ 2004.

Борев Ю., *Естетика: учебник*, Москва 2002.

Естетика: словарь, под ред. А. Беяева и др., Москва 1989.

THE IDEOLOGICAL AND AESTHETIC CONTENT COPYRIGHT GENRE DEFINITION IN UKRAINIAN DRAMA 90'S OF THE TWENTIETH CENTURY.

The article explores the causes of genre diversity in the Ukrainian drama 90's of the twentieth century. Specified on the connection between the transition of society and the erosion of artistic boundaries. Defined group works with traditional and non-traditional copyright genre definitions. Considered works of K. Demchuk, S. Nosanya, Y. Antypovycha and A. Pogrebinskoy. On concrete examples traced combination of different literary generations, synthesis of the arts and declaration playwrights pathos works. Studied aesthetic content copyright genre definitions pieces mentioned authors.

Key words: genre, drama, game, tragic, comic, tragicomic, harmony.

IV.
УКРАЇНСЬКА ПРОЗА
XX СТ. ТЕКСТ
І КАТЕГОРІЇ КУЛЬТУРИ

Вертикальний контекст: категорія пам'яті літературної творчості

Художній твір досліджують у різних вимірах: як у лінійних (горизонтальних), так і у вертикальних, які безпосередньо пов'язані із впливом на емоційну сферу людини.

Для адекватного сприйняття семантичної, естетичної та емоційної інформації, задля збереження висхідних смислів реципієнтові необхідно виявити та витлумачити імпліцитні компоненти змістової структури тексту. Будь-який елемент тексту, що постає перед нами у всьому розмаїтті так званих горизонтальних контекстів, може мати ще й вертикальний контекст, який безпосередньо для наших відчуттів недосяжний. У горизонтальній площині лежать зв'язки рівноцінних його сегментів «(розділів, фабул, сюжетів, версій тощо).»⁴¹¹

Вертикальний аспект оперує дефініціями «стилістики художньої мови», «семантики і прагматики тексту», а також оперує такою категорією, як «пам'ять літературної творчості», яка нерідко виявляє себе через літературні алюзії, цитати й т.п. Водночас це досить важливий сектор внутрішньотекстової організації, оскільки за мінімальної експліцитної репрезентації на денотативному рівні генерує значний обсяг інформації, що впливає на розвиток сюжетних ліній горизонтальної площини, проте може бути факультативним елементом у змістовій структурі художнього твору.

Загалом горизонтальний і вертикальний контексти в процесі рецепції тексту читачем немовби накладаються один на одного і таке поєднання є нескінченно безмежним. Його неможливо повністю

411 Ю. К о в а л і в, *Літературознавча енциклопедія. У двох томах*. Т. І., Київ 2007, с. 237.

ні прочитати, ні описати. Зв'язки між контекстами простягаються навсібіч і ведуть до різних сфер тексту, які завжди сягають настільки глибоко, що повністю простежити їх неможливо. У принципі текстуальні пояснення не можуть обмежуватися тільки однією сферою тексту, хоча це повсякчас відбувається на практиці.

Основні функції вертикального контексту – пізнавальна й акумулятивна. Вертикальна площина є не тільки у певному розумінні «уявним музеєм» (вислів Андре Мальро) духовності, але й через комунікативну систему «дійсність – автор – текст – читач» доносить відомості про поліфонічний світ із його гетерогенним культурним ландшафтом.

Метою нашої студії є висвітлити теоретичний дискурс пам'яті літературної творчості як одного із сегментів вертикального контексту, а також проаналізувати її природу, значення, способи і засоби вираження, поетичні функції в українській художній свідомості.

Вивчення феномена пам'яті літературної творчості орієнтує на дослідження не лише безпосереднього впливу тексту на текст, але й передбачає також осмислення тотожних за своїм характером елементів художньої мови, які виявляються у споріднених творах, що існують паралельно і не є результатом запозичення. Категоріями вертикального контексту, згідно з висловлюванням В. Виноградова, є алюзії, символи, реалії, ідіоматика, цитати й т.п. Учений зазначає: «Вертикальний контекст може містити, по-перше, ту приховану інформацію, яка зумовлена самою мовою і є незалежною від намірів адресанта тексту. Подібне відбувається зі словами-реаліями, фразеологією і різноманітною ідіоматикою. Ці мовні одиниці за своєю природою пов'язані з тим, що ми називаємо фоновою інформацією. По-друге, вертикальний контекст може повністю залежати від волі адресанта мови, який формує текст таким чином, щоб у ньому був натяк на якийсь мовний, літературний, соціальний і т.п. факт, посилення на вторинний текст і вторинну ситуацію. Характерним прийомом реалізації подібного вертикального контексту є алюзія.»⁴¹² Отже, фонове знання – це сукупність відомостей, які є в розпорядженні кожної людини. Воно набувається протягом усього життя в результаті навчання, накопичення досвіду тощо. Вертикальний

412 В. В и н о г р а д о в, *Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)*, Москва 2001, с. 41–42.

контекст – семантико-функціональна категорія художнього твору, що акумулює у своїй структурі екстратекстову інформацію – культурологічну (національно-марковану (українську) і загальнокультурну (співвідносну зі світовою культурою), якій притаманний імпліцитний спосіб вираження змісту.

Очевидним є той факт, що за використанням різних цитат, ремінісценцій, алюзій у художніх творах постає більш широка проблема, ніж просто запозичення. Збереження й передавання певних смислових комплексів подекуди простежуються без прямого контактного впливу тексту на текст. Скажімо, зближення-збіги у творах Валер'яна Підмогильного *Місто* й Альбера Камю *Сторонній* аж ніяк не можна пояснити впливом чи запозиченням, зважаючи на загальновідомі причини.

Йдеться про пам'ять літературної творчості, яка мимоволі уможливорює входження творця до вільного становлення буття. Як зазначав М. Бахтін, буття цілого, буття людської душі, що розкривається вільно для нашого акту пізнання, вільно говорить нам про безсмертя, але довести його неможливо. Учений підкреслював, що якийсь елемент свободи притаманний будь-якому вираженню. «Абсолютно мимовільне вираження перестає бути таким. Але буття вираження двобічне: воно виявляється тільки у взаємодії двох свідомостей (я й іншого); взаємопроникнення із збереженням дистанції; це – поле зустрічі двох свідомостей, зона їхнього внутрішнього контакту.»⁴¹³

Пам'ять відіграє основоположну роль у вічному перетворенні минулого, зокрема його смислового, виражального, мовного аспекту, який можна змінити, оскільки він незавершений і не збігається сам із собою (він вільний).

Поняття «пам'ять» широко використовується у філософії, культурології, історії, соціології, психології, літературознавстві, тобто тих науках, що вивчають процеси «відображення, закріплення і збереження інформації, а також впізнавання й відтворювання запам'ятованого.»⁴¹⁴ Історія вивчення пам'яті сягає філософських концепцій Платона, Арістотеля, Августина,

413 М. Бахтін, *Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук*, Санкт-Петербург 2000, с. 229.

414 Ю. Ковалів, *op. cit.*, с. 174.

А. Бергсона, В. Соловйова, Ж. Делеза та ін.; соціологічних концепцій Е. Дюркгейма; психоаналітичних теорій З. Фрейда, К.-Г. Юнга та ін.; культурологічних концепцій М. Бахтіна, М. Лотмана, Б. Гаспарова. Феномен пам'яті виявляє себе під особливим кутом зору, який дозволяє в тісному взаємозв'язку досліджувати різні аспекти світобачення, творчого процесу й художнього світу того чи іншого письменника, що уможливлюється завдяки багатоманітності самого цього феномена. У творчості письменників феномен пам'яті постає і як предмет художнього зображення, і як категорія поетики, і як змістоутворююча категорія окремого твору чи художнього світу митця або ж світогляду митця.

Творча роль пам'яті є провідною й основоположною протягом багаторічної історії людства (особливо, в перехідні епохи, коли зв'язки часів перериваються). Пам'ять є основним виявом духу людини, тому становлення цілісної особистості, розвиток її творчого начала неможливі без участі пам'яті, як неможливе й самопізнання культури, що актуалізується через творчу пам'ять.

В античній міфології ідею пам'яті втілено в образі богині Мнемозини, матері дев'яти муз, а отже, прародительки всіх видів мистецтва. Таким чином, історію світової культури можна представити як безперервний рух культурної пам'яті, як вічний діалог людей різних епох, що вирішують подібні онтологічні й аксіологічні проблеми. Засобом такої культурної взаємодії є художній текст, що забезпечує збереження культурної пам'яті і її передавання в процесі реценсії.

У художній творчості для визначення концепту творчої пам'яті нерідко застосовують короткі метафоричні парафрази. Скажімо, спостерігається образне ототожнення пам'яті з палімпсестами. «Мій мозок – це палімпсест; твій, о читачу, теж,»⁴¹⁵ – писав ще в 1845 році англійський письменник Томас де Квінсі. Пам'ять як «великий складний палімпсест» постає і в поезії французького митця Ш. Бодлера. Український поет М. Вороний також ототожнював пам'ять із палімпсестом, підкреслюючи неможливість забути пережите, тобто зауважував зберігаючу функцію пам'яті.

415 Т. Де Квінсі, *Палімпсест, історія, походження* [в:] Н. Пьеге-Гро, *Введення в теорію інтертекстуальності*, Москва 2008, с. 201.

В естетичній традиції маємо безліч дефініцій для означення цієї теоретико-літературної категорії. Як глумачили її собі античні вчені чи романтики й реалісти ХVIII-XIX століть – залишимо поза нашим дослідженням; не чіпатимем також позитивістів, прихильників біологічного віталізму (А. Бергсона, В. Соловйова, Ж. Делеза). Спинимось лиш на думках авторів, ближчих до нас за часом модерного і постмодерного періодів розвитку літератури – М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Л. Сазонової та ін.

Акцентуючи пам'ять, яка є естетично продуктивною, що «володіє золотим ключем завершення особистості», М. Бахтін відрефлектовує її як «велику пам'ять», Ю. Лотман – як пам'ять культури, М. Зубрицька – як творчу пам'ять, Л. Сазонова – як пам'ять літературної творчості, – усі вони намагаються науково передати семантику надіндивідуального механізму збереження й передачі деяких повідомлень (текстів) й напрацювання нових, що виникають на основі попередніх, не знищуючи їх.

На думку М. Бахтіна, в основі кожного художнього образу лежить модель останнього цілого, модель світу. Ця модель світу перебудовується протягом століть і тисячоліть. «Усе неповторно оригінальне, винахідливе, безстрашне в образі народжується саме завдяки ... пам'яті.»⁴¹⁶ Велика пам'ять дозволяє обійти епоху в часі. «Пам'ять не збіднює образ: він живе новим життям у часі, відбувається неперервне збагачення й оновлення його змісту в розвиваючому далі контексті світу, послаблюються моменти корисливої практичності, вузької зацікавленості.»⁴¹⁷

Створений художній образ досягає справжньої глибини лише тоді, коли *дещо* входить у нього з-понад меж часу і світобудови. Щоб досягнути цієї глибини, дві контекстуальні площини – горизонтальна й вертикальна – повинні злитися воедино настільки, щоб стати органічним цілим, естетичною завершеністю, щоб внутрішнє не існувало ніде, крім як у зовнішньому (будь-яке вимовляння внутрішнього безпосередньо веде до втрати глибини), образ повинен почати являти інше, інше повинне почати проступати й перетворювати образ, народжуючи в ньому смисл, який не може міститися в очевидно явленому. Таку глибину створює першообраз, але

416 М. Бахтін, *op. cit.*, с. 248.

417 *Ibidem*, с. 248.

аж ніяк не прототип, який є конкретним виявом певного часу типу, утіленого в образі. М. Бахтін, аргументує думку про те, що в основі кожного художнього образу лежить певна модель світу, яка є незакритою й незавершеною. Таку модель побудовано на «великому досвіді людства», у якому виявляє себе «пам'ять, що не має меж, пам'ять, що опускається і йде в долюдські глибини матерії і неорганічного життя світів та атомів» і зберігається «тисячоліттями у системі фольклорних символів», що забезпечують «інтелектуальний затишок обжитого тисячолітньою думкою світу.»⁴¹⁸ (на відміну від «символів» офіційної культури з їх малим досвідом, прагматичним і утилітарним).

М. Бахтін був упевнений, що «у світі пам'яті явище опиняється зовсім в особливому контексті, в умовах зовсім особливої закономірності»: «культурні й літературні традиції (в тому числі й найдавніші) зберігаються і живуть не в індивідуальній суб'єктивній пам'яті окремої людини і не в якійсь колективній «психіці», але в об'єктивних формах самої культури, ...і в цьому сенсі вони міжсуб'єктивні і міжіндивідуальні; ... звідси вони і приходять у творі літератури, інколи майже зовсім минувши суб'єктивну індивідуальну пам'ять творців.»⁴¹⁹. Але нерозчленованість «колективної пам'яті» залишається переконливою до тих пір, поки в дослідженні не передбачається конкретна екзистенційно буттєва людина (а не така конструкція, як історичний суб'єкт), яка по-різному втілює й реалізує в собі історичний і часовий досвід. Тому доречно говорити про пам'ять надіндивідуального тіла, міжсуб'єктивну колективну пам'ять соціальних груп і надособистісну пам'ять культури. Вона «не є пам'яттю про минуле (в абстрактно часовому сенсі); час відносний у ній. Те, що повертається вічно і водночас безповоротне.»⁴²⁰

Ю. Лотман виокремлює два види культурної пам'яті: «пам'ять інформативну» та «пам'ять креативну (творчу).»⁴²¹ Перша – це

418 *Ibidem*, с. 247.

419 *Idem*, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986, с. 281.

420 *Idem*, *Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук*, Санкт-Петербург 2000, с. 247.

421 Ю. Л о т м а н, *Память в культурологическом освещении [в:] Избранные статьи в 3-х томах, Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры*, Таллин 1992, с. 200.

механізм збереження результатів деякої пізнавальної діяльності; вона має «площинний, розміщений в одному часовому вимірі, характер, і підлягає закону хронології.»⁴²² Творча пам'ять, прикладом якої може бути пам'ять мистецтва, за словами Лотмана, не лише «панхронна», але й підриває час, протистоїть йому і зберігає минуле як неперебутнє.

Серед комунікативних функцій тексту Ю. Лотман називає функцію культурної пам'яті (спілкування між аудиторією та культурною традицією). Простір культурної пам'яті виявляє себе як знаковий, мовний, текстовий універсум (семіосфера), елементи якого взаємно підтримують і визначають один іншого. Активним тут постає потенційно весь пласт текстів: актуальні тексти висвітлюються пам'яттю, а неактуальні не зникають, а ніби гаснуть, переходять у потенцію.

Пам'ять літературної творчості не лише поступово накопичує різні явища культури і словесності, але й активно втілюється також у формі передчуття, передбачення деякої культурно-словесної субстанції, яка у своїх джерелах вміщує могутні традиції існування літератури. До явищ надособистісної культурно-словесної пам'яті, скажімо, належить кінематографічний культурний код. Особливості його реалізації можна простежити на матеріалі творів О. Довженка, Ю. Яновського, М. Йогансена та інших українських прозаїків 20-х років ХХ століття.

Важливим механізмом пам'яті літератури є символи. Вони переносять тексти, сюжетні схеми й інші утворення із одного пласта культури в інший. Крім того, символи виконують функцію механізмів єдності: втілюючи пам'ять культури про себе, вони не дають їй розпадатись на ізольовані хронологічні пласти. Так, у художній прозі «романтиків вітаїзму» горизонт очікування формує трагедія Й.-В. Гете. Тут виявляє себе позиція «культурного» автора, який проектує образ Фауста на особистості Прокопа Конюшини (*Фауст* Г. Косинки), Д. Карамазова (*Вальдинени* М. Хвильового) та ін.

Нерідко хронотопом творчої пам'яті в художньому світі того чи іншого письменника є символ дому (скажімо, *Дім на горі* В. Шевчука, *Епізодична пам'ять* Л. Голоти) чи бібліотека або ж сад, як метафора пам'яті (*Захід сонця в Урожі*, *Писар Східних Воріт Притулку* Г. Пагутяк *Чорне яблуко* С. Процюка) і т.п.

422 *Ibidem*, с. 201.

Пам'ять як метакатегорія літературознавства дає змогу формувати теоретичні підходи й категоріальні основи аналізу художнього тексту, дозволяє розглядати словесне мистецтво як складну суб'єктно-об'єктну структуру. Вона лежить в основі конвенціональної знакової системи, яка уможливило продукувати й виражати світ художніх ідей та образів. Проведене дослідження дозволило нам трактувати пам'ять літературної творчості як матрицю художнього мислення, що забезпечує позачасовий дискурс. Ця наукова проблема потребує більш глибокого і всебічного подальшого вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

Бахтин М., *Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук*, Санкт-Петербург 2000.

Бахтин М., *Эстетика словесного творчества*, Москва 1986.

Виноградов В., *Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)*, Москва 2001.

Де Квинси Т., *Палимпсест, история, происхождение* [в:] Н. Пьегро, *Введение в теорию интертекстуальности*, Москва 2008, с. 200–202.

Ковалів Ю., *Літературознавча енциклопедія. У двох томах. Т. I*, Київ 2007.

Лотман Ю., *Память в культурологическом освещении* [в:] *Избранные статьи в 3-х томах. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры*, Таллин 1992, с. 200–202.

THE VERTICAL CONTEXT: THE CATEGORY OF MEMORY IN LITERATURE WORKS

It goes in the article about phenomena of personal memory, which create the sphere of all kinds of exclams in the works from different epochs and authors. The memory of literature works is being researched in a manner of one of segments of vertical context. The cinema cultural code as a phenomena of overpersonal memory and its fulfillment in the works of O. Dovzhenko, Y. Yanovskyi, M. Yoganzen and other Ukrainian writers is being researched in the article. The symbols as important mechanisms of memory, which carry out the texts, plot schemes from one cultural layer to another are being defined. They function as a mechanism of equity. The memory of literary creation are being interpreted as a matrix of fictional thinking, which guarantees overtime discourse.

Key words: vertical context, the memory category of literature works, the cultural memory, text, literature.

Західноукраїнська мемуаристика першої половини ХХ століття – феномен української вітчизняної культури

Мемуари (мемуаристика, мемуарна чи спогадова література) – це письменство, яка репрезентує життя людини чи суспільства в певному часовому проміжку. Свого часу польська дослідниця М. Чермінська слушно ствердила, що мемуари – це література свідчення чи сповіді, а російський історик А. Тартаковський назвав цей масив письменства культурним феноменом епохи. Певні історичні або події з особистого життя (а іноді те й інше) спонукають людину взятися до їх опису.

Унікальна за своїм характером мемуаристика була й нині залишається об'єктом пильної уваги науковців різних за національністю та віком. Мемуари досліджували українці О. Галич, М. Коцюбинська та ін., поляки М. Гловінський, М. Чермінська, П. Родак та ін., росіяни В. Барахов, М. Бахтін, Я. Явчуновський та інші. Свого часу критичне слово про цей жанр літератури сказали й українські письменники, зокрема Б.-І. Антонич. Він, аналізуючи літературу першої половини ХХ століття, справедливо зауважив, що література факту (мемуарна) переважила на той час художню. Вважаємо, що цей висновок був цілком слушний. Так, дійсно, у перші десятиліття ХХ сторіччя (особливо у міжвоєнне двадцятиліття) мемуарна література і кількісно, й подекуди якісно переважила художню. Більше того, було стверджено чимало зразків письменства, які сьогодні (в силу певних відомих обставин) важко віднести до тієї чи іншої (художньої чи спогадової). Серед авторів таких творів можна назвати Ю. Шкрумеляка, Р. Купчинського, А. Чайковського та інших.

Виходячи з того, що лексема «феномен» у нашому випадку трактується як виняткове, незвичайне, рідкісне явище⁴²³, ми хочемо простежити й довести, що можемо слушно вважати західноукраїнські мемуари першої половини ХХ століття (до сьогодні мало досліджені) унікальним явищем нашої культури. Відповідно будемо вказувати й на деякі функції, які може виконувати мемуарне письменство взагалі та вказаних часових рамок зокрема.

Період літератури, у якому повноцінно функціонувала мемуаристика й котрий досліджуємо, як не дивно, деякі тодішні критики (див.: *Криза української літератури* Д. Донцова⁴²⁴, *Криза сучасної літератури* Б.-І. Антонича⁴²⁵, *Голгота письменства*⁴²⁶ В. Островського⁴²⁷) називали кризовим. Зазначаючи, що «наша література хвора. Одна з причин сеї хвороби – лежить [...] в ній самій, в декадентським розумінню краси, виробленім віками рабства і занепадом всякої політичної активності нації»⁴²⁸, Д. Донцов слушно підкреслював, що свідченням кризових явищ у літературі є намагання «носитись» з ідеями «пасивної гуманності і безплідного мрійництва» в часи «...величезних соціальних потрясінь, у часи революції не тільки в людській суспільності, але і в людській психіці і науці, штуці, музиці й філософії...»⁴²⁹. А, як відомо, усяка криза в мистецтві сприяє утворенню якісно нового матеріалу. Таким прогресивним зрушенням виявився в першій половині ХХ століття західноукраїнський мемуарний доробок.

Б.-І. Антонич, на якого ми посилалися вище, незважаючи на висловлену ним критику, звернув увагу на тогочасне значне «піднесення» спогадової літератури: «Загалом бачимо в повоєнній літературі великий підйом реалізму в різних його відмінах та паростях. В найяскравішому випадку доводить він властиво до заперечення літератури самої в собі. Це так звана література факту [підкреслення наше.

423 Див.: *Словник інішомовних слів*, за ред. О. Мельничука, Київ 1974, с. 701.

424 Д. Д о н ц о в, *Криза української літератури* [в:] ЛНВ, т. LXXIX, кн. IV, 1923, с. 351–370.

425 Б. - І. А н т о н и ч, *Криза сучасної літератури* [в:] «Дзвони», ч. 12, 1932, с. 778–783.

426 В. О с т р о в с ь к и й, *Голгота письменства*, [в:] «Діло», ч. 190, 1933, с. 2-3; ч. 191, 1933, с. 2-3; ч. 193, 1933, 2; ч. 194, 1933, с. 2.

427 В. О с т р о в с ь к и й, громадський діяч, журналіст, кореспондент «Діла».

428 Д. Д о н ц о в, *op. cit.*, с. 368.

429 *Ibidem*, с. 368.

– М. Ф.]...»⁴³⁰. Б.-І. Антонич (подібної думки дотримувалися й інші критики) зумів зацентрувати на основному: «Сучасне мистецтво має своє обличчя, хоч може ми його сьогодні так докладно не бачимо. По літах з певної віддалі виступить воно далеко ясніше...»⁴³¹, – підкреслюючи значення мемуаристики, прогножуючи потребу вивчення споминів і, найголовніше, переакцентацію поглядів на літературу. Зубожіння красного письменства і переваги споминів зауважував також історик І. Кревецький (серія його матеріалів «Нові українські мемуари»).

Нині можемо констатувати: на теренах Західної України літературний процес першої половини ХХ століття мав своїм сегментом не тільки сукупність письменницьких доробків, а й загальні тенденції розвитку письменства, що відбиває аспекти національного осмислення буття. Це апелятивно доводять такі розвідки: *Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні* Р. Олійника-Рахманного⁴³², *Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття* М. Ільницького⁴³³, *Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-тих років ХХ століття* С. Андрусів⁴³⁴, *Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-тих років ХХ століття: парадигма реконквісти* Н. Мафтин⁴³⁵ та ін. Письменницький наратив, у т. ч. мемуарний, Галичини, Буковини та Закарпаття знайшов логічне продовження не лише в діаспорних центрах Варшави й Праги, але й далеко поза географічними межами Європи (США, Канада, Бразилія тощо).

На ґрунті національної самоідентифікації в перші десятиріччя ХХ століття постала західноукраїнська література, у т. ч. галицька. З. Франко слушно писала про останню як про феномен вітчизняного красного письменства, що розвивався «в руслі національних традицій з широко відкритим поглядом на нові течії

430 Б. - І. Антонич, *op. cit.*, с. 781.

431 *Ibidem*, *op. cit.*, с. 783.

432 Р. Олійник-Рахманний, *Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні*, Київ 1999.

433 М. Ільницький, *Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття*, Львів 1999.

434 С. Андрусів, *Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-тих років ХХ століття*, Львів 2000.

435 Н. Мафтин, *Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-тих років ХХ століття: парадигма реконквісти*, Івано-Франківськ 2008.

і напрями світової літератури [...] кожен з тих напрямів в його художньо-естетичному втіленні ворушив уяву того чи іншого письменника і націлював на пошуки власних, незаявлених тем і форм їх втілення»⁴³⁶. Аналогічні явища відбувались і в мемуаристиці, якій була характерна поліцентричність. Проблеми й людські долі в споминах першої половини ХХ століття маркуються смисловими акцентами тео-, людино-, его-, державо- й національності. В умовах національного гніту галичани, українські «тірольці сходу», вибороли літературу, обергли мову. Мемуари ставали націоналістичними. Спогадувачі розуміли ідейно-естетичну тяглість дії – «мистецтво довговічне, а життя (людини) коротке», про що писав О. Назарук: «Нерозв'язана загадка сили спомину є рівночасно загадкою нашої національної традиції. Століттями переходив я в голові всякі вислови людей думки про се питання, почавши від старого Піндара: «Діла тривають коротше, ніж життя слів, висказаних про ті діла»⁴³⁷.

У часовому відрізку 1900-1939 рр. уперше, на наш погляд, завдяки спогадовому доробку, в т. ч. західноукраїнському, у нашій літературі постало явище, яке потвердило: вітчизняне письменство – не просто «ряд особистостей», а «стала організована чинність народу, що її називаємо літературою»⁴³⁸. У 20-30-х роках ХХ ст. «література недержавної нації» була «покликана до місії пропаганди державності»⁴³⁹ в ім'я українського народу. Відповідно мемуаристика почала виконувати, окрім притаманних їй естетичної, суспільної, пізнавальної та інших, ще й ідеологічну функцію. Література споминів на західних теренах України в міжвоєнне двадцятиріччя відіграла роль «слова-зброї», «Слова-Духа українського і такої методи організації державно-творчих сил, від яких могла би зачатись реальна Українська Держава» (В. Липинський, *До читачів з ворожих таборів*, 1931).

