



Українське літературознавство

Випуск

65

✓

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Міжвідомчий науковий збірник

Випуск 65

Виходить з 1966 р.

Львівський національний університет імені Івана Франка

2002



✓

Українське літературознавство. Збірник наукових праць. Кафедра української літератури ім. Михайла Возняка. — Вип. 65. — Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2002.

Ukrainian Literary Studies. — Issue 65.

Збірник присвячено призабутим сторінкам історії української літератури. В окремому розділі вміщено статті, в яких порушено теоретичні питання стилевих спрямувань літературного процесу ХІ ст., розвитку жанрів.

Нові документальні матеріали та художні факти лягли в основу нарисів про творчість О. Турянського, Ю. О. Іванова-Меженка, С. Маланюка, Н. Лівицької-Холодної, М. Босслава М. Рудницького, В. Симоненка.

Для науковців, викладачів вузів, учителів середніх шкіл, студентів. Бібліографія в кінці статей.

The collection devoted to the lost pages of the history of Ukrainian literature consists of the new documentary and art facts concerning to the heritage of O. Turianskyj, Ju. Ivanov-Mezhenko, Ye. Malaniuk, N. Livytska-Kholodna, M. Boyeslav, M. Rudnytskyj, V. Symonenko. Special chapter includes articles on theoretical problems of styles, ideological trends and development of genres in the 20th c. literary process.

For scientists, professors, teachers and students. Bibliography is placed at the end of an article.

Редакційна колегія: проф., докт. філол. наук Т. Ю. Салига (відповідальний редактор, Львів), проф., докт. філол. наук І. О. Денисюк (заступник відповідального редактора, Львів), доц., канд. філол. наук М. І. Гнатюк (заступник відповідального редактора, Львів), асист., канд. філол. наук І. В. Яремчук (Роздольська) (відповідальний секретар, Львів), проф., докт. філол. наук Л. І. Мінченко (Львів), проф., докт. філол. наук Р. Т. Грам'як (Тернопіль), проф., докт. філол. наук М. М. Ільницький (Львів), проф., докт. філол. наук О. Г. Ковальчук (Ніжин), доц., канд. філол. наук І. Д. Остапик (Львів), доц., канд. філол. наук Л. П. Бондар (Львів), доц., канд. філол. наук С. І. Хороб (Івано-Франківськ), проф., докт. філол. наук Б. Л. Мельничук (Чернівці), проф., докт. філол. наук В. Є. Панченко (Кіровоград), доц., канд. філол. наук В. С. Поп (Ужгород), проф., докт. філол. наук О. О. Рysак (Луцьк), проф., канд. філол. наук М. Й. Шалата (Дрогобич), проф., докт. філол. наук Л. Рудницький (Ратгєрський університет).

Editorial board: Prof., doctor of philology Taras Y. Salyga (editor-in-chief, Lviv), Prof., doctor of philology Ivan O. Denysiuk (managing editor, Lviv), Docent, candidate degree of philology Mykhailo I. Hnatiuk (managing editor, Lviv), Prof. Assistant, candidate degree of philology Iryna V. Yaremchuk (Rozdol's'ka) (secretary-in-chief, Lviv), Prof., doctor of philology Leonila I. Mishchenko (Lviv), Prof., doctor of philology Roman T. Hronjak (Ternopil'), Prof., doctor of philology Mykola M. Il'nytskyj (Lviv), Prof., doctor of philology Oleksandr H. Koval'chuk (Nizhyn), Docent, candidate degree of philology Ivan D. Ostapyk (Lviv), Docent, candidate degree of philology Larysa P. Bondar (Lviv), Docent, candidate degree of philology Stepan I. Khorob (Ivano-Frankivs'k), Prof., doctor of philology Bohdan L. Mel'nychuk (Chernivci), Docent, candidate degree of philology Vasyl' S. Pop (Uzhorod), Docent, doctor of philology Oleksandr O. Rysak (Luts'k), Prof., candidate degree of philology Mykhajlo J. Shalata (Drohobych), Prof., doctor of philology Leonid Rudnytskyj (Ratger's University).

Відповідальний за випуск Т. Салига

Редактор Н. Бічужа

Набір і комп'ютерна верстка А. Вовчак

Адреса редколегії:

Львівський національний університет імені Івана Франка

кафедра української літератури ім. акад. М. Возняка

вул. Університетська, 1,

79000, Львів, тел.: (0322) 79 41 90

Editorial address:

Ivan Franko National University of Lviv

Ukrainian literature's department

Universytets'ka st, 1

UA – 79000 Lviv, Ukraine

Tel. + (38) (0322) 794190

© Львівський національний
університет імені Івана Франка, 2002

НАПРЯМИ, ТЕЧІЇ, СТИЛІ

УДК 82/02"06: 140

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І ПОСТКОЛОНІАЛІЗМ

Мирослав Шкандрій

*Відділ германістики та славістики Манітобського університету,
327 Fletcher Argue Bldg., R 3T5V5, Winnipeg, Manitoba, Canada*

Стаття містить огляд сучасних постколоніальних студій, які, використовуючи міждисциплінарну методологію, розглядають імперський синдром як культуротворчий чинник. Такий підхід створює альтернативу до культурного есенціалізму і замість культури як метафори пропонує археологічне прочитання різноманітних культурних нашарувань. Автор умотивовує актуальність такого підходу для вивчення сучасної української літератури.

Ключові слова: методологія, постколоніалізм, культурний есенціалізм

У 50-х роках, головню під впливом валійського [йельського] літературознавця Реймонда Вільямса [Raymond Williams], утвердилась нова галузь науки, яка згодом прибрала назву "культурологія" [cultural studies]. Вона ставила собі за мету розглядати явища культури (література, кіно, мистецтво) у взаємозв'язках, а також у взаємодії з "нижчими", простонародними виявами культурного життя (сміхова культура "низів", популярні забави і пісні, звичаї простолюття тощо). Поняття культури в цих дослідженнях трактувалося як широкий комплекс взаємопроникаючих структур, де "вище" зв'язане з "нижчим", часто залежне від нього і живиться ним. Прихильники нової науки заявили, що не тільки елітарне має право називатися "культурним" явищем. Реймонд Вільямс висловив думку, що культура є річ "загальнопоширена, звичайна" ["Culture is ordinary"].

Явища культурного життя розглядалися як прояви конкретного історичного часу і певних суспільно-політичних настроїв. Повторні структури, виявлені в літературі, мистецтві, музиці, чекали свого пояснення в ширшому суспільно-політичному контексті. Виникла тенденція поєднання структуралізму філологічного зі структуралізмом історико-соціологічним.

Ця школа виникла як реакція на обезкровлену абстрактність і схематичність "високого" модернізму 20-х і 30-х років, який зневажав усе, що було вкорінене в місцевому, національному й традиційному. Частково це була реакція на елітарність і аполітичність "нової критики" [new criticism], яка в повоєнні роки панувала в

університетах і не допускала застосування “зовнішньої” інформації (біографічної, суспільно-політичної) при аналізі тексту. Це було також відповіддю на деполітизацію філологічних наук і на їхнє відчуження від реального життя. Зрештою, виникнення культурологічних студій можна вважати певним протесту проти університетського естеблішменту 50-х і 60-х років.

Від 60-х років до сьогодні у багатьох університетах створено відділи культурологічних студій [cultural studies] у вищеподаному розумінні цієї школи. Підтримують її феміністичні (жіночі) студії й постколоніальні студії, які застосовують подібну міждисциплінарну методологію.

Мабуть, найважливішою подією останніх років, з позиції розвитку культурологічних студій, стало видання “Орієнталізму” [Orientalism, 1978] Едварда Саїда, і згодом його ж “Культури та імперії” [Culture and Empire, 1993]. Після них почали з’являтися інші праці, автори яких намагалися докорінно змінити викладання гуманістики на Заході — змінити усталені погляди на канонічні тексти, на репутацію письменників і завдання літературознавства. Але найбільше нововведення — це зміщення вищого і нижчого в міжнародному співвідношенні культур. Тобто культури, досі зневажені або недооцінені англоцентристами чи євроцентристами, знаходили своє місце серед обов’язкових університетських предметів. Відповідно вироблялися нова термінологія й нові вартості.

Школа постколоніальних студій твердить, що важливим культуроформуючим чинником останніх трьох століть є імперський синдром, свідоме або підсвідоме колабування культурних діячів з колонізаторськими завданнями держави. Дослідники культурного процесу виявляють сьогодні підвищений інтерес до проблеми ідеологічного прислужництва державі-гегемону. Вони розглядають підготовку в літературних творах (і в культурі взагалі) психологічного ґрунту для імперського мислення — виправдання й заохочення завойовницьких задумів і асиміляційних планів, “цивілізаційних місій” і культурницьких “хрестових” походів. Їх цікавить, як письменники і митці, з одного боку, продукують твори, співзвучні з імперськими настановами, з іншого — навпаки, як вони висловлюють спротив, вагання, чи виявляють психологічне роздвоєння перед вимогами імперії, як вони змінюють коди і ламають стереотипи імперського мислення.

Сучасні літературознавці цього постколоніального підходу виявляють особливе зацікавлення такими письменниками як Даніель Дефо, Редйярд Кіплінг, Вільям Батлер Йейтс і Джозеф Конрад [Daniel Defoe, Rudyard Kipling, William Butler Yeats, Joseph Conrad]. У творчості цих класиків англійської літератури вони помічають силове поле, на якому зустрічаються культури, заряджені різними соціально-політичними кодами та поняттями. Іноді конфлікт виявляється навіть у біографіях письменників. Кіплінг, наприклад, виростав у Індії, де малим хлопцем на вулиці бавився з індійцями, говорив їхньою мовою й вчився розуміти їхню психологію. Коли щовечора хлопець повертався до батьківського дому, його попереджували, що, переступаючи поріг, він повинен розмовляти тільки англійською мовою й відповідно змінити свою поведінку. Двоїста психологія відбилася і в його творах. Сучасні індійські письменники вбачають в його оповіданнях два протилежні начала — зверхність колонізатора з одного боку, і солідаризування з тубільцями — з другого. У багатьох його оповіданнях саме це останнє переважає, іноді навіть неусвідомлене самим автором. Подібне роздвоєння простежуємо в Йейтса-ірландця, Конрада-поляка та інших. Отже, дослідження культурно-ідеологічної

роздвоєності творця стало одним з улюблених занять постколоніальних літературознавців.

Чому саме тепер, у 80-х і 90-х роках, ця тематика стала актуальною? Без сумніву, якоюсь мірою тому, що імперські структури розвалюються, або принаймні слабнуть. Однак важливим чинником є факт, що культури, які тривалий час пригнічувала імперія і тому вони вважалися "провінційними", сьогодні продукують надзвичайно цікаву літературу. Нинішня англomовна література, написана "англійцями", часто менш цікава, ніж та, що написана "неанглійцями". Пакистанець-індієць Салман Рашді, виходець із Карибських островів В. С. Нейпол [V. S. Naipaul] і чимало інших письменників з Канади, Африки, Австралії, хоч і пишуть англійською мовою, ставлять собі за мету руйнування англоцентризму. Ця нова літературна хвиля змусила замислитися літературознавців.

Більшість літературознавців постколоніального періоду з очевидних причин наголошують на політичних аспектах літературного явища. Однак не треба це розуміти лише як намагання виявити свідомі політичні погляди письменника. Частіше дослідник керується бажанням розкрити механізм політичної дії, вказати на складну, іноді насичену суперечностями еволюцію політичної свідомості персонажів літературного твору або й самого автора. При цьому дослідник не зобов'язаний підкреслювати перевагу якогось одного політичного погляду, подавати однозначну оцінку кожної події. Йому властива радше позиція наукового спостерігача. Його завдання полягає у тому, щоб виявити приховані у творах політичні коди.

Політична свідомість вважається частиною зрілого світогляду кожної людини і вплив цієї свідомості на поетику письменника досліджується як наукова проблема. Дослідник не ідеологізує літератури, не асимілює її з політикою. Він радше асимілює політику з мистецтвом, зі всією естетичною системою творця. Його інтригує місце політичних поглядів митця у ширшому контексті його світогляду, тому відношення політичних поглядів до всієї системи авторських структур стає предметом літературознавчого дослідження.

До речі, складна система політичного мислення відображена у не менш складній організації творів сучасних постколоніальних письменників. Якщо глянути на просторово-часові рамки творів Салмана Рашді, В. С. Нейпола і їхніх попередників і вчителів Конрада і Грейгама Гріна, зрозуміло, що хронологічні зміщення, співвіднесення різних рівнів свідомості окремих персонажів і співіснування різних світоглядів, іноді в одному персонажі — творять тонке мереживо, яке не вдається легко підсумувати або звести до якоїсь простої формули. Світ пропускається через індивідуальне сприймання, як і в імпресіоністській прозі початку ХХ ст. Однак наголошується на відкритті іншої ("колоніальної", неєвропейської) свідомості, несподіваній слушності її поглядів і точки зору, хоч одночасно підкреслюється неможливість повного розуміння інакшості цієї свідомості та заперечення деяких її засад. Якщо не можна твердити, що різні свідомості трактуються як рівноправні, все ж автор не виділяє жодної з них, не подає "правильних" авторитетних оцінок. Таким чином "політичність" цієї літератури відрізняється від народницької ХІХ ст. й нео-народницької соціалістичного втілення. На відміну від цих останніх вона значною мірою визначається моментом гри, вона "відкривальна" і не виявляє бажання звести канву подій до якоїсь однозначної моралі.

Проте політичний інтелект все ж міститься в центрі досліджень літературознавців. У Салмана Рашді є есе "Назовні кита" ["Outside the Whale," 1984, передруковано в його

книжці *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991, 1991*]. Це відповідь на давніше есе Джорджа Орвелла (1940) під назвою "Всередині кита". Обговорюючи творчість Генрі Міллера [Henry Miller], що зосереджена на особистому, переважно сексуальному житті, Орвелл обстоював інтимно-відчужене обмеження рамок твору. Сьогоднішній читач Міллера не підозрює, що дія відбувалася під час Другої світової війни, нічого не довідується про події в Європі, про нацизм чи комунізм. Міллер живе наче в череві кита, ізольований від впливу суспільних подій. До нього не доходить відгомін навколишнього життя. У своєму есе-відповіді Рашді говорить, що сучасник вже не може ховатися у череві кита, ігнорувати політику. Все в житті зв'язане, переплетене. Свідомо уникати політики — обмежувати діапазон людських зацікавлень; говорити, що вона не існує — це обманювати себе й читача. Вона так чи інакше позначиться на творчості Пеоти Оден [Auden] і Спендер [Spender], говорить Рашді, бо у 30-х і 40-х роках ті писали про політику. Їх і сьогодні читають. Міллера, проте, мало. Отже, подібне самообмеження може виявитися для письменника фатальним. Навіть більше, коли культура використовується для пригноблення інших, тоді невміння писати про це виглядає як слабкодухість чи недорозвиненість.

Таке "повернення" політики криє в собі іронію. Поки сучасники шукали "Європу" (цей вищий світ культурних досягнень, найновішої інтелектуальної моди й нових віянь), вона ніби перемістилась — в Африку, Індію, Австралію, Південну Америку й Канаду, тобто в Неєвропу. Поки її відшукували в Лондоні, Парижі й Нью-Йорку, ця "Європа" перевтілилася й перекочувала до периферії, звідки, зрештою, часто й видно набагато краще.

Деякі теми стали дорогими для дослідників постколоніального напрямку: політизованість культурного процесу, шукання самостійних шляхів розвитку, самобичування за комплекс меншовартості, роздвоєність імперсько-колоніальної психіки, проблема ушкодженої психіки інтелігента поневоленого народу. Ці теми, такі знайомі українській інтелігенції, сьогодні модні в постколоніальних країнах. Тому, на нашу думку, варто глянути на українську літературу з позиції цієї сучасної дослідницької тенденції.

Українське письменство дає багатий матеріал для подібних розвідок. По-перше, українські критики і літературознавці в XX ст. висловили цікаві думки щодо ставлення української літератури до панівної імперської: згадаймо лише Євшана, Срібрянського-Шаповала, Маланюка, Хвильового, Липу, Шевельова, Лавріненка, Луцького. По-друге, багато письменників описують роздвоєність психіки (у вищеподаному, "постколоніальному" дусі): Гоголь, Свидницький, Хвильовий, Карманський, Домонтович. По-третє, багато письменників намагаються висміяти і перебороти стереотипи імперського мислення: від Шевченка, Винниченка й Хвильового до Андруховича. Коли проаналізувати концепційні схеми, термінологію і методологію, якими послуговується постколоніальна література, їхня придатність до аналізу української проблематики одразу стає очевидною. Сюди належать: гібридність культурних явищ, їхній синкретизм; поняття зони контактування (місця зіткнення й взаємопроникання протилежних культурних моделей), поняття автоетнографії (згідно з якою периферійний письменник мимоволі змушений мислити словами та образами центру). Ці поняття становлять інтелектуальний здобуток, удосконалення аналітичного апарату якого може використати українознавство.

На нашу думку, подібні студії спростовують ідею культурного есенціалізму, яка побутує в українознавчих досягненнях, а також у твердженнях про одностайність, однорідність культури, яку нібито можна очистити від намулу нанесених елементів. Замість цієї ідеї спрощення і дистиляції, постколоніалізм пропонує поняття археологічного нашарування культурних впливів. Пропонується зміна метафори. Поняття культури передається метафорою тканини, міцність і оригінальний вигляд якої полягає саме у сплітанні різнорідних елементів, кожен з яких повноправний і невід'ємний. Акцент переміщується на поєднання, на додавання замість віднімання, на збагачення різнорідними формами, а не на зубожіння.

Кожна вищезапропонована теза могла б дати поштовх до перегляду української проблематики, стали темою окремої розвідки. Візьмімо лише письменників, "роздвоєних" внаслідок тривалого перебування в "межовій ситуації". Є фільм Бунюєля, де дві різні артистки грають головну роль, представляючи один персонаж. Хоч вони зовсім різні зовні — одна брюнетка, а друга блондинка — деякі глядачі виходили з кіно, взагалі не зауваживши цього. Наше бажання вірити в гомогенність, цілісність індивідуальної психіки таке міцне, що інколи не помічаємо багатоманітності людської природи. Людина часто несе у собі два або більше персонажів-масок, іноді сама не помічає, як вони міняються, як одна з масок стає домінантною. Це один із сюжетів українського імпресіонізму, що переконливо довела Віра Агеєва у своїй монографії "Українська імпресіоністична проза" (К., 1994). Подібний сюжет є й у Хвильового: автор сам усвідомлював своє роздвоєне "я". В авторській психіці, як і в психіці героїв його творів, стикаються центр з периферією, російська культура з українською, комунізм з націоналізмом. Остаточний результат у багатьох випадках незрозумілий. Мабуть, найкращий доказ цього — факт, що різні дослідники зараховують Хвильового то до однієї, то до другої крайності, або говорять, що він у них викликає зовсім несумісні почуття. Так само говорять індійці про свої враження під час читання Кіплінга. Гоголь говорить про свою двоєдушність. Маланюк вказав на цей комплекс у багатьох українських письменників, Зеров вбачав його в письменників початку XIX ст., Лавріненко малював картину психологічного надлому у творців 20-х рр.

Теорія і практика постколоніального літературознавства наприкінці XX ст. зміщує акценти на користь української науки. У 1913 р., коли Британська імперія була в zenіті своєї сили і слави, вона займала чверть світу й панувала над п'ятою частиною населення планети. Російська, французька, іспанська, голландська, португальська та інші європейські імперії покривали ще півсвіту. Утвердження імперської психології й боротьба з нею — це, по-перше, чинник першорядної ваги в світовій культурі. По-друге, це явище є "нормою". Для більшості народів світу — це звичайний стан речей, дійсність, у якій формувалася і деформувалася їхня література і культура. Розглядаючи справу з цієї точки зору, український літературний процес стає повчальним і цікавим для інших, що пережили подібне. Він не винятковий, а повністю вписується в "норми". Проблема адекватної оцінки цього явища досі полягає в тому, що дані "норми" не вважались предметом, гідним наукового дослідження. У порівняльному висвітленні проявляються загальнопоширені композиційні засоби, які МакКлінток у своїй книзі "Імперська шкіра" називає "тропами". До них належить фемінізація нового світу; створення міфу "цілини"; "паноптичний", всеохоплюючий погляд на людство, згідно з яким нібито існує ієрархія культур, "родинне дерево" світових цивілізацій; "анахронічний" простір, за

яким подорож у чужий світ зрівнюється з проникненням у передісторію "вищої" цивілізації.

Актуальність цієї проблематики в тому, що психіка поневолювача, як і поневоленого, формувалася століттями й залишила глибокі сліди в сучасності. Колоніальні міфи, метафори й "тропи" часто й сьогодні керують нашою уявою. Вони зафіксовані, закодовані в класичних творах, які масово вивчають і ціннісні позиції яких іноді видаються споживачам цієї літератури настільки очевидними, що їх навіть не помічають. Значною мірою цьому сприяє консервативність людської психіки, яка сприймає тільки те, що навчилася або звикла бачити, спостерігає лише за тим, що навчена виділяти з навколишньої дійсності. Колумб, поїхавши до Америки, не міг описувати людей, тварин й рослини інакше, як "щось подібне до того, що у Севільї..." Зневажливе, зверхнє ставлення до колоніальних культур чи до "нацменів", часто існує за рахунок інерції — воно вичитується з літератури гегемонної цивілізації, його вивчають у міфах і метафорах, переймають із засвоєних категорій і штампів. Це ж класики, національна скарбниця. Найкращий спосіб боротьби зі шкідливими штампами й усталеними поняттями, — це аналізувати, відкривати й усвідомлювати їх.

Вони можуть бути настільки глибоко вкорінені, що невміння думати поза ними просто дивує. Артур Кестлер [Arthur Koestler] в автобіографічній праці "Стріла в синь" [Arrow in the Blue] описує, як у 1933 р. у Харкові він бачив голодуючих. Йому пояснили, що це куркулі, які не хотіли працювати. Як комуніст він був готовий сприймати таке пояснення. Воно вкладалося в існуючу схему.

Однак дійсність іноді змушує думати по-новому, ламати схеми, створювати нові міфи та метафори. Кестлер пізніше ніколи не міг пробачити собі, що таке пояснення заспокоїло його совість, і написав ряд чудових книжок, у котрих аналізував силу такого мислення схемами. Сучасні літературознавці роблять подібне з імперсько-колоніальною психологією. До найвидатніших і найвпливовіших з-поміж них можна зарахувати Гомі Бгабгу, Ані Макклінток, Гаятрі Чакраворті Співак.

Звичайно — це спрощена картина постколоніальної "школи" і дещо полемічне загострення її проблематики. Насправді "школа" має радше характер поєднання кількох споріднених методологій, і останнім часом розгалужується. Виділені тут основні риси цього літературознавчого напрямку все ж вказують на те, що він створює доволі сприятливий контекст для дослідників української літератури, даючи їм можливість приєднатися до цього класичного дискурсу. Він навіть виділяє їм дещо упривілейоване місце. Однак, щоб брати участь у цьому дискурсі, слід опанувати його морфологію і синтаксис, оволодіти його термінологією...

LITERARY CRITICISM and POSTCOLONIALISM

Myroslav Shkandriy

*Department of German and Slavic studies, The University of Manitoba
327 Fletcher Argue Bldg., Winnipeg, Manitoba, Canada R 3T5V5*

This article examines contemporary postcolonial studies implying interdisciplinary methodology and considering an empire syndrome as a culture-creating factor. Such approach

creates an alternative versus cultural essentialism and instead of culture as metaphor offers archeological reading of various cultural shifts. The author motivates importance of the approach in the contemporary Ukrainian literature studies.

Key words: methodology, postcolonialism, cultural essentialism.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 82. 161. 2. 091 — 1 (100)

ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКА ТА СВІТОВА: ПОШУКИ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ

Іван Лучук

*Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
пл. Міцкевича, 5, 79000, Львів, Україна*

З'ясовуючи взаємозв'язок між поезією українською та світовою, автор статті окреслює свій підхід до висвітлення порушених питань як поезієзнавчий. Визначено поняття "українська поезія" і "світова поезія". Взаємозв'язок цих двох понять полягає в безпосередній присутності української поезії як своєрідної складової в процесах світового поетичного розвитку.

Ключові слова: поезієзнавство, поетика, світова поезія, українська поезія, мова, варіабельність.

Тема статті може видатися дещо претензійною. Але це зовсім не так. Насправді йдеться про речі елементарні, про скромні узагальнення і приблизні дефініції. Та перш ніж підійти до означення задекларованих у назві понять (і відповідно — їхнього взаємозв'язку), варто методологічно (бодай пунктирно) окреслити підхід до висвітлення порушених питань. Цей підхід є поезієзнавчим. Якщо літературознавство покликане займатися словесною творчістю, художньою літературою (і становить цілий комплекс дисциплін, що так чи інакше пов'язані з осягненням словесного вираження думок та емоцій), то поезієзнавство відповідно мало б займатися поетичною словесною творчістю і взагалі всім, що належить до арсалу поняття "поезія" (а дефінітивна варіабельність цього поняття абсолютно ненормована). Розуміння поезії є настільки суб'єктивним, що варто говорити про певні чуттєві рівні. Але навіть ці чуттєві рівні можуть мати кількісні та якісні показники. Скажімо, формальні розміри поетичних творів повинні б мати якісь мінімальні чи максимальні межі. Максимальні межі, в принципі, теоретично мають плюс безконечність. Та все ж певна максимальна межа визначається сама собою. Навіть у скептиків не викличе сумніву те, що поезією є колосальні за обсягом Гомерові "Одіссея" та "Іліада", або ж "Магабгарата" чи "Рамаяна", чи "Божественна комедія" Данте, чи "Фауст" Гете. А як визначити мінімальну межу поезії? Який поетичний витвір можна вважати найменшим за розмірами? Щодо цього існує чимало припущень. Наприклад, найменшим і найкомпактнішим поетичним твором може бути приказка (згідно з Романом Якобсоном) [3, с. 6]. Та мабуть, не кожна приказка, а лише справді поетична перлина, відшліфована віками анонімною народною дотепністю. Якщо ж заглиблюватися ще більше, то навіть чи не кожне окреме слово первісно мало всі властивості художнього твору, тобто само було поетичним твором (Олександр Потебня) [6, с. 60]. Звукове чи знакове оформлення є визначальним для фіксації поетичного утворення. Та деколи поезією може бути й мовчання, але мовчання поета [5]. Тут ми вже перейшли від кількісного

формального показника до, по суті, якісного. Цікавою в цьому плані видається версія іспанського поета Леона Феліпе: коли вірші розкласти на слова, відкинути ритм, розмір, рими і навіть думки, то все ж щось залишиться, це й буде поезія [4, с. 632-633]. Тобто нехтуючи зовнішніми ознаками і виражальними засобами, поезія навіть на глибинному чуттєвому рівні існує, залишившись у словах. Або ж поезія може вважатися властивістю чиеїсь натури. Як от у доктора Вернера з "Героя нашого часу" М. Лермонтова. Вернер був поетом, хоча не написав жодного вірша. Справді, вірші можна й не писати, а все ж бути поетом у душі. А душа як мікросфера має безпосередній контакт (і в переростанні єдність) із вселенською духовною макросферою. І поезія разом з нею (теж).