436 Зеновія Франко (1925-1991): *статті, спогади, матеріали*, Львів 2003, с. 67.

437 О. Назарук, *Над Золотою Липою. В таборах українських січових стрільців*, Відень 1917, с. 103-104.

438 Є. Маланюк, *Українська література в світлі сучасності* [в:] ЛНВ, т. СІХ, кн. VII, 1932, с. 627.

439 В. Пачовський, *Проблеми української літератури й мистецтва* [в:] «Дзвони», ч. 5, 1935, с. 184.

Дійсно, спомини на теренах Західної України 1900 – 1940 рр. (Галичини, Буковини й Закарпаття) – логічний унікальний «компонент» (М. Ільницький) культури, що засвідчив появу глибоко художнього явища, котре на сході «в умовах радянської дійсності під час сталінської деспотії розвиватися не могло»⁴⁴⁰ на повну силу, хоча й заявило про себе (спомини Ю. Смолича, С. Єфремова та ін.). Тому вибираючи інструментарій (а наша робота базується на засадах східно- й західнослов'янських, а також вітчизняної літературознавчих наук, філософії, соціології та психології) для вивчення мемуарів Західної України першої половини ХХ століття, та задля поширення науково-систематизованої інформації про мемуари, що досліджуються, необхідно означити їх класифікаційні рамки.

До західноукраїнської мемуарної літератури вказаного періоду ми зараховуємо всі спомини, які друкувалися тоді на західній і східній територіях Галичини, на теренах Буковини та Закарпаття, у т. ч. ті, у котрих ішлося про більш ранні періоди літературного та культурного життя України (зокрема, ХІХ століття), а також мемуари про історичні часи першої половини ХХ сторіччя (зокрема й ті, котрі були написані корінним населенням поза регіоном (у діаспорі) та поза часовими рамками зображуваних подій (у другій половині ХХст.)). Тому при вивченні масиву західноукраїнської спогадової літератури зазначеного періоду плідно підходили до нього з кількох позицій. По-перше, це спомини українською мовою, що друкувалися в той час на теренах краю. Коло їх авторів (С. Русова, Є. Чикаленко, М. Омельченко, В. Бірчак та інші) не обмежується регіоном, хоча в основному було репрезентоване українцями Східної Галичини (О. Барвінський, О. Кисілевська, І. Вільде та ін.) і буковинцями (І. Бажанський, К. Бобикевич, О. Кобилянська), у т. ч. галицького походження (С. Смаль-Стоцький, В. Сімович). По-друге, це мемуарні праці, які хоча й відображають зазначений період часу, однак процес їх написання, допускаємо, міг збігатися з аналізованими часовими рамками або ж вони могли бути створені значно пізніше: ретроспективність як специфічна риса мемуаристики дозволяє це зробити. По-третє, це мемуарні праці, написані чи надруковані в еміграції (щоденникові записи І. Боберського, спогади Л. Лепкого). По-четверте, це меморати, котрі стосуються

440 М. Ільницький, *Західноукраїнська і емігрантська поезія 20-30-х років*, Київ 1992, с. 3.

зазначеного періоду часу, однак сьогодні ще знаходяться в рукописах, зокрема в приватних архівах (наприклад, записник, щоденник і спомини О. Мошури⁴⁴¹). І, нарешті, по-п'яте, спогади чужинців, зокрібно тих, котрі перебували в Галичині значно раніше, а їх твори, перекладені українською, друкувалися в Західній Україні першої половини ХХ століття (Юст фон Юль).

Українськими галицькими мемуарами є спомини людей інших національностей, котрі проживали в той час на теренах нашого краю, у т. ч. й тих, які були учасниками визвольних змагань (полковник А. Бізанц⁴⁴², В. Вишиваний⁴⁴³, А. Кравс⁴⁴⁴ та ін.). Із творчого спадку чужинців у дослідження ввійшли лише ті спомини, котрі, знову ж таки, були перекладені українською та друкувались у галицьких виданнях. Таким чином, великий материк західноукраїнської мемуаристики іноземними, зокрема польською та німецькою, мовами, котрий потребує ґрунтовного вивчення, залишатиметься поки що в основному поза нашою увагою. Це ще одна оригінальна специфічна сторінка мемуарної літератури, котра повинна стати темою окремого дослідження. Хоча, зазначимо, історик І. Кривецький уживав до деяких спогадів чужинців термін «українські мемуари». Це меморативні писання з проблем України, її людності, побуту (у т.ч. створені чужинцями іноземними мовами).

А специфіка західноукраїнських, особливо галицьких, спогадів полягає у тому, що: 1) вони представлені творами вихідців (різних за віросповіданням, соціальним статусом, статтями тощо) з різних регіонів України, зокрема, найбільш чисельно галицькими й наддніпрянськими авторами, письменниками Закарпаття та Буковини; 2) у них була присутня проблема українського єднання, соборності чи «вітло соборницької ідеї й національних інтересів» (В. Островський). Таким чином, можемо вести мову про літературне соборництво української мемуаристики. Західноукраїнські

441 О. Мошура (псевдонім Громислав Перун) – Йосип Петрович Мошура (1909-1942), український письменник.

442 А. Бізанц (1890-?) – австрієць, український, німецький військовий діяч.

443 В. Вишиваний (справжнє ім'я Габсбург Вільгельм) – австрійський ерцгерцог, полковник, командувач легіону УСС, співробітник міністерства військових справ УНР.

444 А. Кравс (1871-1945) – австрієць, український військовий діяч, генерал-четар УГА.

спогади – це мистецький феномен, котрий зрепрезентував національне життя в усіх його сферах, у т. ч. культури, по обидва боки від Дніпра, сформувався, певною мірою, людьми мистецтва (акторами: О. Кривіцькою, С. Тобілевич, художником А. Тишкевичем, співаками: О. Мишугою, А. Рудницьким, письменниками: Р. Купчинським, В. Пачовським, П. Карманським, О. Назаруком) і громадськими та політичними діячами з Наддніпрянської (С. Русова, Є. Чикаленко, Д. Дорошенко та ін.) та Західної (Л. Цегельський, В. Наріжний, К. Левицький) України. Тому маємо підставу говорити про загальноукраїнський феномен такої, на перший погляд, регіональної літератури, що, з одного боку, відкриває можливість простежити життя та побут, поступ українців, боротьбу за національну ідею й державність, з іншого, – повноцінно розкриває вітчизняний літературний процес, дає змогу визначити шляхи, функціонування, особливості мемуарного жанру. Матеріалом дослідження є спогади іноземців (про нас) та спомини українців, пов'язані з польським і російським культурним життям (про Я. Каспровича, В. Оркана, Ю. Макаровича, Л. Вичуловського, Л. Толстого).

А тепер коротко зупинимося на деяких видах мемуарів, що побутували у вітчизняній літературі першої половини ХХ століття. Насамперед повноцінно вписався в наші спомини портрет, який в українському мемуарному письменстві ставав чимраз самостійнішим і велеграннішим. Якщо на початках це було зображення визначних осіб (І. Мазепи – у літописі Самовидця, Б. Хмельницького – у Г. Грабянки та ін.), то згодом їх змінили портрети сучасників незалежно від їх майнового стану чи ваги в суспільстві. У західноукраїнській мемуаристиці ця традиція була продовжена: зустрічається ціла галерея героїв із народу (селянські типи в С. Смаль-Стоцького, О. Пристая, Б. Лепкого). Спогадові портретні замальовки, які беруть початок на українському ґрунті з усних народних оповідань, легенд і літописів Київської Русі, з початком ХХ сторіччя, завдяки чималій кількості некрологів, спогадів у річниці смерті чи присвячених ювілеям, окреслювалися в окремий мемуарний жанр. Досліджуваний проміжок часу стає багатим на мемуарні портрети, серед яких знаходимо й портрети-штрихи, портрети-діалоги, цикли літературних портретів тощо, збірки літературних портретів одного автора та про одного героя, мемуарні портрети за соціальним типом героїв, літературні (письменницькі) портрети та інші. Чимале значення мають автопортрети, у т. ч. ті, що виписуються

з творів подорожньої літератури, напр., Я. Окуневського (*Листи з чужини*⁴⁴⁵). Пізніше І. Куровець у портреті *Д-р Ярослав Окуневський*⁴⁴⁶ доповнить його – подасть характеристику як «чоловіка м'яких культурних манер», «аристократа духу», що «був живої вдачі, рухливий», «світський чоловік, з манерами європейця» і «мав гін мандрувати». І, додамо, умів творчо інтерпретувати побачене.

Крім суто відкриттевої (є ще мандри задля відпочинку) подорожньої літератури, що описує мандрівки до мало- або зовсім незнаних (тут у західноукраїнській літературі відзначилася С. Яблонська⁴⁴⁷), напів- або зовсім диких країн, постала в найновіших часах (перша половина ХХ ст.) окрема група документальної літератури з розповідями про подорожі до країн давно відомих і цивілізованих, які здійснювали інтелігентні люди для своєї подальшої освіти. Це – описи мандрівок до земель, котрі привертали увагу подорожуючих або своєю природою, або своїм значенням для мистецтва та старовиною, історичними пам'ятками, високим рівнем культурного, політичного й суспільного розвитку (*Швейцарія* О. Кисілевської⁴⁴⁸) тощо. У цій царині в мемуаристиці досліджуваного відрізка часу довершили свої шукання О. Кисілевська, С. Яблонська, О. Назарук та інші. С. Яблонська залишила не лише окремі видання (*Далекі обрії*⁴⁴⁹), а й серію матеріалів у періодиці (напр., про Китай: у «Ділі» (1933) і «Новій Хаті» (1934-1936)). Варто назвати ще одну галузь подорожньої літератури – описи мандрівок рідним краєм. У першій половині ХХ ст. їх кількісно та якісно збагатили О. Дучимінська, О. Кисілевська, О. Степовий та ін. Цей рід літератури, на думку Кривецького, дуже багатий у різних народів, але чи не найбагатшу подорожню літературу із цього питання у ХХ сторіччі мали поляки.

Оскільки дослідники (І. Кривецький, П. Білоус, Я. Явчуновський, В. Кардін, І. Янська) визначали подорожі як оригінальний різновид мемуарів, подорожні описи, що в минулому давали змогу

445 Я. Окуневський, *Листи з чужини*, Київ 2009.

446 І. Куровець, *Д-р Ярослав Окуневський* [в:] «Діло», ч. 250, 1930, с. 4.

447 С. Яблонська (1907–1971) – українська письменниця та кінематографістка.

448 О. Кисілевська, *Швейцарія*, Коломия 1933.

449 С. Яблонська, *Далекі обрії*, т. 1, Львів 1939, т. 2, Львів 1939.

читачам-галичанам (завдяки доробку В. Мудрого⁴⁵⁰, С. Яблонської, О. Кисілевської, О. Дучимінської, О. Назарука та ін.) «побувати» на теренах України, на Далекому Сході, в Америці, у Швейцарії, Швеції тощо, а нині засвідчують картини минулого, авторські світоглядні позиції (життя та побут різних народів світу, рецепцію побаченого співвітчизниками), необхідно вивчати у загальному контексті мемуарів. А західноукраїнська подорожня література внесла в наші спомини чи не найбільше «екзотичних сюжетів»: життя людей інших країн (у т. ч. «полудневих»: *По світу* М. Грушевського⁴⁵¹, *Венеція* О. Назарука⁴⁵², *Флоренція: із подорожнього записника*⁴⁵³ М. Островерхи⁴⁵⁴, *Одна ніч у Неаполі*⁴⁵⁵, *Феррагосто*⁴⁵⁶ Є. Онацького⁴⁵⁷ та ін. На її сторінках поставали описи чужоземних звичаїв, мрії героїв і авторів про життя незвичайне, небувале й небуденне тощо. Подорожня література, завдяки напруженості сюжету, непередбачуваності, драматичності, неочікуваним розв'язкам тощо, наближалася до пригодницької. Мемуарні подорожні розповіді – наприклад, О. Кисілевської про Швейцарію, описи її мандрівок теренами США й Канади, разом із *Листами з-над Чорного моря (до сина)*⁴⁵⁸ та ін. – ретроспекції з минулого, у яких на першому плані були феномен людського духу, першооснови людського буття, проблеми національної свідомості. Подорожні нотатки (О. Кисілевської, К. Бобикевич, Л. Ясінчука та інших), у яких домінував репортажний характер, – самотні за формою, оригінальні за змістом, – розкривали умови життя не лише чужинців, але й українства за океаном, на землях Буковини, Бессарабії тощо.

450 В. М у д р и й (1893–1966) – журналіст, громадський і політичний діяч, голова УНДО (1935–1939).

451 М. Г р у ш е в с ь к и й, *По світу* [в:] ЛНВ, т. XLIV, 1908.

452 О. Н а з а р у к, *Венеція*, Львів 1934.

453 М. О с т р о в е р х а, *Флоренція: із подорожнього записника* [в:] Діло, ч. 274, 1934, с. 2; ч. 275, 1934, с. 2.

454 М. О с т р о в е р х а (нар. 1897), псевд. М. Осика та ін., – письменник, журналіст і мистецький критик.

455 Є. О н а ц ь к и й, *Одна ніч у Неаполі* [в:] «Діло», ч. 189, 1931, с. 2-3.

456 *Idem*, *Феррагосто* [в:] «Діло», ч. 174, 1930, с. 3.

457 Є. О н а ц ь к и й (1894 – 1979) – український громадсько-політичний діяч, журналіст.

458 О. К и с і л е в с ь к а, *Листи з-над Чорного моря (до сина)*, Коломия 1939.

У цілому, українські спомини ХХ ст. представлені творами різних форм, які потребують пильного вивчення. Окрім листів, щоденників, літературних портретів (стосовно останнього визначення, на наш погляд, якщо говорити саме про спогади, доцільнішим був би термін «мемуарний портрет»), називаються нотатки, записні книжки. Останні різноманітні за тематикою, багаті кількісно та якісно, мають свої особливості (наприклад, у І. Франка).

Західноукраїнська мемуарна література поділяється з огляду категорії часу написання на такі різновиди: 1) щоденники й записи, котрі велися одночасно з подіями; 2) власне спогади, які поставали із ретроспективи часу. Останні фіксували рефлексії авторів, пов'язані з річницями певних подій: *Берестейський мир: з нагоди 10-тих роковин (9/II.1918-9/II.1928). Спомини та матеріали. Зладив і попередив вступом І. Кедрин*⁴⁵⁹, *Маківка. (З нагоди 15-ї річниці побідного бою) В. Дзіковського*⁴⁶⁰, *15 літ тому (Пам'яті Ф. Федорцева)* і *Спомин з-перед десяти літ А. Чайковського*⁴⁶¹ та ін. Цей пласт мемуарів, поруч із спогадами, приуроченими річницям смерті (В. Липинського, С. Смаль-Стоцького, В. Доманицького та інших), засвідчував «творче» змагання за владну, суверенну поставу до життя і за героїчний етос.

У західноукраїнській мемуаристиці, об'єкті дослідження, побутовали такі різновиди споминів: щоденники, записні книжки та нотатки (О. Мошури, М. Черемшини, І. Боберського, І. Бажанського, О. Кобилянської та інших), подорожня література (не досліджена загалом) – твори Я. Окуневського, О. Кисілевської, О. Рейтер, С. Яблонської, Л. Ясінчука, М. Островерхи та інших, ліричні спогади-мініатюри (І. Вільде, пов'язані з рідними їй Буковиною та Галичиною, Б. Лепкого про роки дитинства, Б. Лепкого й К. Гриневичевої про побратимів-письменників та ін.), автобіографічні твори (беремо ті,

459 *Берестейський мир: з нагоди 10-тих роковин (9/II.1918-9/II.1928). Спомини та матеріали. Зладив і попередив вступом І. Кедрин*, Львів 1928.

460 В. Дзіковський, *Маківка. (З нагоди 15-ї річниці побідного бою* [в:] *Історичний календар-альманах «Червоної калини» на 1930 р.*, Львів 1929, с. 1-10.

461 А. Чайковський, *15 літ тому (Пам'яті Ф. Федорцева) і Спомин з-перед десяти літ* [в:] А. Чайковський, *Спогади. Листи. Дослідження: у 3-х т.*, т. 1, Львів 2002.

що межують із мемуарами⁴⁶²), автобіографії (серед кращих взірців варто назвати автобіографію в листах О. Кобилянської до С. Смаль-Стоцького). Вважаємо за необхідне аналізувати життєписи в контексті мемуарного надбання. Адже автобіографія (життєпис), за І. Кревецьким, – перша сходинка споминів.

Щоденникова форма мемуаристики, яка побутувала на західноукраїнському ґрунті в першу половину ХХ ст., набуває полівалентності, убираючи в себе різні характеристики. Щоденники досліджуваного періоду – Є. Чикаленка, О. Мошури, І. Блажкевич – синтетичного характеру. Таксономія жанрів передбачає й форму щоденника-хроніки (І. Бажанський). Ці автодокументи, не позбавлені суб'єктивності, подають читачеві те, чого він не може почерпнути з інших джерел. Цінними духовними пам'ятками минулого постають нині *Дневник* І. Боберського⁴⁶³, *Щоденник*. (*Листопад 1914-січень 1915*) М. Черемшини⁴⁶⁴, щоденникові записи, записник і нотатки О. Мошури, які не лише є історичними джерелами, але й засвідчують стан розвитку діаріописьма.

У першій половині ХХ століття написано також багато політичних, військових, дипломатичних спогадів. Кожна із цих тематичних груп – оригінальна сторінка української мемуаристики, котра, розкриваючи картини перемог і поразок та вказуючи на їх причини, відкривала (через відродження героїчної духовності) шлях до зміцнення нації й майбутньої перемоги в боротьбі за державу. Ці групи споминів можна об'єднати в єдину (комплексно не досліджену) – «української визвольницької літератури» (термін І. Кедрина). Така література в 30-х роках ХХ століття «розгорталася вшир і вглиб». При вивченні мемуарів варто брати до уваги критичну рецепцію спогадів сучасниками. «Книжкою великої вартості», якої «не посоромився би ніякий західноєвропейський

462 У досліджуваному масиві це такі твори: *Без коріння* Наталени Королевої (Львів, 1936), *Засів* Л. Мосендза (Чернівці, 1936), *Юність Василя Шеремети* У. Самчука (Рівне, 2005).

463 І. Б о б е р с ь к и й, *Щоденник, 1918-1919*, упор. Ю. Мицик, Київ 2003.

464 М. Ч е р е м ш и н а, *Щоденник*. (*Листопад 1914-січень 1915*), авт. передм., наук. коментаря, прим та післяслова, укладач словників географічних назв, діалектних слів та запозичень, упор. тексту М. Федунь, Івано-Франківськ Снятин 2005.

ринок»⁴⁶⁵, називав І. Кедрин мемуари О. Кузьми *Листопадові дні*⁴⁶⁶, зауваживши в особі автора вправного військового й талановитого оповідача. Твір А. Крезуба *Партизани. (Збірка споминів із партизанки на Наддніпрянській Україні)*⁴⁶⁷ як такий, що стоїть «на межі споминів і белетристики» і «має не одну літературну прикмету і міг би не мати підзаголовка *Спомини*»⁴⁶⁸, зацікавив М. Рудницького. Критик указав на ліричний стиль наратора, котрий вів розповідь «з палом бойовика, що від самих споминів відчуває ще раз запах пролітої крові, та настроєм мрійника...»⁴⁶⁹. Вважаємо, що аналогічної оцінки з певними корективами заслуговує й чимало інших мемуарів на «визвольницьку» тематику (стрілецькі спомини М. Михайлика⁴⁷⁰, В. Бояринича, М. Заклинського та інших). У «воєнних споминах» (термін М. Рудницького) автори максимально точно намагалися передати бачене, висловити безпосередньо відчуте.

Оригінальною ланкою мемуаристики першої половини ХХ століття постає табірна література, яку Н. Колошук визначає як «тематичний феномен»⁴⁷¹, породжений катаклізмами епохи, у якому, на думку науковця, очевидним є зв'язок із «екзистенціалістською філософією»⁴⁷². Така література, як, наприклад, спогади про Талергоф у московфільській книзі *Талергофский альманах. Памятная книга австрийских жестокостей, изуверств и насилий над карпато-русским народом во время всемирной войны 1914-1915* (перевидання 1924, 1925, 1930, 1932 рр.), у першій половині ХХ століття набирає мартирологічного характеру.

На галицькому й буковинському ґрунті досліджуваного періоду чисельно та в новій якості поставали й мемуари-некрологи, спогади

465 І. К е д р и н, *Книжка великої вартості. (Олекса Кузьма. Листопадові дні) [в:] «Діло», ч. 171, 1931, с. 2.*

466 О. К у з ь м а, *Листопадові дні*, Львів 1931.

467 А. К р е з у б, *Партизани. (Збірка споминів із партизанки на Наддніпрянській Україні)*, ч. 1, Львів 1930, ч. 2, Львів 1930.

468 М. Р у д н и ц ь к и й, *З громадянської війни* [в:] «Діло», ч. 50, 1931, с. 3.

469 *Ibidem*, с. 3.

470 М. М и х а й л и к (1900, с. Глодоси (Херсонщина) – 1924, м. Сарни) – учасник визвольних змагань.

471 Н. К о л о ш у к, *Табірна проза в парадигмі постмодерну: монографія*, Луцьк 2006, с. 61.

472 *Ibidem*, с. 62.

в річниці смерті⁴⁷³, у яких був відчутний вплив барокової літератури (Р. Купчинський *Смерть Генерала*⁴⁷⁴) і які потребують вивчення в загальному контексті спогадової літератури. Теза «пам'ятай про смерть» підсилювалася категорією героїчного. Ці твори – художньо-мемуарний Некрополь українського духу. Великий пласт складають і віднайдені спомини С. Русової, В. Короліва-Старого та інших, приурочені ювілеям. Категорія біографічного в них накладається на небуденне, знову ж таки героїчне, що додавало мемуарам патетики, ліричності. Усі ці зразки – унікальний foliant нашої мемуаристики – сьогодні маловідомі загалу й не бралися, загалом, до вивчення.

Широко побутували криптомемуари, якими густо пересипані тогочасні епістолярій і літературознавчі розвідки (Б. Лепкого, К. Бобикевич, М. Матіїва-Мельника, Д. Скитського, Є. Пеленського та інших) і вивчення яких розширить знання про мемуари. Одні репрезентанти нашої культури наводили в канві своїх літературознавчих праць власні спомини (Б. Лепкий), інші посилалися на спомини портретованих, як-от: О. Бабій – на щоденник М. Євшана⁴⁷⁵, Є. Пеленський – щоденник і записник О. Маковея⁴⁷⁶, а то й на спогади оточення (Д. Скитський, *Духова структура Федьковича*⁴⁷⁷). Деякі критики через літературознавчі дослідження передавали мемуарні візуалії-портрети видатних діячів (як, наприклад, М. Гнатишак у статті *Поет і його невмируще слово* наводив єдиний існуючий словесний портрет-характеристику зовнішності М. Шашкевича (зі слів Я. Головацького)⁴⁷⁸). Не без впливу суб'єктивного спогадового фактора, вважаємо, писала й К. Бобикевич літературознавчо-мемуарну розвідку *Корнило Устиянович. 1839-1904*⁴⁷⁹.

473 А. Ж у к, *Симон Петлюра. З нагоди 10-ї річниці смерті. (1879-1926)* [в:] «Літопис Червоної Калини», ч. 5, 1936.

474 Р. К у п ч и н с ь к и й, *Смерть Генерала* [в:] «Діло», ч. 142, 1938, с. 9.

475 О. Б а б і й, *Микола Євшан (Федюшка): його життя і творчість. В десятиліття смерті 1919-1929*, Львів 1929.

476 Див.: Є. П е л е н с ь к и й, *Осип Маковей. Спроба літературної оцінки. (В п'яту річницю смерті)* [в:] «Діло», чч. 168-183, 1930.

477 Д. С к и т с ь к и й, *Духова структура Федьковича* [в:] «Дзвони», ч. 8-9, 1934, с. 372-378.

478 Див.: М. Г н а т и ш а к, *Поет і його невмируще слово* [в:] «Дзвони», ч. 6-7, 1937.

479 К. Б о б и к е в и ч, *Корнило Устиянович. 1839-1904* [в:] «Дзвони», ч. 10, 1938, с. 417-421; ч. 11, 1938, с. 476-481.

Іще одна ланка споминів, якщо йти за класифікацією І. Кревецького, який виокремив мемуари «жіночі» та «чоловічі», – це твори українського жіноцтва, що засвідчують мемуарну гендерну лінію. Спогадова жіноча література охоплює майже усі форми західноукраїнської мемуаристики та її тематичні групи, яскраво виокремившись у подорожах. Хоча нині є можливість послуговуватися працями сучасних дослідників, у т. ч польських, про жіноче прозописьмо, ми вважаємо за доцільне, на сьогоднішньому етапі дослідження мемуарів Західної України, коли ми вперше системно окреслюємо загальний розвиток жанру, розглядати спомини жіноцтва (задля відтворення широкої картини) в загальному масиві мемуаристики.

Деякі пошанувачі спогадового жанру (Д. Дорошенко, І. Борщак та інші) виокремлюють у ньому як одну із форм лист. Зрештою, його ж слушно називають серед мемуарних виражень свідомості й укладачі сучасних словників. Це поле мемуарної думки західних теренів України першої половини ХХ століття потребує окремого більш ширшого вивчення.

І, врешті, не можна обминути таких класифікаційних одиниць того ж І. Кревецького, як «активні» й «пасивні» спомини. Пасивний елемент є у чималій кількості спогадів галичан (зокрема, М. Черемшини), він має свої особливості як усна інформація із перших уст, інтерпретована пишучим мемуаристом, і теж вимагає більш детального окремого опрацювання.