Коли ж наш підхід є поезієзнавчим, то автоматично нарощується якщо не ідентифікація, то бодай порівняння поезієзнавства з поетикою. І якщо основними складовими літературознавства є теорія та історія літератури (літературної критики наразі не будемо торкатися), то виглядає, що маємо справу саме з теорією літератури. Бо саме теорія літератури (за Р. Веллеком і О. Ворреном) ототожнюється з поетикою, або навіть з поетикою в розширеному значенні слова (за М. Л. Гаспаровим) чи з поетикою в широкому розумінні (за В. В. Івановим). Та поезієзнавчі дослідження не можуть обмежуватися лише сферою поетики (у всіх трьох її ланках: теоретичній, описовій та історичній), а стосується безпосередньо також історії літератури, виходами в інші гуманітарні науки — мовознавство, психологію, філософію, естетику, герменевтику тощо. Поезієзнавство власне існує з давніх-давен. Чи не найвидатнішою пам'яткою його є "Поетика" Арістотеля (не слід забувати і про певні місця в Платонових "Діалогах"). Але більш ніж ймовірно, що поезію бралися пояснювати і в давніші часи — хоча б у Вавилонії чи Єгипті. Упродовж останніх більше ніж двох тисячоліть поезієзнавчі роздуми та висновки були присутні у відповідних текстах в різних країнах та землях. Це стосується й Горацийового "Послання до Пісонів", і цікавих з цього огляду пластів античних риторик, і неолатинських європейських поетик (зокрема фундаментальної "Поетики" Ю. Ц. Скалігера); і "Мистецтва поетичного" Н. Буало, і "Дослідку про критику" А. Поупа, і "Лаокоона" Г. Е. Лессінга, і ще цілих масивів фрагментарних та цілісних свідчень. Це стосується і середньовічних арабських, перських та індійських (санскритських) праць про поезію, і ще багато чого іншого. У нашому письменстві найдавнішою поезієзнавчею працею слід вважати переклад статті Георгія Геробоска "О образах" в першому "Ізборнику Святослава" (1073) [9, с. 10-11]. Латиномовні поетики спричинилися до ширшого зацікавлення поезієзнавчими матеріями в Україні. На другу половину минулого століття припадає діяльність найвидатнішого нашого поезієзнавця О. Потебні.

Отже, слід визначити, що ми вкладаємо в поняття поезії української та поезії світової. Поезією в нашому випадку ми наречемо певну сукупність зафіксованих виражень поетичної творчості. То що ж таке українська поезія? Питання ніби архібанальне й наївне, та ще й, здавалося б, з елементарною та однозначною відповіддю. Але тут є нюанси. Можемо сказати, що українська поезія — це поезія українського народу (або ж сукупність поетичних творів, випродукованих представниками української нації). Але ж, по-перше, поезію творить не весь народ (хоча належить вона народові); по-друге, українську поезію можуть творити і неукраїнці; по-третє, українці можуть творити і якусь іншу поезію. Можна сказати ще й так: українська поезія — це поезія, писана (творена) українською мовою. Нехай в давніші часи книжною мовою, нехай подекуди діалектами, та все ж по-українськи (мотиви з церковнослов'янщиною залишаємо в цьому випадку поза увагою; хоча навіть антологія поетичного перекладу України-Русі "Тисячоліття" відкривається саме старослов'янськими

Кирило-Мефодіївськими перекладами зі Святого Письма [7]). Але ж українська поезія творилась не тільки українською мовою. Є сенс говорити про багатомовність (або інакомовність) функціонування української поезії (згадаймо хоча б давніших латиномовних українських поетів). То що ж тоді українська поезія? Хоча небезсеносовими є думки про якусь специфічну українську ментальність (з амплітудою від богообраності до авторасизму), але не це є мірилом визначення поняття української поезії. Таким мірилом є мова. Тому українська поезія — це поезія українською мовою. А те, що її можуть творити іноетнічні елементи, а також те, що українці можуть віршувати чужими мовами — це вже деталі.

Щоб підійти до визначення поняття світової поезії, треба спочатку сказати декілька слів про термін "світова література". Авторство цього терміна належить Й. В. Гете (в оригіналі — *Weltliteratur*), і його можна сприйняти двояко: 1) все цінне, що було створене усіма народами протягом усього історичного розвитку; 2) епоха, коли всі літератури мали б злитися в одну світову літературу [1, с. 93-95]. Зрештою, думки Гете з цього приводу можуть мати (і мають) багато різних тлумачень. Наприклад, згадувані вже Р. Веллек та О. Воррен звернули увагу на те, що сам Гете будімо вбачав у цьому понятті "такий ідеальний великий синтез, який утворюють літератури всіх народів, до того ж кожен народ вносить до загальної скарбниці свою частку; та це всього лиш мрія, бо жоден з народів не бажає відмовитися від свого індивідуального надбання" [8, с. 68]. Французький літературознавець Р. Етьямбль, пропонуючи переглянути поняття "світова література", вказав на два основні (з його погляду) тлумачення цього терміна: 1) багато літератур в їх різноманітних контактах; 2) певна цілісність (сам він схилився до цієї другої концепції "національного синтезу") [8, с. 293-294]. Ніби не викликає сумніву те, що до світової літератури слід зараховувати не всю суму літературних творів усіх часів і народів, а лише щось значне, вагоме, важливе для процесів літературного розвитку [2, с. 753]. Але що саме і на основі яких критеріїв — ось у чім питання, яке вже давніше розділило зацікавлених дослідників на два табори. Прихильниками широкого представництва всіх (чи майже всіх) національних і місцевих (локальних) літератур були, наприклад, І. Неупокоева, Е. Георгієв та ін. Концепцію обмеженого їх числа обстоював згаданий вже Р. Етьямбль. Взагалі ж, варіабельність розуміння світової літератури може бути й ширшою (чисельно). Наприклад, чеський вчений Ф. Вольман визначив такі три різні поняття світової літератури:

- 1) сукупність літератур усього світу;
- 2) все краще, створене багатовіковим розвитком різних літератур;
- 3) той продукт взаємозв'язків літератур, який пояснюється їхніми контактами (зв'язками, спілкуванням), або ж подібними умовами їх розвитку (типологічним зближенням).

Такого ж потрактування дотримується і словацький компаративіст Д. Дюришин. Подібних висновків дійшов також індійський вчений Р. К. Дасгупта, який окреслив три різні значення терміна "світова література":

- 1) світова література як сума всіх літератур світу;
- 2) як сукупність всесвітньовідомих творів різних народів;
- 3) як певна взаємопов'язана цілість [2, с. 756].

У московській "Історії всесвітньої літератури" протиставляються дві концепції — т. зв. марксистська і т. зв. західна. Згідно з марксистською концепцією, світова література — це сукупність усіх літератур світу від найдавніших часів і до наших днів. А західна концепція зараховує до світової літератури лише найвагоміші досягнення художньої культури людства,

що мають незаперечне світове значення. Виглядає на те, що так чи інак треба шукати якогось нейтрального вирішення, щоб досягнути консенсусу, або щоб винайти "проміжний варіант". Такий проміжний варіант може мати багато різновидів, один з яких допоможе нам чіткіше окреслити поняття світової поезії. Отже, якщо світова література може охоплювати всі види словесної творчості, то світова поезія натомість охоплює лише поетичну творчість. Макросистема світової поезії складається з національних поетичних мікросистем, не обминаючи і проміжних зональних (часто ніби ілюзорних) комплексів. Кожна національна поезія, безумовно, має свої особливості, які свідчать про її самобутність (порівняно з іншими) та про її справжність (уже без жодних порівнянь). Для світової поезії немає більш чи менш важливого, для неї важливе все, що є справжньою поезією. Оскільки ж розуміння і визначення поезії є дуже відносним і особистісним, то й обсяг і якість надсистеми світової поезії може варіюватися в рамках уявлень і смаків кожного конкретного поезієзнавця.

Таким чином, ми вже визначили поняття поезії української та поезії світової. А взаємозв'язок цих двох понять полягає в тому, що українська поезія присутня в процесах світового поетичного розвитку, сприймає різноманітні вияви світової поезії і сама є своєрідною неповторною складовою поезії світової.

1. Гете Й. В. Поезія і правда. — К., 1982.
2. Горский И. Два понятия мировой литературы // *Slavia Orientalis*. — 1987. — Т. 36. — №3-4.
3. Иванов В. В. Поэтика Романа Jakobson // Jakobson P. Работы по поэтике. — М., 1987.
4. Испанская поэзия в русских переводах. — М., 1978.
5. Лучук І. Мінімальні межі поезії // Ратуша. — Львів, 1995. — №87.
6. Потебня О. Естетика і поетика слова. — К., 1985.
7. Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі: Антологія / Упоряд. Москаленко М. Н. — К., 1995.
8. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. — М., 1978.
9. Хрестоматія давньої української літератури / Упоряд. Білецький О. І. — К., 1967.

UKRAINIAN AND WORLD POETRY: SEARCHING FOR INTERCOMMUNICATION

Ivan Luchuk

National Academy of Science of Ukraine T. Shevchenko Institute of Literary Studies (Lviv branch),
5 Mickewicza cr, 79000, Lviv, Ukraine

Elucidating intercommunication between Ukrainian and world poetry, the author of the article defines his approach to point out certain questions as a poetry studies. Such concepts as *Ukrainian* and *world* poetry are defined in the article. Intercommunication of these two witnesses is supposed to be found in the immediate presence of Ukrainian poetry as an original constituent in the process of world poetry development.

Key words: poetry studies, poetics, world poetry, Ukrainian poetry, language, variability.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 "19": 140

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРИ ВІТАЇЗМУ ЯК ФІЛОСОФІЇ ЖИТТЯ

Надія Слободян

*Львівська комерційна академія
вул. Туган-Барановського, 10, 79000 Львів, Україна*

“Романтика вітаїзму” законцептована М. Хвильовим і спиралася на філософію життя, проголошену в працях Шопенгауера, Ніцше, Дільтея, Бергсона, Фрейда, Зіммеля, Шпенглера, Клячеса та ін. Фактично це була українська модифікація цієї філософії з метою концептуального і формального оновлення словесного живопису. На базі вітаїзму формувалися вагомі течії — неоромантизм, необароко, неокласика, футуризм, експресіонізм та ін., а в творчій практиці письменників і, особливо, М. Хвильового утвердилось духовне відродження, грубо припинене терором.

Ключові слова: філософія життя, вітаїзм, неоромантика, неокласика, футуризм, експресіонізм.

На перші десятиліття ХХ ст. в Україні припало кілька важливих історичних подій, які докорінно змінили національно-культурну (отже, й літературну ситуацію). Нагадаємо відомі факти: Перша світова війна, загибель двох імперій — Австро-Угорщини і Росії, національно-визвольні змагання і виникнення Української Народної Республіки, ліквідація її червоною Москвою і неоколоніальне поневолення України. Ці події суттєво вплинули на літературний процес ХХ ст. в Україні. Не переоцінюючи їх, слід мати на увазі, що іманентний розвиток мистецтва слова, певна річ, був вираженням духовних пошуків нації, поневоленої, але нескореної. Акцентуємо на цій обставині для того, щоб знаходити переконливі пояснення естетичної і політичної позиції літераторів на початку століття, а відтак у 20-ті роки і пізніше.

Після смерті Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Івана Франка традиція неоромантизму, естетизму слова, активної громадянської постави письменника аж ніяк не припинилася, а навпаки, набула ще глибшого сенсу і, безперечно, розвитку хоча б тому, що в нових історичних умовах ця традиція виражала сутність національної тотожності української літератури, культури. Зрештою, це можна зрозуміти: поневолена нація, щоб вижити і в історичному майбутньому перемогти в боротьбі за незалежність, змушена була мобілізувати свої духовні сили в художній літературі, а не тільки в політиці, економіці, військовій справі і т. д. Проблему годі спрощувати: художня література мислить властивими їй категоріями, вона моделює світ по-своєму, і в цьому виявляється органічність художнього бачення, ніяк не відмежованого від філософських, естетичних віянь доби. Йдеться про неминуче сприйняття українськими письменниками певних філософських систем, які служили глибокому осмисленню життєвого процесу.

Однією з таких систем була, наприклад, опрацьована західними філософами в 60-70-х роках минулого століття т. зв. філософія життя. Її яскравими представниками були Шопенгауер, Ніцше, Дільтей, Бергсон, Фрейд, Зіммель, Шпенглер, Клясес та ін. Близькими до неї були Ортега-і-Гассет, Кайзерлінг, В'ячеслав Іванов та ін. Вони створили своєрідну концепцію життя, згідно з якою людина з своєю волею до життя (влади) реалізує себе в творчості, в діяльності, відповідній внутрішньому, духовному змістові особистості. Осягнення духовної мети можливе лише за активної позиції людини, її вітальної сили, що спирається на могутні духовні джерела. За Бергсоном життя є космічним "життєвим поривом", змістом якого є "свідомість і надсвідомість", де вагоме місце займає "внутрішнє хвилювання" (інтуїція). Справедливо відзначають, що ця філософська система "надає великого значення інтуїтивно-несвідомим основам творчого процесу, міфу. Дуже часто сама філософія зближується з міфологією" [1, с. 363-377]. Міфотворчість, таким чином, стає однією з важливих особливостей творчого процесу. Отже, загалом ця система помітно вплинула на письменників ХХ ст.

Складність життя ХІХ ст. часто-густо мала трагічний сенс. Навіть у трагічних перипетіях людина, на думку прихильників згаданої філософської системи, спроможна реалізувати себе, спираючись на свою волю. Звідси — культ сильної особистості, який пізніше (уже в ХХ ст.) набув різної світоглядної інтерпретації і неоднозначних ідейних акцентів. Філософія життя з її увагою до буття як філософської категорії існування, екзистенція людини природно набула своє продовження в системі екзистенціалізму, що в ХХ ст. вплинув на багатьох письменників. Зокрема ця філософська течія пережила свою еволюцію в літературі. Дослідники бачать її вже в кінці ХІХ ст.

Філософський напрям у літературі, про який іде мова, філософія життя, певна річ, виявляється опосередковано, через образну систему творів. Ця система зовсім не виступає як окремішній елемент художньої моделі. Доречніше сказати, що вона наявна в авторській концепції дійсності і має концептуальний характер, лежить в основі певних літературних, естетичних тенденцій, які містять також в собі ще й інші елементи, крім світогляду, наприклад, також естетичні уподобання, "прив'язаність" того чи іншого автора до певного життєвого матеріалу, до способу його викладу і т. ін.

Коли заходить мова про 20-ті рр. ХХ ст. — добу "розстріляного відродження" (термін, увів у науковий обіг Юрій Лавріненко [2]), то передовсім маємо на увазі визначну когорту українських письменників, які стали в одвертій (або прихованій, як неокласики) опозиції до режиму. Сьогодні дослідники переконливо довели, що це була опозиція і політична, і художня [5], оскільки була спрямована, кажучи словами М. Хвильового, "проти течії" — проти офіційного неоколоніального курсу правлячої комуністичної партії щодо України, а в ділянці літератури — насадження т. зв. творчого методу соціалістичного реалізму. Все, що виходило з-під пера письменників, не мало права на існування, якщо воно не утверджувало режиму, його політики русифікації, денационалізації, розмивання і стирання національної тотожності літератури, мистецтва і т. д.

У цих умовах необхідно було виробити, — щоб остаточно не втратити творчої самостійності, більше того — творчої самостійності, без якої неможлива література, мистецтво, власну поставу, яка вміщала б у собі естетичні (і політичні, більш чи менш

одверті) постулати, що стали б основою існування літератора в критичній, межовій ситуації. Природно, що на початках, коли більшовицький режим поступово зміцнювався, ще слабкою була цензура, партійний контроль над творчістю, уніфікація процесу ще не набула глобального характеру. І тому поява творів "проти течії" засвідчувала вільну, нічим не обмежену творчість, що розвивалася за своїми законами. Звичайно, вже й тоді, в цей справді короткий проміжок часу, були форсовані атаки (досить нагадати переслідування ВАПЛІТЕ і однойменного журналу цієї організації) на літературну й політичну опозицію. Однак відносно вільніший у 20-х рр. розвиток літератури в порівнянні з наступними десятиліттями дає повну підставу простежити в письменстві надзвичайно цікаві тенденції. Серед них і привертає увагу вітаїзм. Це, власне кажучи, українська модифікація філософії життя, з чітко вираженою національною тенденцією, тобто з окресленням і "постановкою" проблем як художнього, так і політичного характеру. Національний "колерит" тут є дуже вагомим компонентом художньої концепції життя. Саме проти неї — проти художнього (і політичного) напрямку творчості письменників, що стали в опозицію до режиму, повів шалену атаку літературний і політичний офіціоз.

Головним представником цього напрямку був М. Хвильовий, йому й належить термін "романтика вітаїзму". Йдеться про ідейно-естетичні засади, які відкривали читачам по-справжньому новаторське слово. Це — вітаїзм, на базі якого, як зазначив Ю. Лавріненко, "формувалися всі хоч трохи сильніші течії — неobaroko (чи неокларнетизм), неоромантика, неокласика, футуризм, експресіонізм і навіть безкрило-провінційний натуралізм-реалізм" [2, с. 954]. Перш ніж як трохи далі продовжити цитату, зазначимо, що критик називає тут фактично найважливіші в той час (20-ті роки) літературні явища, тобто ті, які своїми художніми набутками впевнено "ввійшли" в літературу, а ще важливіше — в свідомість читача, а саме: неobaroko (неокларнетизм) мав найяскравішого представника — Павла Тичину, неоромантика — насамперед М. Хвильового, Ю. Яновського, неокласика — М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмару, Ю. Клена (Бургардта) та ін., футуризм — М. Семенка, Л. Скрипника, В. Поліщука та ін., експресіонізм — Г. Косинку, О. Слісаренка, М. Івченка і т. д.

Очевидно, з названих явищ принаймні одне потребує стислого пояснення — неobaroko, а в "прикладенні" його до П. Тичини — "кларнетизм". Відомо, що бароко в літературі, мистецтві й архітектурі мало цілу низку сутнісних особливостей [7, с. 239-241] і виражало світогляд "людини бароко". Це підкреслює Д. Чижевський: "В ідеалі обидва (полюси пізнання — природа і Бог. — Н.С.) для людини бароко можливі шляхи ведуть до тієї самої мети: через "світ" (природу, науку, політику і т. д.) людина приходить завше до того самого — до Бога". І далі порівняльний висновок: "Отже, якщо культура готики принципово релігійна та навіть церковна, якщо культура ренесансу принципово світська..., культура бароко мусить мати обидві — релігійну і світську сфери" [7, с. 242], хоча можливе і наявне переважання першої. Цитата з праці Д. Чижевського потрібна нам для в'яснення світоглядного характеру бароко, досвід якого став для "кларнетиста" Тичини необхідним з метою органічного сплаву — неперевершеного відкриття, в якому музика слова стала "музикою" світу разом зі

сонячним світлом (усі кольори і найрозмаїтіші відтінки, що мають психологічний, соціальний, історичний сенс), разом з музикальним “інструментуванням” бурхливої, переломної епохи. Очевидно, термін “кларнетизм”, де переплавлено позитивний досвід бароко, узагальнив відкриття поета, що посіли в літературі ХХ ст. виняткове місце.

Слід би ще додати до нашого списку чимало прізвищ, але й з названих видно, що маємо справу з дуже активною творчою поставою літераторів, які перебувають у постійному пошуку художнього слова. В індивідуальній філософській або, конкретніше, концептуальній ідеї постає особливий світ. І те, на чому акцентує Ю. Лавріненко, звичайно, випливає з світоглядної основи. Критик пише: “Вітаїзм (не змішувати з біологічним віталізмом Бергсона) — це активно-творча і активно-асимілююча відродженська (ренесансова) одушевленість життям” [2, с. 954]. Підтвердження цієї думки знаходимо в більшості письменників, що стояли в опозиції до режиму. Ось уривок зі “Вступної новели” найяскравішого представника літератури “проти течії” — М. Хвильового: “Словом, я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки, коли десь летять огнянопері вальдшнепи, — все те, чим так пахне сумно-веселий край нашого строкатого життя...” [6, с. 123]. Це наскрізний настрій новел М. Хвильового, особливо тих, де автор одверто, часто в ліричному ключі, виявляє стан душі, спрямованої в небо майбутнього, в яке він безумно вірить. “Я вірю в “загірну комуна” і вірю так божевільно, що можна вмерти. Я — мрійник і з висоти свого незрівнянного нахабства плюю на слинявий “скепсис” нашого скептичного віку”, — пише він у тій же новелі. Сьогодні читач, можливо, примружить око й іронічно усміхнеться: нинішній досвід посттоталітарного суспільства змушує налпштовуватись думками по-іншому. Але не слід забувати, що “загірна комуна” — символ відродженої Батьківщини, в майбутнє якої твердо вірить письменник, хоч дуже добре розуміє, в якому пеклі вона сьогодні опинилася і яку їй готують долю. Велика любов до життя скеровує письменника до неперехідних духовних цінностей, в т. ч. й філософських систем, які на тлі офіціозу були ерессю, що жорстоко каралася режимом. Все це вилилось у своєрідну теорію вітаїзму: гімн життю і красі та нещадна критика російського неоколоніалізму впливають з ідейно-естетичних засад художньої опозиції. Бунт проти “стандартного” слова, непримиренність з сірятиною в літературі і житті, романтика життя як творчий принцип, постійний пошук нового бачення світу, — все це та інші естетичні й політичні постулати вирізняли “академіків” (ваплітян) з-поміж інших. Зрештою, не це найважливіше — обстоювання вільного художнього слова перед зазіханням на нього з боку режиму (фактично це була битва за українську духовність, за її самобутність) вилилося у відому політичну дискусію. Словом, в умовах режиму були неможливими і “вітаїзм”, і спротив офіціозу, і свобода творчості...

Застереження Ю. Лавріненка щодо змішування понять “вітаїзм” і “віталізм” має принципове значення. Французький філософ Анрі Бергсон, представник інтуїтивізму, як відомо, вагомий акцент ставив на підсвідомому, що, природно, ніяк не слід скидати з рахунку в творчому процесі, але біологічна основа *життєвості*, власне, й лежить у бергсонівському віталізмі. Щодо вітаїзму, то маємо справу, як видно, з концептуальними ідеями, втіленими в низці творів відомих письменників. Тут на чільному місці відродження (ренесанс), що охоплює як громадські, політичні аспекти тодішнього

життя, так і мистецькі, літературні. Щодо "відродження", то ймовірно, не потрібно спеціальних пояснень, якщо нагадаємо стан духовності перед національною революцією і після неї. Все інтелектуальне, творче в українському суспільстві скерувало свій порив якраз на відродження духовності. Це те явище, яке Павло Тичина назвав метафорично "чорнозем підвівся".

Історична ситуація дала колосальний поштовх духовним силам народу. Першорядну роль зіграло тут художнє слово, що моделює світ у відповідності до бачення письменників. Це та *філософія життя* в досить широкому значенні слова, в яку "вклався" бурхливий світ — ламання старих уявлень, народження нових, досі не бачені стосунки між людьми, психологічний злам, драматично напружений, часто трагічний, який прогрімів через різні життя різних людей, через їхні душі, ламаючи їх або, навпаки, заново народжуючи. Література вітаїзму показала ці процеси ніби зсередини, з самого епіцентру подій, розбурхала читача, який, щоправда, не завжди зумів, бо не мав досвіду, все зрозуміти. Та й навіть фахова критика не завжди спробувала об'єктивно, без навмисної тенденційності, зумовленої в першу чергу політичною заангажованістю, прочитати твори, складні за своєю філософсько-естетичною "програмою". Для прикладу досить нагадати знамениту новелу М. Хвильового "Я". Говорили: "Та це ж гімн революції". Або навпаки: "Це трагедія нашого часу". Режимні критики як в Україні, так і в Москві вже вбачали в авторові прихильника ідей Ломброзо та Ле Боно, що висували, сумнівні твердження про дегенеративність революціонерів і масових революційних рухів. Правдою є те, що ці закиди були безпідставними. Але уважніше вчитавшись у твір, можемо сказати: який же це "гімн", коли на чолі ревтрибуналу стоїть не герой, а ... дегенерат?! Отже, не гімн, а таки трагедія: син розстрілює рідну матір. Звичайно, в цьому творі є один вагомий аспект: відданість революції. Але, знову ж таки, все поставлено під сумнів, якщо в "революції" вагомим її чинником є духовно й фізично неповноцінний суб'єкт. Це не значить, що всі протагоністи М. Хвильового саме такі, але його дві збірки новел "Сині етюди" (1923) і "Осінь" (1924) дали повну підставу, вже далеко пізніше, сказати, що ці дві книжки "роздерли завісу комуністичної революції та показали весь неймовірний її внутрішній зміст і форми ... Над усім жахом смерті і каліцтва людини панує в аналітичних етюдах Хвильового всеосяжна романтична стихійна любов до людини, до свого народу, до його розтоптаного відродження, і також велика зневага до нового ворога і володаря — російського комунізму, що так швидко показав своє одвічне хамське рило з-під нової своєї політичної одежі" [2, с. 402].

Власне, філософія життя як певна система, в якій діють естетичні і, певна річ, етичні, моральні категорії, "коригує" авторське мислення в бік гуманізму: ненависть руйнує, зате любов є творчою, розбудовчою, моральною, ширше — філософською категорією. Філософія життя, очевидно, базується на ній, хоч у кожного письменника виявляється по-різному. У зв'язку з цим, очевидно, годі шукати в письменників художнього епігонства філософських шкіл. Наприклад, імморалізм Ніцше отримує протилежне ідейні трактування в творчості наших письменників.

У зв'язку з цим варто звернути увагу на ще один аспект порушеної проблеми. Йдеться про глибоку ерудицію письменників доби розстріляного відродження. Зокрема, М. Хвильовий не становив винятку. Володів французькою і німецькою мовами. Читав в

оригіналі і в перекладах Гете, Вольтера, Ніцше, Ловренса, Стерна, Гофмана, Свіфта, Діккенса, Флобера, Сервантеса та й інших іспанців, росіян і т. д. Цей список лектури письменника далеко неповний, хоча підтверджує думку про обізнаність письменників у філософських та художніх віяннях їхньої доби. Йдеться, природно, не про безпосередні наслідування або запозичення: освоєння традиції, культурної спадщини — невід'ємна риса будь-якого літературного процесу. У цьому випадку йдеться про те продовження традиції, яка не була чужа ні українській, ні, тим більше, зарубіжним літературам, які тою чи іншою мірою "виходили" з певних філософських засад. Скажімо, критика, відзначаючи зацікавлення О. Кобилянської Ніцше, аргументовано констатувала творчу інтерпретацію ніцшеанських ідей, наприклад, в аристократизмі одних героїв письменниці, других — наділених "артистичним чуттям", третіх — особливою любов'ю до життя, підкресленням його зеніту, "полудня" в їхньому житті і т. ін. [3, с. 151-178] У її концепції життя теорії Ніцше зіграли допоміжну роль, однак без якої не було б специфічного бачення світу, властивого письменниці. Тому годі вважати цю грань таланту або надто загостреною, перебільшеною, або, навпаки, суцільним негативом. Зрештою, Л. Луців справедливо застерігає, що творчість О. Кобилянської нічого спільного не має з ніцшеанською білявою бестією. Та й ідея "надлюдини" в письменниці модифікувалася в духовно талановитих жінок і чоловіків з високими поривами до активного життя.

Однак цей конкретний приклад, який може бути одним із багатьох в історії нашого письменства, підтверджує традицію, властиву, зрештою, не лише нашій літературі. Початок цієї традиції, очевидно, ще в античній літературі, але ближче, в літературі XIX ст., не можна хоча б принагідно не назвати досвіду О. Бальзака, автора знаменитих філософських чи навіть містичних повістей і романів, що згодом увійшли цілим циклом як "Філософські етюди" в грандіозну за задумом, хоч і не завершену, "Людську комедію". Можемо лише назвати твори в цьому ж ряді, сформованому за певною творчою засадою, твори, різні за стилем і талантами, про різні історичні епохи і на різних літературних етапах, але об'єднані великою культурною традицією, причому також різних рівнів і спрямувань: від "Божественної комедії" до геніального "Дон Кіхота", від "Іліади", "Одіссеї" до названих творів О. Бальзака, до "Фавста", до "Червоного і чорного", до "Мадам Боварі"... Саме ця традиція так чи інакше живила і Адельберта фон Шаміссо, автора "Дивних пригод Петера Шлеміля", і "Сагу про Еста Берлінга" Сельми Лагерлеф, і філософсько-біблійні повісті "Варавва", "Сивіла" та ін. Пер Фабіяна Лагерквіста чи "Майстра і Маргариту"... Не помилка, коли тут не названо ще і ще великих безсмертних, бо цій традиції, великій художній, культурно-філософській спадкоємності, не має ні кінця, ні краю.

Саме в її річищі виникла "романтика вітаїзму". Проте інакше й не могло бути: це явище глибоко національне і конкретно-історичне. Навряд чи точніше і багатозначніше міг хто сказати, наприклад, про "Майстра корабля", як С. Маланюк: Ю. Яновський "відкрив і завоював нам море, море в значенні не географічному чи навіть геополітичному, а в значенні психологічному, як окремих духовий комплекс, який був або ослаблений у нас, або й цілком таки спараліжований" [4, с. 241]. Завоювання ж "Моря" для духовності — це для письменника будь-якого народу пріоритетне завдання.

Філософію життя Ю. Яновський, яскравий представник неоромантизму, втілює в образі духовного моря блискуче, як справжній майстер корабля. Зрозуміло, що за його плечима пульсував могутній подих згаданої вище традиції. До речі, художню концепцію "Життєвого моря" офіційна критика не сприйняла: оспівування кохання, краси людини і природи, романтичний порив у вільний простір творчості розминався з масовим ентузіазмом побудови "щасливого життя" в одній, окремо взятій країні, і тому ця ж таки критика повела атаку проти автора, до того ж ще й активного ваплітянина. А цього не могли забути йому до смерті, власне, й прискіпленої жорстокими нападками на нього.

Ніхто з опозиційно настроєних письменників не був у кращій ситуації, Протівник знав, що всі вони, високообдаровані, інтелегентні в найглибшому значенні цього слова, є елітною когортою нації. Не маючи держави, вони творили, кажучи словами одного з поетів, "державу слова".

Приклад Ю. Яновського- та й інших авторів- наводить на думку про універсальність художнього слова. Цей універсалізм лежить в органічній єдності духовності всіх часів і народів. Зрозуміло, що рух, поступ має історичний "зріз": філософія життя в творчості письменників доби розстріляного відродження позначена в своїй еволюції новими гранями. Очевидно, це був у якихось елементах екзистенціалізм. Але це предмет окремого дослідження.

-
1. Захара І. Лекції з історії філософії. — Львів, 1997.
 2. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933. — Мюнхен, 1959.
 3. Луців Л. О. Кобилянська і Ф. Ніцше // Луців Л. Література і життя: Літературні оцінки. — Джерзі Сіті — Нью-Йорк, Б. р.
 4. Маланюк С. Книга спостережень: Проза. — Торонто, 1962.
 5. Сенік Л. Роман опору і література трагічної свідомості // Слово і час. — 1996. — Ч 1.
 6. Хвильовий М. Твори: У 2-х т. — Т. 1. — К., 1990.
 7. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. — Тернопіль, 1994.

Nadiya Slobodian

Lviv Comercial Academy

10 Touhan-Baranovskyj str., 79000 Lviv, Ukraine

"Vitaism Romantics" is conceived by M. Khvyliovyi and leans on life philosophy, proclaimed in works of Shopenhower, Nietsze, Diltey, Bergson, Freud, Zimmel, Shpengler etc. In fact that was Ukrainian modification of this philosophy aiming conceptual and formal resurrection of verbal painting. Ponderable streams have been formed on the vitaism base – neoromanticism, neobaroque, neoclassicism, futurism, expressionism etc. In the writers' creative practice raised a kind of spiritual revival, roughly stopped by terror.

Key words: philosophy of life, vitaism, neoromanticism, neoclassicism, futurism, expressionism, humanism, tradition, universalism.

Стаття надійшла до редколегії 02.09.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 061. 6 (430 =161. 2): 82. 09 "19"

УКРАЇНСЬКИЙ НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ У БЕРЛІНІ ТА ЙОГО РОЛЬ У ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В НІМЕЦЬКОМОВНОМУ СВІТІ

Ярослав Лопушанський

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
вул. І. Франка, 34, 293720, Дрогобич, Львівська область, Україна*

У статті синтезовано історико-літературний матеріал, присвячений діяльності Українського Наукового Інституту, яка припадає на 1926 — 1945 рр. Вона була спрямована на плекання української науки і культури в німецькомовному регіоні, налагодження та посилення громадсько-культурних взаємин між Україною та західноєвропейським світом.

Ключові слова: Український Науковий Інститут, центр, культура, екстериторіальний, українознавство.

Наприкінці 1910-х рр. — початку 1920-х років у Німеччині організовано чимало товариств і об'єднань, метою яких було налагодження політичних, економічних і культурних контактів між німецьким та українським народами. Головними містами активної співпраці стають Ляйпціг, Мюнхен і особливо Берлін, який, після Відня перших десятиліть ХХ ст., стає одним із важливих екстериторіальних центрів української культури. Зосередження тут численної української еліти, студентства тощо поживає інтеграційні процеси і виступає закономірним чинником активізації українсько-німецьких культурних взаємин.

Поживлення українсько-німецьких взаємин, а відтак і популяризація української літератури в Німеччині наприкінці 20-х — початку 30-х років зумовлюється заснуванням у Берліні Українського Наукового Інституту (УНІ) в 1926 році з ініціативи гетьмана П. Скоропадського, Міністерства закордонних справ Німеччини та українського Товариства допомоги біженцям у Берліні [1]. Своїм першочерговим завданням інститут вважав розвиток української науки й культури, налагодження культурних зв'язків між Україною і західноєвропейським світом, німецькомовним зокрема. До науково-викладацької роботи в УНІ, крім українських вчених (Д. Дорошенко, І. Мірчук, К. Лоський, Д. Чижевський, О. Колесса, Б. Лепкий, З. Кузеля та ін.), були залучені також відомі представники німецької еліти Г. Шпехт, Р. Травтман, К. Маєр, П. Рорбах, Г. Кох, П. Дільс та ін.

Популяризаторська діяльність УНІ щодо української мови й літератури здійснювалася головним чином завдяки видавничій справі. Уже в 1927 році виходять у світ "Наукові записки Українського Наукового Інституту в Берліні" (Abhandlungen des

Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin) [2], які містили статті українською і німецькою мовами. Видання, зокрема розсилали по всіх бібліотеках і наукових центрах Німеччини й Австрії тощо. Із 22 наукових статей і розвідок, опублікованих у трьох томах "Записок", лише декілька присвячені українській літературі та її постатям [3], а дві бібліографічні замітки в першому томі (1927) І. Мірчука [4] і Д. Чижевського [5] доповнюють літературознавчу тематику часопису як своєрідні рецензії на художні й літературно-критичні твори. Особливо вирізняється тут бібліографічна розвідка Д. Чижевського, в якій чи не вперше звернуто увагу німецькомовних читачів на збірку українських пісень ("Ukrainische Lieder", 1841) у перекладі Антона Мавріціуса, німецького поета XIX століття. Критик подає зміст книжки, вказуючи при цьому на основний мотив кожної пісні (всього 25), переклад яких, на його думку, не є поетично досконалим і свідчить про поверхові знання їх автора історії і життя України [5, с. 217].

Найбільшою мірою до популяризації української класичної літератури спричинилися "Записки" дослідженням І. Мірчука "Світогляд української поетеси Лесі Українки" (Die Weltanschauung der ukrainischen Dichterin Lesja Ukrajinka) [6], в якому літературознавець на матеріалі творчості письменниці подав основні принципи її світогляду, художню тематику і проблематику її творів, а саме: сильне переважання емоціонального над раціональним, ідея полярності всієї духовної і матеріальної дійсності, співвідношення і психологічний паралелізм між людиною і природою, національний і подекуди екзотичний характер тематики. На багатьох прикладах і фактах І. Мірчук доводить, що Леся Українка не обмежувалася національними проблемами України, а порушувала їх у масштабі загальнолюдських стосунків.

У тому ж 1927 році УНІ почав видавати німецькою мовою науково-інформаційні збірники під назвою "Повідомлення Українського Наукового Інституту в Берліні" (Mitteilungen des Ukrainischen Institutes in Berlin) [7] зі статтями Д. Дорошенка, І. Мірчука, В. Залозецького, В. Тимошенка та ін. На жаль, у жодному томі не знаходимо літературознавчого матеріалу, який інформував би німецькомовних читачів про новини української літератури. Заслугує на увагу хіба що бібліографічна замітка про україніку в чужомовній пресі [8], з якої можна було почерпнути інформацію про наше письменство в інших важливих німецькомовних часописах.

Значну роль у справі популяризації художнього слова серед німців відіграли публічні виклади, що їх організував УНІ і які відбувалися в аудиторіях самого ж інституту або Берлінського університету. Лекції читали як українською, так і німецькою мовами. Особливою увагою серед німецької публіки користувалися доповіді про українську культуру й історію С. Смаль-Стоцького, Д. Чижевського, В. Кубійовича, Д. Дорошенка, І. Мірчука та ін. Українська література була темою лекцій І. Мірчука [9], Д. Дорошенка [10], які згодом друкувалися в інститутських виданнях або ж виходили у світ окремими брошурами. Так, наприклад, доповідь першого ректора УНІ Дмитра Дорошенка (1882-1951) "Шевченко — великий український національний поет", прочитана німецькою мовою 28 квітня 1929 р. в УНІ, була опублікована наступного року маленькою книжечкою [11]. Автор відтворив життєвий шлях Т. Шевченка, його успіхи, славу і заслання. Творчу діяльність геніального поета автор праці подав у еволюційному розвитку від романтизму до реалізму, до боротьби за політичне і соціальне визволення

нації. Окрему увагу присвячено в дослідженні головним мотивам найважливіших творів Кобзаря і виявленню в них загальнолюдських ідеалів, розкриттю його ідейно-мистецького значення як для української, так і для інших слов'янських літератур тощо. Зазначимо, що праця Д. Дорошенка вийшла згодом французькою (Прага, 1931) й англійською (Прага, 1936) мовами [12]. Вона продовжила традиції німецькомовної шевченкіани Г. Обріста, С. Шпойнаровського, Ю. Віргінії, В. Кушніра, О. Поповича, А. Енсена, О. Гриця та ін. Після виходу літературознавчого нарису шведського славіста Альфреда Енсена (1859-1921) під назвою "Taras Schewtschenko: Ein ukrainisches Dichterleben" (Відень, 1916) було досягнуто певної вершини в популяризації творчості українського пророка. З того часу, однак, настала довготривала перерва, за винятком декількох перекладів у збірці А.-Ш. Вуцкі "З країни колосків" (Aus dem Ihrenlande. Ukrainische Lyrik in deutscher Nachdichtung), що вийшла в Берліні 1921 року. Діяльність інституту сприяла активній популяризації творчості Т. Шевченка; доклали до цього зусилля Д. Дорошенко, З. Кузеля, Г. Шпехт, Б.-Г. Орліх та ін.

Наприкінці 1932 року УНІ започаткував серію українознавчих досліджень "Beitrage zur Ukrainekunde", які виходили друком у берлінському видавництві Товариства сприяння українській науці й культурі. Більшість з них були виголошені в інституті та інших навчальних закладах Берліна. Упродовж 1930-х років з'явилися праці відомих учених К. Маєра [13], В. Кубійовича [14], Л. Багрова [15], Г. Шпехта і З. Кузеля [16] та ін. У шостому номері "Beitrage zur Ukrainekunde" опубліковано, крім названих статей, також і Шевченкові поезії у перекладах Г. Шпехта, Б.-Г. Орліха, А.-Ш. Вуцкі; фрагменти із щоденника і листування Т. Шевченка переклала Марія Мірчук. Цей збірник ще раз засвідчив, якого великого значення надавали українські й німецькі науковці поширенню відомостей про українську художню творчість, Шевченкове слово зокрема, оскільки спадщина великого поета навіть у середині 30-х років залишалася малодоступною читачам за межами слов'янського світу. Таку ситуацію зумовлювали, на думку К. Маєра, дві важливі обставини: по-перше, вірші поета ніде й ніколи не були перекладені іншими мовами, по-друге, українська мова не звучала в жодній державі на авторитетному представницькому рівні і вивчала її відносно мала кількість неукраїнців [17]. А тому основними шляхами популяризації творчості Т. Шевченка були літературна критика і художній переклад.

Про вихід кожного номера "Beitrage zur Ukrainekunde" відгукувався щоквартальний журнал з вивчення германсько-слов'янських культурних взаємин "Germanoslavica". Рецензії належали літературознавцю, редактору часопису Конраду Бітнеру (1890-1967) [18], який зробив вагомий внесок у вивчення слов'янських і германських літератур, розроблення методології їхнього типологічного зіставлення тощо.

Починаючи від 1933 року, УНІ видає в Берліні свій періодичний вісник "Ukrainische Kulturberichte" німецькою та українською мовами [19]. Його завдання полягало в ознайомленні німецької громадськості з культурним життям України та діяльністю інституту. Перегляд і аналіз статей переважної більшості всіх чисел часопису [20] дають підстави говорити про активну пропаганду української літератури. Домінували тут критичні статті й замітки, проте майже не зустрічаються художні

переклади, за винятком двадцять п'ятого номера від 20-го травня 1936 року, в якому вміщено декілька поезій Т. Шевченка у перекладах Г. Шпехта, А.-Ш. Вуцкі, Б.-Г. Орліха.

Уривок із доповіді Г. Шпехта "Європа відкриває українця" (Europa entdeckt den Ukrainer) [21] став своєрідною спробою привернути увагу європейського світу до України як до нації з такою ж самобутньою історією, видатними іменами й подіями, багатою культурою, як і в будь-якого іншого слов'янського чи неслов'янського народу. О. Пушкін, родоначальник російської національної літератури, розмірковує автор статті, ще й не народився, як І. Котляревський уже опублікував свою "Енеїду", а Т. Шевченко стає представником світової літератури майже одночасно із запровадженням у науковий вжиток самого Гетевого поняття "Weltliteratur" (світова література). Користуючись численними фактами й коментарями, Г. Шпехт доводить, що український народ і його культура сягають рівня європейської цивілізації. Україна- це земля визначного філософа Г. Сковороди, талановитих майстрів художнього слова Т. Шевченка, В. Стефаника, В. Винниченка, О. Кобилянської та ін.; це земля, на якій творить пісню найспівучіший серед усіх слов'янських народів, естетично досконалу, що під час гастролей відомої хорової капели О. Кошиця Європа захоплено виголошувала: ці українці таки справді існують, та ще й так самобутньо співають [21, с. 8].

Народно-постична творчість українського й німецького народів була темою іншої доповіді Г. Шпехта, уривок з якої опублікований на сторінках вісника [22]. Мовлячи про невичерпне багатство української народно-пісенної спадщини, про П. Чубинського, Я. Головацького, А. Метлинського, критик зауважує: "Український народ виявляє у своїх основних рисах деяку спорідненість з німецьким; навіть історико-територіальне становище, яке нав'язало двом народам постійну пильність і необхідність боротьби за своє самоутвердження, виявило певну подібність" [22, с. 4-5].

До публікацій літературознавчого змісту в "Ukrainische Kulturberichte" належить також зарахувати фрагмент із доповіді І. Мірчука "Основні риси та елементи українського світогляду" [23], прочитаної 3 травня 1935 року в університеті ім. Фрідріха Вільгельма, статтю К. Маєра "Тарас Шевченко (1814-1861)" [24], замітку К. Ріхтера "Лірика Шевченка в німецьких перекладах" [25], критичний огляд М. Масюкевича "Художня література в радянській Україні" [26] та ін. В останньому автор заглиблюється в літературний процес радянської України 20-30-х років і відкриває для німецькомовного читача жахливу картину фальсифікації, переслідування, повної заборони українського художнього слова, морального і фізичного знищення його творців. Критик говорить про вилучення з творів українських класиків багатьох абзаців, сцен і сторінок, про заборону всіх творів понад двадцяти українських поетів, про жорстоку розправу з Г. Косинкою, Д. Фальківським, О. Влизьком Є. Плужником, В. Підмогильним та багатьма іншими, про вимушене самогубство Миколи Хвильового і М. Скрипника тощо. М. Масюкевич називає красне письменство радянської України літературним цвинтарем, на якому нависла темна ніч з тінями розстріляних, засланих у тюрми і змушених мовчати митців [26, с. 5]. Зауважимо, що ця стаття — один з небагатьох німецькомовних матеріалів про письменство підросійської України, в якій так відверто сказано про його трагедію і фатальні умови буття.

Важливою ділянкою діяльності УНІ у справі популяризації української літератури було видання монографій, наукових праць, словників тощо. Така тенденція започатковується уже в 1930 році, коли з ініціативи інституту у видавництві "Deutschum und Ausland" вперше німецькою мовою вийшов у світ своєрідний посібник з історії української духовної культури за редакцією В. Залозецького [27]. Структурно — це збірник окремих досліджень Д. Антоновича, Л. Білецького, Д. Дорошенка, В. Залозецького, З. Кузеля та І. Мірчука. Дослідження присвячені духовним надбанням середньовіччя, ренесансу, XIX ст. і сучасності. Тематично вони дають уявлення про розвиток релігії та Церкви, літератури й мистецтва, театру й етнографії в названі епохи української історії. Оглядові українського письменства присвячені, зокрема, статті Д. Дорошенка [28] і Л. Білецького [29], різні щодо викладу матеріалу і особливостей розкриття теми. Якщо перша характеризується більш аналітичним, подекуди констатуючим підходом до висвітлення літературного процесу, то наступним двом (автор — Л. Білецький) властиве надмірне використання імен без належної мистецької ієрархії. Тому й нема якогось розмежування між видатними постатями й письменниками другого чи третього рангу. Читач, таким чином, не спроможний через перевантаження змісту обох статей численними прізвищами вичленувати ядро літературного процесу, найталановитіших представників того чи іншого напрямку, стилю тощо. Подекуди критик надає більшій ваги політичній орієнтації митця слова, ніж його творам. Доречі, у спеціальному випуску журналу "Orient und Occident" під назвою "Ukraineheft" (1933) була вміщена рецензія на видання В. Залозецького. Її автор, Ф. Ерленбуш, вказуючи на позитивні сторони цієї праці, критично і негативно оцінив статті Л. Білецького. Щоправда, не цілком об'єктивним видається висновок німецького критика: "Читач не зможе собі аж ніяк уявити важливий етап в історії української літератури" [30]. Однак попри всі недоліки, завдяки об'єктивності, спробі типологічного зіставлення і намаганням досягнути всю жанрово-стильову систему художнього процесу Західної і Східної України літературознавчі огляди Л. Білецького і Д. Дорошенка — певний здобуток у популяризаторській справі українського художнього слова. Важливо зазначити також, що такий метод представлення української літератури (у невеликих за обсягом статтях перелічувалися чи не всі імена з декількома епітетами при них, без будь-якої взаємозв'язаної характеристики) використовувався в непоодиноких випадках.

У 1933 році німецькомовна україніка збагатилася ще двома важливими виданнями, які не обійшли увагу чужомовного читача. Мова йде про спеціальний черговий номер журналу "Orient und Occident" під назвою "Ukraineheft" (1933, №14) [31] і збірник української прес-служби в Берліні "Ukraine" (1933, № 1/2) [32]. У першому були вміщено, крім літературознавчих матеріалів українських авторів, стаття Ф. Ліба "Страждання великого народу" (Die Leiden eines großen Volkes) (с. 33-48) про релігійне життя нашого народу та рецензії Ф. Ерленбуша на праці В. Залозецького [33] й А. Річицького [34]. Решта статей як на церковно-релігійну, так і літературну теми належали перу професорів Д. Чижевського і Д. Дорошенка, які, до слова, були також і співробітниками цього часопису.

Д. Чижевський, перекладаючи вибірково містичні писання Г. Сковороди, мав на меті ознайомити німецькомовну аудиторію з релігійною проблематикою письменника,

оскільки дослідники шукали в його творчості і релятивістську етику, і "критику Біблії", і "психотехніку", і навіть "підсвідомий матеріалізм", але тільки не релігійний зміст [35]. Перекладач звертає особливу увагу читача на паралелі в містици Г. Сковороди і представників німецького бароко, на її емблематичний характер. Ця спорідненість, на думку вченого, ґрунтувалася частково на обізнаності Сковородою з німецькою містикою середньовіччя [35, с. 2].

Спробу аргументованого аналізу основ світогляду П. Куліша бачимо в іншій статті Д. Чижевського, опублікованій в тому ж журналі [36]. Д. Чижевський сягає суті Кулішевої "філософії серця". Вона виникла внаслідок постійних студій Біблії і церковних книжок, читання містичної літератури і т. п., що відчувається навіть у мові та стилі художніх творів П. Куліша. Зауважимо, що стаття написана з належним мистецько-філософським осмисленням проблеми, з використанням фактичного матеріалу і повинна була позитивно вплинути на розуміння чужомовним реципієнтом творчості П. Куліша.

Збірник "Ukraine" присвячений трьом основним аспектам української державності: історико-політичному, економічному і культурологічному. У статті З. Кузелі "Українська культура" (Ukrainische Kultur) літературі відведено небагато місця, позаяк автор намагався досягнути в загальних рисах усі сфери духовного і мистецького життя України. Літературознавець констатує факт, що європейськими мовами перекладена надто надто мала кількість творів української літератури, і це, на його думку, можна пояснити лише політичними обставинами. Адже в неслов'янському інформаційному просторі домінувала російська література, а культурна політика у "першій країні соціалізму" була спрямована на створення всіляких перешкод для проникнення в Європу інших національних літератур.

Багатим на українознавчі студії культурологічного змісту був 1939-й р., коли у світ вийшли монографії З. Кузелі і Р. Димінського [37], М. Цулукідзе [38], А. Шмідта [39], збірник наукових статей про українську літературу О. Грицаця, Д. Николишина, О. Бурггардта, Є. Маланюка [40] та ін.

Збірник "Українська література на службі своєї нації" (Ukrainische Literatur im Dienste ihrer Nation) став одним з найбільших досягнень 20-30-х років у популяризаторському фонді нашого художнього слова. Для німецькомовного читача це видання було своєрідним посібником з історії українського письменства модерного періоду. Кожне дослідження містить не лише констатуючі факти, а й порівняльно-аналітичні оцінки та висновки про художні стилі, жанри і творчість більшості українських письменників кінця XIX — початку XX ст. Примітно, що критиками літератури виступили тут самі ж майстри художнього слова, перекладачі і літературознавці одночасно, які жили за межами України і творили не з позицій комуністичної ідеології, а на засадах української державності.

А. Шмідт у книзі "Україна — країна майбутнього" намагався оживити забуту історію українського народу, його держави [41]. Чимало уваги присвячено художній літературі у розділі цієї праці "Духовні основи українського народу" (с. 114-133). Про творчість Т. Шевченка та І. Франка читач довідується найбільше; коротко згадує критик і діяльність І. Вишенського, Г. Сковороди, І. Котляревського, М. Коцюбинського,

В. Винниченка, В. Стефаника, М. Хвильового та ін. У перекладах А. Шмідта і Г. Шпехта подані тут "Заповіт" і "Я не нездужаю нівроку..." Т. Шевченка та уривки з поеми "Мойсей" І. Франка. Окремо говорить А. Шмідт про роль і значення української народної творчості, подає одну думу із "Постичної України" (1845) Фрідріха Боденштедта. Загалом, книжка написана з великим знанням історії, культури і симпатією до нашого народу. Те, що її автор був на той час одним з найавторитетніших знавців і дослідників Східної Європи й України зокрема [42], дає підстави говорити про неабияке значення цієї праці для ознайомлення німецькомовної громадськості з українською культурою і літературою.

Розділи про наше письменство у працях З. Кузелі і М. Цулукидзе містили, на жаль, тільки перелік імен і загальні зауваження, а отже, не мали особливої літературознавчої вартості.

Чимало німецькомовних видань про Україну, її історію і геополітичний розвиток з'явилося на початку 1940-х років [43]. Про ознайомлення іншомовних читачів з українською культурою і літературою найбільшою мірою подбали І. Мірчук, М. Мірчук, Д. Дорошенко.

Третій розділ книги "Довідник України" (Handbuch der Ukraine, Ляйпціг 1941), виданої з ініціативи УНІ в Берліні, був присвячений оглядові культурного життя і духовних надбань українців [44]. Його автор Іван Мірчук використав згодом цей матеріал про шкільництво, науку, театр, літературу, образотворче мистецтво тощо у своїй німецькомовній "Історії української культури" [45]. На відміну від "Довідника України", в якому читач міг знайти надто коротку і поверхову інформацію про українське письменство від найдавніших часів до сучасності, в цьому синтетичному дослідженні зроблено спробу наукової і літературознавчої оцінки українського художнього слова всіх епох. Учений стверджує, що українська література у своєму розвитку пройшла такий же шлях, як і в усіх народів Європи; І. Мірчук знайомить німецькомовних читачів з особливостями і найвидатнішими представниками українського середньовіччя, Ренесансу, бароко, романтизму, модернізму тощо.

Одне з найбільших досягнень україністики в Німеччині до 1945 року була збірка новел "Die Scholle" (Ляйпціг, 1942) [46] в перекладах Марії Мірчук (1886-1963). До неї увійшло 17 прозових творів 12-ти письменників: І. Франка ("Яць Зелепуга"), М. Чернявського ("Хліб наш насущний"), А. Тесленка ("Наука"), В. Стефаника ("Сама-саміська", "Земля", "Кленові листки", "На панській ниві"), Марка Черемшини ("Св. Миколай у гарті"), О. Кобилянської ("Битва", "Юда"), М. Коцюбинського ("П'ятизлотник"), Б. Лепкого ("Аллегро патетіко"), Г. Косинки ("На золотих богів"), С. Парфанович ("Порада"), М. Хвильового ("Мати", "Елегія"), Ю. Косача ("Вечір у Розумовського"). Збірка завершується великим оглядом української літератури Івана Мірчука. Мова перекладу передає постичний настрій вибраних новел.