Мемуари досліджуваного періоду – людиноцентричні. Життя реальних осіб, розвиток, рух, боротьба ідей ставали домінуючими. Досліднику необхідно враховувати множинність документальних образів та їх типовість (остання вбирає у себе те, що характерне). У центрі уваги письменників опинялися особи вольових характерів, незалежно від їх суспільного становища (як, наприклад, Л. Жебуньов чи сам Є. Чикаленко в його ж щоденнику). Ключовою стає постаць єдиного, Богом даного, провідника. Це був узагальнений образ, котрий поставав із окремих деталей-повідомлень (приміром, В. Короліва-Старого про С. Смаль-Стоцького), із галереї змальованих сучасників-корманічів (С. Петлюра, Є. Петрушевич та інші), з постатей минулого (князів і гетьманів у споминах О. Назарука) тощо. Віра в людину завтрашнього викликала гуманістичний пафос.

Позитивно впливали на розвиток споминів особливості портретотворення, які слід брати до уваги та які, базуючись, як ми вже

вказували, на традиціях XVIII століття, збагачувалися за рахунок впливу художньої літератури. Центром уваги мемуаристів ставала художня деталь (найчастіше – очі людини, її погляд). Саме у спогадах залишилися зафіксованими численні, майстерно виписані, портрети військових і політичних діячів (їх автори І. Боберський, М. Галаган, М. Омелянович-Павленко та інші), учасниць жіночого руху (автори: С. Русова, О. Дучимінська, О. Кисілевська, М. Омельченко), письменників (автори: І. Вільде, О. Кисілевська, Н. Кобринська, В. Сімович). Посутнім ставав психологізм мемуарної оповіді (у О. Кобилянської, І. Вільде, О. Дучимінської та інших).

Спогади – це матеріал для різних принципів зображення людини. Завдання автора – «відкрити людину в людині» (Я. Явчуновський) – сприяє проповідницькій функції жанру споминів. На сторінках мемуарних праць поставав образ сучасника. Чоловіка – як зображення непересічного українця, який уособлював загальний «тип лицаря запорізького» (В. Королів-Старий). Автори споминів підходили до його змалювання з «погляду фізичного» і психологічного⁴⁸⁰. Останнє не виключає психологічних підходів до вивчення мемуарів. Такий герой був, здебільшого, людиною побожною, м'якого серця та гострого розуму, здібний до різної праці, «а особливо – для української справи»⁴⁸¹, здатний до «імпульсу в славі – своїй і цілої України»⁴⁸². У тогочасних мемуаристів заповітним було прагнення, «щоб міг існувати чоловік [ужито в значенні особа. – М. Ф.], про якого вони мріють, якого вони формують у собі з елементів свого духа і кормлять соками своєї душі»⁴⁸³. Персональний світ збагачувався жіночими постатями (Н. Кобринська у спогадах О. Дучимінської, О. Кисілевська – в Ірини Вільде та ін.), образами пересічних і непересічних українців, у т. ч. малолітніх. Поступово мемуарний портрет інтегрував від складової мемуарів до повноцінної самостійної одиниці (спогади-портрети видатних людей: М. Драгоманова,

480 Тип українця, який увібрав у себе «властивості нашої раси» у зовнішній і психічній організації, подав В. Королів-Старий (*На могилу достойної людини* (С. Смаль-Стоцького)), назвавши «людьми того ж покрою» О. Нижанківського, Миколу Садовського (Тобілевича), М. Лисенка та інших.

481 В. Королів-Старий, *На могилу достойної людини* [в:] «Дзвони», ч. 9, 1938, с. 376–385.

482 *Ibidem*, с. 383.

483 М. Євшан, *Жан-Жак Руссо* [в:] ЛНВ, т. LVIII, кн. IX, 1922, с. 327.

А. Кащенко, В. Самійленка, маляра Каленика (графа М. Тишкевича), О. Кульчицької, М. Устияновича та інших). Галерея портретів-споминів про людей мистецтва (Г. Нарбута, О. Кошиця, Н. Білецьку, М. Лисенка та ін.) актуалізувала культурологічну функцію мемуарів.

Новим явищем було звернення до теми дитинства (Б. Лепкий, С. Смаль-Стоцький, О. Пристай та ін.) із позиції сприйняття образу світу особою дошкільного чи шкільного віку. Письменники-мемуаристи змальовували «психологію дитинства зсередины» (визначення С. Машинського). Вони (В. Сімович, О. Пристай, Б. Лепкий, О. Кобилянська та ін.) розкривали порухи дитячої душі в її розвитку, репродукуючи втім сентимент рідної домівки та батьківський авторитет. У мемуаристів «збереглося серце дитини, здатне після довгих років життя подумки оживити минуле і намалювати його істинно свіжими й оригінальними фарбами» (В. Гудзон).

Мемуарний образ виступає найбільш активною і відчутною формою для усвідомлення дійсності та входить у художні тексти (література про визвольні змагання). Беремо до уваги: документальне (у т.ч. й у прямому значенні цього слова: введені у канву спогадів накази, універсали тощо) у споминах набирає естетичного звучання. Більше того, визнання документального (мемуарного) образу як специфічного літературного явища дає можливість усвідомити його художню сутність, те, що він «найчастіше будується на мотиві розшукування, вивчення, дослідження, історичного, психологічного, морального пошуку».⁴⁸⁴

Аналіз мемуарів, які є «стратегічним орієнтиром глибинних соціокультурних трансформацій»⁴⁸⁵, їх образів доводить, що вони перебувають на межі філософії й соціології. Українське життя, як і будь-якої іншої нації, мало одвічні й поточні (біжучі) справи, питання, явища. Для їх вирішення потрібна була думка вченого і поета, філософа й письменника, трибуна нації. Тому мемуаристи (О. Назарук, О. Пристай, Б. Лепкий та інші) часто вдавалися до філософських, у т.ч. релігійно-філософських, узагальнень і алюзій, до елементів публіцистики. Митці-мемуаристи недержавної нації

484 Л. Гаранин, *Мемуарный жанр советской литературы*, Минск 1986, с. 19.

485 К. К и с л ю к, *Українська історіософія як феномен культурної пам'яті: автореф. дис.на здобуття наук. ступеня д-ра культурології*, Харків 2009, с. 74.

«передумували, перетоплювали в горнилі своєї душі, перетворювали кров'ю свого серця й оформлювали в постаті й образи життя» (В. Пачовський) організуючі ідеї державотворення. Мемуаристика ставала державоцентричною.

Українські мемуари – етологічний жанр: у них знаходимо колоритні картини побуту, «ройового» буття міського та сільського населення Галичини, життя священичих родин і змагання світської інтелігенції. Спомини центровані й довкруг письменницьких постатей (О. Кобилянської, Ю. Федьковича, І. Франка та ін.). Такі мемуарні праці, авторами яких були митці (К. Гриневичева, П. Франко, Б. Лепкий), створюють метаобраз літературної епохи. Колоритно окреслилася через мемуари (І. Вільде, О. Кисілевської та ін.) постать О. Кобилянської, були представлені сучасникам особа та «національний поетично-письменницький талант» (за словами самого митця) Ю. Федьковича, постать В. Стефаніка (через спомини Б. Лепкого, О. Кобилянської, К. Гриневичевої та інших), портрети молодомузівців (мемуарні нариси П. Карманського, В. Бірчака). Крізь спомини Б. Лепкого простежуються духовні витoki його релігійного мислення та власні письменницькі вподобання.

Мистецькі обличчя не мали рис глянцевої хрестоматійності, мемуаристи майже не вдавалися до засобів іконописання. Незважаючи на постулат «про мертвих або добре, або нічого», у ретроспекціях про О. Кобилянську, Ю. Федьковича, І. Франка, М. Коцюбинського, Лесю Українку та інших зустрічаємо побудовані за принципом антитези картини трагічних і радісних хвилин життя. Українці турбувалися за втрачену державність, дбали про увіковічення пам'яті П. Куліша й Ганни Барвінок, переповідали про подорожі до родинних місць письменників – І. Нечуя-Левицького, Л. Толстого, М. Шашкевича, Ю. Федьковича та ін. Осередком українства, місцем «національної прощі» була Чернеча гора (спогади О. Кисілевської, О. Барвінського). Спомини про письменників маркувалися світовими орієнтирами: спогад-репортаж М. Островерхи про лауреата Нобелівської премії італійську письменницю Г. Деледду⁴⁸⁶, М. Омельченко про Марію Конечну⁴⁸⁷ – чеську письменницю, перекладача творів українських митців слова. Повноцінними джерелами для розкриття не лише

486 Див.: М. Островерха, *УТрації Деледди* [в:] «Нова Хата», ч. 17, 1936, с. 3–4.

487 Див.: М. Омельченко, *Марія Конечна* [в:] «Нова Хата», ч. 2, 1930, с. 11.

особи автора, але і його доби поставали спомини В. Сімовича, С. Смаль-Стоцького та інших. Чимало місця у спогадах відводилося проблемам державотворення. Мемуаристи прагнули «[с]получити давнє з новим та з минулого прийдешнє привести до воскресення для храму нашої держави»⁴⁸⁸.

Вивчаючи спомини, необхідно враховувати їх історичну цінність. Усі події в Україні першої половини ХХ століття залишилися більш чи менш зафіксованими на сторінках мемуаристики. Тема війни й миру, жіночих рухів, проблеми еміграції та інші у ракурсі національного ставили спомини в політичну площину, допомагали витворити феномен української культури – вітчизняну спогадову літературу. Зразками неперехідних жанрових форм мемуарів збагатили письменство О. Барвінський, Є. Олесницький, О. Кисілевська, О. Назарук, С. Русова, Є. Чикаленко, В. Королів-Старий, К. Гриневичева та інші. Автор-оповідач та автор-герой, описуючи події минулих літ і «сповідаючись», не лише репрезентували свій стиль життя, але й розкривали власне духовне єство. Відчутною була дистанція між читачем і героями: вони майже не залишалися сам на сам, адже ненав'язливо між ними стояла особа автора, який здебільшого був alter ego свого героя, що засвідчує, попри об'єктивізацію спогадуваного, суб'єктивний характер оповіді. При аналізі образу автора доцільними будуть думки М. Бахтіна про смислове ціле героя, зокрема у самозвіті-сповіді та автобіографії, акцентацію факту, коли просторове, часове й смислове окремо не існують.

У мемуаристиці історичний факт (його ще називають науково-пізнавальним образом), завдяки автору, розкриває свою естетичну сутність. Я. Явчуновський вдало підкреслює, що у більшості випадків мемуариста цікавить історична подія в її продовженні, тобто думки спогадувача перебувають у полоні «зв'язку часів», епох, що й відчувалося у західноукраїнських мемуарах.

Завдяки суб'єктивності, як характерній рисі спогадів, на їх сторінках поставали духовні запити суспільства. Тому ми з повним правом можемо писати про домінанту національно-духовного в тодішній мемуаристиці Західної України, де важливими були: 1) релігійна «продухвина» (С. Єфремов) споминів; 2) духовні набутки нації; 3)

488 В. П а ч о в с ь к и й, *Моя сповідь* [в:] «Дзвони», ч.4, 1934, с. 154–155.

оцінка української ментальності; 4) національне самовираження авторів і героїв споминів; 5) пієтет у зображенні письменників; 6) етнодидактизм спогадів; 7) літературне соборництво; 8) загальнолюдські (як, наприклад, у споминах М. Костомарова), ідеологічні (мемуари Л. Цегельського) акценти тощо.

Загалом же західноукраїнська мемуарна література перших десятиліть ХХ сторіччя, яка давала відповідь на всі виклики часу, дійсно стала феноменом загальноукраїнської вітчизняної культури. Тогочасні спомини, які друкувалися зокрема в Західній Україні й вдало виконували не тільки естетичну, суспільну, пізнавальну функції, але й ідеологічну, культурологічну, державотворчу та інші, суттєво змінили свою якісну парадигму, вдало вписавшись у нашу національну літературу.

ЛІТЕРАТУРА

Андрусів С., *Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-тих років ХХ століття*, Львів 2000.

Антонич Б.-І., *Криза сучасної літератури* [в:] «Дзвони», ч. 12, 1932, с. 778-783.

Бабій О., *Микола Євшан (Федюшка): його життя і творчість. В десятиліття смерті 1919-1929*, Львів 1929.

Берестейський мир: з нагоди 10-тих роковин (9/II.1918-9/II.1928). Спомини та матеріали. Зладив і попередив вступом І. Кедрин, Львів 1928.

Боберський І., *Щоденник, 1918-1919*, упор. Ю. А. Мицик, Київ 2003.

Бобикевич К., *Корнило Устиянович. 1839-1904* [в:] «Дзвони», ч. 10, 1938, с. 417-421; ч. 11, 1938, с. 476-481.

Гаранин Л., *Мемуарный жанр советской литературы*, Минск 1986.

Гнатишак М., *Поет і його невмируще слово* [в:] «Дзвони», ч. 6 – 7, 1937.

Грушевський М., *По світу* [в:] ЛНВ, т. XLIV, 1908.

Дзіковський В., *Маківка. (З нагоди 15-ї річниці побідного бою* [в:] Історичний календар-альманах «Червоної калини» на 1930 р., Львів 1929, с. 1-10.

Донцов Д., *Криза української літератури* [в:] ЛНВ, т. LXXIX, кн. IV, 1923, с. 351-370.

Євшан М., *Жан-Жак Руссо* [в:] ЛНВ, т. LVIII, кн. IX, 1922, с. 327.

Жук А., *Симон Петлюра. З нагоди 10-ї річниці смерті. (1879-1926)* [в:] «Літопис Червоної Калини», ч. 5, 1936.

Зеновія Франко (1925-1991): статті, спогади, матеріали, Львів 2003.

Льницький М., *Західноукраїнська і емігрантська поезія 20-30-х років*, Київ 1992.

Льницький М., *Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття*, Львів 1999.

Кедрин І., *Книжка великої вартості. (Олекса Кузьма. Листопадіві дні)* [в:] «Діло», ч. 171, 1931, с. 2.

Кисілевська О., *Листи з-над Чорного моря (до сина)*, Коломия 1939.

Кисілевська О., *Швайцарія*, Коломия 1933.

Кислюк К., *Українська історіософія як феномен культурної пам'яті: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра культурології*, Харків 2009.

Колошук Н., *Табірна проза в парадигмі постмодерну: монографія*, Луцьк 2006.

Королів-Старий В., *На могилу достойної людини* [в:] «Дзвони», ч. 9, 1938, с. 376-385.

Крезуб А., *Партизани. (Збірка споминів із партизанки на Наддніпрянській Україні*, Львів 1930.

Купчинський Р., *Смерть Генерала* [в:] «Діло», ч. 142, 1938, с. 9.

Куровець І., *Д-р Ярослав Окуневський* [в:] «Діло», ч. 250, 1930, с. 4.

Маланюк Є., *Українська література в світлі сучасності* [в:] ЛНВ, т. СІХ, кн. VII, 1932, с. 627.

Черемшина М., *Щоденник. (Листопад 1914-січень 1915)*, авт. передм., наук. коментаря, прим та післяслова, укладач словників

географічних назв, діалектних слів та запозичень, упор. тексту М. Федунь, Івано-Франківськ Снятин 2005.

Мафтин Н., *Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-тих років ХХ століття: парадигма реконквісти*, Івано-Франківськ 2008.

Назарук О., *Над Золотою Липою. В таборах українських січових стрільців*, Відень 1917.

Назарук О., *Венеція*, Львів 1934.

Окуневський Я., *Листи з чужини*, Київ 2009.

Олійник-Рахманний Р., *Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні*, Київ 1999.

Омельченко М., *Марія Конечна* [в:] «Нова Хата», ч. 2, 1930, с. 11.

Онацький Є., *Одна ніч у Неаполі* [в:] «Діло», ч. 189, 1931, с. 2-3.

Онацький Є., *Феррагосто* [в:] «Діло», ч. 174, 1930, с. 3.

Островерха М., *У Грації Деледди* [в:] «Нова Хата», ч. 17, 1936, с. 3-4.

Островерха М., *Флоренція: із подорожнього записника* [в:] «Діло», ч. 274, 1934, с. 2; ч. 275, 1934, с.2.

Островський В., *Голгота письменства*, [в:] «Діло», ч. 190, 1933, с. 2-3; ч. 191, 1933, с. 2-3; ч. 193, 1933, с. 2; ч. 194, 1933, с. 2.

Пачовський В., *Моя сповідь* [в:] «Дзвони», ч.4, 1934, с. 154-155.

Пачовський В., *Проблеми української літератури й мистецтва* [в:] «Дзвони», ч. 5, 1935, с. 184.

Пеленський Є., *Осип Маковей. Спроба літературної оцінки. (В п'яту річницю смерти)* [в:] «Діло», чч. 168-183, 1930.

Рудницький М., *З громадянської війни* [в:] «Діло», ч. 50, 1931, с. 3.

Скитський Д., *Духова структура Федьковича* [в:] «Дзвони», ч. 8-9, 1934, с. 372-378.

Словник іншомовних слів, за ред. О. Мельничука, Київ 1974.

Чайковський А., *15 літ тому (Пам'яті Ф. Федорцева)* [в:] А. Чайковський, *Спогади. Листи. Дослідження: у 3-х т.*, т. 1, Львів 2002.

Чайковський А., *Спомин з-перед десяти літ* [в:] А. Чайковський, *Спогади. Листи. Дослідження: у 3-х т.*, т. 1, Львів 2002.

Яблонська С., *Далекі обрії*, т. 1, Львів 1939; т. 2, Львів 1939.

WESTERN UKRAINE MEMOIRS OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY - A PHENOMENON OF NATIONAL UKRAINIAN CULTURE

This paper deals with an array of memories of Galicia, Bukovyna and Transcarpathia of first decades of the twentieth century. The author approaches the study of this literature from several positions: 1) these are memories in Ukrainian published on the territory of the region, 2) the scope of their authors is not limited to the western part of Ukraine, 3) these are also works and memoirs that reflect this period of time, but the process of their writing could match the analyzed time frame or they could be written much later, 4) these are works published in exile, 5) these are memorats that even today are in manuscript, 6) these are works of strangers, which visited Ukraine much earlier but they works were published in the second half of the twentieth century. These are also the records and memories of foreigners, which lived in Ukraine at that time. On the other hand, a specific feature of Western Ukrain memoirs literature is not only that it is represented by the works of people from different regions of Ukraine and social groups, but also that it keenly outlines the problem of Ukrainian unity. The literature of the fact in the period of crisis was able to replace the fiction literature and further enrich it. Memoirs of the period under study – is the literature of struggle enriched by urban motifs, lyrical sounding etc.

Key words: memoirs literature, memoirs, memoirs, memories, literature of fact, phenomenon, retrospective, literary process.

Літературна критика у творчій практиці Михайла Могилянського

У сучасному літературознавстві міцно утвердилася думка Р. Барта, що літературна критика як галузь літературознавства «не вивчає смисли», а «виробляє» їх. Початок ХХ століття в українській літературі став тим періодом, коли теоретичні концепції, маніфести, програмні постулати часто випереджали літературну практику. Ідейно-естетичні пошуки початку минулого століття засвідчують зміну не лише художньої парадигми, а й перехід від одних канонів мислення до інших.

Сучасні літературознавці, оглядаючи розвиток українського літературознавства в ХХ ст., суголосні в думці, що «його найцікавішим і найпродуктивнішим періодом були 1920-ті роки»⁴⁸⁹. Саме в цей час воно набуло організованого характеру і досягло чималих успіхів як провідна галузь українського наукового літературознавства. Це був час, який Г. Костюк назвав періодом «багатим на наукові літературознавчі факти», періодом «великих і глибоких задумів, шукань, частих невдач і безсумнівних досягнень», періодом, «виповненим вщерть науковою самопосвятою й трагічною біографією цілої славної когорти творців українського наукового літературознавства»⁴⁹⁰.

Літературно-критичні праці Михайла Могилянського (1873–1942), знаного на початку ХХ століття українського літературознавця, критика, публіциста, письменника, перекладача, театрознавця,

489 С. П а в л и ч к о, *Моделі шевченкознавства в радянській і нерадянській науці [в:] Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета*, Нью-Йорк 1991, с. 335.

490 Г. К о с т ю к, *Українське наукове літературознавство в перше пореволюційне п'ятнадцятиліття [в:] Збірник на пошану українських учених, знищених большевицькою Москвою*, за ред. М. Овчаренко, Париж – Чикаго 1962, с. 185.

ідентифікували важливі проблеми націо- і культуротворення, визначали пріоритетні засади розвитку української літератури, а, отже, є для нас цінним свідченням про культурно-історичну добу, її пошуки та надбання в питаннях духовного становлення нації. Вченого зараховують до представників академічного літературознавства, відзначають його наукову проникливість і ерудицію, глибину і вивіреність думки, характеризують як «людину з тонким естетичним смаком, прекрасного знавця літератури»⁴⁹¹. Могилянський був активним учасником літературного дискурсу початку ХХ століття, його літературно-критичні статті і рецензії були не лише помітним явищем в літературному житті свого часу, а й до сьогодні не втратили естетичної і наукової вартості. На жаль, праці дослідника, розпорошені у періодичних виданнях України та Росії, лише спорадично долучаються до висвітлення літературного життя окресленого періоду. Тож на часі їх цілісне дослідження і аналіз, бо критика «будує картини світу і моделі історико-культурного розвитку, бере участь в процесі історичного самопізнання, самовизначення»⁴⁹².

Літературно-критична спадщина Могилянського дає цінний і важливий матеріал як для висвітлення його естетичних уподобань, так і для глибшого з'ясування проблем літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття. На формування поглядів дослідника впливав загальний культурно-історичний контекст, а також теоретичні та методологічні завдання, які ставила перед собою сучасна йому наука про літературу. Як зазначає М. Гнатюк, у цей час «розширюються і поглиблюються критерії оцінок – від етичних до соціальних і естетичних, збагачується дослідницький інструментарій і термінологія, а отже, науково аргументованішими і точнішими ставали оцінки окремих явищ і цілого процесу, зрештою, прогностичні міркування про шляхи розвитку української літератури»⁴⁹³. Літературна критика для Могилянського стала осмисленим і важливим кроком, засобом творення нової естетичної парадигми,

491 О. Ф и л и п о в и ч, *Спомини про брата* [в:] *Безсмертні: Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару*, Мюнхен 1963, с. 115.

492 М. З е л ь д о в и ч, *Парадоксальность литературной критики как творчества* [в:] *Литературоведение и журналистика: Межвузовский сборник научных трудов*, Саратов 2000, с. 156.

493 М. Г н а т ю к, *Літературознавчі концепції в Україні II половини ХІХ–початку ХХ століття*, Львів 2002, с. 161.

можливістю говорити про українську культуру / літературу як органічну складову європейської культурної традиції.

Разом з тим критичні праці митця є ілюстрацією його творчої індивідуальності, так, Л. Тарнашинська наголошує, що «літературна критика – це завжди занурення не лише в текст, а й у живий (сьогоденний) соціум, зближення / зитовхування точок дотику тексту / соціуму, тексту / індивідуальності, і процес відчитування / інтерпретації тексту завжди передбачає і момент співучасті в цьому соціумі. Це й визначає неабиякою мірою екзистенційний та етичний вибір критика»⁴⁹⁴. Уже перші праці Могілянського виразно засвідчують його естетичні пріоритети й методологічні підходи до аналізу текстів. Початок критичної діяльності науковця розпочався з теоретичного осмислення ситуації, яка склалася в літературній критиці. 1896 року на сторінках редакovanого І. Франком журналу «Житє і слово» була надрукована стаття Могілянського «Суб'єктивісти і об'єктивісти в російській критиці». На думку дописувача, протистояння між представниками «естетичної» та «публіцистичної» критики призвело до того, що «публіцистичний напрямок російської критики запанував ґрунтовно в російському письменстві»⁴⁹⁵. Літературознавець переконаний, «час запалу мив, настали часи розсудливого обміркування, тверезої критики»⁴⁹⁶. У поле зору Могілянського потрапили праці багатьох літературознавців (Добролюбова, Бобрикiна, Михайловського, Плеханова, Струве, Бельтова та ін.) та особливості їхньої наукової методології. Найбільшою загрозою для науки вважає автор «доктрину економічного матеріалізму, [яка] є плодючою науковою гіпотезою, що проти неї досі нічого *серйозного* [курсив Могілянського – О. З.] не сказано і котра все більше стає науковою істиною»⁴⁹⁷. Автор переконаний, що будь-яке літературне дослідження, навіть якщо воно тісно пов'язане з напрямками громадських, політичних і соціологічних наук, не може не брати до уваги художньо природи твору, а естетичний елемент є обов'язковим при оцінці мистецьких явищ.

494 Л. Тарнашинська, *Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології*, Київ 2008, с. 145.

495 М. Андрійко, *Суб'єктивісти і об'єктивісти в російській публіцистиці* [в:] «Житє і слово», Кн. III, 1896, с. 299.

496 *Ibidem*, с. 299.

497 *Ibidem*, с. 302.

Зауважимо, що позиція критика-початківця суголосна з думками І. Франка, які той виклав у статті *Слово про критику* («Житє і слово», 1896). За переконанням Франка, літературна критика повинна бути естетичною, зосереджуватись на об'єкті свого дослідження і вивчати здатність художнього явища справляти естетичний вплив. Сучасні літературознавці відзначають, що основні положення цієї статті на новому етапі літературного розвитку відіграли програмну роль. У цей час критика активно розвивалася, з'явилися митці, для яких вона стала професійним заняттям, В. Будний назвав аналізований період «Золотим Віком» української літературної критики, наголошуючи, що це була доба її розквіту, багата на видатні творчі постаті, запальні дискусії, оригінальні концепції, інтерпретації й оцінки. Критики і літературознавці цього часу прагнули знайти відповіді на найглибші світоглядні питання, проаналізувати важливі проблеми і закономірності розвитку мистецтва, разом з тим завдання літературної критики та науки про літературу стали предметом запальних дискусій.