Найсоліднішим науково-публіцистичним дослідженням про українсько-німецькі духовні контакти, яке будь-коли з'являлося в історії двох народів, була праця Дмитра Дорошенка "Україна і Райх. Дев'ять століть німецько-українських зв'язків у дзеркалі німецької науки та літератури" [47]. Перевидана 1994 р. Українським Вільним Університетом під назвою "Україна і Німеччина" [48], вона й сьогодні є для

літературознавців, істориків, публіцистів настільною книгою при вивченні багатограних і плідних стосунків України та Німеччини. У передмові до видання автор писав: "Завданням праці було подати по можливості цілісний і чіткий огляд про те, як Україна й український народ упродовж майже одного тисячоліття були представлені в німецьких хроніках і творах німецьких авторів". Д. Дорошенко досліджує політико-економічні і культурні зв'язки двох народів, а відтак і українознавчий матеріал у публіцистичній, довідковій, мемуарній, науковій літературі та в художніх творах. При цьому вчений свідомо обмежився тільки німецькими авторами, а все інше, що було написано німецькою мовою про Україну навіть самими ж українцями, повинно було стати, на думку Д. Дорошенка, предметом окремого дослідження.

У десятому розділі "Die ukrainische Literatur im deutschen Spiegel" мова йде про рецепцію української літератури в німецькомовному світі в XIX- на початку XX ст. Згадано тут вибірково основні критичні дослідження, переклади творів українського письменства, головним чином Т. Шевченка, якому найбільшою мірою присвячена вся добірка матеріалів. Про перші десятиріччя XX ст. подано небагатий фактичний і джерелознавчий матеріал. Загалом, усе дослідження Д. Дорошенка є добрим фундаментом для вивчення літературних контактів двох народів [49].

Таким чином, у німецькомовному середовищі 20-30-х рр. панувала сприятлива атмосфера для популяризації українського письменства і зацікавлення читачів творчістю багатьох майстрів художнього слова. Пропаганда української літератури була складовою частиною цілеспрямованого процесу входження України в політичне і культурне життя Європи. Важливими чинниками інформування німецькомовної аудиторії про геополітичний і духовний розвиток української нації, минуле й сучасне її літератури зокрема, були періодичні видання, науково-популярні брошури й українознавчі посібники, діяльність німецько-українських товариств, видавничих спілок, Українського Наукового Інституту в Берліні зокрема. Його діяльність у 1926-1945 рр. була спрямована на плекання української науки й культури в німецькомовному регіоні, аби налагодити та посилити громадсько-культурні взаємини між Україною та західноєвропейським світом. Поглибленому зацікавленню німецької інтелектуальної еліти українською літературою сприяли наукові збірники "Abhandlungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes", "Mitteilungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin", серія українознавчих досліджень п. н. "Beiträge zur Ukrainekunde", друкований орган "Ukrainische Kulturberichte" тощо. На шпальтах цих видань з'явилися не тільки літературознавчі матеріали, а й переклади художніх творів, які вагомо поповнили скарбницю українсько-німецьких літературних взаємин.

1. Про заснування інституту і його діяльність див: *Mirčuk I.* Das Ukrainische Wissenschaftliche Institut in Berlin // *Mitteilungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin*. — Berlin, 1927. — Н. 1. — С. 37-48; *Dorošenko D.* Das Ukrainische Wissenschaftliche Institut in Berlin (1926/27 — 1927/28) // *Mitteilungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin*. — Berlin, 1928. — Н. 2. — С. 62-68; *Кузеля З.* Українознавство в Німеччині (1939-1945) // *Сьогодні й минуле*.

- Вісник українознавства. — 1948. — № 1. — С. 49-56; *Мірчук І.* Український Науковий Інститут у Берліні // Сьогодні й минуле. Вісник українознавства. — 1949. — № 1-2. — С. 87-90; *Наріжний С.* Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. — Прага, 1942. — С. 210-219; *Kumke, Carsten.* Das Ukrainische Wissenschaftliche Institut in Berlin: Zwischen Politik und Wissenschaft // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas.* — Wiesbaden, 1995. — Bd. 43. — H. 2. — S. 218-239.
2. Всього вийшло у світ три томи "Записок" (1927, 1929, 1931 pp.) за ред. Д. Дорошенка.
 3. *Mirčuk I.* Tolstoj und Skovoroda, zwei nationale Typen. — 1929. — Bd. 2. — S. 24-51; Die Weltanschauung der ukrainischen Dichterin Lesja Ukrajinka. — 1931. — Bd. 3. — S. 111-126; *Dorošenko D.* Die Ukraine und ihre Geschichte im Lichte der westeuropäischen Literatur des XVIII und der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. — 1927. — Bd. 1. — S. 1-70.
 4. Die Arbeiten über Skovoroda in deutscher Sprache. — S. 213-214.
 5. Ukrainische Lieder von Anton Mauritius. — Berlin, 1841. — S. 214-217.
 6. Abhandlungen des ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin. — 1929. — Bd. 2. — S. 24-51.
 7. Два томи "Збірника" вийшли у світ відповідно в 1927 і 1928 pp.
 8. Ukrainica in der fremdsprachigen wissenschaftlichen Presse der letzten Jahre // Mitteilungen. — 1928. — Bd. 2. — S. 78-82.
 9. H. S. Skovoroda, ein ukrainischer Philosoph des XVIII. Jahrhunderts (24. II. 1928); L. Tolstoj und H. Skovoroda: Eine psychologische Parallele (20. VII. 1928).
 10. Die deutsch-ukrainischen politischen, ökonomischen und kulturellen Beziehungen im Laufe der Geschichte (інаугураційна доповідь, опублікована в журналі "Die Ukraine", 1926, № XII); *Schewtschenko:* Der grosse ukrainische Nationaldichter (згодом опублікована).
 11. *Doroschenko D.* Schewtschenko: Der grosse ukrainische Nationaldichter. — Berlin: Verlag E. Wyrowyj, 1929. — 48 S.
 12. Див.: *Bittner K.* Taras Ševčenko (1814-1861) zum 75. Todestage. — In: *Germanoslavica.* — 1936. — 4. Jahrgang. — H. 1-4. — S. 333-335.
 13. Die Ukraine in der polnischen Romantik // Beiträge zur Ukrainekunde. — Berlin, 1932. — H. 1. — 32 S.; Das Igorlied. Text mit Einleitung und Erklärungen für den Hochschulgebrauch // Beiträge zur Ukrainekunde. — Berlin, 1933. — Heft 4. — 32 S.
 14. Die Verteilung der Bevölkerung in der Ukraine // Beiträge zur Ukrainekunde. — Berlin, 1934. — H. 2. — 40 S.
 15. Die ersten Karten der Ukraine (XVII. Jh.) // Beiträge zur Ukrainekunde. — Berlin, 1935. — H. 5. — 8 Karten.
 16. Taras Schewtschenko: Der ukrainische Nationaldichter (1814-1861). Vorträge von Prof. Dr. Karl H. Meyer, Dr. G. Specht und Dr. Z. Kuziela über Schewtschenko und Übersetzungen aus seinen Werken // Beiträge zur Ukrainekunde. — Berlin, 1937. — H. 6. — 71 S. (До збірника увійшли доповіді "Тарас Шевченко" К. Маєра, "Місце Шевченка в новітній світовій літературі" Г. Шпехта і "Шевченко та його національно-політичний заповіт" З. Кузеля).

17. Див.: *Ukrainische Kulturberichte*. — Berlin, 1936. — 4. Jg. — Nr. 25.
18. Пор.: *Germanoslavica*. — 1932-1933. — Н. 1-4. — S. 277-278; 571-572; *Germanoslavica*. — 1936. — 4. Jg. — Н. 1-4. — S. 333-336.
19. З 1-ого по 24-й номер — щомісяця, а з 25-го по 38-й — раз на два місяці. Упродовж 1933-39 рр. вийшло 44 номери. Коли в 1939 р. світ побачило 39/44 число часопису п. н. "Die Westukraine" з картою України на титульній сторінці, німецька влада заборонила подальше видання "Ukrainische Kulturberichte".
20. В Австрійській Національній бібліотеці (Відень) із 44-х номерів газети зберігаються 3, 7, 9, 17-26, 30, 31, 33, 34, 36-38 числа.
21. *Ukrainische Kulturberichte*. — 1933. — 1. Jahrgang. — Nr. 7. — S. 5-9.
22. *Der ukrainische und der deutsche Volkscharakter. Ein Querschnitt durch die Volkslieddichtung zweier Völker*. — In: *Ukrainische Kulturberichte*. — 1935. — 2. Jahrgang. — Nr. 17. — S. 4-6.
23. *Die ukrainische Weltanschauung in ihren Hauptzügen und Grundelementen*. — In: *Ukrainische Kulturberichte*. — 1935. — 2. Jahrgang. — Nr. 18. — S. 1-5.
24. *Ukrainische Kulturberichte*. — 1936. — 4. Jahrgang. — Nr. 25. — S. 1-2.
25. *Die Lyrik Schewtschenkos in deutschen Übertragungen // Ukrainische Kulturberichte*. — 1936. — 4. Jahrgang. — Nr. 25. — S. 6-7.
26. *Die schöne Literatur in der Sowjetukraine*. — In: *Ukrainische Kulturberichte*. — 1937. — 5. Jahrgang. — Nr. 33/34. — S. 4-6.
27. *Deutschtum und Ausland. Studien zum Auslandsdeutschtum und zur Auslandskultur / Hrsg. von G. Schreiber*. — Heft 28/29: *Das geistige Leben der Ukraine in Vergangenheit und Gegenwart / Hrsg. von Universitätsdozent Dr. V. Zalozieckij*. — Münster in Westfalen, 1930. — 219s.
28. *Geschichtlicher Überblick der ukrainischen Literatur von der zweiten Hdlfte des 16. Jahrhunderts bis Ende des 18. Jahrhunderts*. — S. 100-114.
29. *Die Romantik und ihr Ausdruck in der ukrainischen Literatur*, S. 135-145; *Hauptströmungen in der ukrainischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, S. 208-219.
30. *Orient und Occident: Ukraineheft*. — Leipzig, 1933. — Н. 14. — S. 46.
31. Журнал релігійного спрямування, що видавався в Ляйпцігу з 1920 р. за редакцією Ф. Ліба і П. Шутца у співробітництві з М. Бердяєвим, Е. Райснером і Комітетом з питань співробітництва між німцями і росіянами.
32. Повна назва видання: *Ukraine. Schrift für nationale ukrainische Volks-, Wirtschafts- und kulturpolitik / Hrsg. Vom Ukrainischen Pressedienst*. — Berlin: Ukrainisches Büro, 1933. — Н. 1/2. — 61s. Інформація про вихід наступних номерів журналу відсутня; ймовірно, що видання його було припинено.
33. *Das geistige Leben der Ukraine in Vergangenheit und Gegenwart / Hrsg. vom Universitätsdozent Dr. V. Zalozieckij*, 1930. — 219 S.
34. *Ritschizkyj A. Schewtschenko im Lichte des Zeitalters ("Taras Schevchenko v svete epochi")*. — Moskau, 1931. — 173 S. Українською мовою праця вийшла в 1928 р.
35. *Aus Skovorodas mystischen Schriften / Ausgewählt und übersetzt von D. Tschizewskij*, S. 1-7.
36. *P. O. Kulisch, ein ukrainischer Philosoph des Herzens*. — S. 7-18.

37. Die Ukraine. — Stuttgart: Alemannen-Verlag, 1939. — 84 s.
38. Die Ukraine. — Leipzig: Wilhelm Goldmann Verlag, 1938. — 108s.
39. Ukraine, Land der Zukunft. — Berlin: Verlag Reimar Hobbing, 1939. — 206s.
40. Ukrainische Literatur im Dienste ihrer Nation. — Bern, 1939. — 91 S. До збірника увійшли дослідження *О. Гриця* "Тарас Шевченко і Україна сьогодні" (с. 5-20), *Д. Николишина* "Націоналістичні течії в літературі Радянської України" (с. 21-55), *О. Бурггардта* "Сучасна література Західної України" (с. 56-82) і *Є. Маланюка* "Київська школа неокласиків" (с. 83-91).
41. Ukraine, Land der Zukunft. — Berlin, 1939. — S. 7.
42. Пор. також: *Schmidt A., Rohrbach P.* Osteuropa historisch-politisch gesehen. — Potsdam, 1942. — 384 s.
43. Пор.: *Schemet B.* Die Ukraine einst und jetzt. Kurzer Überblick der ukrainischen Geschichte. — Berlin, 1941. — 39 S.; *Leibbrandt G.* Ukraine. — Die Bücherei des Ostraumes, 1942.- 114 S.; Die Ukraine und die angrenzenden Gebiete / Hrsg. vom Wirtschaftsinstitut für die Oststaaten. — Berlin, 1941. — 245 S.; *Pauser F.* Die Ukraine. — Berlin u. a., 1943. — 139s.
44. "Довідник України", який складався з чотирьох розділів і висвітлював питання країно- і народознавства, економіки, культури й українсько-німецьких відносин, містив статті *В. Кубійовича, З. Кузеля, М. Антоновича, Р. Димінського, В. Садовського, І. Рудницького та І. Мірчука.*
45. *Mirtschuk I.* Geschichte der ukrainischen Kultur / Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes München. — Bd. XII. — München: Isar Verlag, 1957. — 285s.
46. На жаль, ця антологія зберігається сьогодні навіть в Німеччині лише в небагатьох бібліотеках.
47. *Doroschenko D.* Die Ukraine und das Reich. Neun Jahrhunderte deutsch-ukrainischer Beziehungen im Spiegel der deutschen Wissenschaft und Literatur. — Leipzig, 1941. — 298 s.
48. *Doroschenko D.* Die Ukraine und Deutschland. Neun Jahrhunderte deutsch-ukrainischer Beziehungen. — München: Ukrainische Freie Universität, 1994. — 299 s.
49. Пор. інші розділи: *Ukrainisches Volksleben und ukrainische Volksdichtung im deutschen Spiegel.* — С. 234-249; *Die Ukraine in der deutschen schönen Literatur.* — С. 270-287; *Die Ukraine und die ukrainische Frage in der deutschen Wissenschaft und Publizistik der neuesten Zeit bis zum Ausbruch des Weltkrieges.* — С. 148-178.

**UKRAINIAN SCIENTIFIC INSTITUTE IN BERLIN AND IT'S ROLE IN
POPULARIZATION OF UKRAINIAN LITERATURE IN GERMAN SPEAKING
AREA**

Yaroslav Lopushans'kyj

*I. Franko State Pedagogical University of Drohobych
34 I. Franko str., 293720 Drohobych, Lviv region, Ukraine*

Article synthesizes historical literary material, devoted to the activity of Ukrainian Scientific Institute of 1926-1945. It had an extraordinary impact on Ukrainian science and culture in German speaking region, adjusting and reinforcing public and cultural relations between Ukraine and Western Europe.

Key words: Ukrainian Scientific Institute, center, culture, exterritorial, Ukrainian studies.

Стаття надійшла до редколегії 5.12.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 — 2. 091 “19” (092 В. Винниченко)

П'ЕСИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОДЕРНОЇ ДРАМИ: ТИПОЛОГІЯ ДРАМАТИЧНОГО КОНФЛІКТУ

Степан Хороб

*Прикарпатський державний університет імені Василя Стефаника
вул. Т. Шевченка, 57, 76000, Івано-Франківськ, Україна*

Типологічне зіставлення драматургії В. Винниченка із п'єсами Г. Ібсена, А. Чехова, Б. Шоу, Г. Гауптмана, А. Стріндберга виокремлює специфічно модерністські прийоми українського автора у побудові драматичного конфлікту. На відміну від інших драматургів Винниченко свідомо й наполегливо перевіряв свої ідеї, зосібна “чесності з собою” з реальною дійсністю. При цьому в процесі художнього мислення автор доводив неспроможність цих ідей у житті, яке постає непередбачуваним із суспільних і психологічних установок.

Ключові слова: драма, модернізм, драматичний.

Модернізм, на переконання теоретиків та істориків літератури, можна розглядати, виходячи з кількох, принаймні двох яскраво виражених позицій. З одного боку, він може бути інтерпретований як “по-своєму складний комплекс умонастроїв, дуже розрізнений, хоча й не позбавлений певної внутрішньої єдності” [11, с. 260], а з другого, — як поліаспектна відкрита система (філософсько-естетична й художня) з різними, іноді істотними типами авторської свідомості — символізмом, неореалізмом, експресіонізмом тощо [12]. Власне, таке багатство та єдність модерністського художнього мислення суттєво позначилися на поетиці західноєвропейської, зосібна української драми кінця XIX — початку XX ст. (скажімо, на творчості Генріга Ібсена, Гергарта Гауптмана, Августа Стріндберга, Моріса Метерлінка, Антона Чехова, Бернарда Шоу, Лесі Українки, Олександра Олеса, Володимира Винниченка, Спиридона Черкасенка, Миколи Куліша та ін.). І чи не найперше на такій її вузловій категорії, як драматичний конфлікт, котрий, немовби “розчиняючись” у всіх компонентах п'єси, посутньо виявляється на різних рівнях її організації.

Серед українських драматургів цей модерністський вплив (або як сьогодні модно говорити, дискурс), за спостереженнями багатьох дослідників, торкнувся видозміни конфлікту чи не найбільше в творах Володимира Винниченка. Хоча письменник і використовував традиційно класичну структуру цієї ідейно-естетичної категорії з різким, іноді й непримиренним протистоянням полюсів (“Між двох сил”, “Дочка жандарма”, “Гріх”, “Базар” та ін.), все ж він і тут дещо “розмивав” жорстку бінарну основу драматичного конфлікту. Загалом можна сказати, що саме Володимир Винниченко, як

ніхто інший в національній сценічній літературі початку ХХ ст., не просто тонко відчував і розумів "пульс та ритм європейського часу" (Григорій Костюк), а, що не менш важливо, послідовно і настійливо експериментував над запозиченими ідеями на українському ґрунті "шляхом лабораторного аналізу" (Данило Гусар-Струк) кожної, навіть і не надто помітної деталі драматургічного твору. Згадаймо, як ще в 1911 р. рецензент вистави "Брехня", здійсненої трупною Миколи Садовського за однойменною драмою Володимира Винниченка, акцентував увагу на своєрідності поезики конфлікту його п'єс: "Драматична акція розвивається в душах дієвих осіб, а не зовні. З'являється вона наслідком боротьби не з велетенськими сторонніми силами, а з непомітною буденщиною, з дрібними явищами кожного дня, які затягують, бруднять, зогиджують і своїм смородом задушують живу душу людини. Через це і драма виявляється в таких рухах, тонах, висловах, які єдино можуть передати глядачеві те, що хоче автор і як хоче артист" [1].

Певна річ, конфлікт у п'єсах письменника завжди (більшою чи меншою мірою) детермінується протиріччями проблематики, що лежать в його основі. Певно, й тому всю драматургічну спадщину Володимира Винниченка свого часу Юрій Смолич поділив на три типи відповідно до домінуючих типів конфлікту на рівні змістової організації. Першу третину складають численні психологічні драми, присвячені проблемам сексуальних взаємин, родинних відносин, що вияскравлювалися з властивою драматургові екстравагантністю ("Брехня", "Щаблі життя", "Пригвождені", "Чорна Пантера і Білий Медвідь", "Пісня Ізраїля"). Друга третина складається з творів, де морально-етичну, духовно-національну проблематику сполучено з революційно-соціальною тематикою ("Великий молох", "Memento", "Базар", "Дочка жандарма", "Гріх", "Між двох сил", "Пророк"). Третя група — сатиричні п'єси ("Молода кров", "Співочі товариства", "Панна Мара") [13]. Звісно, такий чи інший схожі поділи, якими б зручними або доступними вони не були, все ж несуть у собі певну умовність і не відтворюють всього різноманіття протиріч та проблем модерної драматургії Володимира Винниченка (приміром, дослідження функціонування етичної теорії, яку художник слова часто йменував "чесність із собою"), не відбивають цілковито об'єктивної картини розвитку і творчого буття драматичного конфлікту в його творах.

Справді, супротивники героїв переважної більшості п'єс драматурга окреслені без будь-яких натяків і недомовлень, зіткнення їх різкі і непримиренні. Однак ці антиподи зла не стають його повноправними представниками. Зло сприймається значно ширше, ніж дії окремих людей, і складається не тільки з того, що відбувається з цими чи іншими персонажами в певній ситуації, але й з того, що існує десь поза драмою, поза життєвою сферою її героїв. У Володимира Винниченка, як і в західноєвропейських авторів-модерністів, уже нелегко віднайти традиційне співвідношення сил, коли конфлікт розвивався в зіткненні головної дійової особи з чітко визначеним середовищем або ж у боротьбі двох виразно заявлених таборів персонажів. Якщо, наприклад, дошукуватись причин нещастя і трагедій героїв "Чорної Пантери і Білого Медведя", виходячи лише з конкретних сюжетних колізій та подій і наочних психологічних взаємин дійових осіб, то цього недостатньо, щоб збагнути сутність характерів Корнія і Рити, досягнути глибинні основи конфлікту між ними.

Тут, очевидно, має рацію дослідниця драматургії письменника Лариса Мороз, яка зауважила в драмі Володимира Винниченка "вічну суперечність трансцендентального плану" [10, с. 100] — поміж жіночим і чоловічим началом, між висотою творчості й приземленістю побуту, між вірністю сім'ї і позасімейними стосунками. Власне ці суперечності й призводять до трагічної розв'язки — смерті Лесика, сина Корнія та Рити. Однак цього замало, щоб з'ясувати спонуки родинної трагедії зусібіч, ґрунтовно проаналізувати всі істотні конфліктно-психологічні ситуації особистих нещасть головних героїв. Причину смерті Лесика, вочевидь, слід шукати не стільки в мистецькому покликанні та якійсь, аж до гіпертрофованості одержимій роботі Корнія над художньою картиною, не стільки у звідчасно-гордовитих, а іноді й безпомічних вчинках Рити, скільки в небажанні (чи неможливості!) кожного з подружжя змінити обставини сімейного життя на краще, або принаймні вийти в той чи інший момент за межі своєї сутності, поступитися во ім'я іншого своїм "его", зрештою, бодай на мить зігнорувати свою людську тотожність.

Для Корнія поза межами можливого — перетворення мистецтва на звичайний ремісничий товар, для Рити поза межами можливого — перетворення своєї чарівної вроди у прості жіночі зваби, а ще гірше — також у товар. Якби хтось із них навіть крок ступив до цього неможливого напрямку, то неодмінно рятував би Лесика від непоправного і родину від нестатків. Проте ні Корній, ні Рита аж ніяк не прагнуть, стоїчно сприймаючи очевидне руйнування своєї сім'ї. Ні, їх кожного по-своєму болить це, зачіпає душу, але еґоцентризм їх характерів не визнає будь-яких, навіть щонайменших компромісів. Бо в протилежному випадку це означало б не що інше, як знищення їх життєвих принципів, морально-етичних засад "чесності з собою". Тим часом сімейне життя — це постійний компроміс, одвічний пошук взаємоприйнятних кроків назустріч один одному. Людина, хай би якою талановитою вона була, якщо не вміє або не хоче жертвувати в ім'я кохання, не може вберегти родини чи й загалом не здатна її мати.

Типологічно суголосний драматичному конфліктові "Чорної Пантери і Білого Медведя" конфлікт драм "Ляльковий будинок" і "Привиди" Генріка Ібсена. Як і в творі українського автора, тут також виникає питання: хто винен у нещастях головних героїв Нори та Освальда Альвінга? Адже при всьому значенні і дійовості зла, що його вносить Крогстад у життя Нори, важко звинувачувати в цьому лише його самого. Протест героїні й автора спрямовані не на Крогстада, а передусім на те, що стоїть за ним і керує його злою волею. В трагедії Освальда винні всі потрохи і ніхто в цілому із дійових осіб. Приховані від оточуючих жакливі вади батька, моральний компроміс матері фрау Альвінг, яка, здається, цілковито змирилася зі своєю роллю, неусвідомлене святенництво пастора Мандерса — за все це мусить безневинно розплачуватися Освальд. Однак усе це — частки загального стану справ, що не мають самостійного і визначального значення. А становище вочевидь таке, що всі події в оселі Альвінгів — природні й закономірні.

Характерною рисою драматичного конфлікту модерної драми є те, що нерідко справжні причини, котрі спонукають до розвитку дії, існують десь поза сферою прямих зіткнень героїв. Як, скажімо, в п'єсі "Дизгармонія" Володимира Винниченка, головні

персонажі якої (революціонери-демократи Ольга та її чоловік Грицько і коханець Мартин) протистоять не стільки жандармам, шпигунам і російським козакам, скільки самим собі, своєму внутрішньому моральному імперативу "чесності з собою". Конфлікт тут радше між гармонією і дисгармонією особистості, хай навіть він замикається в свідомості одного героя (Ольги) або ж не виходить за межі локальних протиріч у світобаченні (Грицька і Мартина) чи частково імпульсується зовнішньою опозицією (стосовно тільки Ольги) з боку Лії.

Отже, прямих, безпосередньо спрямованих проти конкретно-окремішньої особистості дій у драмі не спостерігаємо. Натомість, уся увага Володимира Винниченка акцентується на внутрішньо-психологічному світі дійових осіб, і то не через описування та аналіз почуттів персонажів, а через передачу їх сприйняття, переживання, загалом душевного стану. Певно, це мав на увазі один із перших рецензентів "Дизгармонії" Антін Крушельницький, коли писав, що названий твір — "се спроба будувати драму на нових основах. Драматична акція переноситься на тло душ, драматичний конфлікт — се боротьба поміж свідомими змаганнями й несвідомими інстинктами людини" [7, с. 213].

Таким чином, у творі вияскравлюються й увиразнюються насамперед ті причини конфлікту, що перебувають поза координатами прямих зіткнень героїв — Ольги, Грицька і Мартина. Особливо чітко проступає це в останній картині драми, де немовби підбиваються підсумки всього, що відбувалося в її попередніх діях, де персонажі самі оцінюють свої вчинки і свій стан у момент їх арешту. Власне, ця обставина, але аж ніяк не самостійні рішення кожної дійової особи, змушує їх врешті-решт розлучитися. "Склалося так, — пише молодий дослідник драматургії Володимира Винниченка С. Михида, — що головні герої драми перебувають у залежності від своїх внутрішніх конфліктів (...). Не розв'язавши протягом п'єси, письменник виносить їх у фінал, де під текстовими прийомами домагається виявлення результатів психологічних експериментів, які проводилися ним з метою перевірки на практиці засад "нової моралі". Досліди, проведені автором, не дають позитивних результатів. Перевірка на істинність ідей, які виходять за рамки загальнолюдської моралі, показує їх нежиттєздатність. Це, відповідно, впливає і на конфліктні рішення, що, на перший погляд, відповідає канонам нової європейської драми, за якими душевні колізії героїв не знаходять своєї розв'язки і стан психологічної напруги в фіналі драми не спадає" [9, с. 61].

Схожий драматичний конфлікт вибудовує й Антон Чехов. Його Серебряков у "Дяді Вані" — не просто нікчемна особистість. Він притлумлює життєвий оптимізм Войницького, роблячи з нього звичайного прикажчика, таку ж долю готує й для Соні, спотворює сімейне існування своїй молодій дружині. Либонь, він покалічив не мало голів своєю тупою схоластикою ("Двадцять п'ять років читає і пише про мистецтво, водночас нічого не розуміючи в мистецтві", — говорять про нього). Він огидний і в побуті, і в спілкуванні буркотливістю, дріб'язковим деспотизмом, якоюсь агресивною дією на людей.