Могілянський дуже відповідально ставився до своїх літературно-критичних виступів. Він наголошував на значимості останніх як для широкого загалу читачів, так і для письменників. Науковець переконаний, що літературна праця потребує підтримки, «що її і видатному художникові дає критична аналіза його роботи»⁴⁹⁸, а чи не найбільшою карою для письменника вважає «протягом цілого життя відчувати перманентно байдужість сфінкса-читача, неувагу критики, впадати в сумнів щодо вартості своєї художньої праці і так і не дочекатись на її щиру та авторитетну оцінку, зроблену на всебічній аналізі всієї творчості»⁴⁹⁹.

У літературно-критичній діяльності Могілянського вирізняється два піки активності:

1. 10-ті роки ХХ ст., який ми умовно називаємо «петербурзьким періодом». У цей час праці критика виходили другом головно на сторінках таких видань: «Украинский Вѣстник», «Русская мысль», «Украинская жизнь», «Літературно-науковий вістник», «Книгар» та ін.;

498 М. Могілянський, *Лесь Мартович* [в:] *Лесь Мартович. Вибрані твори*, Київ 1926, с. 7.

499 *Ibidem*, с. 9.

2. 20-ті роки ХХ століття – «київський період», який відзначається активною співпрацею автора з часописами «Книга і революція», «Нова громада», «Червоний шлях», «Життя й революція».

Звичайно, такий поділ носить дещо умовний характер, адже, як зазначає С. Павличко, кожен із окреслених періодів хоч і мав «свої специфічні дискурси», та «водночас їх об'єднувала певна тяглість естетичних завдань художньої практики й теоретичної риторики»⁵⁰⁰.

До літературно-критичної діяльності митця спонукало усвідомлення необхідності «самопізнання і розуміння внутрішньої цінності літературного розвитку»⁵⁰¹, а критик, за його переконанням, має «нащупати пульс і розкрити душу»⁵⁰² не лише окремого письменника, а й цілого літературного періоду. Мистецьку вартість кожного окремого художнього твору літературознавець розглядав у двох напрямках: 1) художньо-літературне значення твору; 2) наскільки аналізовані твори визначають характер нової української літератури.

Системна робота Могілянського в українській критиці починається в 1910-х роках. Активізуються зацікавлення дослідника теорією літературної критики, він починає пильніше приглядатися до західноєвропейських теорій, працює українських та російських критиків, висловлювати своє ставлення до них. Імпонують митцеві дослідження представників суб'єктивно-імпресіоністичної критики, їхні ідейно-естетичні засади знаходять продовження в працях ученого: «Зазначу, що не обмежую завдань критики цариною наукової критики: мистецтво не тільки випереджує науку, а де в чому царює неподільно. Художня критика, продовжуючи працю творця-художника, де в чому залишається мудрішою ніж наука»⁵⁰³. Дослідити і художню цінність, і внутрішню значимість аналізованого твору – такі завдання ставить Могілянський перед критиками. Не обминав увагою науковець і новинки літературознавчі

500 С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1999, с. 12.

501 М. Могілянський, *Українська література в 1911 р.* [В:] «Русская мысль», Кн.3, 1912, с. 21

502 *Ibidem*, с. 21.

503 М. Могілянський, *М.М. Коцюбинський (Уривки з споминів)* [В:] «Літературно-науковий вісник», Т. 63, Кн. 7 – 8, 1913, с. 54.

та літературно-критичні виступи своїх колег. Так, у огляді літератури за 1913 рік пише: «Смерть Коцюбинського і Лесі Українки викликала ряд статей, які свідчать про зростання української критики, яка досі рідко підносилася до розуміння спеціальних засад художнього слова»⁵⁰⁴. Автор вітає естетичну критику Леонтовича, праці Ніковського з дослідження психології творчості, та все ж з прикрістю констатує, що ці дослідження ще не стали свідченням «повороту в спрямуванні української критики», та висловлює сподівання, «що такі печальні явища, як жорстокий публіцистичний «рознос», який вчинив у «Раді» п. Ан. Василько найбільш видатному художнику сучасної літератури Галичини М. Яцкову за невдалий в цілому його збірник *Смерть Бога*, стануть віднині неможливими. Але «повороту» здається, ще доведеться зачекати...»⁵⁰⁵. Праці, у яких публіцистичні задачі отримують домінуюче значення і відтісняють кудись на задній план власне літературно-критичний аналіз, дослідник кваліфікує як незадовільний досвід літературної характеристики.

Могилянський послідовно обстоював думку, що культурна творчість має розвиватися у двох напрямках: 1) засвоєння і націоналізація світової культури, пристосування її цінностей для задоволення національних потреб; 2) узгодження національних потреб і прагнень із світовим культурним прогресом та самостійна творчість нових культурних цінностей. Митець переконаний, що художні твори українських письменників «починають зацікавлювати світ своєрідністю художнього обличчя»⁵⁰⁶. Започатковані річні огляди української літератури на сторінках журналу «Русская мысль» (1911–1914) мали на меті знайомити російського читача з творчістю українських майстрів слова. Це практична реалізація ще одного завдання критика: сприяти європейській інтеграції безпосередньою культурною роботою.

Погляди Могилянського-критика не залишалися незмінними, вони еволюціонували разом із розвитком художньої творчості. Так, у 20-ті роки дослідник написав кілька праць теоретико-літературного спрямування, у яких звертав увагу і на завдання критики в нових

504 М. М о г и л я н с ь к и й, *Українська література в 1913 р.* [В:] «Русская мысль», Кн.2, 1914, с. 29.

505 *Ibidem*, с. 29.

506 *Ibidem*, с. 27.

культурно-історичних умовах, разом з тим продовжував обстоювати традиції українського «європеїзму». Програма науковця втілювалася в кількох ґрунтовних статтях (*До проблеми розуміння художнього твору, Формальний метод, Література як соціальний факт і як соціальний фактор*) та виступах (*Нові шукання в методології літератури*, виступ на диспуті *Шляхи розвитку сучасної літератури* 24 травня 1925 р. та ін.) Прихильників і однодумців на батьківщині науковець знайшов серед генерації молодих літераторів: неокласики, Курбас, Яновський, Хвильовий, Підмогильний, Тичина та ін. Їхні творчі та дружні взаємини засвідчує широке листування, яке до сьогодні, на жаль, ще перебуває в опрацюванні у Відділі рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Серед найбільших чеснот критиків літературознавців виділяє природний смак, совісне студіювання наукових дисциплін, щирість, привабливе невпинне горіння шляхетного духу, який перебуває у вічних пошуках. Найбільш схвальні відгуки отримують праці, які побудовані на історичній перспективі, а висновки в них обґрунтовані з погляду загальних естетично-критичних критеріїв. Дослідник послідовно обстоює і практично реалізує думку, що особиста прихильність і літературні уподобання не повинні перешкоджати критичному ставленню до творчості.

Літературну критику Могилянський розглядає як початковий щабель до поезики теоретичної, а тому наголошує, що вихідним моментом кожного дослідження має стати установлення об'єкту і методу. Тому вітав пошуки і здобутки формальної школи, йому були близькими настанови Жирмунського: «досліджувати літературний твір як явище мистецтва», «розглядати кожний елемент твору як естетично скерований факт, що робить певний художній вплив», «розглядати літературний твір як естетичну систему, обумовлену єдністю художнього завдання»⁵⁰⁷. З полемічним запалом науковець критикує літературознавчі праці, які не висвітлюють естетично важливих фактів, написані «пером газетяра», мають гіпотетичний і непереконливий характер, а подекуди провалюються в «наївний вульгаризм». Оскільки такі характеристики стосувалися

507 М. Могилянський, *Література як соціальний факт і як соціальний фактор* [в:] «Життя й революція», № 11, 1925, с. 41.

переважно праць «патентованих марксистів», то дуже скоро авторитетний, вдумливий науковець уже не мав змоги друкуватися на сторінках радянської періодики. Та глибина і вивіреність думки вченого залишалась важливою для його соратників. Наприклад, І. Айзеншток у листах звертався за порадами до шанованого колеги, просив дати наукову оцінку його роботам: «Я пришлю Вам свою (...) книгу і з задоволенням вислухаю Ваші заперечення і протести»⁵⁰⁸, «буду радий отримати Ваші зауваження про ювілейну шевченківську літературу»⁵⁰⁹, «зараз не той час, коли можна не писати, а Вам тим паче. Інакше почнуть писати всякі [нерозбірливо] etc., і писати будуть дурниці, бо знання у них поверхові і мізерні»⁵¹⁰.

Аналізовані праці засвідчують широкий діапазон наукових зацікавлень ученого. У них знайшли відбиток актуальні питання літературного життя, його зміни та пов'язані з цим переакцентації естетичних цінностей, перегляд та зміна критеріїв оцінки, переосмислення явищ в контексті культурних надбань і культурного досвіду; аналіз художніх творів; роздуми дослідника про розвиток мистецтва. Михайло Могілянський як критик і літературознавець був продовжувачем культурологічної критики, засвідченої раніше творчістю П. Куліша та М. Драгоманова.

508 *Лист І. Айзенштока до М. Могілянського від 21 XI 1938*, Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського. – Ф. 311, № 46.

509 *Лист І. Айзенштока до М. Могілянського від 30 III 1939*, Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського. – Ф. 131, № 49.

510 *Лист І. Айзенштока до М. Могілянського від 15 XII 1939*, Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського. – Ф. 131, № 57.

ЛІТЕРАТУРА

Андрійко М., *Суб'єктивісти і об'єктивісти в російській публіцистиці* [в:] «Житє і слово», 1896, Кн. III, с. 299–302.

Гнатюк М., *Літературознавчі концепції в Україні II половини XIX –початку XX століття*, Львів 2002.

Костюк Г., *Українське наукове літературознавство в перше пореволюційне п'ятнадцятиліття* [в:] *Збірник на пошану українських учених, знищених большевицькою Москвою*, ред. М. Овчаренко, Париж Чикаго 1962, с. 185 – 214.

Лист І. Айзенштока до М. Могілянського від 21 XI 1938, Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, Ф. 311, № 46.

Лист І. Айзенштока до М. Могілянського від 30 III 1939, Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, Ф. 131, № 49.

Лист І. Айзенштока до М. Могілянського від 15 XII 1939, Відділ рукописів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, Ф. 131, № 57.

Могілянський М., *Леся Мартович* [в:] *Леся Мартович. Вибрані твори*, Київ 1926, с. 7–47.

Могілянський М., *Література як соціальний факт і як соціальний фактор* [в:] «Життя й революція», № 11, 1925, с. 40–50.

Могілянський М., *М.М. Коцюбинський (Уривки з споминів)* [в:] «Літературно-науковий вісник», Т. 63, Кн. 7 – 8, 1913, с. 51 – 55.

Могілянський М., *Українська література в 1911 р.* [в:] «Русская мысль», Кн.3, 1912, с. 20–24.

Могілянський М., *Українська література в 1913 р.* [в:] «Русская мысль», Кн. 2, 1914, с. 27–31.

Павличко С., *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1999.

Павличко С., *Моделі шевченкознавства в радянській і нерадянській науці* [в:] *Світи Тараса Шевченка: Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета*, Нью-Йорк 1991, с. 335 – 342.

Тарнашинська Л., *Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології*, Київ 2008.

Филипович О., *Спомини про брата [в:] Безсмертні: Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару*, Мюнхен 1963, с. 103 – 129.

Зельдович М., *Парадоксальность литературной критики как творчества [в:] Литературоведение и журналистика: Межвузовский сборник научных трудов*, Саратов 2000, с. 149–159.

LITERARY CRITICISM IN THE CREATIVE PRACTICE OF MYKHAILO MOHYLIANSKYI

The current article is devoted to researching of the literary and critical legacy of Mykhailo Mohylianskyi; it analyzes scholar's views on the functions and aims of literary criticism. Author compares theoretical approaches of the scholar and its realization in the literary and critical publications. Works of the academician are considered in the context of historical and cultural discourse of the era.

In the process of analysis of the literary and critical legacy of Mykhailo Mohylianskyi author finds out specificity of incipience and evolution of his academic outlook, literary and critical method, discovers peculiarity of the academic thinking of the critic. Researcher shown gene and topical diversity of the academic legacy of the author, the specificity of reflection as well as separate works and literary process in general.

Key words: criticism, reception, paradigm, aestheticism, discourse, theoretical rhetoric, methodology, literary criticism, historic and literary process.

Ігрові стратегії художньої прози міжвоєнного двадцятиліття (Майк Йогансен – Вітольд Гомбрович – Ілля Еренбург)

Гра як одна з найдавніших форм естетичної діяльності привертає увагу вчених з найдавніших часів і до сьогодні. Існує багато визначень і концепцій гри, починаючи з естетики Платона і закінчуючи сучасними філософськими, культурологічними, антропологічними, соціологічними, лінгвістичними, психологічними теоріями. Гра розглядається або як засіб звільнення, подолання обмежень серйозного життя, або як умовність, роль, зумовлена обставинами.

Дослідники визначають два підходи у вивченні феномену гри: перший – вивчення генетичних, онтологічних зв'язків гри й мистецтва, гри й літератури; другий – вивчення принципів ігрової поетики в різноманітних дискурсивних практиках.

Увагу до проблеми співвіднесення гри й мистецтва виявляли давньогрецький філософ Платон у працях «Політика» і «Законы», європейські мислителі Нового часу (І. Кант, Ф. Шиллер, Ф. Шлейєрмахер, Ф. Шлегель, Ф. Ніцше та ін.). У «Законах» Платон осмислює дуалістичну природу гри, зазначаючи, що людина – «це якась видумана іграшка богів, і за суттю це стало кращим її призначенням»⁵⁵⁴. Далі він продовжує: «Треба жити, граючи. Що ж це за гра? Жертвопринесення, пісні, танці, щоб, граючи, отримати милість богів і прожити відповідно до властивостей своєї природи; адже люди в більшій своїй частині ляльки і тільки небагато з них

554 Платон, *Законы*, пер. с древнегреч [в:] Платон, *Диалоги*. Книга вторая, Москва 2008, с. 901.

причетні до істини»⁵⁵⁵. Російський дослідник М. Епштейн вважає, що саме від такого платонівського твердження простежується подвійне трактування феномену гри: «треба жити, граючи» і «людина – тільки іграшка»⁵⁵⁶.

Феномен гри став об'єктом дослідження літературознавців в останні десятиліття. Але вивчення цього феномена почалося в 30-і роки ХХ ст. і розвивалося відповідно до загальної дедуктивної логіки. Перші значні монографії *Homo ludens* (1938) Й. Гейзинґи (про гру як джерело культури) і *Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Відродження* М. Бахтіна (про ігрову природу і сутність народної культури того часу) визначили два полюси дослідження гри. Ця опозиція підкреслена М. Епштейном: «Для Гейзинґи будь-яка культура відноситься до сфери гри, оскільки в ній долається залежність людини від природної нужди і виникає імпульс до свободи, що не поміщається в рамки серйозної, однозначно утилітарної поведінки... Для Бахтіна ж гра – справжня приналежність тільки народної, «низової» культури, що поєднується з природою на протигагу соціальному порядку з його ієрархічністю»⁵⁵⁷. Сам М. Епштейн у статті *Гра в житті й мистецтві* цю опозицію знімає, розглядаючи обидва твердження як грані одного явища.

У 70-80-і роки зацікавлення феноменом гри з боку гуманітарних наук поновлюється. У працях Ю. Лотмана, К. Ісупова, М. Епштейна ставиться проблема співвіднесення гри й мистецтва. Ю. Лотман бачить принципову їх подібність в умовному характері як гри, так і мистецтва: те й інше є відтворення, що замінює собою реальність, його специфікою є двоплановість. Межу цих явищ учений виявляє в різній меті: «Дотримання правил у грі є метою. Метою мистецтва є істина, виражена мовою умовних правил. Тому гра не може бути засобом зберігання інформації і засобом вироблення нових знань (вона тільки шлях до оволодіння вже набутих навичками). Між іншим саме це є суттю мистецтва»⁵⁵⁸. У цей час публікуються дослідження, в яких літературознавці торкаються різних аспектів проблеми ігрового начала в житті та мистецтві (статті Ю. Лотмана *Пікова*

555 *Ibidem*, с. 967.

556 М. Эпштейн, *Парадоксы новизны*, Москва 1988.

557 *Ibidem*, с. 276–277.

558 Ю. М. Лотман, *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров*, Санкт-Петербург 2000, с. 91.

дама' і тема карт і карточної гри в російській літературі початку XIX століття, Ляльки в системі культури, Театр і театральність в культурі початку XIX ст., Сцена і живопис як кодуючі пристрої культурної поведінки людини початку XIX століття, Семіотика сцени, Мова театру, А. Тахо-Годі Життя як сценічна гра в уявленні древніх греків, Я. Білкінса 'Війна і мир' Л. Толстого та історичні долі мистецтва, гри в XIX ст., статті В. Кам'янова Мовою гри. Із спостережень над образною системою роману Л.М. Толстого 'Війна і мир', Ю. Манна Ігрові моменти в 'Маскарад' Лермонтова, Про поняття гри як художній образ та ін.

У 90-і роки центр уваги літературознавців, що займаються проблемами гри в художній творчості, переходить з літератури XIX ст. на дослідження феномену гри початку XX ст. (А. Бєлий, М. Гумільов, М. Цветаєва, М. Волошин, А. Ремізов, О. Вайльд, Гуго фон Гофмансталь). Аналіз гри як часткового елемента поетики того чи іншого автора змінюється вивченням (в традиціях Ю. Лотмана і Ю. Манна) гри як структуро-, а також стиле- і смислотвірною явища (мотив гри, поетика гри, художня концепція гри).

В українському літературознавстві першою спробою системного, концептуального підходу до феномену гри стало дослідження С. Жигун⁵⁵⁹, в якому авторка розглядає гру як принцип організації художнього висловлювання. Зазначимо, що у працях М. Шкандрія⁵⁶⁰, О. Боярчук⁵⁶¹, М. Зубрицької⁵⁶² гра розглядається як оригінальний спосіб організації художнього матеріалу.

Культура перших десятиріч XX ст. стала об'єктом зацікавлення літературознавців у силу свого «ігрового» характеру, коли, за твердженням Ю. Лотмана, «мистецтво владно вривається в побут,

559 С. Ж и г у н, *Гра як художній прийом в епічному тексті*: автореф. дис.... канд. філол. наук, Київ 2009.

560 М. Ш к а н д р і й, *Про стиль ранньої прози Миколи Хвильового* [в:] М. Хвильовий, *Твори: У 5-и т., Т. 2*, Нью-Йорк–Балтимор–Торонто 1978, с. 7–28.

561 О. Б о я р ч у к, *Експериментальна проза 20-х років XX століття: жанрово-стильові модифікації* (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): автореф. дис.... канд. філол. наук, Київ 2003.

562 М. З у б р и ц ь к а, *Ното Legends: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004.

естетизуючи щоденний плін життя: Відродження, бароко, романтизм, мистецтво початку ХХ ст.»⁵⁶³. ХХ століття стало своєрідною перманентною «ігровою» епохою, тому при дослідженні літератури цього часу поняття «гри» виявляється досить продуктивним, навіть найбільш адекватним. У статті феномен гри будемо розглядати як «унікальну форму буття у світі, що розгортається на трьох рівнях: емпіричному, екзистенційному і комунікативному, та здійснюється в структурній єдності ігрової діяльності, ігрової свідомості та ігрових стосунків»⁵⁶⁴. Отже, гра, поєднуючи в собі біологічне, психологічне й соціальне начала, «розгортається на межі суспільної й природної сфер, не співпадаючи ні з однією з них»⁵⁶⁵, набуваючи різних форм від строго регламентованої міметичної гри (game) до вільної імпровізаційної екстатичної гри (play) (за класифікацією М. Епштейна), виступаючи видом діяльності людини і категорій свідомості, вона є онтологічним феноменом. У сфері літературознавства сьогодні вже означені основні параметри цього поняття як категорії, що характеризує творчу індивідуальність в аспекті своєрідності художньої свідомості та творчої поведінки. Загальне визначення гри можна конкретизувати дефініцією «гри як авторської стратегії, яка являє собою особливий творчий закон, структурний принцип, що діє на різних рівнях художньої системи (від мовної гри до мовного образу світу). Суть цього творчого принципу полягає у вільному, нарочито незалежному поєднанні суб'єктом гри різнорідних елементів, умовно допускаючи неможливе як можливе, тобто дозволяючи уявити несумісне як аспекти цілого. В основі гри лежать механізми боротьби, підміни, деформації, метаморфози. Наслідком довільного поводження з матеріалом дійсності стає творення умовного світу зміщеної (витісненої) реальності»⁵⁶⁶. Предметом дослідження в нашому випадку стає світоглядне спрямування на сприйняття й відтворення реальності в ігровому «очудненні», що сформувалося в художній свідомості трьох письменників: українського М. Йогансена (1895–1937), російського І. Еренбурга (1891–1967), польського В. Гомбровича (1904–1969).

563 Ю. Лотман, *op. cit.*, с. 198.

564 Л. Ретунських, *Философия игры*, Москва 2002, с. 11.

565 М. Эпштейн, *op. cit.*, с. 277.

566 М. Эпштейн, *op. cit.*, с. 281.

Розглядаючи феномен гри як явище культури початку ХХ ст., дослідники пишуть про нього як одну з домінант, що визначає не тільки сам стиль художнього життя, але й стиль життя, поведінки її творців. Так, загальновідома ситуація в українському літературному процесі 20-х років ХХ ст. з журналом «Літературний ярмарок», де вміщувалися «грайливі» прологи й інтермедії, а також містифіковані автобіографії письменників. Так, за такою автобіографією М. Йогансен початки свого роду по лінії матері веде із зустрічі молодого козака Грицька і донни Анни Сааведро, сестри М. Сервантеса, коли український козак визволив її з турецького полону. Чи можна назвати поетичну творчість містифікатора К. Буревія – Е. Стріхи, публікації в журналі «Нова генерація» (1929) матеріалів *Справа про труп* (про умовну «смерть» М. Семенка) і *Трагічна смерть Едварда Стріхи*. У «Літературному ярмарку» (1929) було опубліковано інтерв'ю Е. Стріхи з П. Пікассо, в якому обговорювалися проблеми українського живопису⁵⁶⁷.

На межі ХІХ–ХХ ст. твердження про високе призначення культури не сприймалося як беззаперечне. Одним із наслідків цього була «реабілітація» трикстера (термін введений в науковий обіг американським антропологом П. Раднім⁵⁶⁸). Пізніше він був інтерпольований на опис деяких міфологічних (Мелетинський, Леві-Стросс), психологічних (Юнг) і літературних (Жолковський, Халізов) феноменів. Трикстер відзначається лукавством, хитрістю, здатністю до трансформації чи перевтілення. Він завжди творець і руйнівник, той, хто обманює, – і жертва обману.

У літературі 20–30-х років ХХ ст. відбуваються зміни на різних рівнях художнього твору, в тому числі змінюється «обличчя» автора, який переживає своєрідне роздвоєння, прагнучи дати подвійне сприйняття абсурду реальності, щоб через зіткнення позицій розкрити своє бачення світу. М. Йогансен, І. Еренбург, В. Гомбрович як автори творів *Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію* (1932), *Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто* (1922), *Фердидурке* (1937) втілюють архетип трикстера: єдність опозиції Персона / Тінь (Юнг), роль деміурга, хулігана, блазня, в якому вживаються

567 Див.: Т. О г н є в а, *Відбиток часу у дзеркалі буття*, Київ 2008.

568 П. Р а д н и, *Трикстер. Исследование мифов северо-американских индейцев*, Санкт-Петербург 1999.

протилежності; іронічність, проникливість; виступання двійником персонажа, який здатний мандрувати за грань світів, вмирати й воскресати, порушувати закони простору, міняти «лики». У своїх творах вони відображають тіньові ракурси суспільства, компенсуючи його односторонність, показуючи те, що інші не хочуть помічати, перетворюючи звичаї, що вже встановилися, у фарс. Увага зосереджена не на подіях та участі чи неучасті в них «наївного» оповідача, а на відношенні до них, на важливості другорядних фактів.

Письменники пропонують особливий тип лицедійства – трикстерський, вибудовуючи власний спосіб ставлення до інших: всі, хто став маскою, все, що застигло, піддається перевертанню, відмерле рухається до межі свого заперечення.

Твір М. Йогансена «Подорожученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»⁵⁶⁹ опубліковано в першому числі журналу «Літературний ярмарок» (грудень 1928 р.), у восьмому числі (1929) оприлюднені *Неймовірні авантюри дона Хозе Перейри у Херсонським степу*, а в окремому виданні 1930 р. письменник об'єднав два твори однією композицією та загальною назвою. У наступному виданні книги (1932) Йогансен додав до відомого вже тексту третю книгу-розв'язку, яка сюжетними лініями пов'язана з *Оповіданнями слюсаря Шарабана*. На думку Р. Мельникова, «цей експериментальний твір можна потрактувати як вершинний і у прозовій, і в поетичній творчості Майка Йогансена»⁵⁷⁰. Роман Ф. Гомбровича *Фердидурке*⁵⁷¹, що вийшов друком у 1937 р., на думку дослідників, став творінням Майстра. Роман *Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто*⁵⁷² написаний автором у французькому приморському містечку Ля Панн за 28 днів. Події розвиваються перед і в роки Першої світової війни, але сама подорож, описана у творі, дає можливість говорити про передбачення головних трагедій ХХ ст.

Авторська стратегія письменників включає широкий спектр прийомів, що відповідають різним типам гри. Йдучи за фундаментальною

569 М. Йогансен, *Вибрані твори*, Київ 2001.

570 Р. Мельників, *Людина з химерним ім'ям* [в:] Йогансен М., *Вибрані твори*, Київ 2001, с. 20.

571 В. Гомбрович, *Фердидурке*, пер. А. Бондар, Київ 2002.

572 И. Эрнбург, *Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников*, Санкт-Петербург 2001.

працею *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*⁵⁷³, звернемо увагу на такі, як приховані алюзії, різноманітні «шифри», неочевидні можливості прочитання, ходи сюжету, що виводять читача зовсім в інший бік; прийом «поміщення в безодню», при якому аналогічні елементи різних рівнів подібні до спрямованих одне на інше дзеркала, що безкінечно відображають одне одного («текст у тексті» тощо); введення метатексту (коментарі, післямови), що проблематизує смисл основного тексту і тим самим створює ефект ігрової невизначеності.