Однаке джерело серебряковських жертв не тільки в ньому, тому й нещастя ці ширші, сказати б, охопніші. Так, Серебряков винен у тому, що дядя Ваня тривалий час мешкав у глухомані, проте в загибелі Соні він, по суті, не винен. Одна із центральних

фігур п'єси — Астров. У нього спільна з Войницьким доля, але до Астрова Серебряков не має жодного відношення.

Те ж і у "Вишневому саді", де людина винна здавалося б, у нещастях і злигоднях Гаєва та Ранєвської, насправді винна анітрохи не більше, ніж вони самі, — з їхньою безгосподарністю, легковажністю, якимось інфантильним ставленням до життя. Зрештою, саме Лопухін усіляко намагається завбачливо попередити майнову катастрофу своїх "жертв", пропонує зручний вихід із ситуації, наполягає на ньому.

Яскраво й точно відображено в модерній драмі міщанство, головний із видимих супротивників героїв. У такому конфлікті воно проступає не як ізольована суспільна група, а як соціально-етична категорія, властивість життєвого звичаю. Діапазон властивостей цього міщанства надзвичайно великий: від обивательської відсталості, обмеженості, зловтіхи до виродження національного, загально-людського, духовного начал чи, зрештою, до цілковитої втрати людськості та людяності.

Міщанство як ознака бездуховності властиве не тільки жалюгідно-мізерній поміщиці Секлеті Лазарівні з її надокучливими моральними повчаннями та "обачливому публіцисту" Євмену Семеновичу Тихенькому з його меркантильно-пристосовницькою філософією "моя хата скраю" ("Співочі товариства"), не лише "добропорядному" паничеві-хлопоману Антосеві та його дядькові Макару Макаровичу з одвічною ідеєю-фікс освіжити "стару" дворянську кров "молодою", селянською ("Молода кров"), що їх зображує Володимир Винниченко. Воно, міщанство, більшою чи меншою мірою характеризує й такі, здавалося б, цілковито респектабельні постаті з творів драматурга, як Наталя Павлівна ("Брехня"), Інна Мустащенко ("Закон"), Христя ("Натусь"), Сніжинка ("Чорна Пантера і Білий Медвідь"), Тимофій Любкович ("Пригвождені") та ін.

Відвертість і рівень агресивності міщанства, ясна річ, в кожному окремому конфліктному вузлі різні, проте шкідливість їх беззаперечна. Художник Кривенко ("Memento") — "добропорядний" лицемір і цинік, дізнавшись про вагітність своєї невінчаної з ним дружини Антонини, без найменшого докору сумління, без тіні сумніву й будь-якої морально-духовної провини та спокути за содіяне спочатку пропонує їй позбутися народження небажаної для нього дитини, а згодом із садистською насолодою спостерігає біль і відчай матері, коли та страждає коло застудженого ним же хлопчика — його сина. Більше того, в такий момент навіть знаходить тему для "дискусій" з коханкою Орисею: "Ви свідомі того, що робите, рятуючи його? Для чого ви це робите?". Доречно зауважити, що схожі аморально огидні просторікування висловлює й "вільна жриця мистецтва" Сніжинка ("Чорна Пантера і Білий Медвідь"): "Ну, що з того, що помре ваш Лесик? Будемо говорити, нарешті, прямо. Що з того? Ну, не стане на світі шматочка м'яса, яке кричить, робить неестетичні штуки і... в'яже людей".

Міщанство не тільки руйнує морально-етичні устрої, а й розхищує національні основи особистості. Воно живуче, роз'їдає все і всіх, як, приміром, у п'єсі Володимира Винниченка "Пісня Ізраїля", що має підзаголовок "Кол-Нідре" (від назви єврейської мелодії, яку зазвичай грають на скрипці під час надвечір'я релігійних святкувань Йон Кіппура). Драматург вибудовує конфлікт так, що головному героєві скрипалеві Арону Бломкесу протистоять вже не окремі представники міщанського (здебільшого

імперсько-дворянського, російсько-шовіністичного) середовища, а, здається, все тодішнє суспільство. Бо репрезентує його в драмі предводитель дворянства Петро Семенович Кончинський і його дружина, адвокат, член Державної Думи Мітяхін, професор Сухонін, студент Памфілов, зрештою, й інші молоді люди, зосібна донька Кончинських, а згодом наречена та дружина Арона Ната тощо. Всі вони так чи інакше штовхають Арона — блискучого скрипаля-віртуоза, який задля короткотривалого сімейного щастя, заради кар'єри поступився своїми національними й релігійними принципами — до відречення від єврейського роду і походження. Ї

Конфлікт ускладнюється ще й тим, що сестра героя Мірра, як, зрештою, вся родина Блюмкесів, — ніяк не можуть простити йому відступництва від свого Бога і себе, а, отже, і від свого роду. Міщанство вороже провокувало все це, спонукаючи героя до душевної трагедії. Однак справжні мотиви, що призвели в кінцевому підсумку до національно-релігійної зради Арона, ширші від цих причин і зв'язані зі всім колом життєвих, суспільних взаємин і поглядів персонажів п'єси "Пісня Ізраїля".

У драматургічному творі "Чайка" Антон Чехов "розставляє" конфліктні акценти таким чином, що зусібич виявляє Аркадіну, котра належить до міщанського рутинного світу, як антипода Трепльову та Ніні. По суті, саме Аркадіна є фактичною причиною усіх бід героїв: її скнарість притлумлює волю і незалежність сина, її егоїзм врешті-решт таки розчавлює кохання Ніни і Тригоріна. І все ж Аркадіна не всесильна. Не вона ж прирікає Ніну до напівголодного існування, поневір'яння по підупалих театрах, зустрічей з п'яними купцями, котрі "пристають із люб'язностями". Не вона, зрештою, винна у самогубстві Трепльова, у внутрішній розгубленості та нестійкості (моральній) і невтривалості (фізичній) Тригоріна.

Чеховський Іванов із однойменної драми ніяк не може зректися міщан, відокремитися від їх неспристойних занять і вульгарних розмов. Він навіть залежить од них матеріально. Проте всі ці люди не вирішують його долі. На запропоноване Лебедєвим виправдання ("Тебе, брате, середовище заїло!") Іванов заперечливо відповідає: "Безглуздо, Пашо, й по-старому". Йому доводиться вірити, тому що очевидні дійові особи та обставини надто незначні, щоб зламати таку непересічну постать, і тому також, що злам відбувся у ньому набагато раніше.

В іншій п'єсі цього ж автора — "Трьох сестрах" героїня Наташа настільки агресивна, настільки отруєє всім персонажам життя, що аж ніяк не поступається підступній і нахабній мадам Краузе з драми Гергарта Гауптмана "Перед сходом сонця". Вони обидві, за всієї побутової (й національно-психологічної також) достовірності символізують міщанство в його розмаїтих виявах. Це завперш груба і всевладна сила, впевнена у собі. Однак мадам Краузе, з надміром войовничості, відіграє незначну роль у трагічній розв'язці конфлікту. Наташа завдає багато посутньої шкоди: під її впливом деградує Андрій, вона витісняє сестер із сімейної оселі. Але чи тільки її зла воля — причина нещастя Прозорових? Адже ще до появи Наташі в їх домі не було щастя: "У нас, трьох сестер, життя ще не було прекрасним, воно заглушило нас, як бур'ян...". До того ж не Наташа розбила долю Вершиніна, Чебутикіна, вона аж ніяк не причетна до загибелі Тузенбаха. Одне слово, оскільки "зло" таке широке, то воно, безумовно, не

може бути зображене повністю і всеохопно, безпосередньо і в найрізноманітніших виявах — не може одна людина бути винною в невлаштованості життя загалом.

Тим часом модерна драматургія приймає це за правило і відповідно організовує конфлікт на горизонтальному та вертикальному рівнях. Ні, вона не знімає з агресивних дійових осіб, що стоять на одному із бінарних полюсів конфлікту, значної частини відповідальності. Вона, на відміну від своїх попередників, вимірює таких персонажів тією ж міркою, що й героїв, котрі страждають. Для "позитивних" і "негативних" тут діють одні й ті ж психологічні, морально-етичні закони, засади людського співіснування.

Якщо підходити з такими критеріями до героїні Винниченкового "Закону" Інни Мусташенко, то за всієї очевидності вад її характеру (зверхність, користолюбство, підступність у ставленні до Люди, хитрість і всевладність, навіть деяка агресивність у досягненні своєї мети, позірна манірність у взаєминах з чоловіком, тіткою, все ж у ній нерідко проступає те, власне, жіноче, що робить зрозумілими й деякою мірою сприйнятливими її нездійснені материнські бажання. Адже вона, сповнена енергії і життєлюбства, всією істотою прагне віддатися природному інстинктові жінки, в чому, звісно, нічого аморального чи протизаконного немає. Інша річ, які шляхи і підходи вона вибирає для цього. Тут доречним буде навести невеличкий діалог Інни зі своїм чоловіком — професором Панасом Мусташенком, де розкривається її людська, і від того зрозуміла сутність.

Інна. (...) Ні родини, ні чоловіка, ні жінки без дітей немає. Все брехня. Я мала родину, я мала чоловіка й була жінкою, поки я мала хоч надію бути матір'ю, розумієш, ти: ма-ті-р'ю! А тепер... Що я тепер? Ну, скажи мені, що я таке? Для чого я? Я — каліка, паразит, я безпотрібна істота.

Мусташенко. Люди живуть не тільки для того, щоб дітей родити...

Інна. Ах, прогрес, людськість, цивілізація, краса й так далі? (Схоплюється). Ти! Дай мені дитину, і я віддам за це всю красу, весь комфорт, усю нашу цивілізацію. Чуєш? Я піду в наймички, я буду мити підлоги, я буду жити в норі, в лісі. Я хочу почувати біля серця і лизати, — чуєш, лизати! — мою дитину без ніяких наших філософій і цивілізацій, — чуєш, лизати! Чуєш, ти?

Мусташенко. Але ж ти знаєш, що...

Інна. Знаю, все знаю! Але ж я не хочу скоритися! Не хочу! Я голодна, я весь час голодна, мене смокче голод дитини. Знаєш ти це? Ну що мені робити? Собачку собі купити? Любовника завести? Реферати про жіночу емансипацію писати? Ну, скажи, ну, давай сюди твою філософію, науку, мораль — нехай кажуть, що робити. Хай дадуть мені "закон", як каже Тама. Закон дай мені!" [2, с. 547].

У Володимира Винниченка, як і в драматургії Генріка Ібсена при всій, здавалося б, визначеності та рельєфності, характери ніколи не несуть у собі якоїсь однієї домінуючої риси. Це помітно вже починаючи з "Лялькового будинку", де вияскравлений образ "злодія" Кrogстада сприймається жертвою тих же умов, котрі ледь не привели до загибелі Нору. Але і в одіозній особистості Кrogстада виявляються цілковито сприйнятні риси.

Згадаймо, що і в драмах Бернарда Шоу, Гергарта Гауптмана чи Августа Стріндберга представники ворожих героям і авторам сил аж ніяк не інфернальні й не

позбавлені узвичаєних людських рис: любові до дітей, до ближніх, сумнівів, хвилин слабкості. В повсякденності вони стали менш виняткові, менш значущі самі по собі, але не менш небезпечні об'єктивно — не як втілення зла, а як його характерна частина. Головна героїня драматургічного твору Бернарда Шоу "Професія місіс Уоррен", наприклад, при всьому розмахові її непривабливої діяльності, постає як цілком пристойна у своїй простоті й доступності, безпосередності й приязні жінка, котра викликає не стільки відразу, скільки співчуття через понівечену людяність. У зв'язку із такою конфліктною спрямованістю п'єс модерної драматургії ускладнювалися відповідно й характери дійових осіб: уже не було, як колись у класичній драмі, різкого поділу "добра" і "зла", чіткого "позитиву" й "негативу", прямолінійної (а від того й неглибокої) інтерпретації психологічної і соціальної двополюсності.

Зрештою, сам автор модерної драми не виявляв своєї позиції щодо цього і немов "розчинявся" в героях, конфліктах тощо, прагнучи до абсолютної об'єктивності зображуваного, неупередженого ставлення до персонажа, загалом до виявлення істини в складнощах та неоднорівномірностях життя. Замість "хижаків" і "жертв" попередньої драматургії в новій сценічній літературі вияскравлюється психологічна складність письменників у винесенні вироку окремій особистості, що, на переконання теоретиків та істориків західноєвропейської й української драматургії [14], прямо зв'язано із видозміною, сказати б, агресивного боку конфлікту.

Ні, модерна драма не уникала, як зазначалося, й старих колізій, уже випробуваних у минулому. Але в окреслених виразно соціально-класових, ворожих зіткненнях (приміром, "Ткачі" Гергарта Гауптмана, "Понад сили" (друга частина) Б'йорнстерна Б'йорнсона, "Графиня Юлія" Августа Стріндберга чи "Вишневий сад" Антона Чехова) драматурга передусім захоплював "бунт людського духу". Нова п'єса настійливо вишукувала джерел драматизму, можливо, не стільки в прямих соціальних, національних або ж революційно-збройних сутичках чи протиріччях, скільки в ситуаціях, темах і проблемах психологічних, ідейно-естетичних, етичних тощо. При цьому два типи конфліктів чи не найбільше хвилювали художників слова: формування нових духовних і душевних якостей людини і їх спротив ("зудар") старій агресивній суспільній системі та старим традиціям моралі, що абсолютно ворожі особистості чи народу, а з іншого боку — відображення кризи, непевності й нестійкості відчуття часу в психології людини.

Під цим кутом зору доречно поглянути на драму "Між двох сил" Володимира Винниченка, в основі якої лежить конфлікт між особистим і національним, між переконаннями та морально-духовними обов'язками. Драматург, по суті, й далі (як і в романах "По-свій", "Хочу", "Чесність з собою", в п'єсах "Брехня", "Дочка жандарма", "Тріх") продовжує художнє дослідження внутрішнього світу політизованої людини, революціонера, котрий підпорядковує всього себе, свої морально-етичні засади і принципи служінню ідеї і намагається збагнути, "де лежить ота межа між особистим і суспільним, між чесністю з собою і "служінням народові", яку змушений переступити революціонер і цим самим приректи себе на моральну поразку, на втрати свого "я", своєї суверенності" [5, с. 62]. Хоча, на перший погляд, конфлікт вибудовується на протиріччях революційної атмосфери в Україні, де є все — й ейфорія від здобуття омріяної віками

національної незалежності, й духовно-патріотичне зрушення народних мас, і поступове отверезіння від більшовицької ідеології, і фанатизм віри в неї, може навіть якесь романтизоване бачення її, і одержима жертвовність в ім'я національних ідеалів...

І все ж оцей сюжетно-подієвий, зовнішній бік конфлікту драматург "пропускає" через сім'ю робітника-залізничника Микити Івановича Сліпченка, де під тиском розмежування політичних сил, що набирає непримиренної конфронтації, розриваються й родинні зв'язки, набуваючи ворожої поляризації. Власне, завдяки цьому Володимир Винниченко досягає певної символізації української національної трагедії початку ХХ ст., котра "розколола народ, розкидала його по різних барикадах, а цим самим порушувала морально-етичні принципи і перестороги" [5, с. 63], а також одночасно відбила духовну кризу в психології людини, зокрема внутрішню драму головної героїні твору Софії Сліпченко.

Стрижнем і рушійною силою драматургії стає, можливо, не стільки інтрига чи боротьба інтересів, скільки внутрішня дія. Звідси й зміни в звичних умовах сценічності (в класичній драмі головними були події, а вже в їхньому фокусі — психологія і характери): тепер же саме внутрішні, психологічні порухи накопичуються і розвиваються, надаючи імпульсу драматичному дійству розгортаючи його. При цьому часто зовнішні зміни, сюжетні події, загалом присутня основа конфлікту не показані, і час вияскравлюється у змінах психології. Ми пізнаємо епоху, що витворила Винниченкового Амара ("Пророк"), через засліпленість і фанатизм віри, через появу нових "месій", котрі обіцяють привести народ до благоденства, упокореності й щасливого земного братства, хоча в п'єсі не показано, як головний герой ішов до цього, перш ніж стати "пророком". Епоха, що зломил Чеховського Іванова, також досягається через розгубленість, болючу "розмагніченість" його психіки, хоча так само, зрештою, не показано, з чим зіткнувся цей персонаж перед тим як остаточно занепа́в духом.

Ще частіше під час зіткнення соціально ворожих сил автори в модерній драмі конструюють психологічний варіант конфлікту. Скажімо, в "Чайці" Антона Чехова конфлікт рутинного і "чистого" (естетично вивершеного) мистецтва наче дублюється в психології Трепльова. В п'єсі Гергарта Гауптмана "Одинокі" конфлікт відсталості і філістерства зі світом нових, волелюбних ідей відбувається водночас зовні та в душі Йоганеса Фокерата. При цьому домінує і визначає хід драматичної дії не зовнішня, іноді навіть жорстока боротьба, а колізія внутрішнього спрямування.

Схоже спостерігаємо і в драмі "Щаблі життя" Володимира Винниченка, де конфлікт вибудовується спочатку на таких протилежних полюсах, як "мужицтво і панство" (Сидір Маркович й Акулина Автономовна), "батьки і діти" (Сидір Маркович, Акулина Автономовна й Аня, Зіна, Коко), на протистояннях як зовнішніх (Мирон Купченко — Аня; Мирон — Зіна, Соня), так і внутрішніх (проголошена Мироном теорія "чесності з собою" і неможливість жити за її постулатами; бажання Ані збагнути ідеї Мирона душею і неможливістю до кінця усвідомити їх) тощо. Однак розвитку драматичної дії тут сприяє саме психологічний конфлікт, який майстерно автор накладає на зовнішній конфлікт [16].

Нерідко в модерній драмі її творці, крім протиріч соціальних, психологічних, використовували в драматичному конфлікті й колізії, зв'язані з біологічними

чинниками — спадковістю, патологією, різними хворобливими схильностями. Це й призводило до певного, інколи непередбачуваного повороту в його розвитку. Як, приміром, в “Графині Юлії” Августа Стріндберга. Власне, сама п'єса побудована як поєдинок не просто ворожих одне одному особистостей, кожна з яких належить до визначеного соціального стану (лакей Жан і графиня Юлія), а як боротьба чоловіка й жінки. Перший остерігається сили і нахабніє, помітивши слабкість господаря. Друга — ефемерна в своїх поглядах на життя, нерідко прагне упокореності силою, або й звичайного грубого поводження з нею. Жан всілякими шляхами наближається до своєї мети, навіть одружуючись із Юлією: “Сьогодні я слуга, а в майбутньому я вже власник, через десять років капіталіст...”. Та разом із цим у ньому прокидається ненависть до тих, хто притлумлював його колись й бажання відомстити, починаючи з ближнього — дружини. Юлія спочатку пригнічена цим, а згодом вступає у боротьбу із Жаном. Боротьбу жорстоку, ненависну, аж до знемоги чи й смерті.

Сам Август Стріндберг у передмові до цього драматургічного твору прагне дати якомога повнішу детермінацію подіям: тут і спадковість (Юлія перейняла від матері чоловіконенависництво), й еротичні збудники (танці, запах квітів) та ін. Із притаманною йому настійливістю драматург весь час нагадує про це — підкреслює такі біологічні чинники в характерах своїх героїв (згадаймо також його драми “Батько”, “Самум”, “Танець смерті”, “Шлях у Дамаск”, де боротьба чоловіка і жінки несе в собі “справді безсенсовний відтінок, набуваючи солодко-пристрасно-нестерпно-лютих, маніакальних рис” [6, с. 158]).

Що ж до Винниченкової драматургії, то в ній проблеми взаємин протилежних статей, здається, основа чи не всіх або принаймні більшості п'єс. Навіть коли конфлікти тут вибудовувалися й на основі соціально-психологічних суперечностей, все ж майже завжди постає оцей химерний поєдинок людини з біологічною детермінованістю її лінії життя, з власною природою, якою б вона не була — нормальною чи патологічною, усвідомленою чи інстинктивною, вродженою чи набутою, замішаною на “покликові крові” чи народженою за інших обставин. Тож мав рацію уже згадуваний Данило Гусар-Струк, коли стверджував, що в “моральній лабораторії” драматурга під його доскіпливий “мікроскопічний аналіз” раз у раз потрапляла гра інстинктів, що призводило до гострих внутрішніх конфліктів. Тому-то письменник так будує сюжети своїх драматургічних творів, щоб випробувати силу інстинкту батька-матері, силу статевого потягу, силу біологічного (спадкового чи набутого), протиставивши їм силу інших почуттів, бажань, прагнень, загалом вольових установок.

У листі до Максима Горького 1909 р. Володимир Винниченко зізнається: “Мене глибоко цікавить питання про ставлення людини до інстинктів” [8], і тут же зауважує, що він бажав би поставити це питання “на обговорення суспільства” як питання “про майбутнє людства”. Згадаймо, що такого типу конфлікт, що ґрунтувався на біологічних чинниках, чи не вперше з'явився у драмі “Memento”, для героїні якої, власне, материнський інстинкт, материнське начало підносяться над її коханням у найкритичніший момент її життя. Щось схоже зустрічаємо у драмах “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, “Пригвождені”, “Закон”, “Нагусь”, де материнство й батьківство як

вияви людської природної суті проступають досить-таки домінуюче в загальному спрямуванні розвитку драматичного конфлікту.

Так само, зрештою, як і стосунки між протилежними статтями. Вони то виникають у гострих суперечках між героями, то постають як важливі сюжетні перипетії, то набувають виразно еротичного характеру ("Дизгармонія", "Щаблі життя", "Базар", "Гріх", "Між двох сил", "Пророк" та ін.), однак завжди більшою чи меншою мірою позначаються на розгортанні конфлікту п'єс, його напрузі, структурі тощо. У драмі Володимира Винниченка "Мохноноге", що донедавна вважалася загубленою і лише наприкінці 90-х, по суті, вперше була видрукована в Україні, конфлікт вибудовується на, здавалося б, уже канонізованому класичною драматургією трикутнику: він — вона — і хтось інший. Проте автор доповнює ситуацію новими моментами, ускладнюючи взаємини героїв і біологічними, зосібна сексуальними чинниками. Спочатку це не надто виокремлюється, й тому видається дещо побічним. Бо головні персонажі драматургічного твору — Тетяна і Дмитро Бутенки очевидячки руйнують своє подружнє життя від несумісності характерів. Вона, як акцентується в ремарці, — романтизована особистість, що прагне повсякчас до високого, до подвигу, а в ім'я ідеї ладна піти й на самопожертву. Він, як знову ж таки зазначається в ремарці, — безвольний 34-річний інженер, якого постійно цікавлять проблеми самотворення людини (про що пише й свої книги) й який сам постає чоловіком малопомітним, але нерідко грубим, нахабним й нестриманим у своїх пориваннях. Тому що безсилий подолати в собі оте "мохноноге, одвічне і темне", себто закладене самою природою.

Платою за безхарактерність Дмитра є розлад в сім'ї аж до зради дружини, її взаємини з художником Яковом Суховієм наповнені густою еротикою, тим природним інстинктом, що його, знову ж таки, неможливо здолати. Однак для циніка Суховія ці стосунки були просто черговою перемогою жіночого серця, йому потрібна була тілесна впокореність ідсалистки Тетяни. І не більше. Родинний (сюжетний) аспект конфлікту завершується щасливою розв'язкою: Яків Суховій відступає, залишаючи подружжя, яке хоч і знесилене душевною неприязню, все ж загартоване нею: "Ніяких мохноногих! — стверджує наприкінці п'єси Тетяна, звертаючись до Дмитра. — Будемо разом боротися..." [3]. Конфлікт же особистості і її біологічних інстинктів (внутрішньо-психологічний) у фіналі твору й далі залишається відкритим. Автор ніби екстраполоє його в життя. Природа людини є природою. Саме такий художній результат драми "Мохноноге" очевидно асоціюється із "Привидами" Генріка Ібсена, "Міхаелем Крамером" Гергарта Гауптмана та іншими творами західноєвропейських драматургів. Тому в суспільстві, де панують різні інтереси, ніколи нема й не може бути єдиної моралі. Адже "справжня мораль, яка керує вчинками людей, — це інстинкти людини, що діють у тому чи іншому середовищі, — писав Володимир Винниченко. — Один і той же інстинкт може дати різні результати залежно від того, в яке коло потрапить" [17, 249].

Як великий художник слова, що, по суті, нічим не поступався європейським письменникам-модерністам, український драматург ставив у центр своїх п'єс такі конфлікти, через які, наче крізь побільшуюче скло, досліджував тодішнє суспільство і людину в ньому; внутрішній світ своїх героїв він, як правило, перевіряв через складні випробування, пропонуючи їм обставини й ситуації, що сприяли пізнанню

закономірностей (суспільних, психологічних, морально-етичних, біологічних). Як справедливо і влучно зауважує сучасний дослідник творчості Володимира Винниченка, "його мучило, боліло питання про мету і засоби (у виявленні закономірностей життя й існування людини. — С.Х.) — і він експериментував, перебираючи різні варіанти розв'язання цієї проблеми..." [17, с. 250]. Додаймо до цього й проблеми драматичного конфлікту, який він не просто модернізував, а постійно впроваджував все нові й нові його інваріації. Чи то в загальній побудові твору (конфлікт — сюжет, конфлікт — характер, конфлікт — композиція), чи то у власній структурі (протиріччя зовнішні, внутрішні — конфлікт), чи то зміщення і виявлення взаємопереходів між полюсами конфлікту (він у Винниченковій драмі здебільшого бінарного характеру) тощо.

Такі художні досліди українського драматурга, їхню методологію і механізм зусібічно, як уже йшлося на початку статті, розкрив Данило Гусар-Струк: "Винниченко не проповідував ні скрайнього індивідуалізму, ні тотальної аморальності, ні проституції, ні брехні, ні вільної любові, ні звіриного віддання хоті. Радше він старався перевірити, чи ідеї, які в теорії звучать прекрасно, здійсненні, і які з них виринають наслідки. Якби він жив сьогодні, він напевно проаналізував би в своїй художній лабораторії такі сучасні явища, як родження дітей в пробірці, чи штучне запліднення, чи материнство за допомогою матері-сурогата" [4, с. 11]. На відміну від деяких західноєвропейських драматургів-модерністів, Володимир Винниченко свідомо й наполегливо перевіряв (чи звіряв) свої ідеї, зосібна "чесності з собою", з реальною дійсністю, про що свідчать його щоденникові записи, величезний масив епістолярію. Водночас він цілковито свідомо, всім своїм потужним художнім мисленням доводив неспроможність реалізації цих ідей в реальному житті, яке завше є розмаїтішим за будь-які схеми, непередбачуваним і тому, очевидно, ще цікавішим і привабливішим.

Отож є всі підстави стверджувати, що Володимир Винниченко — не просто європейський письменник-драматург. Він відкрив Європі Україну, а Європа відкрила для себе цього неперебутнього майстра слова.