Ці прийоми наближають твори до того чи іншого типу гри, надаючи йому вигляду гри-загадки, гри-змагання (автор «змагається» з читачем, наприклад, приховуючи від нього справжній розвиток сюжету); комбінаторно-конструктивної гри (читач повинен «сконструювати» твір у процесі прочитання, взявши до уваги всі приховані тонкощі його формальної організації); гри-випадку (читач вибирає між варіантами читання, покладаючись на випадок). Майже всі ці типи зустрічаємо в названих творах, що сприяє загальному фону ігрової ситуації.

У романах зустрічаємо й мовні типи гри, зокрема, мультимовність (епіграф мовою французькою в Йогансена з перекладом її у фіналі українською), оказіональний словотворчий експеримент (назва творів *Фердидурке*, *Незвичайні пригоди Хуліо Хуреніто*). Так, коментуючи праці Гомбровича, російський перекладач Ю. Чайников відзначає, що письменник увів у польську мову неологізм, який буквально співпадає з виразом «robić gębe», тобто робити кому-небудь страшне обличчя, натягувати жажливу міну, а в стилізованому під французьку мову вигляді цей вираз і став назвою роману «fair d'hideurque». Ігрова ситуація виявляється у використанні параномазії, що надає особливого художнього ефекту, як комічного так і серйозного (у Йогансена: дон Хозе Перейра – Данько Перерва) гра слів, зокрема амфіболія (від гр. – неясність, двозначність), що виникає в результаті того чи іншого розташування слів чи використання їх у різних смислах, що створює ефект змішування понять. Ігровий модус існує проявляється в різних фонічних іграх (персонаж І. Еренбурга Хуліо Хуреніто) тощо.

573 *Поэтика, Словарь актуальных терминов и понятий*, Москва 2008.

Активізація вивчення ігрової поетики засвідчує розуміння гетерогенності, полісемантичності і поліструктурності художнього тексту, його креативних стратегій у створенні різних світів; визначає тенденцію до посилення ролі читача-реципієнта в художньому дискурсі через створення амбівалентних ситуацій відкритого вибору; підтверджує думку про інтелектуалізацію літератури та активні динамічні процеси естетичних пошуків.

ЛІТЕРАТУРА

- Боярчук О., *Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації* (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): автореф. дис.... канд. філол. наук, Київ 2003.
- Гомбрович В., *Фердидурке*, пер. А. Бондар, Київ 2002.
- Жигун С., *Гра як художній прийом в епічному тексті*: автореф. дис.... канд. філол. наук, Київ 2009.
- Зубрицька М., *Ното Legends: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004.
- Йогансен М., *Вибрані твори*, Київ 2001.
- Лотман Ю., *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров*, Санкт-Петербург 2000.
- Огнева Т., *Відбиток часу у дзеркалі буття*, Київ 2008.
- Платон, *Законы*, пер. с древнегреч [в:] Платон, *Диалоги*. Книга вторая, Москва 2008, с. 767– 1162.
- Поэтика: *Словарь актуальных терминов и понятий*, гл. науч. ред. Н. Тамарченко, Москва 2008.
- Радин П., *Трикстер. Исследование мифов северо-американских индейцев*, Санкт-Петербург 1999.
- Ретюнских Л., *Философия игры*, Москва 2002.
- Шкандрій М., *Про стиль ранньої прози Миколи Хвильового* [в:] М. Хвильовий, *Твори: У 5-и т., Т. 2*, Нью-Йорк–Балтимор–Торонто 1978, с. 7–28;
- Эпштейн М., *Парадоксы новизны*, Москва 1988.
- Эренбург И., *Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников*, Санкт-Петербург 2001.

LITERARY STRATEGIES IN PROSE DURING THE INTERWAR PERIOD (MARK JOHANSEN, WITOLD GOMBROWICZ, ILIA ERYNBURG)

The article discusses the game strategies in prose of interwar twenty years. Methodological basis is scientific works of J. Heyzyna, M. Bakhtin, U. Lotman, M. Shkandrij et al. The objects of analysis are the works of M. Johansen 'Journey of scientist Dr. Leonardo and his future mistress, beautiful Alchesta to Slobozhanian Switzerland' (1932), W. Gombrowicz 'Ferdydurke' (1937), E. Ehrenburg 'The extraordinary adventures of Julio Hurenito and his friends' (1922). Author's strategy includes a wide range of techniques that correspond to different types of game: hidden allusions, various 'codes', non-obvious opportunities of reading, paradoxical moves of the plot, input of metatext (comments, epilogue). This makes meaning of the main text problematical and creates the effect of uncertainty.

Key words: the phenomenon of game, game strategies, homo ludens, the interwar twenty years.

Дискурс дитинства у сучасній українській прозі для дітей та юнацтва: рецептивно-естетичний аспект

Дискурс дитинства – концептуальна основа літератури, адресованої дітям, та тієї, що ввійшла до кола дитячого читання. Сучасна українська проза для дітей актуалізує низку моделей текстуальної реалізації дискурсу дитинства. Письменники звертаються до тем і проблем, які пов'язані з раннім періодом життя людини і хвилюють сучасних читачів; розгортають образи дітей-героїв, використовуючи як реальний, так і вигаданий часопростір; вибудовують авторську позицію, обираючи погляд на світ «очима дитини» чи дорослої людини.

Проблему літературно-художньої репрезентації дитинства вивчали літературознавці, опираючись на дослідження вчених з різних галузей наук (вікової психології, педагогіки, соціології). Концептуальними стали праці І. Кона, М. Осоріна (які визначали дитинство як особливу автономну субкультуру), Л. Кураєвої, А. Плеськачевської (які розглядали дитинство з соціокультурної точки зору), Л. Вигодського, Ж. Піаже (які акцентували на психічному розвитку дитини), Е. Еріксона, М. Кляйна (які розглядали феномен дитинства через призму дитячого психоаналізу) та інших науковців.

У статті *Автобіографія дитинства* І. Старовойт аналізує автобіографічні твори українських письменників, у яких презентовано дитячі спогади. Н. Марченко розглядає дитинство як предмет дослідження біографічної науки. Темі *Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників* (Гр. Тютюнник, В. Близнець, Є. Гуцало) присвятила дисертаційне дослідження О. Чепурна,

а вивченню типології традиційних образів дитини-бешкетника – Б. Салюк. М. Хороб розглядає художнє дослідження світу дитини у новелістиці Г. Тютюнника, Є. Гуцала та В. Мастерової. Розгортання теми дитинства та змалювання образів дітей торкаються критики та рецензенти сучасних книг (І. Бойцун, В. Вздутьська, М. Кіяновська, О. Луцевська, Н. Марченко, Е. Огар, Л. Овдійчук, Т. Щербаченко та інші). Про герменевтичний та рецептивно-естетичний аспект літератури для дітей та дитяче читання йдеться у статтях Л. Мацевко-Бекерської, частково у працях У. Баран, Т. Гребенюк, О. Папуші, М. Славової. Праці названих науковців стали теоретичною базою даної розвідки.

Зважаючи на новизну об'єкта дослідження (тексти видані протягом останнього десятиліття), досі не йшлося про особливості художнього розгортання дискурсу дитинства у сучасній прозі для дітей. Якщо критики і торкалися цього питання, то, як правило, спорадично, уникаючи узагальнень та типізацій, аналізуючи один чи кілька текстів автора. Не висвітлювались питання рецептивно-естетичного аспекту реалізації дискурсу дитинства у процесі читання текстів дитячою аудиторією. Таким чином, актуальність дослідження очевидна.

Мета статті – висвітлити основні моделі дискурсу дитинства, репрезентовані у сучасних текстах для дітей та юнацтва; окреслити парадигму образів дітей-героїв; у процесі аналізу комунікації тексту і читача визначити типи функціональних позиціювань реципієнта щодо художнього світу та поведінки персонажів.

Об'єктом дослідження стали прозові твори Г. Пагутяк, Г. Малик, В. Рутківського, В. Бердта, С. Гридїна, І. Роздобудько, С. Процюка, М. Павленко.

Концепт дитинства у художніх творах розгортається на різних рівнях: проблемно-тематичному, жанрово-стильовому, образному та наративному. Основними структурними елементами моделі художньої репрезентації дискурсу дитинства виступають тема і проблеми, образ головного героя і персонажів, пафос, сюжет, художні засоби твору (Див. схема 1).

Аналіз сучасної прози для дітей та юнацтва засвідчує наявність кількох основних моделей художньої репрезентації дискурсу дитинства, які доцільно розглядати через призму дихотомії. Йдеться про реалізацію у творах моделей щасливого (гармонійного) /



Схема 1

нещасливого дитинства, чужого / власного (авторського) дитинства, дитинства реального / вигаданого.

Дитинство називають щасливою, безтурботною порою, найкращим періодом у житті людини. Письменники, як правило, акцентують на соціальному аспекті цього етапу: описують умови розвитку особистості дитини, показують її стосунки з батьками, друзями; висвітлюють вплив середовища на формування їх характеру, життєвих цінностей та набуття досвіду.

Щасливе (гармонійне) дитинство висвітлюється у тетралогії М. Павленко *Русалонька із 7-В*. Головна героїня Софійка живе разом з батьками і братом, добре вчиться, цікавиться історією свого роду, завжди готова допомогти іншим. У характері героїні переплелися дитячі та «дорослі» риси: відповідальність за молодшого брата та Сашкових сестер, сформованість поглядів щодо куріння та випивки (вона засуджує поведінку Ірки Завадчучки, яка завжди відзначалась епатажністю, передчасним дорослішанням та відсутністю чітких моральних цінностей). На тлі основних сюжетних подій (Софійка знімає прокляття з роду Кулаківських, протистоїть Русалоньці з Білокривдівського лісу, допомагає знайти себе у часі

Яну-Казимиру, розкриває таємницю Юрія Мокрецького і разом з дядьком викриває злочинців), авторка порушує низку морально-етичних проблем. М. Павленко не моралізує, а на прикладах поведінки своїх героїв показує, як варто, а як не варто чинити. У першій повісті тетралогії не розкрито проблеми стосунків батьків і дітей, хоча вловлюється акцент на демократичних відносинах у родині Софії. Не прописана ця проблема ані у випадку з вихованням Вадима, покинутого батьками на бабусю, ані у випадку із Сашком. Моментами, показуючи цих хлопців, письменниця використовує художній прийом порівняння і контрастного зіставлення персонажів.

Сашко – позитивний персонаж, наділений високими моральними якостями хлопчик, який допомагає своїй матері утримувати сім'ю. Вадим називає його «бомжиком», але щирість, відданість Сашка схиляє читача на його бік. Авторка фрагментарно передає емоції та настрої героїв, але з детального опису вчинків, поведінки, мови можна повністю відтворити їх психологічний портрет. Письменниця не нав'язує своєї оцінки персонажів, залишаючи вибір за читачем.

М. Павленко закликає читачів до співтворчості у написанні закінчення сучасної казки, але фактично привідкриває завісу майбутнього Софії, коли в розділі «Ще одна таємниця шафи» (у першій частині тетралогії) веде героїню не у минуле, а у майбутнє. Події розгортаються у ресторані «Русалонька», власником якої є дорослий Сашко. Саме він, а не Вадим, викликає хвилювання у дівчини і пропонує вийти за нього заміж. Задля неї відкрив ресторан, оздоблений у морському стилі: «Вразили гігантські вітрини-акваріуми, колони ліан-водоростей і мармурові морські жителі поміж ними.»⁵¹¹ Розділ є натяком на щасливе завершення історії Русалоньки, всупереч казковому фіналу твору Андерсена. І це вдалий авторський хід, адже інтригує і водночас заспокоює читача.

Тексти М. Павленко позначені літературними асоціаціями з казкою Андерсена *Русалонька*. Головна героїня твору, захоплюється цією казкою, образом Русалоньки, розмірковує над її вчинками, знаходить схожість із собою. І якщо у першій книзі серії образ-символ Русалки зринає тільки в уяві головної героїні та накладається

511 М. Павленко, *Русалонька із 7-В, або Прокляття роду Кулаківських*, Вінниця 2011, с. 211.

на її зображення, то у наступних 3-х авторка увиразнює і матеріалізує його у малюнку Павлика, обрисах на камені у Білокрилівському лісі, на полотні художника Ю. Мокрецького і навіть в образі сучасної дівчини.

М. Павленко добре знає підлітків-дівчаток, їх переживання, думки, мрії, закоханості, уявлення. Вона розгадає «дівочий світ», цікаво й образно розповідає про пригоди, таємниці, детективні пошуки істини, мистецтво і магію, культуру і язичницькі ритуали, художньо передати народні легенди і повір'я, виписує історію родоводів та створює колоритне тло історико-суспільних подій різних часів. Саме тому її тетралогія «Русалонька із 7-В» вже не один рік поспіль користується популярністю серед читачів-підлітків, а особливо дівчаток. Дуже часто їхні мрії пов'язані зі казковими персонажами Попелюшкою та Русалонькою. Вони не тільки захоплюються Софійкою, а хочуть бути на неї схожими. Романтично-ліричний пафос твору тільки увиразнює модель гармонійного дитинства. Гармонійний світ, «притягує і втягує у свої орбіти читацьку свідомість» (за М. Зубрицькою). Це той випадок, коли дитина-читач охоче ідентифікує себе та свій світ зі світом героя, що пояснюється або ототожненням власного досвіду реципієнта з досвідом персонажа, або ж навпаки «втечею» від реальності у гармонію художньої дійсності.

Дослідники проблеми ідентифікації та самоідентифікації у процесі читання виводять типи функціональних позиціювань реципієнта щодо світу тексту та його персонажів. Так, М. Зубрицька пише: «асоціації, аналогії, катарсис, іронія, симпатії-антипатії, захоплення-осуд тощо, які уможливають зіставлення тексту з дійсністю і визначають характер ототожнення та самоототожнення в процесі читання.»⁵¹² Г. Яусс пропонує п'ять основних типів ідентифікації у процесі читання – асоціативний, адміративний, симпатетичний, катарсичний, іронічний. У дитячому читанні ці типи проявляються різною мірою, що залежить як від об'єкта рецепції (теми, жанру, образів, нарації тексту), специфіки художньо-естетичної комунікації (яка певною мірою залежить і від того, якій читацькій категорії адресується книжка, чи належить реципієнт до цієї категорії

512 М. З у б р и ц ь к а, *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004, с. 191.

чи знаходиться за її межами), так і від психологічних індивідуальних особливостей реципієнта.

Прозові твори Г. Пагутяк (*Втеча звірів, або Новий бестіарій*), І. Роздобудько (*Коли оживають ляльки*), М. Павленко (*Русалонька із 7-В*), побудовані на розгортанні дискурсу гармонійного (у соціальному та психологічному планах) дитинства, актуалізують, як правило, асоціативний та катарсичний тип ідентифікації.

В одному й тому ж творі зауважуємо артикуляцію кількох моделей: щасливого / нещасливого, реального/вигаданого дитинства. Наприклад, у тетралогії М. Павленко гармонійний світ, в якому живе Софійка, підкреслюється контрастним зображенням нещасливого дитинства Вадима Кулаківського чи неповноцінного – Сашка, який мусить змалечку заробляти на молодших сестер і виконувати часто непосильну роботу. Показовою у цьому плані є й друга книга тетралогії – *Русалонька із 7-та Загублений у часі*. Розгадуючи таємницю Леськовичівського замку, Софія знайомиться із духом-привидом хлопчика Яна-Казимира. Межа між реальним та ірреальним хистка. Тут зринає модель реально-ірреального нещасливого дитинства. На прикладі образу Яна-Казимира М. Павленко показує психологію самотньої дитини, якою не цікавляться батьки. Хлопець любив матір, але вона жила своїм життям і йому здавалося, що він нікому не потрібний. Ян-Казимир відчував лише прихильність тітки Гонорати. Йому складно було усвідомити, що Марія мала таємний зв'язок із конюхом Ніколя. Слід зауважити, що по-іншому ці стосунки сприймає Софія. Знайшовши медальйон із написом «Марії від Ніколя», вона думає про силу почуттів жінки, якій належить медальйон.

Ян-Казимир показаний розумним, мислячим, творчим хлопчиком. Він грає на фортепіано, щоб через музику забутися, бо «музика – це як найчистіша вода. Розстаєш у ній, наче цукор у каві, й ніби перестаєш існувати. А отже, перестає існувати і туга!»⁵¹³ Проблема самотності, покинутості та непотрібності Яна-Казимира розв'язується у книзі по-казковому: через перенесення у часі, перевтілення. М. Павленко особливої уваги надає іменам героїв. Так, Яна-Казимира називає Завтрашнім, тобто тим, хто ще не народився, хто буде завтра. Привид розповідає Софійці, що «помилився

⁵¹³ М. Павленко, *op. cit.*, с. 34.

народитися», «прожив не своє, точніше – зовсім нічیه, не заплановане Богом життя» і хтось повинен йому допомогти стати самим собою. Саме цей епізод став зав'язкою у сюжетному плинні подій книги. Читачі співчувають Яну-Казимиру, а окремі моменти його стосунків з матір'ю можуть ототожнюватися з їх життєвим досвідом.

Авторка торкається багатьох питань життя сучасних дітей-підлітків, хоч більшість з них розкриті лише частково та фрагментарно. Детальніше виписано дружбу і суперництво дітей, перше захоплення підлітків, дорослішання та соціалізацію. Фактично це те, чим живе дитина-реципієнт, тому легко відчитає авторські «комунікативні коди». Починаючи із вибору актуальної теми та проблем, які хвилюють сучасну дитину, близького дитині персонажа, користуючись доступною мовою, письменник творить текстуальну дійсність, яка б піддавалась читацькому співпереживанню дитиною завдяки поетиці уяви, «яка дає змогу читачеві перевтілюватися в персонажів тексту, зіставляти їх із собою, зі своїм «я», поглиблювати свій життєвий досвід за допомогою розуміння «інших.»⁵¹⁴ Подібні проблеми порушив у повісті *Мій друг Юрко Циркуль* В. Бердт, у трилогії *Марійка і Костик*, *Залюблені в сонце*, *Аргонавти* С. Процюк. Аналіз читацької рецепції стосовно цих книг дозволяє говорити про «злиття горизонтів тексту та інтерпретатора», своєрідної взаємодії між текстом та читачем. Основу взаємовідносин читача і тексту формують, на думку В. Ізера, три важливі аспекти: «процес антиципації та ретроспекції, послідовність розгортання тексту як життєвої події і враження, викликані подібністю текстуального та життєвого досвіду.»⁵¹⁵

Емоційно зворушує юних читачів розгортання моделі нещасливого дитинства героїв. Такі книги найчастіше є новим емоційним та естетичним досвідом для реципієнтів. Д. Наливайко зауважує, що «розуміння художнього тексту не є його реконструкцією, а осягненням і конструюванням сенсу, злиттям зі своїм духовним і душевним досвідом.»⁵¹⁶ Зважаючи, що досвід дитини обмежений, то кожна

514 М. З у б р и ц ь к а, *op. cit.*, с. 190.

515 В. І з е р, *Процес читання: феноменологічне наближення* [в:] *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*, за ред. М. Зубрицької, Львів, 2001, с. 362.

516 Д. Н а л и в а й к о, *Вступне слово упорядника* [в:] Г. -Г. Г а д а м е р, *Герменевтика і поетика*, Київ 2001, с. 6.

прочитана книжка, як стверджує Л. Мацевко-Бекерська, є кроком великої ініціації – набування досвіду в напрямі вдосконалення емпіричного знання.

Нещасливе дитинство – синонім до поняття «втрачене дитинство», яке вживається у контексті розмови про події та обставини (сирітство, побутові негаразди, війна, суспільні катаклізми, проблеми соціального плану, психологічні страхи тощо), які мають місце в житті дитини і змушують її передчасно подорослішати, перейматися недитячими проблемами чи жити дорослим життям. Література, яка пропонує образ дитини у сучасних їй реаліях, показує приклади втрати дитинства через сирітство та соціальну незахищеність (*Злочинці з паралельного світу* Г. Малик, *Миколчині історії* М. Павленко); вплив поганої компанії, вживання алкоголю, аморальну поведінку, відсутність батьківського виховання та родинних традицій (книга сучасної української прози *Мама по скайту*); заради майбутніх успіхів та слави у спорті, шоубізнесі, кіно, літературі (цикл оповідань С. Процюка про Ніку Турбіну *Недитяче дитинство*) тощо.

Тема втраченого дитинства побудована й на основі художнього розгортання проблеми «діти і війна». Такий досвід сучасними письменниками репрезентовано, як правило, у автобіографічних текстах або у контексті висвітлення історичних подій. Йдеться не тільки про модель нещасливого, а також про реалізацію моделі авторського дитинства, чудовим зразком якого є твір В. Рутківського *Потерчата*. Письменник відносить себе до того покоління, яке прийнято називати дітьми війни. У автобіографічному творі на прикладі головного героя і оповідача Володка показано втрачене дитинство цілого покоління дітей, на долю яких випало жити у воєнний час, зазнати поневірянь, пізнати голод і людську жорстокість, пережити страх, йдучи по лезу між життям і смертю.

Зміст теми «втрачене дитинство» закладено як на сюжетному рівні, так і в образах головного й другорядних героїв, жанровій природі й наративній канві тексту. В образно-символічній формі відчитуємо його у символічній назві твору *Потерчата*. Вже з цього моменту уява реципієнта починає активно працювати. І залежно від естетичного досвіду читача, зринають запитання та міркування: Хто такі потерчата? Чому потерчата? З такою ж назвою вже є твір Василя Короліва-Старого. У процесі художнього сприймання тексту

читач не тільки отримує відповіді, а й розуміє глибину смислу його назви. Потерчата – образ-символ. «Потерчата – це такі маленькі дітки, які померли нехрещеними, або загубилися в лісі і їх розірвали хижі звірі, або втопили у болоті»⁵¹⁷, – пояснює головний герой.

У сповіді письменник вдається не тільки до саморозкриття, зізнається у своїх дитячих переживаннях, думках, висвітлює емоції та описує побутові подробиці, а надзвичайно відверто говорить про речі, акцентує на деталях. У світлі дитячого бачення та характеристики постають інші персонажі твору: мати, батько, баба Настя, дідусь і бабуся, сестри Радзівєвські, завгосп, поліцай, німецький вартовий, діти. Відтак у читача формуються виразні образні уявлення, забезпечуючи повноцінне сприймання твору. Реалістичний метод зображення художнього світу через призму дитячого, невинного і наївного бачення цілком виправданий у реалізації теми втраченого дитинства.

Глибокий психологізм дитячого образу розкривається завдяки таким епізодам, в яких дитяча щирість і безпосередність ставлення до себе і до того, що діється навколо, просто вражає. «Мабуть відтепер мама вже ніколи не любитиме мене, як любила до війни, і що тепер ніколи вони з Вікториком не вибачать мені таких слів. І буду я завжди сам на всьому світі. Аж поки не повернеться з війни татко...»⁵¹⁸ У хлопчика постійно присутній страх перед самотністю і покинутістю. Довоєнне дитинство було щасливим: з татом, з мамою, а потім – голод, холод, страх, беззахисність, самотність. Дихотомія щасливе/нещасливе ще більше увиразнює центральну тему твору.

Модель втраченого дитинства реалізується через драматично-трагічний пафос. Оптимально підібрано й жанрову форму твору. *Потерчата* – чудовий зразок автобіографічної прози, який продовжує літературну традицію цього жанру, реалізовану В. Стефаником у повісті *Мое слово*, Б. Лепким у *Казці про мое життя*, М. Стельмахом у творах *Щедрий вечір* та *Гуси-лебеді летять*, Г. Тютюнником у повістях *Климко* та *Вогник далеко в степу*, О. Довженком у *Зачарованій Десні*.

517 В. Рутківський, *Потерчата. Дитяча сповідь для дорослих, які так нічому й не навчилися*, Тернопіль 2013, с. 158.

518 *Ibidem*, с. 49.

Авторський жанровий підзаголовок – *Дитяча сповідь для дорослих, які так нічого й не навчилися* налаштовує читача на художній світ, побачений дитиною, дитяче трактування того, що відбувається. Однак у окремих епізодах виразно відчуваємо власне авторський голос, висловлювання письменника – дорослої людини. Образ оповідача у тексті від «я» (за М. Бахтіним), образ головного героя сповіді – «зображені образи, які мають свого автора, носія чисто зображуваного начала.»⁵¹⁹ Письменник, будучи прототипом героя сповіді, долучає своє бачення власної долі та відображення довкілля, соціального контексту. Адже «виразити самого себе – це означає зробити себе об'єктом для іншого і для себе самого.»⁵²⁰

Цей твір про дитинство адресований читачам із спонуканням осмислити трагічний і драматичний життєвий досвід малого хлопчика, винести урок людяності, проаналізувавши події того часу, зробити певні висновки.

Б. Мейлах у праці *Художественное восприятие как научная проблема* писав: «Письменник, живописець, режисер орієнтуються на певну модель сприймання». В. Рутківський, закладаючи у текст експліцитний та імпліцитний змістові пласти, врахував специфіку художнього сприйняття читачів різних вікових категорій. Однак, зважаючи на той же авторський підзаголовок із зазначеним «для дорослих», можемо припустити, що дитина не може бути «ідеальним читачем» (за У. Еко), бо тільки читач зі знаннями контексту та певним життєвим досвідом зможе повноцінно декодувати *Потерчат*. Дитяча рецесія ж ґрунтуватиметься на усвідомленні тих подій, які відбуваються з головним героєм і навколо нього; переживанні емоцій, властивих їх ровеснику.

У творі паралельно розгорнуто дві візії світу: дитяча і доросла. Дитина-оповідач, крізь призму своїх емоцій, дитячих страхів (а вони прописані дуже виразно) розповідає про себе і те, що діється навколо. Читача проймає жаль і біль за долю хлопчика. Трагічний пафос посилюється акцентами на дитячих стражданнях і переживаннях, натуралістичних зображеннях дійсності. В епізоді, де показано, як Володик повертається з матір'ю до села, буквально сконденсоване

519 М. Бахтін, *Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках* [в:] *Антологія світової літературно-критичної думки XX століття*, за ред. М. Зубрицької, Львів 2001, с. 418.

520 *Ibidem*, с. 419.

дитяче страждання. Через хвору ногу він вже не може йти, намагається повзти рачки, обдираючи коліна, хоче заснути і не чути більше болю. Він надіється, що мати теж візьме його на руки, як і молодшого братика, запитує себе, чому ніхто «навіть за руку не візьме, ніхто не пожаліє мою поколоту ніжку.»⁵²¹ Дитина по-дитячому трактує те, що відбувається; думає, що мати його не любить і готова віддати поліцейському. Саме тому малий Володик бачить страшні сни, в яких мати сміється «нелюдською вже посмішкою». Це віддаляє їх у реальному житті. Насправді він так прагнув любові й тепла, хотів, щоб мати обняла і пригорнула, як колись. Юні читачі, яким близька і знайома проблема самотності, відсутності батьківського тепла, можуть ототожнювати себе з головним героєм, асоціювати пережитий психологічний досвід із описаним у книзі. Дорослі читачі в цьому епізоді відчитуватимуть відбиток тогочасних подій на психіці дитини, відтворюючи причиново-наслідкові зв'язки. І якщо дитина концентрує свою увагу на образі хлопчика і є на його боці, то дорослий читач оцінює ситуацію ще й з точки зору матері, тобто неоднозначно.

Страх перед багнетом поліцейського, перед смертю був настільки сильним, що через нього хлопчик на деякий час втратив мову. Але навіть у своєму віці він намагається дати оцінку діям німців і представникам радянської влади, задумується, хто ж кращий. Запитує про це діда. Письменник тільки штрихами висвітлює позицію українських селян, натякає на неоднозначне ставлення як до окупантів, так і до влади та тих, що відстоювали національні інтереси. Такий прийомом наштовхує дорослого читача на роздуми і формулювання власних оціночних суджень щодо поведінки дійових осіб, що є типовими представниками тогочасного суспільства. Дитина ж осмислюватиме жахіття Другої світової війни, читаючи книги, які здатні «показувати зсередини та викривати тоталітаризм через дитяче сприйняття. Такий досвід дитячого читання має усвідомлюватися в нашому суспільстві як необхідний превентивний метод», – пише В. Вздутьська.

Книга В. Рутківського є прикладом того, «як можна вдало, без спрощення та водночас доступно й не травматично для дітей писати про складні та філософські питання, як-то природа зла, ідеологія,

521 В. Рутківський, *op. cit.*, с. 45.

тоталітарні системи, війна, смерть, ворожість, страх, несвідоме, віра, сенс життя тощо.»⁵²²

Повноту та вичерпність художньої реалізації моделі втраченого дитинства (і в той же час авторського дитинства) забезпечують жанрова форма, трагічно-драматичний пафос, сконденсований художній час і простір, наратив сповідальності, реалістичний метод зображення дійсності із використанням постмодерних практик письма (фрагментарності, потоку свідомості, елементів колажу снів та марень).

Зразковим прикладом побудови моделі чужого дитинства є твори, презентовані багатьма сучасними письменниками і видані у серії видавництва Грані-Т *Життя видатних дітей*. Це художньо-біографічні оповідання, для яких характерні стильові ознаки як художнього, так і публіцистичного тексту. Біографічні факти з дитинства видатних особистостей переплітаються із авторськими домислами, цитатами із творів, інтерпретаціями, коментарями тощо. У цій серії вийшло більше 30-ти книг (серед яких: *Анна Багряна про Марію Заньковецьку, Олену Телігу, Вангу, Марію Приймаченко, Славу Стецько: оповідання для дітей молодшого та середнього шкільного віку, Оксана Луцевська про Христофора Колумба, Джона Ньюбері, Чарльза Дарвіна, Дніпрову Чайку, Перл Сайденстрікер Бак, Богдан Жолдак про Карпа Соленика, Йосипа Тимченка, Івана Піддубного, Юрія Кондратюка, Миколу Лукаша, Лариса Денисенко про Анжеліну Ісадору Дункан, Максима Рильського, Ігора Стравінського, Астрід Ліндгрен, Джонні Хрістофера Деппа II, Яна Дубинянська про Джері Даррела, Машу Єрмолову, Олю Кобиллянську, Рея Бредбері, Ованеса Айвазовського, Ірен Роздобудько про Блеза Паскаля, Вольфі Моцарта, Ганса Андерсена, Катрусю Білокур та Чарлі Чапліна, Андрусяк Іван про Дмитра Туптала (святого Димитрія Ростовського), Григорія Квітку-Основ'яненка, Тараса Шевченка, Ніла Хасевича, Олексу Довбуша, Володимир Лис про Сократа, Данила Галицького, Фернандо Магеллана, Ісаака Ньютона, Шарлотту, Емілі, Енн Бронте, Олесь Ільченко про Леонардо да Вінчі, Карла Ліннея, Жюль Верна, Джона Рокфеллера, Лесю Українку, Вінстона Черчілля, Степан Процюк про Василя*

⁵²² В. Вздольська, *Сучасні стратегії прочитання «Потерчат» В. Рутківського*, <http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/103#3> [01.01.2014].

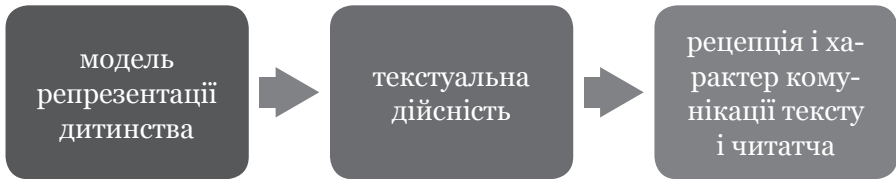
Стефаніка, Карла-Густава Юнга, Архипа Тесленка, Ніку Турбіну), автори яких центрують модель чужого дитинства. Дитинство як феномен, як приклад самореалізації особистості, що може стати мотивом до формування цінностей та життєвих переконань читача. Як зауважує Л. Мацевко-Бекерська, «рецептивна естетика, спираючись на психологічний аспект, акцентує увагу на дискурсі дитинства як осердді специфічної субкультури»⁵²³, а факт дитинства може розглядатися як категорія рецепції та аспект світобудови.

Якщо вище розглянуті приклади стосувались здебільшого моделі репрезентації реального дитинства, то поза нашою увагою залишається ціла низка творів, у яких письменники надають перевагу фантастичним світам, казковим чи вигаданим героям, актуалізуючи модель вигаданого дитинства. А це книги Г. Малик (*Подорож Алі до Країни Сяк-таків, Аля в Країні Недоладії*), С. Дерманського (*Чудове чудовисько, Бабуся оголошує війну*), С. Гридїна (трилогія про Федька – прибульця з Інтернету), Л. Вороніної (*Прибулець з Країни Нямликів*) та інші.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, дискурс дитинства – ключовий у сучасній прозі для дітей та юнацтва. Аналіз творів Г. Пагутяк, Г. Малик, В. Рутківського, В. Бердта, С. Гридїна, І. Роздобудько, С. Процюка, С. Дерманського та інших письменників, що пишуть для дітей, дав можливість окреслити основні моделі художньої репрезентації дискурсу дитинства: нещасливого і гармонійного; «чужого» і авторського; реального і вигаданого. Структурно концепт дитинства у художньому творі розгортається на різних рівнях (проблемно-тематичному, жанрово-стильовому, образному, наративно-му) і базується на таких аспектах, як портрет, поведінка, характер, світогляд дитини та поетика творення дитячих образів. Проблему, яка стала об'єктом даного дослідження, вивчено через призму взаємопов'язаних компонентів:

Перспективним є вивчення сучасних прозових творів, адресованих дітям, через призму аналізу дитячої рецепції, «реалізації тексту у процесі читання», «злиття горизонтів тексту та інтерпретатора»,

523 Л. Мацевко-Бекерська, *Дитяча література як форма діалогу культур: герменевтичний аспект* [в:] «Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва», вип. 1, 2011. с. 19.



взаємодії між текстом та читачем. Особливої уваги та узагальнень потребують структурні компоненти кожної з наведених моделей репрезентації дитинства.

ЛІТЕРАТУРА

Бахтін М., *Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках* [в:] *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*, за ред. М. Зубрицької, Львів, 2001, с. 416 – 421.

Вздутьська В., *Сучасні стратегії прочитання «Потерчат» В. Рутківського*, <http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/103#3> [01.01.2014].

Зубрицька М., *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004.

Ізер В., *Процес читання: феноменологічне наближення* [в:] *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*, за ред. М. Зубрицької, Львів 2001, с. 349 – 367.

Мацевко-Бекерська Л., *Дитяча література як форма діалогу культур: герменевтичний аспект* [в:] «Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва», вип. 1, 2011. с. 17-24.

Наливайко Д., *Вступне слово упорядника* [в:] Г.-Г. Гадамер, *Герменевтика і поетика*, Київ 2001, с. 5 - 6.

Павленко М., *Русалонька із 7-В, або Прокляття роду Кулаківських*, Вінниця 2011.

Павленко М., *Русалонька із 7- та Загублений у часі*, Вінниця 2011.

Рутківський В., *Потерчата. Дитяча сповідь для дорослих, які так нічому й не навчилися*, Тернопіль 2013.

DISCOURSE OF CHILDHOOD IN MODERN UKRAINIAN PROSE FOR CHILDREN AND YOUTH: RECEPTIVE AND AESTHETICALLY BEAUTY ASPECT

In the article on the basis of analysis of modern Ukrainian prose for children and youth are selected basic models of discourse of childhood (unhappy and harmonious; “stranger” and author; real and invented and others like that). the author of the paper outlined paradigm of appearances of children-heroes, stressed on the artistic features of portrait and character making. The features of child’s reception, specifics of artistic - aesthetic communication of text and reader are considered in the article and related to artistic realization of models of childhood. A problem which became the object of this research is studied through the prism of correlated components: a model of representation of childhood, textual reality, reception and character of communication of the text and the reader

Key words: modern Ukrainian prose for children and youth, discourse, artistic - aesthetic communication, child’s reception

Концепти реклами та PR-у в українській постмодерній прозі

Актуальна трансформація капіталу, що відбувається на наших очах, в яку свідомо чи несвідомо заангажоване все постіндустріальне суспільство, видається досить важкою до зрозуміння. Віртуалізація реальності, в контексті якої розгортається зазначений процес, передбачає трансформацію капіталу в диференційовану систему іміджів, що заступає саму дійсність. Відтак життя замінюється ілюзією життя, а споживання товарів – споживанням реклами в найширшому розумінні цього поняття⁵²⁴.

Показовими жертвами бездумного споживання реклами виступають, наприклад, Светка і Маріна (Ліля та Марлена), другопланові постаті з роману Юрія Андруховича *Дванадцять обручів*⁵²⁵.

524 Див.: О. Ф о м и н, *Сакральная триада. Алхимия, мифология и конспирология*, предисл. Е. Лазарев, Москва 2005, с. 243–244.

525 Це «дві цілком однакові дівачи, чи то пак девчонкі або, краще сказати, тьолкі. (...) однакові, хоч одна з них фарбована брунетка, інша – така ж блондинка. Ні, їхня однаковість – аж ніяк не близьочого роду, вони насправді різні, та все ж однакові. Ця однаковість із тих, що робить фактично нерозрізнюваними всіх на світі поп-зірок, сучок, модельок, старшокласниць, петеушниць, словом, усіх наших сучасниць, бо її, цю однаковість, створили для них усіх телевізія, журнальні обкладинки й *наш радянський спосіб життя*. (...) Зараз вони однаково ні про що не думають – з тією, однак, відмінністю, що коли у Лілі всередині цілковита тиша, то в Марлені все ж крутиться десь у підкорці *ветер с моря дул*», – див.: Ю. Андрухович, *Дванадцять обручів: Роман*, вид. 2, випр. та доп., Київ 2004, с. 45. Щоправда, крім шлягерів, «всередині» дівчат міститься також ціла «енциклопедія» широковідомих продуцентів косметики: «Пані Валевська (...) Есті Лаудер (...) Мені більше МаксФактор. Або Ревлон. (...) Есті Лаудер у нас в основному палений (...) А я не в нас брала (...) Мені подарили. Мушціна один з Бенілюксу, бізнесмен. (...) Оріфлейм (...) Велике діло», – див.: *Ibidem*, с. 123, 124.

Як мільйони інших осіб, чия приспана самосвідомість стає вдячним об'єктом маніпуляцій грізних невидимих сил, дівчата не здають собі справи з тих духовно небезпечних сугестивних процесів, в які їх втягнуто. Адже насправді це не вони споживають рекламу – реклама споживає їх безсмертні душі й молоді тіла. Моделюючи свою зовнішність за агресивно нав'язуваними середньостатистичними рекламними стандартами, героїні ніби впадають у транс, несвідомо переймаючи відповідні цим стандартам ментальні стереотипи й самий спосіб життя тощо. У результаті таких трансформацій особистість, як правило, деградує, втрачає власну ідентичність, – тобто, неповторна жива людина перетворюється на штучно тиражований фантом.

Рекламою в наші дні стає уся відчужена реальність. Показово, що суб'єктом даного процесу, починаючи з другої половини ХХ ст., стає PR, ця свого роду завуальована реклама товару, яким у сучасному розумінні є все – не лише предмети та послуги, але також ідеї й сама людина⁵²⁶. Українська постмодерна проза робить відчайдушну спробу бодай попереднього художнього осмислення усіх цих складних процесів, при чому особливе зацікавлення викликає тематика PR-у.

Свідомо чи несвідомо свій імідж намагаються продати автори практично всіх найцікавіших прозових творів, опублікованих від часу здобуття Україною державної незалежності до сьогодні⁵²⁷. Безконкурентційними же першопрохідцями на цьому терені мають бути визнані бубабісти, чия різнопланова творча діяльність стала справжньою легендою незалежної української культури кінця 80-х – початку 90-х рр. минулого століття.

526 Див.: О. Фомин, *op. cit.*, с. 244, 246–247.

527 До найбільш спектакулярних прикладів слід віднести: усі крупні прозові твори Андруховича та його характерно «піарівський» текст під титулом *Інший формат. Юрій Андрухович*, упорядкований Тарасом Прохаськом; прозові твори Оксани Забужко (*Польові дослідження з українського сексу*, *Інопланетянка*), її Автобіографію (1997) та *Інший формат. Оксана Забужко* (упоряд. Т. Прохасько); романи Юрія Іздрика (*Воццек*, *Подвійний Леон*, *AM™*) та *Інший формат. Юрій Іздрик* (упоряд. Т. Прохасько); прозові твори Євгенії Кононенко (*Без мужика*) і Наталки Сняданко (*Колекція пристрастей, або пригоди молодої українки*); книгу прози і поезії Сергія Жадана *Біг Мак*² тощо.

Літературний гурт «Бу-Ба-Бу» створено у Львові 17 квітня 1985 р. поетами Юрієм Андруховичем, Віктором Небораком та Олександром Ірванцем. Їх перший публічний виступ відбувся 21 грудня 1987 р. у Молодіжному театрі в Києві, а період найактивнішої діяльності гурту припав на 1987–1991 рр., коли відбулося 32 поетичних концертних вечори. Бубабісти гастролювали не лише в Україні, а й поза її межами: у Польщі, Росії та Чехії, а їхні виступи користувались у публіки великим успіхом. Причини такої досить нетипової – з точки зору традиційної літератури – діяльності свого гурту Андрухович пояснює наступним чином: «Бубабізм являв себе в першу чергу не через друковані видання (на той час – друга половина вісімдесятих – ще існували колосальні проблеми з цензурою), а через живе контактування з публікою. Це могли бути просто літературні вечори у традиційному розумінні – з декламацією та діалогами і – дивна справа! – вони мали успіх. З часом форма робилася все синтетичнішою: музика, костюми, світло, піротехніка. Так, і завжди маски»⁵²⁸.

Кульмінацією діяльності «Бу-Ба-Бу» став фестиваль «Вивих–92», що відбувся у Львові восени 1992 р. Його центральною подією були чотири постановки бубабістської поезоопери *Крайслер Імперіал* у режисурі Сергія Проскурні (1–4 жовтня). У 1996 р. «динамічний період» існування «Бу-Ба-Бу» підсумував друкований проект *Крайслер Імперіал*, ілюстрований Юрієм та Ольгою Кохами й опублікований у № 6 часопису «Четвер».

Творча діяльність «Бу-Ба-Бу» розгорталася в ситуації, коли національний літературно-мистецький процес потребував радикального оновлення. Вона стала, за визначенням Тамари Гундорової, «першою найвиразнішою формою «постмодерністського повороту» в українській літературі», що передбачала «виклик літературному офіціозові з боку наймолодшої літературної генерації в Україні»⁵²⁹. Передусім у самоназві «Бу-Ба-Бу», як зауважив Неборак, «доволі провокаційно» наголошено три поняття: бурлеск, балаган, буфонада, що концептуально визначають зміст і форму іронічної поведінки та всієї творчості «бубів», як скорочено називали себе бубабісти,

528 Ю. Андрухович, *Дезорієнтація на місцевості. Спроби*, Івано-Франківськ 2006, с. 116.

529 Т. Гундрова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ 2005, с. 196, 200.

грайливо апелюючи до німецького «bub», «bubi» (хлопчисько). Відтак основні парадигми діяльності «Бу-Ба-Бу» розгортались у напрямі критики змертвілих догматів радянської ідеології та культури соцреалізму⁵³⁰ в контексті характерно постмодерного «карнавалу», потрактованого як шоу та кітч, що в неординарний спосіб відштовхувався від теорії карнавалізації Михайла Бахтіна.

Бубабізм як світоглядне й естетичне явище, виходячи за суто соціальні та літературні тощо рамки, виростає до масштабів показового культурного феномену українського постмодернізму. До його силового поля тяжіє творчість поетичних груп «Лу-Го-Сад» (Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський), «Пропала грамота» (Юрій Позаяк, Віктор Недоступ, Семен Либонь), «Червона фіра», «Нова дегенерація» (Іван Ципердюк та ін.), «Ху-Ха-Ху» (проіснувала один вечір), літературного гурту «пси святого Юра» (Юрій Покальчук, усі бубабісти) та ін.

Засади бубабізму справили істотний вплив на культового поета покоління 90-х Сергія Жадана, якого Андрій Бондар назвав апостолом бубабізму⁵³¹ – тобто, іншими словами, спадкоємцем їх культового PR-у в наступну добу літературного розвитку. Але передусім ці засади знайшли нове втілення у подальшій (пост-бубабістській) творчості членів гурту – в їх поезії, прозі, драматургії та есеїстиці.

Так, у прозі Андруховича пріоритетного розвитку дістає символіка PR-у богемного поета / письменника. Вихоплений з самого життя, даний імідж на сторінках творів цього автора наповнюється рядом істотних масково-декоративних вказівок, деталей і обертонів, що забезпечують його сугестивний вплив на оточення. Наприклад, Хомський, перше ніж вийти на публіку, відчуває настійну потребу

530 Серед найважливіших бубабістських метафор Гундорова виділяє: «Крайслер Імперіал (пришестя Нового Духу, ідея гангстеризму й підризу в українській суспільності), Королева дебілів (еротична транскрипція «причинної»), Козак Ямайка (постмодерна іпостась Козака Мамаєва – «по сей бік багама-мама по той бік пальми гаїті»), Рекреації (триєдність Поета, Коханця та Нарциса як основного суб'єкта національно-літературного відродження), Літаюча Голова (актуалізована традиція – барокова метафора маски й площі), Любіть Оклахому (еротико-патріотичний комплекс), Турбація Мас (еротико-громадянська функція Літератора)», – див.: *Ibidem*, с. 204–205.

531 А. Б о н д а р, *Небесний кінематограф Сергія Жадана* [в:] С. Ж а д а н, *Історія культури початку століття*, Київ 2003, с. 77.

«ще раз оглянути себе у дзеркалі». Він ретельно працює над своїм зовнішнім виглядом, дбаючи про його емоційну ефектність і смислово вимовність: «Саме так, Хомський, – довгий і широкий сірий плащ, тижневий заріст на підборідді (бродвейський стиль), волосся на потилиці зібране хвостиком, темні окуляри зразка шістдесят п'ятого року, капелюх, саме так, мандрівник, рок-зірка, поет і музикант Хомський, чи просто Хома, веселий скурвий син власною персоною ошчасливилює провінційний Чортопіль своїм візитом»⁵³².

У даному плані простежується досить показова паралель між персонажем твору – і його автором, котрий вельми ретельно дбає про свій зовнішній / товарно-піарний вигляд як важливу складову іміджу. Так, у розмові з Соломією Павличко, що відбулась 1999 р., Людмила Таран при нагоді згадує певний «студійний портрет Юрія Андруховича», опублікований «в одному ілюстрованому журналі», над яким «добре попрацював візажист»⁵³³. Ще вимовніший факт, що засвідчує тенденцію PR-у до самосакралізації, наводить Ніла Зборовська: «У часописі «Плерома» (1998, № 3) з'являється портрет Андруховича з великою іконою Христа, що ніби має фіксувати очевидну подібність»⁵³⁴.

З огляду на публічність «сучасного життя»⁵³⁵ як одну з його чільних парадигм, діяльність суб'єктів PR-у передбачає їх активну участь у різного роду презентаціях, прес-конференціях, семінарах і т.п. заходах⁵³⁶. У цьому контексті справжніми віртуозами виглядають персонажі Оксани Забужко (протагоністки роману *Польові дослідження з українського сексу* і мікроповісті *Я, Мілена*), Андруховича (Стах Перфецький та ін.), Євгенії Кононенко (протагоністка роману *Імітація* Мар'яна Хрипович).

532 Ю. Андрухович, *Рекреації: Повість* [в:] «Сучасність», № 1, 1992, с. 29.

533 «Прожити своє життя...». Розмова Людмили Таран з Соломією Павличко [в:] С. Павличко, *Фемінізм*, упоряд. та передм. В. Агеєва, Київ 2002, с. 299.

534 Н. Зборовська, *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*, Львів 1999, с. 32.

535 Див.: Є. Кононенко, *Зустріч у Сан-Франциско: Збірка оповідань*, Київ 2006, с. 181.

536 Див.: О. Фомин, *Сакральная триада...*, с. 247.

Наприклад, творчо використовуючи ті широкі можливості суспільної комунікації, що склались у вельми сприятливому хронологічному контексті Свята Воскресаючого Духу, свій PR натхненно розбудовує Ростислав Мартофляк за посередництва напрочуд органічних для поета засобів вербальної сугестії. Він, «оточений галасливим виводком студентів», щедро роздає їм автографи, намагаючись «ніде не повторити жодного» тексту, а при тому «бути лаконічним, дотепним, глибокодумним, великодушним, самодостатнім, високочоловим» тощо⁵³⁷.

Мартофляк також без проблем нав'язує неформальний контакт з молоддю, «легко й гарно», «як міністр закордонних або внутрішніх справ на бріфінгу», відповідає на питання своїх фанів. Нарешті, звертаючись до «цих симпатичних молодих людей у вишиванках і «мармурах» зі стилізованим монологом постмодерного поета-пророка, протагоніст інтуїтивно наповнює його зміст власне тим, що «зараз їм потрібно»⁵³⁸.

Мартофляків PR «по вертикалі» класифікується як «білий», тоді як «по горизонталі» він характеризується поєднанням свідомих і несвідомих первнів⁵³⁹. Тим часом «чорний» PR має ринкову вартість не нижчу від «білого», – варто згадати хоча б той широкий резонанс, який мав «рevelяційний» фрагмент *Про мудаків* з роману Юрія Іздрика *Воццек*. Ще одним яскравим суб'єктом «чорного» PR-у виступає Артур Пена – цей «спритний іміджмейкер самого себе», для якого «творчість була (...) передусім і загалом жестикуляцією»⁵⁴⁰. За свої дотепно-провокаційні постмодерні книжки протагоніст дістав високе звання «одного з батьків духовної отрути і виконавців так званого гарвардського проекту», а також «сподобився рекордної кількості негативних рецензій на кожен опублікований жест (...)». Хтось найзаздрісніший до того ж опублікував фейлетон про чорний пі-ар (...). Хоча в цьому випадку то був Пе-Ар»⁵⁴¹.

Незважаючи на те, що «чорний» PR має на меті дискредитацію й остаточну дискваліфікацію конкурентів⁵⁴², часами він несподіва-

537 Ю. Андрухович, *Рекреації...*, *op. cit.*, с. 56.

538 *Ibidem*, с. 56, 55, 57.

539 Див.: О. Фомин, *Сакральная триада...*, *op. cit.*, с. 247.

540 Ю. Андрухович, *Дванадцять обручів...*, *op. cit.*, с. 94, 80.

541 *Ibidem*, с. 80, 94.

542 О. Фомин, *Сакральная триада...*, *op. cit.*, с. 247.

но виявляє амбівалентну якість. Так, «бурхливий читацький» і комерційний «успіх» книжкам Пепа не в останню чергу забезпечила «одноставно» гостра «відсіч критики» й атмосфера тотального скандалу навколо автора. Судові процеси, що їх протагоніст програв «з веселим тріском», привселюдне спалення його другої книжки *Література могла бути іншою* (з підзаголовком *Українська класика, перечитана й доповнена*) «в кількох школах Львова і Галичини (...) під час урочистих лінійок з нагоди дня знань» тощо, – все це істотно сприяло дальшій успішній розбудові PR-у Пепа (в напрямі архетипальної повноти по «чорно-білій вертикалі» й по свідомо-несвідомій «горизонталі»⁵⁴³) та зростанню його письменницької популярності як «небезталанного, але порожнистого гравця, ситого й часами елегантного гурмана», при чому «міжнародний ПЕН-клуб занотував його ім'я»⁵⁴⁴.

Вельми істотний аспект проблематики PR-у наголошено в *Московіаді*. Обдарований літературним талантом і багатою творчою фантазією, Отто Вільгельмович фон Ф. не обмежується моделюванням тільки власного іміджу. Він також намагається нав'язати / офірувати / продати свої послуги щодо створення PR-у Олелькові Другому. З цією метою протагоніст за відповідну плату пропонує написати «такого панегірика славильного, що (...) вознесе» короля «понад усіх монархів», гарантуючи у перспективі успішне проведення «референдуму» й переможне повернення «до Києва на білому кадилаку»⁵⁴⁵.