-
1. Alienus (псевдонім П. Богацького). Нова драма. (З приводу постановки "Брехні", драми В. Винниченка трупю М. К. Садовського) // Українська хата. — 1991. — №1-3.
 2. Винниченко В. Закон. П'єса на чотири дії. // Володимир Винниченко. Вибрані п'єси. — К., 1991.
 3. Винниченко В. Мохноного. Драма // Вежа. — 1996. — № 4-5; за 1997. — № 6-7.
 4. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія // Сучасність. — 1980. — № 7-8.
 5. Жулинський М. Його пером водила сама історія. Історичні передумови появи драми "Між двох сил" Володимира Винниченка // Вітчизна. — 1991. — № 2.
 6. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. (О театре Стриндберга). — М., 1979.
 7. Крушельницький А. Літературно-критичні нариси. — В Станіславові, 1908.

8. Листування В. Винниченка і М. Горького // Слово і час. — 1993. — №2.
9. Михида С. Драми "Дизгармонія" та "Щаблі життя" В. Винниченка і проблеми "нової" моралі. // Наукові записки кафедри української літератури Кіровоградського педагогічного інституту ім. В. К. Винниченка. — Кіровоград, 1995. — Вип. 1.
10. Мороз Л. З. "...Сто рівноцінних правд": Парадокси драматургії В. Винниченка. — К., 1994.
11. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985.
12. Див., напр.: Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів, 1997; Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1999; Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі // Антологія модерної української драми. — Київ — Едмонтон — Торонто, 1998.; Wyka K. *Modernizm polski*. — Kraków, 1968. та ін.
13. Смолич Ю. Нові п'єси Володимира Винниченка // Критика. — 1929. — № 4. — С. 33-48.
14. Див., скажімо: Хрестоматія з теорії драми. Особливості драматургічного мистецтва XIX — XX ст. — К., 1988; Kernan Alvin B. *Character and Conflict, An introduction of Drama*. — N. Y., 1969; Pfister M. *Theorie und Analyse*. — München, 1977; Хализев В. Е. Драма как род литературы. — М., 1986; Кузякіна Н. Б. Українська драматургія початку XX ст.: Шляхи оновлення. — К., 1979 та ін.
15. Про особливості конфлікту драми Володимира Винниченка "Між двох сил" йдеться також у статті Ю. Бойка-Блохина "Драма "Між двох сил" В. Винниченка як відображення української національної революції" // Бойко Ю. Вибрані праці. — К., 1992..
16. На цьому акцентують дослідники творчості Володимира Винниченка як з діаспори (приміром, Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. — Нью-Йорк, 1980), так з материкової України (наприклад, Гнідан О. Д., Дем'янівська Л. С. Володимир Винниченко. — К., 1996) та ін.
17. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920pp. у європейському літературному контексті. — Кіровоград, 1998.

PLAYS OF VOLODYMYR VYNNYCHENKO IN THE CONTEXT OF WESTERN EUROPEAN MODERN DRAMA: TYPOLOGY OF DRAMATIC CONFLICT

Stepan Khorob

*V. Stephanyk Transcarpathian State University
57 T. Shevchenko str., 76000 Ivano-Frankivs'k, Ukraine*

Typological comparison of plays by V. Vynnychenko and ones by G. Ibsen, A. Chekhov, B. Shaw, G. Hauptman, A. Strindberg separates specifically modernistic receptions of the Ukrainian author constructing dramatic conflict. Contrary to others,

Vynnychenko consciously and persistently checked out his artistic concepts (mainly "honesty with oneself") by original reality. Through his artistic thinking author proved the insolvency of these ideas in authentic life, which appears to be unpredictable from the point of view of social and psychological stereotypes.

Key words: drama, modernism, dramatic conflict.

Стаття надійшла до редколегії 13.06.2000

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 82. 02. (091)

НАТУРАЛІЗМ ЯК ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

Роман Голод

*Прикарпатський державний університет імені Василя Стефаника
вул. Т. Шевченка, 57, 76000, Івано-Франківськ, Україна*

Стаття розглядає натуралізм на перетині теорії та історії літератури. Встановлено його межі на шкалі екстенсивного та інтенсивного розвитку художніх напрямів, специфіку його “екстремізму” в українській літературі, відношення до реалістичної системи у структурі мистецтва.

Ключові слова: натуралізм, модернізм, психологія, реалізм

Проблема натуралізму належить до найменш досліджених. Її слід вивчати на перетині двох площин, двох галузей літературознавства: теорії та історії літератури. Це викликано особливостями об’єкта дослідження: те, що стосується натуралізму як одиниці літературно-історичного розвитку, отримує теоретичне забарвлення, коли ми говоримо про поетику натуралізму. Проекція ж будь-якого літературного явища на різні площини єдиного літературознавчого простору забезпечує всебічність і глибину аналізу. “Історичне і теоретичне взаємопроникають, взаємодіють. Вони — грані єдиного погляду і побудови”, — вважає В. Асмус [1, с. 6].

Натуралізм нас цікавитиме як “літературний напрям”, тобто як “творча єдність значної групи письменників певного історичного періоду, близьких за своїм світоглядом, ідейними настановами, життєвим досвідом та художньою манерою”. Розв’язуючи спільні ідейно-естетичні завдання, письменники одного напрямку розробляють спільну тематику, виявляють особливий інтерес до певних типів і характерів, наближаються один до одного і в художніх засобах та мовних особливостях. “Літературний напрям треба розглядати в межах художнього методу на певному етапі його історичного розвитку” [7, с. 228].

Якщо поняття літературного напрямку або літературного періоду узяти за одиницю літературного процесу, за одиницю виміру історії мистецтва як основну конкретно-історичну форму художнього розвитку, то весь літературний процес можна спроектувати на вісь ординат, протилежні напрямки якої вказуватимуть на ступінь переваги у тому чи іншому літературному напрямі відповідно раціонального чи емоційного начал. У центрі цієї осі буде антична література, оскільки в творах того періоду є відносна рівновага “рацію” та “емоцію” і різниця між ними наближається до нуля. А далі кожен новий період у розвитку літератури приносить дедалі більший розрив цих начал, поступово доводячи кожне з них на протилежних напрямках нашої осі майже до абсолюту (натуралізм-модернізм).

Узагальнено це можна зобразити так:

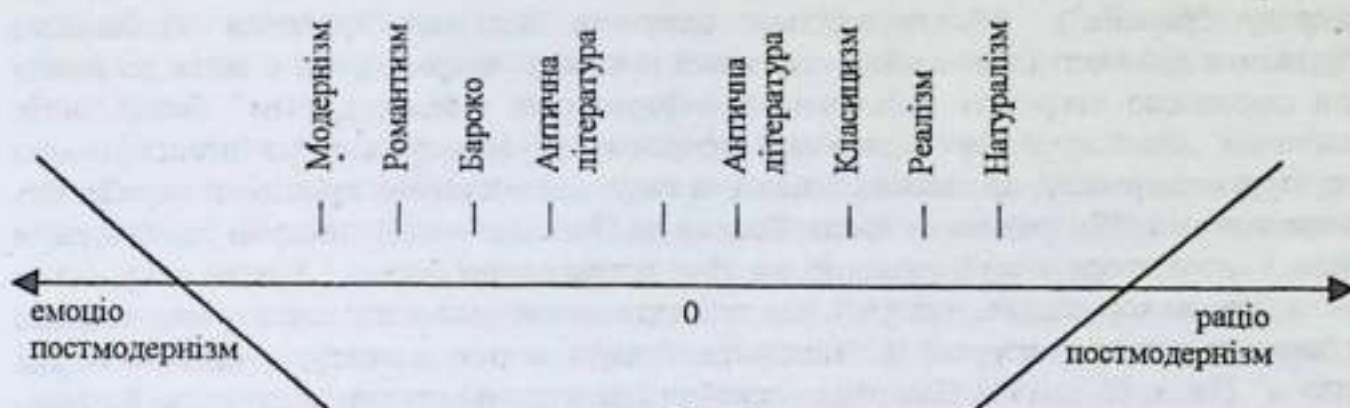


Рис. 1.

У натуралізмі до максимуму доведена вага рацію (фактографізм побудованої за певними законами об'єктивної дійсності) і до мінімуму — емоцію, а в модернізмі — навпаки (відкидається принцип "розумності" в основі світобудови). Це дає підстави припустити, що тепер час екстенсивний розвиток літератури завершився (не залишилося непіднятої "цілини") і що доля літератури пов'язана або з її подальшим інтенсивним розвитком, або з переходом кількісних змін у літературі в якісні (що також можна вважати різновидом інтенсифікації) й утворенням на основі літератури якихось нових видів мистецтва, можливо, синкретичних. Однак раніше література мала простір як для екстенсивного, так і для інтенсивного розвитку. Кожен новий літературний напрям народжувався у боротьбі з попереднім, і в цій боротьбі виявлялась значимість напрямку (він пропонував те, чого не міг дати попередній). Розум і емоції все більше відштовхувалися одне від одного, і вищий ступінь абсолютизації чогось одного у творах нового періоду був пов'язаний зі своєрідним літературним екстремізмом, порівняно з творами попереднього періоду.

Теза про чергування діонісійського й аполлонівського начал у розвитку літератури підтверджує правомірність такої схеми, але дає змогу показати чергування протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами напрямів, а не розвиток літературного процесу, який залежить від ступеня абсолютизації у тому чи іншому літературному напрямі раціонального чи ірраціонального начал.

Література освоювала все нові "цілинні землі" об'єктивної дійсності й одночасно екстенсивно розвивалася. Інтенсивний розвиток літератури пов'язаний з удосконаленням засобів художнього зображення цієї дійсності, поглибленням змістовності творів.

Кожен новий літературний напрям має на своїй вістрі певну кількість сильних особистостей, письменників, завдання яких — не тільки творити щось нове, але й боротися зі старим. Звідси і походить вищезгаданий літературний "екстремізм" і всі нерівності, незручності, які з ним пов'язані. Про "екстремізм" Золя висловився Франко: "Правда, в запалі боротьби Золя не раз і помиляється, судить односторонньо і різко, свій метод вважає всім і не бачить поза нього нічого, — ні, та се звісна хиба всіх реформаторів" [14, т. 26, с. 114]. Творча діяльність таких особистостей спрямована на

“окультурнення” неторканої ще літературою “цілини”, і всі вони оріють її, хто як може: раціоналісти — “плугом”; ірраціоналісти — “метеликами”. Первинна обробка ґрунту відбувається згруба, не вимагає зайвої делікатності, витонченості у нюансах (“плуг” іде попереду “борони”). Абсолютизується один чи декілька прийомів художнього зображення дійсності (ядро ідейно-естетичної концепції напряму), які стають до певної міри самоціллю творчості письменників-реформаторів (“фактографізм” Золя, “потік свідомості” Джойса). Це вже ті, хто піде у фарватері, будуть думати про інтенсифікацію літературного процесу, про вдосконалення та творче застосування прийомів, вироблених попередниками. “Ви знаєте, — писав Франко до Павлика, — що, пишучи що-небудь, я зовсім не хочу творити майстерверків, не дбаю о викінчення форми і т. д. не тому, що се само собою не хороша річ, але тому, що натеper головне діло в нас сама думка, головне завдання писателя — порушити, зацікавити, вткнути в руку книжку, збудити в голові думку...” [14, т. 48, с. 198]. Щоправда, такий вислів є справедливим лише щодо Франка-реформатора літератури, ми ж ще знайомі з Франком-віртуозом, Франком-автором таких “майстерверків”, як “Сойчине крило”, “Неначе сон”, “Мойсей”, “Зів’яле листя”.

Література натуралізму — закономірний і послідовний етап у розвитку світового літературного процесу. Виник він на протигагу романтично-ідеалістичним тенденціям у літературі, і його спільником у цій боротьбі упродовж тривалого часу був реалізм. Раціоналізм — спільний стержень для таких літературних напрямів, як класицизм, реалізм, натуралізм. Певною мірою натуралізм — продовження реалізму, його абсолютизація. Межа між цими двома літературними напрямками настільки умовна, що це дало підставу деяким літературознавцям розташувати натуралізм “під крило” реалізму, підтверджуючи тезу про “всеохопність”, “універсальність” літератури цього напряму. І тоді “виявлялося”, що скажімо, новела Франка “На дні” — не натуралістична, а реалістична, бо образ Бовдура у ній соціально зумовлений і “типовий в середовищі люмпенпролетаріату” [11, с. 130]. Справді у творі є риси, які підтверджують генетичну спорідненість між реалізмом і натуралізмом: це і елементи соціальної заангажованості, і типізація, звернення до теми суспільного “дна”, і аналітичне дослідження дійсності, впливу на особистість середовища. Однак ще яскравіше у новелі “На дні” виявились риси власне натуралістичної манери: “фотографічне” фіксування неестетичних, дискомфортних сторін життя (детальний опис брудної, обплъованої камери та її мешканців), патологічні типи, чия поведінка зумовлена значною мірою фізіологічними чинниками (образ Бовдура), намагання шокувати читача трагічною розв’язкою (опис страшної смерті Андрія Темери).

Спорідненість реалістичного і натуралістичного мистецтва пояснюється спільною для обох напрямів позитивістською філософською основою, яка містить раціоналізм О. Конта; вчення про вплив раси, середовища, моменту на історичні події, вимогу абсолютного детермінізму І. Тена; натурфілософію Г. Спенсера. Чи не найголовніший момент, що об’єднує реалізм і натуралізм на основі філософії позитивізму — вимога науковості у літературі. Г. Спенсер писав: “Вище мистецтво різного роду засноване на науці, без науки не може бути ні досконалого твору, ні досконалої оцінки” [10, с. 50]. І. Тен вважає, що наука і мистецтво — два шляхи пізнання, які відрізняються лише за формою, але не за змістом, їх спорідненість, “що робить честь як йому, так і їй”, витікає

із спільності їхніх завдань, цілей, головної функції, якою є функція пізнавальна [12, с. 360].

У плані спільного наукового підґрунтя для натуралізму та реалізму характерною⁸ є вже навіть сама назва головної праці з теорії натуралізму — “Експериментальний роман” у французькій літературі або концепція “наукового реалізму” в літературі українській.

І все ж прагнення до науковості у реалістів відрізняється від такого ж у натуралістів, бо науковий підхід перших передбачає не тільки аналітичне дослідження дійсності, а й синтетичне конструювання ідеальних моделей у сфері суспільній чи морально-етичній, а “на метод і поетику натуралізму особливо сильно впливала позитивістська методологія мислення”, для якої “характерним був насамперед суто феноменологістський підхід до явищ дійсності” [9, с. 144]. Тому досить часто натуралісти обмежуються виконанням “негативної” програми, на відміну від реалістів, котрі, як правило, пропонують і “позитивну” програму. Франко писав про Золя: “Він кидається на різні боки і всюди, де не може сказати нового слова, закладає бодай протест” [14, т. 26, с. 114].

Позитивістська методологія мислення продовжувала фактографічний метод опису явищ дійсності (у літературі натуралізму) і вражень від явищ дійсності (у літературі імпресіонізму). Як натуралізм у радянському літературознавстві вважався або частиною декадансу, або реалізму, так імпресіонізм деякі літературознавці визнавали не як самостійний літературний напрям, а як відгалуження реалізму або модернізму. Історія розвитку літератури справді знає період, коли одні й ті ж самі автори творили і реалістичні, і натуралістичні, й імпресіоністичні твори (брати Гонкури, Франко, Коцюбинський). Однак і в протиставленні з імпресіонізмом натуралізм виявляє свою відмінність, і свою значимість. Об’єктивною видається думка Д. Наливайка про те, що і натуралізм, й імпресіонізм “являють собою окремі художні напрями, зі своїми методами і стильовими спектрами, але генетично пов’язані з реалістичним типом творчості” (тип творчості — категорія ширша від напрямку і “містить лише найзагальніші установки і принципи” творчої діяльності) [9, с. 110]. Такою “загальною настановою і принципом”, характерним для реалістичного, натуралістичного та імпресіоністичного літературних напрямків, крім “позитивістської методології мислення” і “фактографічної” техніки письма, можна вважати міметичну основу естетики цих трьох напрямів літератури. Золя і ранні імпресіоністи надавали великого значення “точному спостереженню і прояву індивідуальності художника” [9, с. 109]; мистецтво для них — це “часточка природи, розглянута через той чи інший темперамент” (формулювання раннього Золя). Але чим більше натуралісти намагалися зблизити мистецтво і науку, мистецтво і дійсність, тим менше у їхніх творах залишалося місця для суб’єктивного авторського “я”, тим слабшим ставав зв’язок з імпресіоністичним мистецтвом і тим яскравіше вимальовувався власне натуралістичний “об’єктивізм”, “холодний фактографізм”, навіть “документалізм” їхньої творчості.

Загалом і натуралістичний, й імпресіоністичний літературні напрями можна розглядати як відхилення в магістральній лінії розвитку реалізму внаслідок

“абсолютизації як певної науково-естетичної концепції, так і певної “техніки”, виробленого комплексу зображувальних і виражальних засобів” [9, с. 112].

Реалізм та експресіонізм — найближчі “родичі” натуралізму, і “родовід” цього напрямку давній і шляхетний. Адже розвиток літератури ґрунтується на втраті рівноваги між двома головними елементами творчості: тим, який людина запозичує від природи, і тим, який вона вкладає в твір від самої себе. “Порушення встановленої рівноваги виникало ... від того, що людський дух, змушений надмірним розпросторюванням, віддавався повністю дійсності, знітившись, можливо тим, ...що переступив межі ідеального і заблукав, за відсутності баласту, у сферах чистої абстракції”, — вважає А. Давид-Соважо [4, с. 5]. То ж кожен літературний напрям, що базується на міметичній естетичній основі, пов’язаний певними спадкоємними зв’язками з літературою натуралізму. Давид-Соважо взагалі уявляв собі історію літератури як чергування у ній ідеалізму-реалізму. Останній він поділяє на два види: “реалізм дидактичний” і “реалізм байдужий”, або “натуралізм”. Риси натуралістичного мистецтва він знаходить в античний період в творчості Плавта, який дає “по шматках картини народних звичаїв свого часу з єдиною метою змусити посміятися”, Катулла, Проперція, Овідія — “цих учених-поетів”, які “то схиляються до археологічного відтворення, то до реалізму буденного життя” [4, с. 33]. В добу Середньовіччя естетика потворного (невід’ємна частина поезії сучасного натуралізму) активно застосовується у творах з метою повчання і настанов. Натуралізм епохи Відродження і Реформації “знав усю нижчу природу; він спостерігав за людським тілом у спокої і в русі, вивчав темперамент, інстинкти, апетити, пристрасті, досліджував таємниці відчуттів, але за самою своєю суттю був поставлений у неможливість піднятися вище” [4, с. 101]. У XVIII ст. утвердилася думка про те, що мистецтво збілося з дороги, бо відійшло надто далеко від природи, а тому слід повернутися до неї; обов’язок мистецтва — не наслідувати нічого, крім природи, тому насамперед слід відмовитися від вигаданого на користь реального і обличчя сюжети, що належать чистій фантазії. Отже, як певний принцип (чи метод) підходу до дійсності, натуралізм проявлявся у різні епохи, на різних етапах розвитку літератури та мистецтва. Як стиль чи стильова тенденція натуралізм виявляється у тяжінні мистецтва різних епох до відтворення “натуралістичного обличчя” життя, до адекватності зображуваного і зображення.

Зв’язками спадкоємності натуралізм пов’язаний не лише зі своїми попередниками, але й з наступниками. Намагання шокувати читача описами потворних, жахливих сторін людського буття стало одним із провідних ідейно-естетичних принципів експресіонізму; інтерес пізніх натуралістів до різного роду фізіологічних і психологічних патологій плавно перейшов у “декадентський культ хворобливості як “гарантії духовності” й естетство” (роман К. Гюїсманса “Навпаки”); “акцентація фізіологічної основи життя і людини, безпристрасне анатомування буденної дійсності, трактування буденного як гидкого і страшного — все це було сприйнято модернізмом XX ст., про що досить доказово свідчить хоч би “Улісс” Джойса” [9, с. 153].

Але все це — сполуки натуралізму з якимись іншими літературними напрямами; натуралізм у “чистому”, так би мовити, вигляді отримав можливість “скристалізуватися” лише у другій половині XIX ст., коли утворилися передумови для цього: стабілізована

буржуазна дійсність, у якій виявляються симптоми кризи, розквіт природничих наук і захоплення "науковими методами" у різних сферах розумової і духовної діяльності, розповсюдження позитивістської методології мислення з її тяжінням до фактографії, описовості і недовір'ям до узагальнень. До того і після того ми можемо говорити про "натуралізм" лише у вузькому значенні слова: не як про повнозначний літературний напрям, а як про елементи цього напрямку — зображення фізіологічного боку людського життя, зокрема еротичних ситуацій, намагання відтворити у творах природу такою, якою вона є насправді. І коли для екстенсивного розвитку літератури важко було "вивести" поняття натуралізму в "чистому" вигляді (це сприяло, приміром, визначенню реалізму як цілком "нормального", "центристського" літературного напрямку), то для інтенсивного її розвитку вагомішою є можливість творчого застосування прийомів, вироблених натуралізмом, здатність "елементів" натуралізму легко вступати у "сполуки" з іншими літературними напрямами.

Цікавим є застосування елементів натуралізму у загалом реалістичних творах Бальзака, Флобера, Мопассана, Кретцера, Франка, Достоевського; сплав натуралізму та імпресіонізму в братів Гонкурів, Коцюбинського; експресіонізму та натуралізму у Стефаника; неореалізму та натуралізму у Винниченка. Творчий метод Франка завдяки своїм синтезуючим властивостям взагалі став поєднанням несумісних, на перший погляд, речей: у багатьох творах Франка ("На дні", "Odi prophanum vulgus", "Тюремні сонети") елементи приземленого натуралізму поєдналися з високолетністю прийомів роман-тично-ідеалістичного напрямку. Подібне контрастне використання ідилічно-натуралістичних картинок зустрічаємо хіба що у бароковому гротеску, де "потворне" мало функцію "увиразнювача" "прекрасного". У Франка ж таке дивне поєднання зумовлене передусім розривом між свідомим декларуванням реалістичних принципів творчості й підсвідомим прагненням до романтизму.

Зрештою, можна погодитися з думкою, що абсолютно "чисті" літературні напрями "знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв'язках і взаємодії, про що свідчить творчість кожного видатного художника, яка завжди тою чи іншою мірою їх синтезує" [9, с. 163]. Значимість, суть літературного напрямку полягає не лише у наявності тільки йому властивих рис, а й у наявності певної більш-менш стійкої художньої системи елементів, котрі можуть вступати в структурні взаємозв'язки з елементами художніх систем інших літературних напрямів.

Причина, через яку неможливо чітко сформулювати усі ознаки поетики натуралізму, полягає у тому, що інваріант цього літературного напрямку існує лише як абстракція (близька до творчості французьких натуралістів, зокрема Золя, але не тотожна їй). Конкретне ж своє виявлення вона має у численних і таких різних варіантах на рівні національному й особистісному. Тому, визначаючи най-характерніші риси поетики натуралізму, необхідно робити поправку на її національні та індивідуальні прояви.

Насамперед, натуралістів об'єднує спільна позитивістська філософська основа їхньої творчості, пов'язані з нею феноменологістська методологія мислення, орієнтація на аналітичне дослідження дійсності, культ науки й перенесення її методів на літературу. "Будь-яке знання відносно і не знаходить далі явища — ось ідея, що у поєднанні з

закликом до “науковості” філософствування утворює центральний момент позитивізму”, — вважає А. Богомолів [2, с. 5].

Схематично це виглядатиме так:

Наукова основа, аналіз,
міметична установка,
позитивістська філософ-
ська база

Інтерес до фізіологічної і
психологічної патології

Прагнення до правдивого
відображення дійсності,
міметична основа, техніка
фактографізму



Анатомування буденної
дійсності, трактування
буденного як гидкого і
страшного, акцентація
фізіологічної основи життя
і людини

Епатаж, звернення до
потворних сторін людського
життя

Наступним об'єднуювальним моментом для творчості натуралістів є ідея всезагального детермінізму. Події у творах натуралістичного напрямку відбуваються під впливом головних позитивістських факторів — “раси, середовища і моменту”; поведінка персонажів обов'язково обумовлюється фізіологічно, соціально чи психологічно. Однак питання “чому?” різних письменників цікавило по-різному. Якщо у творах Франка воно звучить лейтмотивом і автор завжди закликає “досліджувати причину занепаду” людини і суспільства, то у Золя детермінізм — система безпосередніх стимулів для тої чи іншої поведінки людей. “Звичайно, я говорю тут про проникнення не у причину речей, а в те, яким чином усе відбувається... Першу причину речей вчений залишає філософам, оскільки не має надії коли-небудь віднайти”, — писав Золя [5, т. 24, с. 268].

Великою заслугою натуралістів можна вважати те, що вони розширили і демократизували тематику літературних творів. “Література може й повинна зображувати життя низів, негарне і навіть потворне”, — вважали брати Гонкури [3, т. 1, с. 457]. Звернення до теми суспільного “дна” вимагало вироблення і культивування відповідних засобів художнього зображення. Для натуралістичних творів притаманна “естетика потворного”, “неестетичного”. Е. Золя в “Експериментальному романі” писав: “Ми ніколи не прийдемо до справді плодотворних і виразних узагальнень життєвих явищ, доки самі не проведемо експериментів і не попрацюємо в лікарні, в

прозекторській і в лабораторії, порпаючись у тремтячих тканинах живих організмів, що розкладаються" [5, т. 24, с. 259].

У літературах країн запізненого розвитку реалізму (США, Німеччина, Україна), де "натуралісти пробивали дорогу реалістичній правді у літературі, виявляючи наполегливість і сміливість, долаючи інерцію патріархальщини, солодкавості, прикрашування, провінційної дріб'язковості" [8, с. 143-144], тематика (на відміну від французького натуралізму) позбавлялася всепоглинаючого контексту фізіологізму на користь відображення життя великого капіталістичного міста, теми праці, страйкового руху, конкурентної боротьби, нагромадження капіталів, жіночої емансипації. Така тематика дозволяла М. Кретцерові або, скажімо, І. Франкові балансувати між натуралізмом та реалізмом.

Кожен літературний напрям має свою ієрархічну жанрову систему. Леся Українка писала: "Манера, вироблена... "експериментальною" белетристикою, зовсім не годилась для драми, оскільки вона вимагала безперечно більшого нагромадження матеріалу і кропіткого вироблення деталей, особливо таких, котрі зовсім не передаються на сцені" [13, т. 8, с. 234].

"Улюбленими" жанрами натуралістичного напрямку стали, найперше, повість і роман, а також новела. "Новела завжди була і залишається певною мірою, експериментальним жанром. Завдяки своїй "малоформатності" вона є зручним полем для випробування, обкатки, перевірки нових ідей і художніх принципів", — вважає Ю. Ковальов [6, с. 24].

Однак це зовсім не означає, що інші жанри залишилися "за бортом" літератури натуралізму, бо навіть у тій же драматургії все-таки з'являлися натуралістичні твори (Гауптман, Винниченко), а Франко зумів навіть "матеріалізувати" такий оксюморон, як "натуралістичний сонет":

Агій, — 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 перевернись, пробі! [14, т. 1, с. 155].