Зрештою, Отто фон Ф. пропонує монаршій особі не формальне написання трафаретного панегірика, але щось значно істотніше – продуману концепцію свідомого «білого» PR-у. Відкидаючи з арсеналу королівських іміджів візерунки полководця, законодавця й розпусного бенкетника як примітивні, популістські чи неоригінальні тощо, протагоніст робить відчайдушну спробу зацікавити свого співрозмовника ідеєю меценатства / спонсорства, що, на його думку,

543 Зрештою, «білий» або «чорний», а також свідомий чи несвідомий PR у чистому вигляді – явище досить ненатуральне, тоді як його абсолютний успіх тим вищий, чим примхливіше в ньому переплетено «білі» та «чорні», свідомі й несвідомі первні.

544 Ю. Андрухович, *Дванадцять обручів*, *op. cit.*, с. 93, 94, 92.

545 *I d e m*, *Московіада: Роман жахів*, Івано-Франківськ 2000, с. 10.

безпрограшно запроцентує в контексті оновленого бездоганно-переможного PR-у короля⁵⁴⁶.

Олелько Другий, однак, не прихилився до концепції красномовного українського поета, а його спонсорство в стосунку до Отто фон Ф. обмежилось спільною вечерею, щоправда, по-королівськи вишуканою (яка разом з тим мала місце лише уві сні). Натомість Варцабич належним чином оцінив високу ринкову, а передусім політичну вартість усіх тих переваг, посідання яких «в екстремально скрутних умовах податкового тиску і владної корумпованості» забезпечує PR мецената / спонсора. Зокрема, в офіційному запрошенні «до відвідин (...) пансіонату на полонині Дзіндзул (...) ГЕРОЇ БІЗНЕСУ» відверто закликали «героїв культури (...) підтримати на майбутніх виборах політичний блок «Карпатська Ініціатива»⁵⁴⁷.

Подібно як у *Московіаді*, вербальна технологія взорування PR-у Варцабича у *Дванадцяти обручах* має концептуальний характер, передбачає спеціальне підкреслення саме спонсорського аспекту діяльності суб'єкта, а також заперечення усталених стереотипів тощо. Наратор рішуче відмовляється від візерунків криміналіста-новобагацького⁵⁴⁸, колишнього комсомольського лідера, що за нових політико-економічних реалій став успішним бізнесменом, злого комп'ютерного генія «в інвалідному кріслі-каталці» чи фемінно-демонічної істоти. PR трансцендентального власника і спонсора фактично витісняє персоналізований образ «дев'ятого» персонажа

546 Свою концепцію протагоніст обґрунтовує вельми переконливо, а при оказії свідомо взорує також ідеальний PR поета, з яким закономірно ототожнюється: «ніщо в цьому світі не є таким зайвим, безглуздим і кумедним, як добра поезія, але водночас і ніщо (...) не є таким необхідним, значущим і доконечним, як вона ж (...). Зважте на історію всіх великих народів і переконаєтеся, що це історія їхньої поезії. Зважте також на історію невеликих народів. Тих, яких завтра вже не буде. (...) і скажіть мені: хто кому потрібен більше – королі поетам чи поети королям? Чи варті чогось королі без поетів? Чи не існують королі волею Божою тільки тому і тільки для того, аби утримувати волею Божою поетів?», – див.: *Ibidem*.

547 *Idem*, *Дванадцять обручів...*, *op. cit.*, с. 103, 40.

548 У *Рекреаціях* несвідомим репрезентантом цього «чорного» PR-у бізнесмена виступає фрагментарний персонаж «Петя – (...) король рекету, (...) схожий на акулу» карикатурний «мерзотник». Екзистенційну сутність даного соціального типу дотепно виводить на світло свідомості поет Немирич у своєму тості: «Вип'ємо ж за людину, вперту і нерозумну, приковану до золотих ланцюгів буття!», – див.: *Idem*, *Рекреації...*, с. 47, 48.

роману, котрий «не вийде, не з'явиться, не ошчасливить» своїх гостей⁵⁴⁹.

Ідея ошляхетнення *PR*-у бізнесмена спонсорською діяльністю розвивається також у романі Кононенко *Імітація*. Саме до спонстрства інтелектуалка Лариса Лавриненко не без успіху намовляє далекого від мистецтва «єдиного дружбонародівського багатія» Колю Кубова. Апелюючи до незаперечного авторитету фундатора Третьяковської галереї, Ларисі вдається-таки зацікавити свого співрозмовника проектом побудови в його селищі сучасної музичної школи «імені Миколая Кубова» та платити «вчителям по двісті зелених на місяць». Щоправда, на думку Колі, вчительська зарплата не повинна перевищувати ста доларів, але він заздалегідь «уже відчував гордість від великого імені КУБОВ на фасаді»⁵⁵⁰.

У прозі Кононенко та Андруховича досить послідовно провадиться думка про те, що спільним знаменником *PR*-у багатьох українських «елітаріїв» – письменників, митців, учених, діячів культури – є тотальна залежність від сваволі спонсорів та благодійних організацій. Тим часом їхні колеги з країн Західної Європи та США інвестування у власний *PR* вважають вельми престижною справою. Наприклад, домінуючим мотивом *PR*-у американської письменниці-феміністки Лайзи Шалайзер є її фінансове процвітання. Цю жінку «знає вся Америка! Її потяг до напівчоловічих зачісок і моделей одягу. Її дванадцять автомобілів, кожен з яких є чемпіоном автострад. Її телевізійний канал, її мережу ресторацій та нон-стоп маркетів. Її книги, кожна з яких спрацьовує, наче вибухівка, і завжди викликає ланцюгову реакцію скандалів, судових процесів, самогубств і демісій. Її шестизначні рахунки і ліві переконання. Серед найближчих її приятелів – анархісти, сенатори і зірки футболу. Вона визнає тільки абсент і «лайкі страйк» без фільтру. (...) Про неї з любов'ю кажуть «наша розгнівана нестерпна Лайза Шейла»⁵⁵¹.

Візерунок *PR*-у великою мірою зумовлюється тим способом, у який його суб'єкт видає гроші, а також з якою метою це робить. Репрезентуючи поставу войовничого фемінізму, Лайза у своєму інтерв'ю стверджує домінацію жіночого чинника над чоловічим,

549 *Ідет, Дванадцять обручів, op. cit.*, с. 52, 49, 53.

550 Є. Кононенко, *Імітація: Роман*, Львів 2006, с. 88, 133, 134.

551 Ю. Андрухович, *Первірзія: Роман*, Львів 2004, с. 123.

підкреслюючи, що цей останній є лише доступним товаром масового споживання⁵⁵². Фінансово-економічну феноменологію PR-у в деталях осмислив також Метью КУЛІКОФФ, що стало джерелом його гучної популярності, підживлюваної магічною інерцією порочного кола – безперервного здобування «високих гонорарів» з метою їх наступної інвестиції в чергові комерційно прибуткові театральні проекти⁵⁵³.

Примхливий калейдоскоп PR-у, що його на різні способи репрезентують і осмислюють українські прозаїки-постмодерністи, великою мірою характеризує екзистенційну ситуацію сучасного митця в постіндустріальному пост-суспільстві. Він також віддзеркалює сокровенні очікування і реальні потреби цього останнього, засвідчуючи вічну непримиренну конфронтацію духовного і матеріального чинників. Виступаючи своєрідним посередником між об'єктивною і символічною реальностями, PR має бути визнаний як показовий феномен у контексті кожної з них.

552 Див.: «dick присоромлено падає і відходить на десяти місця. Зрештою, час від часу ми можемо просто купувати чи винаймати його – не більше. Ми вийшли з-під його залежності!.. У нас аж тепер з'являється справжня можливість вибору. Ми просто йдемо до секс-шопу і приносимо собі цю штуку, гарно запаковану і, до речі, куди справнішу від нікчемного живого sock!..», – там само. – с. 123. Та особисті можливості Лайзи щодо споживання «живого чоловічого товару» значно ширші, бо «кожного» зі «своїх водіїв, конюхів, поетів, масажистів, охоронців і косарів галявин» вона може щохвилини «прогнати, розрахувати, обміняти (...). Навіть на робота. Або на носорога!», – *Ibidem*, с. 124.

553 Метью визнає для преси: «я займаюсь театром. Якби не це – я торгував би нерухомістю чи вирощував на фермі цесарок. Але мені дано творити дійство. (...) я даю тисячу паралельних дійств. (...) Я справді звик до страшенно високих гонорарів. Я міг би вкладати їх у бізнес, торгувати кокаїном (...) чи вирощувати в мушлях перлини. Я був би одним із найбагатших підприємців у своїй галузі чи в багатьох інших галузях. (...) я міг би цілком по-життєвому давати раду своїм гонорарам, я міг би купити діамантів (...) чи цілий парк автомобілів (...) Але я – створіння звихнуте (...) І знаєте, на що йдуть мої гонорари? На мої ж таки вистави! За кожен ефект, за кожен фантастичну ідею, за кожний привід для вашого глядацького здивування я розплачуюся власними грошима. Алекс мудро каже, що колись ми підемо з торбами», – див.: *Ibidem*, с. 176, 177–178.

ЛІТЕРАТУРА

Андрухович Ю., *Рекреації: Повість* [в:] «Сучасність», № 1, 1992, с. 27–85.

Андрухович Ю., *Московіада: Роман жахів*, Івано-Франківськ 2000.

Андрухович Ю., *Первірзія: Роман*, Львів 2004.

Андрухович Ю., *Дванадцять обручів: Роман*, вид. 2, випр. та доп., Київ 2004.

Андрухович Ю., *Дезорієтнація на місцевості. Спроби*, Івано-Франківськ 2006.

Бондар А., *Небесний кінематограф Сергія Жадана* [в:] С. Жадан, *Історія культури початку століття*, післямова А. Бондар, Київ 2003, с. 77–87.

Гундорова Т., *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ 2005.

Жадан С., *Історія культури початку століття*, післямова А. Бондар, Київ 2003.

Жадан С., *Біг Мак²*, Київ 2006.

Забужко О., *Польові дослідження з українського сексу. Роман*, Київ 1998.

Забужко О., *Інопланетянка* [в:] О. Забужко, *Сестро, сестро. Повісті та оповідання*, передм. В. Скуратівський, вид. 2, Київ 2004, с. 167–226.

Забужко О., *Автобіографія* [в:] О. Забужко, *Сестро, сестро. Повісті та оповідання*, передм. В. Скуратівський, вид. 2, Київ 2004, с. 227–236.

Забужко О., *Сестро, сестро. Повісті та оповідання*, передм. В. Скуратівський, вид. 2, Київ 2004.

Зборовська Н., *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків*, Львів 1999.

Іздрик Ю., *Воцек & воцекургія*, передм. М. Павлишин, ком. В. Єшкілев, післямова Л. Стефанівська, Львів 2002.

Іздрик Ю., *Подвійний Леон. Історія хвороби*, передм. І. Бондар-Терещенко, ком. Л. Косович, Івано-Франківськ 2000.

Іздрик Ю., *AM™. Компіляція. Новели*, післямова С. Матвієнко, Львів 2005.

Інший формат: Юрій Андрухович, упоряд. Т. Прохасько, Івано-Франківськ 2003.

Інший формат: Оксана Забужко, упоряд. Т. Прохасько, Івано-Франківськ 2003.

Інший формат: Юрій Іздрик, упоряд. Т. Прохасько, Івано-Франківськ 2003.

Кононенко Є., *Імітація: Роман*, Львів 2006.

Кононенко Є., *Без мужика. Prosus nostalgos*, Львів 2005.

Кононенко Є., *Зустріч у Сан-Франциско: Збірка оповідань*, Київ 2006.

Павличко С., *Фемінізм*, упоряд. та передм. В. Агеєва, Київ 2002.

«Прожити своє життя...». Розмова Людмили Таран з Соломією Павличко [в:] С. Павличко, *Фемінізм*, упоряд. та передм. В. Агеєва, Київ 2002, с. 299–302.

Сняданко Н., *Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки*, передм. А. Курков, Харків 2006.

Фомин О., *Сакральная триада. Алхимия, мифология и конспирология*, предисл. Е. Лазарев, Москва 2005.

CONCEPTS OF ADVERTISING AND PR IN THE UKRAINIAN POSTMODERNIST PROSE

Concepts of advertising and PR in the Ukrainian postmodernist prose give a broad and profound material to draw an excellent picture of the artistic and symbolic reality. They show a catastrophic virtualization, transforming material assets into a system of images. The centre point of that system is advertising and PR – as a peculiar form of concealed advertising – pertaining not only products and services but also human himself / herself.

Key words: concept, advertising, PR, Ukrainian postmodern prose

САКРАЛЬНИЙ ЧАСОПРОСТІР НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ДІМ НА ГОРІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Темою статті є аналіз категорії *sacrum* у часопросторових структурах, одного роману Валерія Шевчука. Оскільки *sacrum* є, передусім категорією культури, яка посилається на релігійну семантику, аналізи *sacrum* як літературної категорії повинні поєднувати досягнення культурної антропології, релігієзнавства та літературознавства.⁵⁷⁴

Концепції *sacrum* вже протягом тривалого часу використовуються у вивченні літературних текстів. Найбільш поширеним є використання феноменологічної концепції, вперше сформульованої Рудольфом Отто, який у своїй книжці *Das Heilige*, сутність релігійного досвіду визначив як ірраціональне відчуття священної, потужної сили (*sensus numinis*). *Sacrum*, це, у розумінні Рудольфа Отто, ірраціональна категорія, складна і раціонально невизначена. Це, перш за все, таємниця тобто те, що є «абсолютно різним», «прихованим від раціонального знання», те, що належить іншому, нелюдському і незвичайному порядку.⁵⁷⁵

Категорія *sacrum* складається з двох семантичних комплексів, перший з яких, (*tremendum*), відповідає негативним уявленням священного, пов'язаним з поняттями жаху. Цей аспект *sacrum* відповідає також уявленнями про велич, недоступність. Другий семантичний комплекс (*fascinans*), відповідає категоріям чарівності,

574 M. Jasińska-Wojtkowska, *Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003, s. 20.

575 R. Otto, *Świętość, Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 10.

привабливості, і окреслюється як те, що «божественне, найвище, найсильніше, найкраще, найкрасивіше»⁵⁷⁶. При такому підході *sacrum* означає поєднання протиставних елементів: божественного і демонічного, красивого і страшного, чарівного та жахливого⁵⁷⁷. *Sacrum* проявляється як в людях й подіях, так і в елементах ландшафту, у часі і просторі. Одним словом, воно є категорією, яка систематизує культурний часопростір.

Завдяки своїй місткості і двозначності, феноменологічна концепція *sacrum* відкриває широке поле можливостей для літературознавчого аналізу. Одночасно ця ж місткість і двозначність становлять значний ризик для літературознавця, який під прапором «*sacrum* в літературі» може розуміти будь-яке з явищ і аспектів тексту. Про цю проблему писав Стефан Савицький - один з найважливіших польський дослідників, *sacrum* в літературі.⁵⁷⁸ *Sacrum* проявляється у художньому тексті по-різному і на різних його рівнях. Різними можуть бути також науково-дослідницькі підходи⁵⁷⁹.

Аналізуючи літературний часопростір корисно послатися на концепції часу і простору, які функціонують у рамках антропології культури та релігієзнавства. Особливо важливими є в цьому контексті теорії неоднорідності часопростору, та його поділ на протилежні сфери сакрального і профанного. Сакральні простори організуються за принципом ізоляції та опозиції до сфери профанного. Ключовою є також створена Михайлом Бахтіним концепція хронотопу як часопросторової структури літературного твору. Бахтін стверджує, що на основі літератури неможливо відокремити часові та просторові структури, тому що ці категорії є взаємозалежними⁵⁸⁰.

Юрій Лотман розширює поняття літературного простору та підкреслює, що просторові відносини є важливим компонентом у розумінні культурного порядку⁵⁸¹. Розуміння простору як не лише

576 M. Jasińska-Wojtkowska, *op. cit.*, s. 53.

577 *Ibidem*, s. 55–59.

578 S. Sawicki, *Sacrum w literaturze [w]: Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983, s. 13–27.

579 *Ibidem*, s. 541.

580 M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 279.

581 J. Lotman, *Problemy przestrzeni artystycznej [w]: Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 312.

літературної категорії дозволяє поширити аналіз твору на питання антропології культури. Як літературознавці, так антропологи і релігієзнавці підкреслюють тісний зв'язок між структурами простору і часу, а також гетерогенний характер цих категорій. Дослідники відзначають, насамперед організацію часопростору за принципом бінарних опозицій.

Дуалістична класифікація простору проходить як по вертикалі (верх - низ), так і у горизонтальному плані (лівий-правий, північ-південь, схід-захід). Цей тип горизонтальної класифікації можна знайти в романі *Дім на горі*, що є прикладом втілення культурних категорій у характерні для літератури зображення. Твір Шевчука, це не тільки свідомо стилізація під баладу, але також спроба представити долю персонажів у рамках універсальної часопросторової структури, що посилається на райську символіку.

Конструкція роману базується на кількох опозиційних лініях, найважливішою з них є лінія горизонтального поділу на впорядкований і безпечний простір містечка та дику, небезпечну зону, що розташована поза його межами. Містечко у романі *Дім на горі* повністю відповідає введеній Мірча Еліаде концепції відокремленого, впорядкованого простору як відображенню Космосу. Відповідно до цієї концепції всі структуровані людиною простори, такі, як місто, житло, людські поселення відповідають характеристикам священної моделі, а їхня структура є відображенням райського архетипу.⁵⁸² Про освячення людиною простору, шляхом організації відповідно до конкретної структури писав Станіслав Кобелус у книжці *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*. Перебуваючи в колі біблійних образів автор стверджує, що визначення людиною просторових меж та організація конкретної території є свого роду «імітацією» діяльності Бога, який в хаотичному просторі землі відокремив територію Раю, Святої Землі, а також пекла.⁵⁸³

Аналіз просторової структури містечка з роману *Дім на горі* дає чітке посилання на символіку раю. Містечко зображується автором як оазис ідеального спокою і краси, воно стоїть у явній опозиції до хаотичного світу «назовні». Надзвичайний спокій, що характеризує

582 M. Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 28.

583 S. Kobelus, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997, s. 82–83.

цей простір підкреслено автором уже в першому реченні роману: «Тихий і незвичний Спокій.»⁵⁸⁴ Враховуючи, що описані в книжці події відбуваються в перші роки після Другої світової війни, спокій містечка набуває глибшого сенсу – воно стає символом простору «не від світу цього», райського анклаву посеред хаосу. Одночасне відмежування від світу і в той же час перебування в ньому, відповідає «сакральній географії», що розміщує біблійний рай саме на Землі. Жан Делюмо в *Historii Raju*, підкреслює, що старозавітній Едем був створений Богом в результаті відокремлення конкретної наземної території.⁵⁸⁵

Стилізація під баладу та численні посилання на фольклор дозволяють порівняти описане Шевчуком містечко не тільки з образом біблійного раю, але також з зображенням казкових королівств. Навіть головний сюжетний мотив роману є еквівалентом казкового мотиву мандрівника, який прибуває до далекого царства, де живе замкнута у вежі принцеса. Казкові та фольклорні паралелі з мотивами мандрівника, далекого царства і принцеси у вежі неминуче викликають асоціації зі створеною Володимиром Проппом теорією чарівної казки. Варто нагадати, що В. Пропп інтерпретує символіку казкових царств як народне зображення потойбіччя. Прочитання сюжету *Дому на горі* у такому контексті дозволяє додати до райських асоціацій також фольклорне зображення «іншого світу».

Казкове потойбіччя переважно зображується у вигляді квітучого саду, чарівного міста, скляної гори чи замку. Воно - як й описане Шевчуком містечко – є замкнутим, відокремленим від навколишнього світу простором і характеризується відмінним від земного плином часу. За словами російського фольклориста, у просторі цього казкового раю, переважають елементи сонячного світла й його променів, золота та пишної рослинності (сади, городи)⁵⁸⁶. Майже кожен опис містечка в романі *Дім на горі* містить мотиви сонця, золота та буйної рослинності: «Тут відчував тишу первозданну, бо не була глуха; (...) світ раптом поширшав і спросторів для Володимира, тихе світло розлилося по ньому (...) Ішов уздовж вулички (...) інколи розливалася на дорозі брунатна калюжа (...) сонце впало

584 В. Шевчук, *Дім на горі*, Київ 1983, с. 4.

585 J. Delumeau, *Historia Raju*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1996, s. 7.

586 W. Propp, *Magiczne korzenie bajki magicznej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 315–317.

на плесо і калюжа раптом заграла й запромінилася гострими голубими спалахами»⁵⁸⁷

або:

«Над головою у Володимира зашелестів каштан, а під ноги впало кілька їжачкуватих плодів. Він побачив угорі за скелею майже потонулий у зелені дім (...) Внизу, у жовтому піщаному ложі, лежала річка, і по піску ганяло двоє голих золотистих, як і пісок дітей.»⁵⁸⁸

Золоте сонячне світло, що відбивається від води, це не тільки естетичний, літературний прийом, але також картина, що містить символічне значення, виражаючи поєднання стихій води і вогню, сонця і землі. Осяяна сонцем річка з'являється в романі дуже часто: «Велике густожовте сонце спинилося над найвищою горою, більшало й наливалось червінню. Кривава барва розтеклася по річці, і та раптом затріпотіла, замигтіла й заграла.»⁵⁸⁹ У іншому місці: «Просто перед ним, густо посмуговане золотистими нитками сліпого дощу, лежало велике вечірне сонце.»⁵⁹⁰ Річка, що є одним із визначальних елементів топографії містечка, має також прями послання на символіку біблійного раю.

Описуючи місто, Шевчук зосереджується на зображеннях пишних садів і городів: «Вони сидітимуть тоді у садку, Марія Яківна поставить перед ним вазу з ясно-жовтими буравицями, майже прозорими сливами та ніжношкурими грушами. Літатимуть довкола оси й сідатимуть на ті такі осяйні під сонцем плоди.»⁵⁹¹ Або: «Ще тільки світало, коли він вийшов на веранду. Сад і зілля навколо були всипані міриадами іскор, і все від них аж посивіло. Сонце тільки-но зійшло над горою, але промені його ще не доходили сюди (...) Він (...) ішов садовою доріжкою і мимохідь вимічав величезні, вкриті росю буравиці в траві. Вернувся по кошик і назбирав його повний. Яблука були жовті, бокаті й пахли так ніжно, що на серці старого стало тепло.»⁵⁹²

Автор підкреслює також дружнє співіснування людей і тварин, великий достаток молока і фруктових дерев: «Здуті їхні вим'я були

587 В. Шевчук, *op. cit.*, с. 4.

588 *Ibidem*, с. 6.

589 *Ibidem*, с. 9.

590 *Ibidem*, с. 199.

591 *Ibidem*, с. 172.

592 *Ibidem*, с. 186.

повні молока (...) Кози йшли та йшли і чим ближче підходили до свого дому, тим м'якше й важче ставало їм нести розбухлі вим'я, зорки від того розливались у їхніх очах і заповнювали очниці. Мекіт їхній під той час ставав також інакший, солодкий та прохальний, бо вже марилася їм та хвилина, коли до них доторкнуться ласкаві руки – віддадуть тоді набрану за день білу кров трави і листя.»⁵⁹³

Якщо додати до цього образ скупаного у сонячних променях міста, поєднання елементів води і вогню, отримуємо переконливу картину райського простору, що має паралелі як у фольклорних, так і біблійних уявленнях. Ось, як пишк про рай Валерій Войтович, у книжці *Українська міфологія*: «Рай – блаженна, вічнозелена, сонячна й тепла країна (...) Там завжди спокій, цвітуть луки, по яких течуть річки (...) райських плодів там завжди повно.»⁵⁹⁴

Сакральну символіку містечка підкреслює також категорія циклічного часу, що плине інакше, ніж у звичайному світі. «Коло часу», час «вічного повернення», це, за феноменологами релігії, символи священного часу⁵⁹⁵. Категорія часу, що є одним з найважливіших структурних елементів роману, визначає долю персонажів у повторюваних циклах смерті і народження, старості і юності, початку й кінця дня і ночі. Кінець одного циклу є початком наступного, а історія завжди повертається до вихідної точки, створюючи враження райського безчасу. Категорія циклічного часу пов'язана перед усім із жіночими персонажами роману: «Чоловіки сюди приходять... вони піднімаються знизу і, як правило, просять напитися води. Той, хто нап'ється з наших рук, переступає цей поріг і залишається в домі назавжди. Так було в моєї бабуні, в моєї матері і в мене. Так було і в матері твоєї, так повинно статись і з тобою... Мені бракує розуму, щоб все це пояснити, але так воно траплялося...»⁵⁹⁶. Або: «Знову побачила синю хмарку перед очима, в ній промалювалися контури гори і замку на ньому, і станув на подвір'я того замку красень чоловік, якому судилося потім тут жити (...) Вже друга хмарка розквітала в її свідомості, і другий чоловік заходив до їхнього двору прохати напитися. Йшла йому на зустріч красуня в червоному,

593 *Ibidem*, с. 9–10.

594 В. Войтович, *Українська міфологія*, Київ 2002, с. 416.

595 G. v a n d e r L e e u w., *Fenomenologia religii*, przeł. J. Pokropiuk, Warszawa 1997, s. 342.

596 В. Шевчук, *op. cit.*, с. 73.

і новий пришелець також не міг не зостановитися й не зачаруватися (...) Третю красуню вона бачила увіч, так само увіч бачила третього пришельця. Збирався вже відходити, але вона знала, що нікуди звідси він вже не відійде. (...) він так само невимірно схожий на тих двох, котрих довелося їй пізнати.»⁵⁹⁷

Категорія циклічного часу вводить читача у атмосферу казки чи міфу. Героїні стають символами циклічності, що спостерігаємо у наступній цитаті: «Дивився – таки на дім на горі й на дві сумні, похилені жіночі постаті на ганку: надто юну і надто стару. (...) одна закінчувала, а друга починала жити. Весну і зиму побачив Іван на тому ганку і зрозумів просту й неперехідну істину: весна не тільки заперечує зиму, але є її дитям.»⁵⁹⁸

Варто на кінець відзначити, що *sacrum* в прозі Валерія Шевчука має вимір не тільки універсальний, але й тісно пов'язаний з сакралізацією української історії, традиції і творчості. Валерій Шевчук розуміє українську історію, культуру, фольклор і традицію як віддзеркалення притаманного українцям способу сприйняття світу. Тобто, у романі *Дім на горі*, сакралізація простору містечка є не тільки віддзеркаленням Раю, але також й сакралізацією конкретного, рідного авторові простору Житомира – рідної землі, у якій закорінене світобачення автора. Маючи це на увазі, варто аналізувати творчість цього видатного автора в широкому контексті сучасної гуманітаристики, поєднуючи наукові підходи та методи багатьох дисциплін.

597 *Ibidem*, с. 33.

598 *Ibidem*, с. 103.

ЛІТЕРАТУРА

Войтович В., *Українська міфологія*, Київ 2002.

Набитович І., *Універсум sacrum'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму)*, Дрогобич-Люблін 2008.

Шевчук В., *Дім на горі*, Київ 1983.

Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

Caillois R., *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995.

Delumeau J., *Historia Raju*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1996.

Eliade M., *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998.

Jasińska-Wojtkowska M., *Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003.

Kobielus S., *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997.

Leeuw van der G., *Fenomenologia religii*, przeł. J. Pokropiuk, Warszawa 1997.

Łotman J., *Problemy przestrzeni artystycznej*, [y:] *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

Otto R., *Świętość, Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999.

Propp W., *Magiczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003.

Sawicki S., *Sacrum w literaturze* [y:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1983.

SACRUM IN TIME-SPACE STRUCTURE IN THE NOVEL *HOUSE OF THE HILL OF VALETY SHEVCHUK*

The topic of the article is the analysis of sacrum in the Valery Shevchuk's novel "House on the hill". Space-time structure of this novel can be analyzed as a reflection of cultural notions of sacred spaces. In the article there is used the researchs of Yuri Lotman, Vladimir Propp and

the phenomenological theory of *sacrum*. Author is trying to prove that the space-time structure in the novel is a literary image of cultural ideas about the afterlife and about Eden

Key words: sacrum, time-space structure, eden, sacred space

Львівські простори у *Танго смерті* Юрія Винничука

Танго смерті – роман, який показує новий підхід до Львова, не мінаючи жодної національності, а лише нахилиється і пильно дивляється в усі.

Пов'язаний зі Львовом Юрій Винничук описав дії у своєму романі у двох часових площинах: довоєнній і воєнній та сучасній. Героїв обох об'єднує пошук танго смерті, а значить, мелодії, що лунає зі священної книги стародавніх народів Аркануму, яка має силу воскрешати з мертвих. Герой роману, який живе у сучасності, Ярош є науковцем, що досліджував цю культуру. Він натрапляє на сліди таємничої пісні та з пристрасстю починає підбирати до неї ноти. З часом він дізнається, що її знали мешканці Львова у довоєнні часи, цю пісню грали для львівських Євреїв під час страти. Під час своїх досліджень він наштовхується на сліди довоєнного Львова та людей, які проживають у ньому. Одним з них є рукопис молодого Ореста Барбарікі. Завдяки цим записам у романі зустрічаються обидві часові площини, пізнаються долі персонажів 20-40 років, тобто чотирьох друзів: Поляка (Яся Білевіча), Українця (Ореста Барбарікі), Єврея (Йозефа Мілкера) та Німця (Вольфа Єгера). Хлопці є синами солдат, що загинули за Україну в 1921 році під Базаром, та і самі вони, під час війни вступають до УПА:

«Наші матері - Влодзя Барбаріка, Голда Мілкер, Ядзя Білевіч і Ріта Єгер - зазнайомилися у десятю річницю Базару, зійшовшись до символічної могили на Янівському цвинтарі, а що всі четверо були львів'янками. то хутко заприятелювали і стали частіше здибати, а дітлахам з цього тільки радість, бо мали ми аж три Різдва і три Великодні - католицький, грекокатолицький і жидівський.»⁵⁹⁹ - читаємо у записах одного з них.

599 Ю. В и н н и ч у к, *Танго смерті*, Харків 2012, с. 17.

Хлопці стаються нашими провідниками по Львову. Власне, завдяки знайденому рукопису і записаній у ньому історії, Ярош починає розуміти місто, в якому проживає. Уважно дивиться на нього, шукає сліди минулого. З часом Львів стає для нього стародавньою зниклою країною. Хоч насправді, його стіни ще стоять, але проживаючих століттями людей вже немає, разом з ними зник їхній говір та культура.

Побудований у романі простір Львова ніби відкривається по новому, створений на фундаменті спогадів, старих записів чи інших історичних слідів. Як писав Поль Рікер «акт будування [...] формує [...] домінуючий тип розуміння на тому ж рівні що цей, який характеризує конфігурацію часу у сюжетній лінії. Є багато аналогій та збігів між «розказаним» часом та «побудованим» простором. Ані одне ані друге не зводиться до уламків універсального часу і геометричного простору. Також, ані одне, ані друге не становить альтернативи. Акт конфігурування має місце, з одного боку між, а з другого – на стику двох рівнів розуміння: простір будування є також геометричним простором, який можна виміряти і підрахувати.»⁶⁰⁰ В *Танго смерті* ці всі елементи переплітаються між собою та співіснують на рівних правах, створюючи багатовимірну неоднозначну реальність, яка ставить багато запитань. Львів з роману ухиляється від будь-яких правил та принципів, створюючи простір в певній мірі особистий і суб'єктивний.

Як стверджують соціологи та науковці місцевої тематики, щоб дослідити простір міста, треба не тільки вивчити його форму, але й, перш за все, історію та культуру, яка сформувала його, яка створила та розвиває. Потрібно спробувати інтерпретувати його форму та структури простору, їх різноманітні розміри та значення, бо тільки так можна проаналізувати семантичний краєвид міста. Простір не є тільки комплексом в той чи інший спосіб сконфігурованих об'єктів, але й тим що проникає і формує найглибші сфери особистості.

Як пише Б. Ґутовські: «Місто, як інтенціональний предмет, дається нам відразу і в комплексі. Ми пізнаємо його таким, яким він постає перед нами, однак в залежності від актів нашої свідомості. Саме завдяки ньому міський простір актуалізується як поле цінностей,

600 P. R i c o e u r, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2007, с. 198.

тому що він показує місто, яке є предметом інтелектуального та чуттєвого пізнання. Це можливо, коли на відміну від своєї матеріальної основи, існує поза сферою часу і простору. Існує, як інтенціональний предмет, який постає перед нами. Це власне у цьому прошарку можливе існування того, чому не можна дати достеменного визначення - «духа міста», але з чого складається історичне минуле, культурна самотність, естетика, екологія.»⁶⁰¹

Протягом століть дух Львова надихнув на створення багатьох літературних творів, наприклад у післявоєнній польській літературі став легендарним та таємничим. В *Танго смерті* його пошуками зайнявся також Юрій Винничук, досліджуючи конкретні місця та шукаючи людей, які його творили. Ми йдемо з ним не тільки у подорож по місту, не тільки відвідуємо наступні і наступні будинки, але й, перш за все, разом з героями відтворюємо супроводжуючі їх почуття, емоції, образи, звуки, які вже назавжди асоціюються з певними місцями. Створений Винничуком образ Львова – це, перш за все, люди, які у ньому проживають і які разом утворюють спільноту незвичайних жителів:

«Коли посеред Ринку зустрічаються оздоблені квіточками і під'ярничками капелюшки, це подія звична і повсюдна, на неї жоден перехожий уваги ніколи не звернив би, та коли до купи сходяться аж чотири капелюхи, о-о, тоді кожен дивиться на цю сцену, роззявивши рота, та ще й намагаючись вловити окремі фрази, бо ж очі під тими капелюшками аж горять, а їхні власниці лопочуть, не переводячи духу, захлинаючись словами і враженнями.»⁶⁰²

В цих «капелюхах», як у лінзі, відображаються типові для жителів Львова характери, між особові відносини, поведінка та облаштування простору. Особистість міста містить в собі три складові: соціальну, культурну та територіальну. Перші дві у Львові були надзвичайно складні. Багатість національностей і культур, яка проживала в одному просторі: поляки, українці, євреї, німці, вірмени, чехи та ін., створювала кольоровий семантичний пейзаж. Надзвичайна інтенсивність звуків, образів, запахів супроводжувала різноманітні

601 B. G u t o w s k i, *Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny*, Warszawa 2006, с. 215, 216.

602 Ю. В и н н и ч у к., *op. cit.*, с. 36.

емоції. Усьому однак вистачало місця у повсякденному житті Львова.

Кожен день, перебуваючи серед багатокультурності, городяни становили незвичайні типи. Юрій Винничук серед львівських жителів згадує: веселих батярів, які мали свій діалект, займались перекупою, львівські міщанки – сусідки, наприклад, такі як пані Стефа, або барвисту еліту Замарстинова. Саме завдяки ним появлявся «геній місця» (*genius locci*), в першу чергу він появлявся в окремих соціальних групах. Як пише Б. Гутовські особисті відносини «[с]тановлять [...] форму спілкування як соціального, так і індивідуального. [...] Цей соціальний характер міського простору нав'язує їй аксіологічний характер. Такий простір «щасливих міст» є перш за все аспектом цінностей – естетичних, моральних, але також утилітарних (напр., економічних). Тільки тоді, коли цінності будуть реалізовані, ми зможемо мати справу з ідеальним містом, яке забезпечить своїм мешканцям найближчі повні форми соціальної комунікації.» Саме завдяки цим формам львівське дитинство було сповнене емоціями та відчуттям щастя: «Розваг нам у дитинстві не бракувало, будь-який невинний ранок міг початися з сенсаційної звістки.»⁶⁰³ Завжди було і залишилося переповнене певними запахами: «З самого малечку я сприймав і вбирав у себе Львів за запахами, їх безліч, і за ними можна розпізнати пору року, навіть не виходячи з хати і не визираючи з вікна. Восени гостро пахли квашені огірки, прусмачені запашним кропом, часником і хроном, з передмість долинав мінорний запах паленого картоплиння; перехід з осені на зиму був ознаменований запахом квашеної капусти, а взимку напередодні Різдвяних свят уже панували в повітрі запахи диму, на якому ледь-не весь Львів вудив ковбаси, шинки, подядвиці і шпондерки [...]; на саміж Різдвяні свята уже пахло пампухами, рибою, медом [...] на Великдень стукав у вікна і двері запах різного печива, пасок, свіжих фіялок, а влітку - сушених на сонці грибів і суниць [...] коли літо добігало кінця, то вже місто потопало в п'янкуму ароматі смажених конфітур з ягід і рожі»⁶⁰⁴ та звуками: «Місто міняло своє обличчя упродовж дня до невпізнання. На світанку, коли воно ще дрімало, в'їждали на Ринок вози, наладовані городиною, а інші вози важко торохтіли бриківкою, розвозячі бочки з пивом та різні товари,

603 *Ibidem*, с. 27.

604 *Ibidem*, с. 41-42.

а потім починали линати дзвонки трамваїв, цокотіли фіярки, шурхали мітли, після сьомої на вилицях з'являлися учні, прямуючи до шкіл, місто прокидалося уже повністю - почилани траскати віконниці, деренчати ролети на дверях крамниць, відчинятися вікна, і Львів тоді дзвенів сотнями голосів»⁶⁰⁵

У львівському просторі Юрія Винничука важливу роль відіграють так звані «визначні місця». Отже, суттєвими є окремі пункти простору та відрізки, що їх з'єднують – дороги. Ми можемо говорити про три рівні глибини знання простору: даної *території*, як загальної, окремих *місць* та *доріг*, які їх з'єднують.

Як читаємо у роботі *Пам'ять, історія, забуття*: «Місто в одному просторі поєднує різноманітні епохи, пропонуючи нам панораму осідаючих прошарками історії смаків та форм культури. Місто піддається, як баченню, так і читанню. Час, про який розповідається, та простір проживання тут стисліше пов'язані ніж у випадку однієї окремої будівлі. Місто збуджує більш складніші пристрасті аніж будинок, на стільки, наскільки це дозволяє простір, у якому можна переміщатись, наближати та віддаляти. У ньому можна поблукати, заблукати, згубитись у момент, коли його громадські простори, названі простори заохочують до святкування та участі в обрядних заходах.»⁶⁰⁶ Місто – це простір, наповнений різними видами знаків, що утворюють систему, яку можуть прочитати тільки ті, хто в ньому проживає. Це читання міста може відбуватися на різних рівнях: загальному і кожному окремому, життя одиниці та суспільства і ін.⁶⁰⁷ Це власне пошук тих знаків, які створюють свого роду ментальну карту Львова, став ключовим елементом письменницької роботи Юрія Винничука. Автор у своїй повісті відокремлює ті місця, які найбільш яскраво характеризували давній Львів. Тому з'являються назви вулиць та районів з характерними для них соціальними розподілами та національностями:

«[...] жили одне від одного неподалік. Я з мамою і Йоско з пані Голдою на Клепарові, Ясь із пані Ядзєю на Браєрівський, поверхом нижче помешкання доктора Лема, а Вольф із пані Рітою на Городоцькій.»⁶⁰⁸

605 *Ibidem*, с. 42.

606 P. R i s o e u r, *op. cit.*, с. 199.

607 див. B. G u t o w s k i, *op. cit.*

608 Ю. В и н н и ч у к., *op. cit.*, с. 17.

Окрім житлових районів не могло не вистачити спогадів про місця найбільш характерні для Львова, а тому про площу, Кафедральний Собор, Церкву св. Анни чи Костел св. Антонія. Але значнішим у спостереженні за світом для молодих героїв є місця, які пов'язані з конкретними перевагами. Перш за все це магазини, які були важливими орієнтаційними пунктами у місті. З'явилися надзвичайно яскраві описи ринків, людей, які там зустрічались, перекупників різної національності та різних покупців. Сам процес покупки був важливою соціальною подією, яке викликало сильні емоції.

« - А йдіт!

Я їй по-жидівському і вона мені по-жидівському, і все одно бреше в живі очі!»

Це тут у звичайний спосіб зустрічалися представники різних національностей.

Ще даліше читаємо:

«серед яток Ринку [...] все шумує, гуде, злива голосів хлюпотить, розтікається, перетворюючись на різнокрилу какофонію, а серед того всього виділяються голоси перекупок, які здатні загулювати будь-кого і нікого не бояться, у війну могли відрізати і німцеві, і москалеві, бо пишалися дивовижним даром — надзвичайно звинним язиком»⁶⁰⁹

Особливо багато уваги автор присвячує опису Кракідалів, тобто площі, на якій збиралися львівські Євреї, щоб торгувати різними товарами. Мальовничі описи самих продавців, їх товарів, звуків, які лунають з цього місця та пробуджують ностальгію за давніми часами:

«Кракідали - це справжнє царство жидівське, тут можна побачити і вбраних на європейський манір поважних пань та панів, і бородатих хуситів з довгими пейсами в чорних атлясових халатах і капелюхах, і засмальцьованих жидівок, які, понатягавши на себе незліченне манаття, скидалися на головки капусти Посеред тісноти тієї безлічі яток перекупки й шахраї голосно вихваляють свій товар, апоміж тим п'єцики на коліщатках, на яких парують негитрі перекуски [...] Поруч із гендлярями жидівськими сновигають українці

609 *Ibidem*, с. 36.

й поляки, панує постійний рух, а в повітрі бринить гучна какофонія звуків.»⁶¹⁰

В *Танго смерті* нашим провідником по довоєнному Львові є Орест Барбарика, підліток. Тому не дивує, що представлений у романі простір Львова показаний, перш за все, під кутом повсякденного життя, його специфіки та принади. Окрім базарів та магазинів, важливими також були кондитерські з цукернею Залевського на чолі. Її незвичайні вітрини з'являються у багатьох літературних роботах польсько-українського пограниччя. Один з них описує Юрій Винничук: «чекала казкова вітрина цукерні Залевського, де можна було побачити мініатюрну цукерню - малесенькі лялечкі в білому вбранні виконували свою поважну роботу: одна місила тісто, друга валкувала, третя щось наливала до казана, четверта терла щось у макітрі, п'ята всаджала тісто на лопаті у піч, а всі вони рухалися від електричних моторчиків»⁶¹¹

Важливим орієнтаційним пунктом також були кав'ярні, а саме «Атлас», «Де ля Пе» та інші. «Пополудні ми з мамою бували в «Де ля Пе», прозиваному «Де ля Пейс», бо за дня в ресторації збиралися жида у сбоїх чорних-чорнющих сурдутах капелюхах і раяли великі справи, може навіть не тільки торгували лісом чич збіжжям, але й керували світом, вирішували долю американського президента і японського імператора. [...] Пополудні вже сходилася богема і грало піаніно. І коли ми з мамою заходили [...] мама кивала мені то на одного, то на другого гостя, що сиділи за столами, пояснюючи, що отам - сам Сясьо Людкевич, будатний композитор, а там - письменник і художник Едзьо Козак, а біля них крутяться худі, як шила братики Курдидики, які напихають своїми вершиками геть усі часописи Львова.»⁶¹² Спогади про кавові зустрічі додають характеру образу Львова та його жителям.

Категорією простору, яка доповнює образ міста, є парки та сади. Як пише Рікер: «характеристика [простору – КJK], як місця, в якому живе, накладається і переплітається з її геометричними властивостями на такій основі, як час, про який розповідається, переплітається з часом космічним та феноменологічним. Простір будується,

610 *Ibidem*, с. 36.

611 *Ibidem*, с. 47.

612 *Ibidem*, с. 58.

як простір для поселення чи проживання, або простір обігу, в якому функціонує, що складається з системи локалізації основних життєвих взаємодій. Історія та будування відповідають ідентичному запису – одне в тривалості, друге в тривалості матеріалу. Кожна нова споруда вписується у міський простір, як історія у мережу інтертекстуальності. Нарративність ще сильніше проникає через архітектурний акт у тому сенсі, що вона визначена по відношенню до вже сформованої традиції, в рамках якої включена у цикл повторення та інновації.»⁶¹³

Тим не менш, вищезгаданий «утилітарний» підхід, парки та сади у пам'яті закарбувались перш за все, як прекрасні місця для проведення вільного часу та солодкого ледарства. Найбільш видатним є, звичайно Високий Замок, який є символом Львова. Винничук описує його з гумором. Орест Барбарика, згадуючи свого дідуся, пригадає його роботу: «Директор заповідника на Високому Замку [...] запропонував дідусеві працювати відлунням [...] Уся дідусева робота полягала в тім, аби, сидячи в печері, уважно слухати усі вигукки туристів та повторювати кінцівки.»⁶¹⁴ В *Танго смерті* це унікальне місце, однак, також з'являється парк єзуїтів, парк на Клепарові, Кайзервальд зі спогадами про проведення пікніків. Ці всі місця у свідомості героїв мають дуже важливе і особисте значення. Як наприклад, Гицлова Гора, яка для Йозефа Мілкера назавжди буде асоціюватись з першими поцілунками, а пізніше з драматичним часом гетта. «Тут милуло його дитинство і юність, ця Гицлева гора пам'ятає стільки подій, усі ці дерева з воронами, вони ж були й тоді... тоді коли євреїв з Клепарова виганяли з будинків»⁶¹⁵ чи Кайзервальд «[...] а ось сестра Лія і Рута, його дівчина, збирають квіти на Кайзервальді і заливаються дзвінким зараяливим сміхом»⁶¹⁶

Парки, про які згадуємо, є місцями насиченими сильними емоціями: дитячих забав, побачень, перших поцілунків. В іншому місці читаємо: «я зустрічався її з гімназії і проводжав до дому, а дорогою ми прогулювалися у Єзуїтському парку чи на Високому Замку тримаючись за руки і я довго не міг насмілитися її поцілувати.»⁶¹⁷

613 P. Rі s o e u r, *op. cit.*, с. 198.

614 Ю. В и н н и ч у к., *op. cit.*, с. 70.

615 *Ibidem*, с. 50.

616 *Ibidem*, с. 51.

617 *Ibidem*, с. 93.

Вищезгадані, але непередставницькі, так міг би сказати хтось хто у довоєнному Львові ніколи не жив, пункти простору, формували особистість молодих героїв. Як пише Б. Гутовський, «місто, як інтенціональний предмет, дається нам відразу і в комплексі. Ми пізнаємо його таким, яким він постає перед нами, однак в залежності від актів нашої свідомості.»⁶¹⁸ Саме завдяки ньому міський простір актуалізується як поле цінностей, тому що він показує місто, яке є предметом інтелектуального та чуттєвого пізнання.» Саме завдяки ним появлявся «геній місця» (*genius locci*). Дух міста, як ні що інше, був оточений специфічною аурую та легендами, тому так глибоко заангажовав інтелект і закарбував пам'ять на все життя.

Пізнавання простору Львова на методі герменевтики Вільгельма Дильтея є окремим питанням у романі Винничука. Образ міста є захоплюючою книгою, яка залишає незаповнене місце для уяви читача, яке може він заповнити собою, своїм досвідом та враженнями. Саме така конструкція створює повний та живий образ. Тому ця картина Львова Винничука є така спокуслива. Один з дослідників міського простору зв'язався: «щиро відчуваю, що джерелом динаміки [духа міста – КJK] є обмін культурою, зустріч людини з другою людиною.»⁶¹⁹ В аналізованому нами романі *Танго смерті* Львів – це відзеркалення не тільки стосунків з сусідами, соціальних та етнічних відносин, але й самого міського простору, його архітектури, площ, замків, храмів. Як пише Ева Реверс: «Міський письменник не є тільки постаттю в місті; він/вона є також виробником міста, тим, хто зв'язаний з містом, але відрізняється від міста асфальту, цегли, каменю, тим, хто показує взаємодію особистості/самостійності міста» Тим, що наносить письменник на карту міста, але не тільки взаємодіями між людьми, тому що вони у цю карту внесені ще на початку планування. Письменник, кожен художник, вносить те, що не піддається плануванню: міфи, сліди, фантазії, прагнення та події, які є пунктами на карті.»⁶²⁰ Саме такими дорогами йшов Юрій Винничук, завдяки чому Львів у його романі був

618 B. G u t o w s k i, *op. cit.*, с. 200.

619 Доповідь японського архітектора Кенго Кума на конференції «Нова архітектура в Японії та Польщі», яка пройшла в 2004р. у Центрі Мистецтва та Японської Техніки Манга [за:] В. G ł y d a, *Miasto-architektura – ciało człowieka. O przestrzeniach władzy*, Katowice 2011.

620 E. R e w e r s (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010, с. 7.

не тільки винятковим простором у минулому, але й сучасним надзвичайно яскравим містом, яке запрошує відкривати його таємниці.

ЛІТЕРАТУРА

Винничук Ю., *Танго смерті*, Харків 2012.

Greenblatt S., *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Kraków 2006.

Głyda B., *Miasto-architektura – ciało człowieka. O przestrzeniach władzy*, Katowice 2011.

Gutowski B., *Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny*, Warszawa 2006, pobrane z http://www.miastoidealne.sztuka.edu.pl/filozofia_miasta_miasto_jako_projekt_utopijny.pdf

Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamięci*, Warszawa 1969.

Rewers E. (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010.

Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, Kraków 2007.

Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

Saryusz-Wolska M., *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009.

THE SPACE OF LVOV IN «THE TANGO OF DEATH» BY YURIY VYNNYCHUK

In this essay I analyze the image of Lvov in “The Tango of Death” by Yuriy Vynnychuk. The author is looking for specific places and people that have created it. We do not only embark with him on a trip, visiting several buildings, but we jointly re-create the feelings, emotions, visions, and sounds accompanying the characters, all of which are inherently related to each particular location. The image of Lvov that Vynnychuk is creating is centered around its inhabitants, making up an unusual mixture. The space of Lvov constructed in the novel is being reborn on the basis of old diaries and similar historical records.

Key words: Vynnychuk, “The Tango of Death”, Lvov, urban space, identity, multiculturalism.

СПИСОК АВТОРІВ

Бетко Ірина, доктор філологічних наук, професор, Вармінсько-Мазурський університет в Ольштині

Жигун Сніжана, докторант, Київський національний університет ім. Т. Шевченка

Журба Світлана, кандидат філологічних наук, доцент, Криворізький національний університет

Замбжицька Марта, кандидат філологічних наук, Варшавський університет

Зелік Оксана, кандидат філологічних наук, старший викладач, Полтавський національний педагогічногоий університет ім. В.Г. Короленка

Кавун Лідія, доктор філологічних наук, професор, Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького

Качак Тетяна, кандидат філологічних наук, доцент, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника

Кицан Олена, кандидат філологічних наук, старший викладач, Східноєвропейський національний університет ім. Л. Українки

Крамар Ростислав, кандидат філологічних наук, Варшавський університет

Крамар Руслана, магістер, Варшавський університет

Левчук Тереза, доцент, Східноєвропейський національний університет ім. Л. Українки

Набитович Ігор, доктор філологічних наук, професор, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, Університет ім. Марії Кюрі-Склодовської в Любліні

Олеховська Павліна, кандидат філологічних наук, Варшавський університет

Радько Ганна, доцент, Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка

Рега Данило, викладач, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника

Семенко Світлана Василівна, професор, Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка

Супрун Володимир, кандидат філологічних наук, докторант Київського національного університету ім. Т. Шевченка

Усова Анжеліка, аспірант, Криворізький національний університет

Федунь Марія Романівна, доктор філологічних наук, доцент, Івано-Франківський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти

Філатова Оксана, доктор філологічних наук, професор, Миколаївський національний університет ім. В. О. Сухомлинського

Харлан Ольга, доктор філологічних наук, професор, Бердянський державний педагогічний університет

Черемська Ольга, доктор філологічних наук, професор, Харківський національний економічний університет ім. С. Кузнеця

Якубовська – Кравчик Катажина, кандидат філологічних наук, Варшавський університет