Феноменологістська методологія мислення примушувала писати твори, що нагадували "протоколи життя", в яких або цілком відкидалася, або відводилася на задній план роль вимислу й уяви (особливо у сфері сюжетоскладання). Це породжувало "розкладки художньої структури твору до крайньої його аморфності і фотографічності" [9, с. 147].

Прагнення до "наукової об'єктивності", яке зустрічаємо вже у Флобера, у деяких натуралістичних творах ("Череве Парижа" Золя) досягло крайнього вияву.

На думку натуралістів, правда епохи складається із суми правдивих її фрагментів, із "правди фактів". Завданням художника вони вважали скрупульозне фіксування цих фактів. Звідси беруть початок публіцистичність, документалізм, нарисовий характер творів натуралістичного напрямку. В них подавався рясний інформаційний матеріал про сучасне життя, але такий екстенсивний рух "в ширину" мав певні недоліки порівняно з

творами реалістів. Письменники відмовлялися од відбору важливого, типового у потоці життєвих явищ, од їх поглибленого дослідження й узагальнення, виявлення їх прихованої сутності. Творчий процес часом підмінявся процесом копіювання дійсності. Німецькі письменники створили навіть так званий "секундний стиль", який вимагав точного копіювання предмета зображення, того, "щоби всі компоненти твору — композиція, сюжет, образи, мова — були точною копією життя".

Франко зазначав, що мова, котрою писав Золя, "як небо від землі, відрізнялася від заялжених правил стилістики, і відзначалася надзвичайно нерідко дитячою простотою, аж до кострубатості" [14, т. 26, с. 97]. Заради правдивого змалювання пер-сонажів, письменники змушені були правдиво передавати їхню мову. "В "Довбні" робучий люд появився перший раз перед очі просвічених, інтелігентних та ситих буржуа в правдивій, не ідилічній і не романтичній одежі. Вони перший раз почули тут зблизька його бесіду, перший раз із "Довбні" занесло їх делікатні носи "запахом люду", — зазначав Франко [14, т. 26, с. 102].

Мова стала важливим характеризуючим засобом і в творах самого Франка. Письменник майстерно використовував і мову львівського передмістя, пересипану жаргонізмами, і "грубу" розмовну мову галицьких селян, і витончену, "рафіновану" літературну мову інтелігенції, і арго кримінальних злочинців.

До проблеми існування натуралізму в українській літературі зверталися такі літературознавці, як А. Крушельницький, Г. Цеглинський, О. Огоновський, І. Франко, Леся Українка, М. Зеров, Д. Наливайко та ін. Не можна сказати, щоб "дикорослий", взятий зі свого природного середовища, натуралізм "зацвів" на Україні "буйним цвітом". Тільки деякі твори Франка, Винниченка нагадують французькі аналоги "чистого" натуралізму. Однак і ці нечисленні твори ("На дні", "Місія", "Тюремні сонети" Франка, "Купля", "Чудний епізод" Винниченка та деякі інші) зробили свій позитивний внесок у екстенсивний розвиток української літератури. Завдяки виробленим натуралізмом методологічним принципам, прийомам, техніці збільшився "селекційний матеріал" для інтенсифікації літературного процесу в Україні.

1. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968.
2. Богомоллов А. Идея развития в буржуазной философии. — М., 1962.
3. Гонкуры Э. и Ж. Дневник: Зап. о лит. жизни: В 2т. — М., 1964.
4. Давидь-Соважко А. Реализмъ и натурализмъ въ литературѣ и въ искусствѣ. — Москва., 1891.
5. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. — М., 1966.
6. Ковалев Ю. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле в XIX веке. — Ленинград, 1985.
7. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. — К., 1965.
8. Мотылева Т. К спорам о реализме XX века // Вопросы литературы. — 1962. №10.
9. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1985.
10. Спенсер Г. Опыты. — СПб., 1966.

11. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. — К., 1958.
12. Тен І. Філософія мистецтва. — М., 1933.
13. Українка Леся: Збір. творів: У 12 т. — К., 1979.
14. Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1978.

NATURALISM as a HISTORICALLY-THEORETICAL PROBLEM

Roman Holod

*V. Stephanyk Transcarpathian State University
57 T. Shevchenko str., 76000 Ivano-Frankivs'k, Ukraina*

Article discusses naturalism at the theory and history of literature crossing. It's scopes are set on the scale of extensive and intensive development of artistic streams, specific character of it's "extremism" in Ukrainian literature and its attitude to realistic system in the art structure.

Key words: naturalism, modernism, psychology, realism.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 82. 161. 2 "19". 09: 82. 02

ДО ПРОБЛЕМИ СОЦІОЛОГІЧНОГО МЕТОДУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Ірина Костюк

Львівська академія мистецтв, вул. Кубійовича, 38, 79011 Львів, Україна

Стаття присвячена дослідженню соціологічного методу в українській літературній критиці початку ХХ ст. Через аналіз літературно-критичних праць С. Єфремова, М. Грушевського і О. Грушевського простежуються основні риси цього методу, історія його виникнення в українському літературознавстві, особливості застосування. Автор доводить, що методика літературно-критичних студій зазначених дослідників не має нічого спільного з подальшими спрощеннями соціологічного методу, внаслідок яких він перетворився у "вульгарний соціологізм".

Ключові слова: соціологічний метод, "вульгарний соціологізм", літературознавство.

Соціологічний метод у літературознавстві — це методологічні та методичні принципи вивчення літератури як соціального явища. Його предметом є, з одного боку, специфіка функціонування літератури (значення літератури в суспільстві, її вплив на суспільство, місце і роль в ньому письменника, сприймання читачем літератури, зворотний вплив читачького загалу на письменника тощо), з іншого — вивчення суспільної генези літератури і літературних форм [8, с. 104].

Питання про соціологічну природу літератури і методи вивчення її суспільно зумовленого характеру постали у середині ХІХ ст., відразу після виокремлення соціології як окремої науки. Завданням соціологічного методу у літературознавстві стало вивчення соціальної специфіки різних родів і видів мистецтва; питання про історичну мінливість характеру відносин мистецтва і суспільства; вивчення специфіки поняття "народність" у кожен конкретно-історичний період.

У європейському літературознавстві послідовними прихильниками соціологічного методу були Ф. Гізо, Ф. Міньє, П. Меркер, Ж. Гійо. В українській літературній критиці соціологічний метод започаткував своєю ідеологічною теорією М. П. Дашкевич. Його підтримав М. Драгоманов, який, на думку Л. Білецького, "поеднував теорію соціологічну та порівняльну" [1, с. 228]. Саме у його літературно-критичних і публіцистичних виступах прозвучали безкомпромісні оцінки політичної інертності, патріархально-хуторянського етнографізму в літературі, захоплення вузьконаціональними проблемами. На його думку, письменство повинно правдиво віддзеркалювати типові реалії життя, зігрітого щирою прихильністю до людей. М. Драгоманов пристрасно обстоював нагальну потребу реалізації цієї настанови в

українській літературі на прикладі творів І. Франка, які "будять прихильність до нашого простого люду і кличуть освічених людей іменем самої освіти обернутись до того люду як до брата" [2, т. 2, с. 289].

І. Франко вважав, що критика повинна знайомити читачів з новими літературними творами, аналізувати їх згідно зі своїми соціологічними, етичними й естетичними принципами, тобто "мову чуття перекласти на мову розуму" [12, т. 30, с. 215]. Визнаючи за критикою не лише пізнавальну, а й важливу суспільно-виховну роль, Франко вважав, що критика повинна бути якомога науковішою. Проблему наукового характеру критики він розумів як єдність ідейного змісту і художньої форми. Критерії оцінки суспільної вагомості та мистецької форми твору він зумовлював суспільно-політичними відносинами та естетичними ідеалами доби, тобто з'ясування соціальної детермінованості творчості письменника, розгляд кожного літературного явища у широкому загальнокультурному й ідейно-політичному, національному й світовому контекстах він вважав обов'язковими ознаками методики критичних досліджень. Вимога безупинно підносити ідейно-мистецький рівень українського письменства, домагатися органічної єдності змісту і форми художнього твору були яскравою прикметою Франкової естетики. Саме у зіставленнях, на перехресті багатьох науково-теоретичних та конкретно-життєвих координат учений формулював достатньо аргументовані й виважені висновки та поради.

На початку ХХ ст. дедалі більшого значення набирали критерії соціологічно-естетичні. На цей час припали висловлювання І. Франка про критику, яка б розкривала зв'язок літературного твору з життям автора, його поглядами та переконаннями, а також із сучасним йому суспільним життям, оцінювала б суспільну вартість літератури та її вплив на сучасників.

У літературознавстві соціологічний метод обстоювали В. Перетц, Л. Білецький, Р. Якубовський, К. Копержинський. У царині літературної критики цим методом послуговувались Сергій Єфремов, Михайло Грушевський, Олександр Грушевський та ін. Щоправда, тривалий час їхній метод називали "ліберально-буржуазною та націоналістичною течією в українській критиці" [9, с. 307], звинувачували вчених у "вузько-утилітарному тлумаченні літератури".

Найяскравішим представником ідеологічної теорії М. Дашкевича був С. Єфремов. Цей учений вважав, що суспільних проблем свого часу не може обійти жоден художник, але глибина проникнення в них і сила художнього відтворення перебувають у прямому зв'язку з його світоглядом і талантом. Оскільки художня література — явище суспільного характеру, аналіз її поза проблемами життя суспільства у певний історичний період.

Вважаючи літературу дзеркалом життя нації, С. Єфремов дав історичний огляд українського письменства як відображення визвольного народного руху. За провідний принцип своїх нарисів він узяв принцип громадського служіння письменства народові. "Визвольна ідея, ідея народності й любові до рідного краю, нарешті чистота рідної мови — оце буде та мірка, що, беручи на увагу й загальноестетичні вимогання, мірятиму нею факти й події українського письменства протягом його довгої історії" [7, с. 22].

У своїх працях, які відзначаються виразним публіцистичним тоном, цей критик послідовно сповідував ту думку, що українська література і літературна критика є визначним суспільно-політичним і культурним явищем. Її історія — це історія громадських і естетичних проблем своєї епохи, оскільки історичні обставини так склались в Україні, що література не могла торкатись лише мистецьких питань, а сягала неминуче нагальних проблем суспільного розвитку. Особливу роль С. Єфремов відводив літературній критиці, оскільки вона активніше відгукується на суспільно-політичну боротьбу, “дух часу”, ніж література, бо в своїй основі має не образне, а раціональне мислення, здатне категоричніше виражати складні і суперечливі суспільно-мистецькі погляди часу, отже, глибше впливати на суспільно-літературну думку.

Соціологічні критерії цього критика ґрунтувалися, з одного боку, на глибокому усвідомленні суспільно-виховної функції мистецтва слова, а з другого — на розумінні провідної, хоч часом опосередкованої ролі суспільно-громадського життя у розвитку літератури. С. Єфремов завжди старанно досліджував суспільний ґрунт літературних явищ. Він, зокрема й не схилювався з цих позицій і тоді, коли письменник прагнув довести свою непричетність до суспільної злободенності. С. Єфремов обґрунтовував публіцистичний характер своїх літературознавчих студій тим, що критика загалом є судом сучасників над літературними подіями свого часу, тому критик мусить тримати руку на пульсі поточного літературного життя.

“Історія письменства, — писав С. Єфремов, — єсть історія ідей, а не книг, і через те з творів письменства до неї можуть увіходити тільки ті, що становлять неминучий етап в ідейному процесі літературного розвитку, що позначені печаттю творчості і таланту” [7, с. 18].

Критик з пафосом засуджував “шумовиння в письменстві”, що з’являється на поверхні й зникає, не залишивши жодного сліду. Такі твори він називав “літературним баластом”, який має цінну лише для бібліографії та для статистики друкованого паперу, але не для історії літератури. Звичайно, ніхто не мав би проти цього принципових заперечень, якби до отого “шумовиння” не були зараховані деякі твори О. Кобилянської, М. Яцківа, В. Винниченка та багатьох інших українських митців, які на початку ХХ ст. віддали данину модернізму. У статті “В поисках новой красоты” (1902) автор засудив “модні” напрями, не здатні, на його думку, викривати “суспільні язви”, лікувати їх. С. Єфремов гостро засуджував заглиблення новітніх письменників у психологію, оскільки був глибоко переконаний, що “...в лице символизма мы имеем дело с явлением решительно противообщественным, разлагающим, свидетельствующим об упадке среди данного общества живого, бодрого настроения” [6, с. 117]. При цьому інколи він плутає символізм з декадентством. Про неприйнятність деяких методологічних положень С. Єфремова висловився І. Франко у статті “Принципи і безпринципність”, у якій зазначає, що “...власне в глибині та тонкості психологічного аналізу, в тій несхибній яснозорості в сфері найтемніших глибин людської душі лежить безсмертна вартість письменників, а зовсім не в їх громадських, соціологічних поглядах” [12, т. 34, с. 364].

І все ж, за словами М. Зерова, С. Єфремов дав “канон українського письменства”, встановив список авторів і творів, належних до історико-літературного розгляду, визначив кожному явищу певне місце у літературному процесі. Цей “канон” жив

анонімно в українському літературознавстві навіть тоді, коли автора було репресовано, а його спадщину шельмували адепти офіційної ідеології.

Якби С. Єфремов у формуванні свого "канону" послуговувався лише соціальним постулатом, цілком ігноруючи естетичний, то цей канон залишився б тільки науковим курйозом і не протягом багатьох десятиліть у літературознавстві як в Україні, так і в українській діаспорі.

Соціологічним методом у літературознавчих студіях послуговувався ще один видатний український літературознавець — Михайло Грушевський. Щоправда, часто зазначають, що тут пером критика водив історик, його бажання бачити в літературі якнайширшу панораму національного життя, а в геросві — творця історії, рушія поступу [10, с. 186].

Якщо у С. Єфремова соціологічний метод часом використовується на межі своєї доцільності, спирається часто на емоційність критика і систему його суспільно-політичних переконань та бажань, то у М. Грушевського цей метод опертий на міцне наукове підґрунтя (праці Е. Дюркгайма, М. Вебера, Л. Леві-Брюля). М. Грушевський був переконаний, що, розглядаючи художні здобутки з історико-соціологічної точки зору, можна передбачити і накреслити шляхи розвитку літератури у майбутньому. Вчений розглядав літературу як ключ до пізнання соціального життя суспільства, що передбачало і вивчення художньої форми як важливого культурно-історичного явища.

Для М. Грушевського історія рідної словесності — це історія оригінальної, еволюціонуючої, але цілісної естетичної системи, тісно пов'язаної з буттям, філософією, світоглядом, історичною долею та духовністю нації. Вчений надавав великого значення художньому слову як гаранту майбутнього відродження, мудрості й волі. Література для цього критика — образ народу, його візитна картка в спілкуванні з іншими, форма збагачення рідної культури. М. Грушевський зазначав, що історія словесності наближається до соціологічних наук, які ставлять своєю метою висвітлення психологічних функцій людини в загальній еволюції її соціального життя. І відбувається це, на думку вченого, тому, що історія літератури "має дати читачеві ключ до архіву людських документів, до сих фонограм одшедших поколінь: навчити розбирати голоси різних, ближчих і дальших, часів і знаходити в них відбиття людського життя й його умов, ... Історія літератури, взята з такого соціологічного становища, набирає величезного значення" [3, с. 55]. І відразу ж критик зазначає, що не слід применшувати значення студіювання форми, бо краса — це передусім форма, але схоластичне трактування цього боку не повинно ні на мить послаблювати головний, спеціальний інтерес історії літератури як дисципліни соціологічної. Своєю "Історією української літератури" М. Грушевський не мав наміру дати підручник, компендіум, збір усталених фактів і докладно сформульованих висновків, бо, на думку вченого, історичний момент розвитку нації вимагав не спокійно-об'єктивної розповіді про літературні реалії, а вогненного духовно-естетичного аналізу, який би не лише формував художні смаки та вподобання, а будив би дух, сумління, громадянську мужність, гордість поколінь за своє славетне минуле в ім'я майбутнього. Літературознавець ставив собі за мету "дати читачеві відчуття і зрозуміти все те багатство почуття і гадки, краси й сили, яке вложено і заховано в нашій літературній спадщині" [3, с. 40].

Ортодоксальні "марксистки" звинувачували М. Грушевського у перебільшенні національного фактора, звинувачували його в "буржуазному націоналізмі"; сам же вчений мислив масштабами загальнолюдськими, доказом чого є і те, що він постійно наголошував на необхідності всебічного взаємообміну з культурами інших народів. Міра інтернаціоналізації духовного життя була для вченого мірою художнього поступу народу, його творчого генія. Проте й за цієї умови головною для нього була національна сутність літератури, бо без нього численні й загалом вартісні елементи світової естетичної скарбниці були б просто колекцією нежиттєвих абстракцій, чужим трафаретом на материнському рушникові.

Аналіз зв'язку художнього твору з життям передбачає, за переконанням М. Грушевського, елемент публіцистичний, який, однак, у критичних працях літературознавців ніколи не повинен послаблювати естетичного аналізу, а, навпаки, мусить робити його переконливішим і глибиннішим.

М. Грушевський, незважаючи на свою прихильність до соціологічного методу, був набагато толерантнішим до нових віянь у літературі, ніж С. Єфремов. Звичайно, реалізм у письменстві був йому ближчий, але й модерним напрямам критик не відмовляв у праві на існування. Він щиро зазначав, що не любить декадентської манери і не бажає, щоб вона панувала в українській літературі, оскільки ця манера розрахована на тонку, майже хворобливу вразливість читача і дуже небезпечна для автора, бо "дуже совська, легко приводить до змансрування, до заступлення справжнього чуття декларацією", але це не перешкоджає критикові визнавати, що "й сею манерою, як і кожною іншою, можна сотворити гарну річ" [4, с. 19]. Отже, М. Грушевський, вчений з енциклопедичними знаннями у сфері філології та історії, створив власну методологічну систему, поклавши в її основу соціологічний метод.

Коли переходимо до аналізу літературно-критичних праць О. Грушевського, то помічаємо, що метод цього талановитого і несправедливо забутого літературного критика дуже близький до соціологічного, щоправда, відчувається вплив ідеології народництва. Від старого народництва лишилась ідея про "нарід" (йшлося тут, як правило, про селянство) та про служіння йому інтелігенції. Засобом досягнення мети вважалася передусім національна освіта, тобто підвищення національної самосвідомості народу. Цим визначалось і ставлення до літератури — вона повинна нести ці ідеї в народ, підвищувати рівень духовних запитів народу до ідеалів інтелігенції. Правда, щодо "служіння" літератури народові, О. Грушевський неодноразово зазначав, що для мистецтва це не є абсолютним постулатом. Мистецтво не обов'язково мусить "служити"; письменник може писати й про особисті переживання, тільки не робити з цього доктрини.

О. Грушевський вважав, що саме народництво принесло в художню літературу живе і глибоке зацікавлення побутом народу і його психологією, виявами його матеріального і духовного життя. Учений бачив культурну місію інтелігенції у тому, щоб "підійти якомога ближче до народу, обережно, щоб не збудити дражливих підозрінь недавнього кріпака проти пана, і ділитися своїм знанням, щоб се могло бути імпульсом і базисом для дальшої самостійної праці" [5, с. 180].

З особливою прихильністю і схваленням говорив критик про письменників, які присвятили свої твори змалюванню нелегких селянських буднів, зуміли проникливо передати думки й почуття, що вирують у душі знедоволеної людини. Щоправда, слушно зауважує О. Грушевський, багатьох це привело до белетристичної обробки етнографічного матеріалу і повного занедбання вимог художньої творчості. А таке зауваження критика свідчить про те, що соціальна та етнографічна заангажованість твору не була для нього ціллю, адже, як писав В. Перетц, "роль політичних факторів і політичних подій повинна бути, без сумніву, врахована, але методично зводити до них, як до основної причини, еволюцію літератури неможливо" [11, с. 132].

У своїх літературознавчих дослідженнях учений доводив історичну детермінованість української літератури. На його думку, наше літературознавство завжди було соціально та політично заангажованим: йшлося про те, щоб допомогти нації вибороти і відстояти саме право на існування. Критик був дуже високої думки про можливості українського письменства, зважаючи на ті гоніння й утиски, яких воно зазнало. Як пише О. Грушевський, "побажати лише і надалі лагідних умов, і можна бути зовсім певними за будучий блискучий розцвіт" [5, с. 205].

Літературознавець подав свій огляд української літератури, видавши лише першу частину задуманої книги "З сучасної української літератури. Начерки і характеристики" (К., 1909; 1918). Огляд починається вступним словом, у якому автор подає власні погляди на історію української літератури, тісно пов'язуючи її з історією України у цей період, таким чином, учений простежує тісний і нерозривний зв'язок літератури з соціальним життям суспільства. О. Грушевський з розумінням ставився до зміни традицій у письменстві. Він ніколи не намагався провести чітку лінію між літературними поколіннями, між художніми напрямками. Вчений неодноразово підкреслював, що література, як і життя, — це постійний рух, постійна еволюція, шукання нових шляхів, творення нових поглядів та образів.

Літературний портрет будь-кого з українських майстрів слова О. Грушевський писав у національно-політичному контексті, зважаючи на світоглядні переконання письменника, оскільки вважав, що проблема "художній твір — світогляд автора" органічно поєднує соціологічний і естетичний аспекти. Кожен з літературних портретів починається короткою біографією, далі автор приступає до аналізу творів, визначальних, на його думку, для творчості митця. Критик висловлює свою думку про художні знахідки і творчі невдачі письменника, його оригінальність і новаторство, чи навпаки — як позначився на тому чи іншому творі вплив традиції. Кожен наступний портрет О. Грушевський починає з думок, висловлених у попередньому, постійно вдаючись до порівняльного аналізу.

Критик завершує свою монографію загальним оглядом української літератури XIX ст., щоб "для доповнення попереднього огляду звести до купи усі поодинокі замітки та уваги, намічуючи паралельний тому огляду по окремих письменниках огляд по напрямках і течіях" [5, с. 168].

Чимало уваги О. Грушевський приділяв психології творчості. На його думку, літературна діяльність письменника зазнає різних переплетаних між собою впливів і, пише критик, найпростіше було б уявляти собі психічну основу, основні психічні

прикмети письменника постійним і незмінним тлом, на якому впливи і враження життя плетуть свої враження. Але це не так просто, стверджує вчений, бо "...іноді змінюють впливи життя психічну вдачу людини, а іноді ся психічна основа непохитно вистояє супроти міцних впливів обставин". О. Грушевський намагався визначити, де панує первісна психічна основа творчості, а де починається нестримний вплив обставин життя.

Взявши до уваги ці судження критика, мусимо відзначити вплив на його методику аналізу художнього твору естопсихологічного методу, найхарактернішим представником якого у Європі був Е. Еннекен. Цей метод поєднує естетичний, психологічний і соціологічний підходи до явищ літератури, які мають привести дослідника до цілісної оцінки розчленованого аналізу твору. На думку О. Грушевського, аналіз літературного твору спирається не лише на соціологічні критерії. За допомогою естетичного аналізу вчений виявляє, що виражає твір і якими засобами автор впливає на естетичні почуття читача, а за допомогою психологічного аналізу досліджує індивідуальні риси авторської особистості, вираженням яких є твір; соціологічний розгляд художнього твору допомагає йому виявляти ті самі риси й особливості у читачів. А тому можемо стверджувати, що О. Грушевський у своїх літературно-критичних працях використовував соціологічний метод у поєднанні з елементами естопсихологічного.

Отже, соціологічний метод в українській критиці початку ХХ ст. мав свої визначні здобутки у працях С. Єфремова, М. Грушевського; його суттєво доповнив й О. Грушевський. Саме завдяки майстерному застосуванню цього методу у сфері літературної критики він здобув прихильність у наступних поколіннях українських літературознавців. Глибина й науковість літературознавчих студій справжніх фахівців у сфері критики стала найпереконливішим аргументом на його користь, утвердила за ним безумовне право на використання поряд з іншими методами критичних досліджень. Що ж стосується проблеми методу О. Грушевського, то тут ми бачимо вдале поєднання соціологічного методу з естопсихологічним, бо, на думку вченого, тісним повинно бути взаємопроникнення соціологічного й естетичного критеріїв, що випливає з їх природи і взаємозумовленості. Адже соціальна заангажованість літературного явища має сенс, якщо її "підпирає" естетична досконалість, а змістовність художнього твору доповнюється його мистецькою довершеністю, соціальна природа конфліктів і характерів має естетичний вплив лише у їх художньому осягненні.

-
1. Білецький Л. Основи літературно-наукової критики. — Прага, 1925.
 2. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 3 т. — К., 1970.
 3. Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т. — К., 1993. — Т. 1.
 4. Грушевський М. Н. Кобринська // ЛНВ. — 1905. — Т. IX.
 5. Грушевський О. З сучасної української літератури. Начерки і характеристики. — К., 1918.
 6. Єфремов С. В поисках новой красоты // Єфремов С. Літературно-критичні статті. — К., 1993.
 7. Єфремов С. Історія українського письменства. — К., 1924. — Т. I.

8. Краткая литературная энциклопедия. — М., 1972. — Т. 7
9. Історія української літературної критики. — К., 1988.
10. Михайло Грушевський і Західна Україна. — Львів, 1995.
11. Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. — К., 1914.
12. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1976 — 1986.

TO THE PROBLEM OF SOCIOLOGICAL METHOD IN UKRAINIAN LITERARY CRITICISM OF THE EARLY 20TH C.

Iryna Kostiuk

Lviv Academy of Arts 38 Kubijovycha str., 79011, Lviv, Ukraine

The article concerns some aspects of sociological method in Ukrainian literary criticism of the early 20th c. The author traces key features of the method, the history of its appearance in Ukrainian literary criticism and scopes to apply it in S. Yefremov, M. Hrushevskyj and O. Hrushevskyj critical works. The author of the article tries to prove that methodology of nominated researchers stays far from the next simplifications of it and it distortion into "vulgar sociology".

Key words: sociological method, "vulgar sociology", literary criticism.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 "19". 08 (092 Р. Федорів)

ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ДІЙСНОСТІ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ

Людмила Ромащенко

Черкаський державний педагогічний університет ім. Богдана Хмельницького, бульвар Шевченка, 81, 257000, Черкаси, Україна

У статті розглядається загальна тенденція розвитку сучасної історичної прози — посилення філософського начала, яке передбачає використання різних засобів умовності. Ці засоби досліджуються на прикладі повісті Р. Федоріва. Твір проаналізовано з точки зору естетики екзистенціалізму. Велику увагу приділено прочитанню образів-символів, які акумулюють важливі морально-етичні та філософські проблеми.

Ключові слова: філософський роман, психологізм, притчевість, екзистенціалізм, образ-символ, національна самосвідомість

Помітною тенденцією розвитку української історичної романістики останніх десятиліть є посилення ідеологічного, філософського начала. Цю новизну помітила критика. "Сьогодні в літературознавстві і критиці, — слушно зауважує М. Ільницький, — склався погляд на трактування історичної теми в літературі як на поглиблення, утвердження спадкоємності прогресивних ідей багатовікового минулого досвіду, погляд на історію як переломлення суспільних, моральних і естетичних ідеалів нашого часу" [6, с. 13]. Прикметною особливістю сучасного історичного роману, на думку С. Андрусів, є "зближення його з концептуальним, філософським романом, більш вільне ставлення до документа, критичне і навіть полемічне, активне переосмислення фактів у проекції на сучасність, аналітичне трактування минулого, посилений моральний акцент, а також розкутість жанрово-стильового мислення, пошуки нових форм і прийомів" [1, с. 126].

Письменники відмовляються від старанного копіювання історичних фактів, від ілюстрування ортодоксальних офіційних версій, скеровуючи нашу увагу як на незгасне полум'я "отчого світильника", "шрами" від ран на тілі нашої історії, так і на людську душу. Пробують осмислити такі категорії як добро і зло, любов до рідної землі, родове коріння, злочин і кара, свобода вибору і вибір свободи, свобода митця і обов'язок громадянина.

Поглиблення філософської концептуальності характерне не тільки для української історичної прози. На Другому з'їзді болгарських письменників П. Зарев відзначав подібні тенденції в болгарській літературі: "Можливо, в жоден інший час нашого духовного розвитку фантазія митця не була такою мірою захоплена філософською глибиною мислі далеких епох болгарської історії і поетичної фантазії, в якій ця думка виражалась. Але наша література, заглибившись у минуле, є водночас виявом сучасних

умонастроїв, голосом сучасності, який чутливо вловлює те, що сформувалося у суспільстві" [10, с. 157].

Такі ж думки висловлює патріарх болгарської літератури Е. Станев, чия жанрова палітра надзвичайно різноманітна — від нарису провінційного побуту до філософської притчі. Письменникові неодноразово докоряли за інтерес до історії. Мовляв, майстерність його гідна подиву, але навіщо занурюватись у далеке минуле? Треба показувати велич дня нинішнього, залишивши у спокої "предання старини глибокої", бо справжня література народжується із бурхливої "громогласної" сучасності, а не з архівних пошуків. Вона повинна займатися конкретними проблемами суспільства, пропонувати їх вирішення. А ті проблеми, якими цікавиться Е. Станев, абстрактні, і якщо так буде далі, то він не залишить і сліду в літературі. На подібні закиди болгарський класик відповідав з невластивою йому різкістю: "Послухайте, вам не вдасться мене заплутати. Для мене мистецтво — це культура, пошуки істини про людину, світ і життя, а не просто пропаганда... Не займайтесь його профанацією!" Минуле не може залишити письменників байдужими, інакше вони нічого б не створили, обмежуючись злободенними конфліктами і пропонуючи оптимальний вихід із них, бо "того, хто занурюється в людську душу, цікавить не тільки сьогодні, але й учора" [13, с. 194]. Обов'язки письменника-історика для Е. Станева священні. Змальовуючи давні епохи, він не дозволяв собі приблизності, свавілля уяви: кожна подробиця ретельно відібрана, точність і пластика описів незаперечні. І при цьому все, створене ним, — "Сибін", "Антихрист" чи "Іван Кондарев" — то "не труд реставратора, а підсумок роздумів над історією, над такими складними категоріями як влада, справедливість, моральна правда, над трагічною і величною національною долею, над феноменом людини, сприйнятої як складне співвідношення начал, що безперервно змінюються, які іноді взаємовиключають одне одного" [4, с. 26].

Настанова на філософське осмислення дійсності передбачає пошуки нових форм і прийомів — включення у традиційний конкретно-реалістичний тип розповіді різних елементів умовності, міфу, притчі, символіки, фантастики, казки, гротеску, народносмислової культури тощо. А. Кравченко виділяє чотири типи умовності ("нежиттєподібності") у філософському романі [8, с. 10].

Концептуальна умовність як найзагальніший рівень прийому, зумовлює наявність у романі двопланової розповіді, тобто поєднання конкретно-образного відтворення дійсності і глибокого ідейного підтексту (наприклад, першорядну роль підтекст відіграє у творах В. Шевчука: "Дім на горі", "Дерево пам'яті", "Останній день" та ін.). "Другий план" повісткування реалізується в системі "нежиттєподібних прийомів", джерелом яких є міфологічні, фольклорні образи та мотиви, притчеве сюжетотворення. "Другий план" нарації надає творам глибокого філософського змісту. Усі події та герої набувають загальнолюдських вимірів. У творах відбувається "осюжетнення" філософських категорій через конкретні людські долі. Завдяки цьому ідея вростає в образ, у ситуацію. Оповідь відбувається на "перехрещенні різних планів відображення — реалістичного й символіко-алегоричного, єдність яких втілено в конкретно-зримому образі чи ситуації" [19, с. 100]. Оповідь позначена

багатоплановістю, глибиною розвитку сюжету, в якому "духовні цінності минулого співвідносяться з плином сучасного життя" [5, с. 190].

Характерологічна умовність. Завдяки двоплановій розповіді процес характеротворення відбувається теж у двох напрямках. З одного боку письменник глибоко й достовірно передає психологію героя ("безумовна типізація"), з іншого — його герої не просто людські типи, а "персонажі-ідеї". Вони набувають рис "нежиттєподібності", умовності. "Нежиттєподібність" героїв привноситься у тканину твору через їх незвичайні, надприродні здатності, носії яких найчастіше виступають в ореолі жертвовності. Атмосферу непевності, душевної роздвоєності героїв підсилюють мотиви страху, втечі-погоні ("Початок жаху", "Три листки за вікном" В. Шевчука).

Ситуаційна умовність. Передбачає конструювання фантастичних, умовних ситуацій. Оскільки персонажа запрограмовує ідейна домінанта творів, то й ситуації покликані висвітлити ці домінанти. Ситуації бувають казкового характеру або випробувального. Чимало ситуацій не вписуються в рамки будь-якої логічної схеми. Персонажі вступають у взаємини з надприродними силами, роздвоюються, перестілюються тощо.

Умовність манери розповіді. Зумовлює ліризацію, посилює роль автора, авторської концепції. Характерною рисою творення обставин "не є об'єктивне змалювання навколишнього світу, а проникливе ліричне його олюднення. ... Історичні твори при всій реальності зображених подій не зводяться до "копіювання" відомих історичних фактів, їхня мета — простежити зростання духовності історично. Посилення суб'єктивності нарації пов'язане з процесами інтелектуалізації та романтизації літератури" [3, с. 231].

Ці типи умовності зафіксовані у повісті Р. Федоріва "Житіє ізографа Штефана", яка належить віднести до історико-художнього жанру, конкретніше, до групи творів, що йдуть від традицій "Саламбо" Г. Флобера. За висловом болгарського дослідника Б. Нічева, їх можна назвати творами з "тотальним поглядом на речі" [2, с. 16]. Тут переважає вигадка над документом, незначна, іноді досить умовна прив'язаність до історичних фактів, предметних подробиць епохи, вільне поводження з історичним матеріалом. Натомість відрізняє їх характер побудови сюжету — на матеріалі історії порушуються важливі проблеми сучасності. Такі твори югославський літературознавець Я. Ротар називає "романами з проекцією". Це проекція історії на сучасне, причому "не одновимірно-дріб'язкове, а, так би мовити, вічне сучасне — субстанційна сутність життя людини, її взаємини із світом, переломлені в сучасному" [2, с. 17]. До таких творів, які, залежно від матеріалу і способів його організації називають філософськими, міфологічними, параболічними, романами-притчами, можна віднести згадуваний роман Е. Станева "Антихрист", романи югославського письменника М. Селімовича "Дервіш і смерть", "Йшла дорогою людина" О. Чіладзе, "Дата Туташхія" Ч. Аміреджибі, що вміщують в собі і пригодницькі, і міфологічні елементи, романи-фантазії на історичну тему Б. Окуджави "Мандрівка дилетантів" і "Побачення з Бонапартом", "Маруся Чурай" і "Берестечко" Ліни Костенко, "Мальви" Р. Іваничука, "Три листки за вікном" В. Шевчука, романи і повісті з книги "Чорна свіча від Ілени" Р. Федоріва.

До цієї книжки, виданої з нагоди 1100-ліття княжого Галича, увійшли, крім повісті, що дала назву усьому виданню, роман "Чудо Святого Георгія о зміє", який є самостійним продовженням його відомого роману "Отчий світильник", та повість "Житіє ізографа Штефана".

"Житіє ізографа Штефана" Федоріва — це історична, філософсько-психологічна повість-притча, де використовуються умовно-метафоричні форми, де превалює алегорично-символічне начало, що відповідно "забезпечує кількاظлощинність тексту, багатовимірність змісту і розгалуженість підтекстової образності" [15, с. 105].

Розвиваючи жанровий різновид історико-художньої повісті, засвоюючи національні традиції і трансформуючи світовий літературний досвід, Р. Федорів доводить, що вільне оперування у рамках історичної фактографії при написанні художнього твору підносить цей твір до рівня реконструкції ідеї чи концепції, втіленої в такій образно-умовній формі, якою є притча.

У повісті розгортається драма митця, якого не розуміє оточення, маючи його за дивака, схожого на "Старшого Яна", алхіміка. Не розуміє навіть дружина Агнешка, з якою вони немов два кола, два світи, які ніколи не перетинаються. Хоча Штефан робив спроби на початку шлюбного життя увірватись до її серця, розірвати ті невидимі обручі, якими вони відмежовувались. Але намагання ті були даремні. Агнешку не обходили його творчі шукання, вона давала лад у господарстві, а Братишана — золото й срібло, її гендіярські обладунки.

Ця самотність героїв, замкнутість, приреченість на взаємне незрозуміння закорінена у філософію екзистенціалістів, насамперед французьких, для яких кожна людина — то цілий світ, але ці світи співіснують автономно, не перетинаючись один з одним. Згідно з постулатами екзистенціальної філософії спілкування між людьми поверхове, не досягає глибин душі, бо людина покарана самотністю, не в змозі поріднитися з іншими.

Закоріненість у філософію А. Камю відчувається й у моделюванні "людини бунтівної", яка виступає проти творчої несвободи: "Душа Штефанова постійно бунтувала проти самої ж себе і ніколи ж собою не була задоволена..." [17, с. 463]. Це було тоді, коли маляр, мандруючи краєм, заради зарібку малював ікони для церков або пейзажі на продаж, портрети покійників або бундючних шляхтичів, єпископів, міщан: "Мус, потреба, життя щоденне злидарське виводили талант, мов смердючого цапка, на ярмарок і продавали" [17, с. 464]. Усвідомлював, що продається, що йде на компроміс із власним сумлінням, талантом, але не міг нічого вдіяти і з безсилля, відчаю напивався до безтями, щоб припинити війну з собою, а потім тижнями приходив до тями, "зшивав до купи розтерзану свою душу, сторцував її, угомонував, потішав, одначе згоди з собою так і не домагався, бо гріхи супроти себе множилися, як миші" [17, с. 464].

Душевна гармонія прийшла до художника тоді, коли став дідичем на "Зозулиному гнізді" і вже не потребував правдами й неправдами, "партацтвом" заробляти на прожиття. Тоді "мистець здобув рівновагу духу, згоду з самим собою; якраз золотим його злитком і філософським каменем і стало відчуття повноти задоволення, злагоди з самим собою" [17, с. 463]. Це здавалося найважливішим — досягнення розкоші "творчої свободи і незалежності в бутті, що давало йому змогу бути з собою в згоді й мати час на

споглядання, на роздумування, що збагачувало душу..." [17, с. 464]. У сприйманні екзистенціалістів людина часто опиняється перед необхідністю вибору. На думку Л. Тарнашинської, "свобода вибору — єдина форма самореалізації в абсурдному світі" [16, с. 117].

Така ситуація постала і перед ізографом Братишаном. Його благодійник, батько дружини, князь Ігнацій, знаючи, що художникові найкраще малюється в юридіці "Зозулине гніздо", пропонує її в подарунок Штефанові. Але навзамін вимагає найдовершеніший витвір майстра — образ Пречистої Діви, списаної з коханої Штефана Анни, викраденої татарами. Вибір болочий, бо те синьооке дівча, в якому поєдналось "земне" й "ангельське", нагадувало йому не лише про шал кохання, а й спонукало до творчості, до постійного самовдосконалення. Анна увійшла в його життя в образі цілком реальної дівчини, щоб пізніше злитися з образом Марії з Назарету. І це було не святотатством, а виявом незбагненої таїни мистецтва: право митця, дароване Богом, на власне сприйняття світу, право "бачити речі, людей, події, цілу землю своїми, може, інакшими від інших очима" [17, с. 483]. Душу ізографа роздирали сумніви: він усвідомлював, що без цієї картини він стане "порожнім", "без серця", "жебраком", "сліпцем", який ніколи не знайде дороги. А відмовитись — означало втратити юридіку. Художник виявився не готовим до такого випробування, і конфлікт у його душі вирішується на користь "Зозулиного гнізда"...

Поступка ізографа князеві — промовисто символічна, це незаперечний крок до зради. Адже образ Діви Марії — то "образ рідної землі", символ отчого краю. Анна-Марія "дивним чином усією своєю суттю пов'язана із землею; вона начебто виростала із землі, на якій сиділа, із трав, із озимини, із верболозів, із куп іржавого каміння на межах поміж ланами..." [17, с. 483]. Полотно із зображенням Богородиці, від якого відрікся Братишан, князь Ігнацій освятив у латинському обряді і поїхав з ним на чолі хоругви королеви в поміч під Берестечко. Цією іконою ксьондзи благословили короля і польське військо на перемогу над Хмелєм. І Пречиста Діва допомогла...

"Зрада — діло темне і брудне", а тому від Штефана відсахнулася, неначе від прокаженого, ключниця Докія. Ганебність свого вчинку визнає й сам митець: "Моя в тобі сила, талант мій, праця, любов моя... і отже і моя вина за те, що сталося під Берестечком? Я допоміг ворогам..." [17, с. 515]. А тому не каюся, не виправдовувався, "бо знав, що не буде йому прощення..., бо не існувало у світі для нього виправдання..." [17, с. 464].

Критика ще давніше помітила, що для стилю Р. Федоріва "характерні часті — і ненав'язливі — паралелі, зіставлення людських дол, а, отже, різних чи схожих поглядів на життя" [9, с. 118]. У повісті "Життя ізографа Штефана" протиставляються життєві принципи Братишана та інока Агапіта. Відтак твір дає приклад "несправжнього буття" (за термінологією екзистенціалістів), різновидом якого може бути соціальна пасивність і пристосуванство — "імітація щастя". Штефан репрезентує тип обивателів-міщан; він, хоч і не зазнав щастя в сімейному житті, намагався вилушити "зручність та вигоду" з тих відносин, які склалися в нього з Агнешкою. Високим частоколом навколо своєї юридіки він відгородився від тривог усього світу і почувався щасливим...

У письменників-екзистенціалістів в центрі загальної моделі світу — образ шляху і мандрівника. Людина в дорозі (дорога як символ, наскрізна метафора) — це людина в пошуку самої себе, істини, сенсу буття, шлях до нього складний і звивистий, “через самопізнання, досягнення добра і зла, розчарування, тобто постійну й велику роботу душі” [14, с. 39]. Дорога — це сконденсована метафора внутрішніх шукань своєї межі, своїх можливостей, своєї сутності, до якої людина прагне, долаючи вузькоутилітарний підхід споживацтва і нищого животіння (згадаймо образ дороги в однойменному оповіданні з циклу “Голос трави” з роману В. Шевчука “Дім на горі” чи його повісті “Останній день”).

Штефан зрадив дорогу, проміняв її на затишок “Зозулиного гнізда” з його всепоглинаючим спокоєм. Хоч іноді щем за дорогою озивався в його серці і він “був готовий її, дорогу, наздогнати і... якось рушив за нею навпростець, але, не протоптавши й кілька кроків, потону в снігах...” [17, с. 464] Хвилевий протест проти власної самовдоволеності, інертності, байдужості до громадських справ викликала у Штефана зустріч з товаришем молодих літ Романом Шпаком, тепер ченцем Агапітом. У ту мить Братишан хотів бути на місці Агапіта, він “чорно ненавидів жону свою Агнешку, “Зозулине гніздо”, славу свою малярську; вони уявлялися йому гарматним ядром, прикованим ланцюгом до його душі” [17, с. 472]. Але докори сумління виявились тимчасовими, ізограф прийняв рішення: “...не зречуся насправді слави, типі “Зозулиного гнізда”, злагоди з собою” [17, с. 472]. На відміну від Братишана, який уособлює соціальну пасивність, міщанську самовдоволеність, інок Агапіт репрезентує тип люмпен-інтелігентів, які живуть чесно, у згоді з власним сумлінням, які не можуть залишатися осторонь, коли вирішується доля батьківщини. Агапіт, чернець зі скиту, займався переписуванням церковних книг, але в часи великого повстання, коли рідна земля спливала кров'ю, не міг задовольнитися власним благополуччям і приєднався до повстанців, захопившись пропозицією генерального писаря Війська Запорозького Івана Виговського: “Універсали батька нашого Хмеля тобі писати, а не требники церковні. Ходи зі мною. Нині настала така потреба для мужів, які люблять Ойчизну: йти до Хмеля і служити Ойчизні — хто шаблею, хто — пером. Ти, брате Агапіте, маєш у канцелярії генеральній послужити пером” [17, с. 472].

У повісті Р. Федоріва, події якої сягають XVII ст., періоду національно-визвольної війни проти польської шляхти, дотичність до історичної фактографії досить незначна. На сторінках твору не діють історичні особи, немає детальних описів історичних подій, лише згадки про Жовтоводську, Берестецьку битви, Івана Виговського, Богдана Хмельницького. На історичному матеріалі письменник вирішує важливі філософські, морально-етичні проблеми сьогодення, які проєктуються й на майбутнє. Таким чином, цілком слушним видається твердження: “Минувшину згадують, дбаючи про майбутнє” [18, с. 54].

З образом Штефана Братишана пов'язана проблема національної самосвідомості, яка особливої актуальності набуває в наш час, коли закладається підмурівок української державності. З цього огляду важлива уявна розмова (типовий романтичний прийом) ізографа з портретом Хмельницького. Штефан став таємним прибічником гетьмана не тому, що прагнув розділити маєтки шляхти серед посполитих, що мав у серці “вроджену

їдь" до магнатів, що прагнув здобути першість у мистецтві руському завдяки козацькій шаблі. Він став "природнім прибічником" гетьмана, бо народився русином, бо русином був сам Хмельницький, бо цілий край від Карпат до Чорного моря називається Україною-Руссю. На думку Братишана, найприродніший і водночас найважчий обов'язок кожного — "бути сином своєї землі" [17, с. 475], а тому в його внутрішніх роздумах спростовується хибне твердження, що любов до свого народу є зрадництвом: "Чому називають нас зрадниками за те, що ми суть Руссю? Зрадниками власне кого ми є? Корони польської і короля? Але ж король, королєнця, шляхта, орендарі — чужинецька саранча на нашій землі, вороги отже наші. То ж не зрадниками ми є, якщо постаємо за своє і на своїй землі?.." [17, с. 475]. Цей ряд емоційних риторичних запитань нагадує внутрішні роздуми І. Богуна (роман І. Корбача "Останній похід короля"), який теж відкидає звинувачення у зраді: "Ні, він не зрадник! Він хотів миру і спокою своєму народові" [7, с. 380]. Запитання Богдана Хмельницького з уявної мовної партії адресовані не тільки художникові минулого, але й поколінню сучасному та грядущому: "Хіба мої вороги — не твої вороги, Майстре? Хіба ти не зі мною, не з моїми полками... не з Україною-Руссю? Хіба тобі не багнеться, щоб на отчині нашій ворог не був господарем, щоб віру нашу не притісняли, щоб мову нашу не зневажали й не кидали під ноги, щоб сини наші вільно набиралися розуму в університетах та академіях європейських, щоб, зрештою, слава про тебе як про великого мистця, покотилася світом, як котиться вона про мистців італійських чи голландських?" [17, с. 474].

В образі Штефана акумульована проблема істинної сутності й таїни мистецтва. Справжнє мистецтво не повинно захоплюватись зовнішніми атрибутами, а мусить виявити глибинну суть зображуваних явищ, збагнути таємницю людської душі. Інакше митця чекає творча поразка, бо його витвори — то вже не мистецтво, а "рукомесло". Братишан, пізнавши секрети малярства, навчившись проникати в "нетрі людської душі", відразу збагнув внутрішнє єство Анни, а відтак створив за її подобою справжній шедевр: "Вона відповіла, що називається Анною; але це вже не мало значення..., суть сьогодні не в імені..., суть в постаті високій та скорботній, такій золотоволосій, з тонкими рисами лица, із сумною задумою на дні синіх очей; суть в образі, який спалахнув ув його мистецькій уяві: він побачив молоду і прекрасну жінку в білій туніці, яка прийшла до його воза з пралісів дощу; мистець аж злякався, пригадавши, що схожа жінка не один раз уже йому являлася..., він давно замислив намалювати цю жінку, саме таку, ще зовсім по-жіночому недозрілу, і він знав ім'я цієї жінки. Мала це бути Марія" [17, с. 480]. З портретом Хмельницького, що його замовив Роман Шпак, аби зберегти образ гетьмана для нащадків, художникові не вдалося впоратися, бо "мистець вдирався в гетьманову душу недозволено нахабно, не спізнавши її глибини, і мусив відступити. Хмельницький залишався сліпим, очниці на білому полотні чорніли ямами, а ціле обличчя гетьмана посіріло від вугільної пороші" [17, с. 474].

Р. Федорів тяжіє до незвичайних метафор, образів-символів, іноді занадто "кучерявих", проте виправданих бажанням відтворити найтонші порухи душі героя, його сум'яття. Так, гнаний тривогою, передчуттям лиха, "роз'ятрений вовчим виттям у собі", Штефан помчав до Жабокруків, де жила Анна, але не застав її. Згодом тривога, "отой вовк, що заліг у берлогах його душі і безперестанно денно й нічно скавулів, вив,

відбирав сон, не давав спокою, волаючи про допомогу, зацімів, щезла..." [17, с. 489], а натомість з'явився жаль за Анною. Цей метафоричний образ тривоги-звіра з'являється неодноразово, посилюючи внутрішню експресію, віщуючи нове лихо: "Штефан Братишан теж начебто залишив тривогу за дверима, він навіть поквапився зрадіти, що прищемив тривогу, немов гадину, дверима й вона здохла на порозі; марна втіха, це так тільки здавалося, гадюка вповзла за ним у малюварню і, згорнувшись у клубок, націлилась на нього жалом і немигаючим блиском очей" [17, с. 467]. Емоційна напруга сягає крайньої межі напередодні святкування у Львові на честь поразки козацьких військ під Берестечком, до якої спричинився і Штефан Братишан, бо його картина із зображенням Діви Марії благословила польське лицарство на перемогу. Усвідомлення власної провини гнітило художника, він не знав, "чи це нахлинуло на нього передчуття лиха, чи вселилася у нього нечиста сила й билася у ньому конвульсійно, чи навпаки — буде це кара Божя за гріхи содіяні й ще не содіяні; ... на високій пінистій хвилі розпуки припливали до нього щезники й підмовляли повіситися, напитися трутизни, кинутися комін головою з другого поверху, бо... бо лише смерть врятує його від вовка, що вгніздився у ньому і виє тривожно, і гризе" [17, с. 510-511].

До рівня символу виростає образ князя Ігнація, який не позбавлений рис конкретної людини, що доводить слушність висновків М. Слабошпицького, щоправда, стосовно роману В. Шевчука "На полі смиренному": "Переростаючи, як правило, в образи-символи, образи-ідеї, що завжди властиво для роману з установкою на притчу чи стилізованого під притчу, персонажі цього твору все ж лишаються кожен із своєю людською подобиною, лишаються реальними в своєму оточенні й психологічному кліматі, художньо пластичними" [12].

Затятий колекціонер, князь Ігнацій був відомий у краї не стільки магнатською пихою, чим страждали представники його стану, славою, здобутою в молодості в битвах з турками, як ученістю, пристрастю до старовизни, яку "він глибоко шанував і знав, вона була йому знадібна для збагачення душі і для збагачення знання" [17, с. 494].

Зовні турботливий, дбайливий князь опікується своєю позашлюбною донькою Агнешкою, Штефаном, жалкуючи, що в Червенній Русі нема кому належно оцінити його талант. А насправді магнат Камінь-Винниківський замислив проти художника змову — задумав відібрати картину із зображенням Богородиці. Цей спокусник, приховуючи свої підступні наміри, залишаючись простим, ввічливим, ласкавим у поводженні, насправді розставляв тенета для митця. Відроджуючи художника до життя, пробуджуючи в ньому творчий геній, князь Ігнацій керувався далеко не безкорисливими намірами. Щоб заволодіти річчю, яка йому сподобалася, він, "звар'юваний" на своїх скарбах, не зупинявся ні перед чим: міг її купити, "виманити облудою" або й "зrabувати". Так повівся і з Братишаном. Таким чином, образ князя Ігнація — це символічне втілення людської підступності, лицемірства, замаскованої під виглядом благочестя і доброчинства.

У повісті Р. Федоріва на історичному тлі в конкретних людських ликах постають "вічні" морально-етичні, філософські проблеми, які ніби розчиняються в характерах, художньо укрупнюючи їх. Завдяки психологічно достовірній характеристиці, виразним деталям і штрихам, персонажі виграють як художні типажі, не залишаючись лише

“образами-ідеями”, приреченими існувати в малоприсадиному до життя романичному середовищі” [11].

1. Андрусів С. Вогонь нашої пам'яті // Київ. — 1990. — №1.
2. Андрусів С. Мости між часами // Українська мова та література в школі. — 1987. — №8.
3. Бочаров А. Бесконечность поиска. — М., 1982.
4. Зверев А. Колокола Эмилияна Станева // Станев Э. Собрание сочинений: В 4 т. — ТЛ. — М., 1987.
5. Ільницький М. За законами притчової умовності // Ільницький М. Безперервність руху. — К., 1983.
6. Ільницький М. Людина в історії. — К., 1989.
7. Станева Н. Дневник с продолжением // Иностранная литература. — 1982. — №3.
8. Корбач І. Останній похід короля // Міщенко Д. Сіверяни. Корбач І. Останній похід короля. — К. 1999.
9. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. — К., 1988.
10. Панченко В. Стил ь характеротворення в повістях Романа Федоріва // Проблема характеру в радянській багатонаціональній літературі. — Київ-Одеса, 1977.
11. Пути и судьбы: Диалог братских литератур. — М. 1980.
12. Слабошпицький М. Вибір долі // Літ. Україна. — 1982. — 11 лют.
13. Слабошпицький М. Можливості експериментальної прози // Літ. Україна. — 1982. — 10 черв.
14. Тарнашинська Л. Мав дерзновення бути самим собою або “сад житейських думок, трудів та почуттів” Валерія Шевчука // Пам'ять століть. — 1999. — №9.
15. Тарнашинська Л. Паралельна дійсність у координатах притчі: Вільям Голдінг та Валерій Шевчук // Всесвіт. — 1999. — №2.
16. Тарнашинська Л. Свобода вибору — єдина форма самореалізації в абсурдному світі // Сучасність. — 1995. — № 3.
17. Федорів Р. Житіє ізографа Штефана // Федорів Р. Чорна свіча від Ілени: Історичний роман і повісті. — Львів, 1996.
18. Шевченко А. “Минувшину згадують, дбаючи про майбутнє” // Дивослово. — 1999. — №5.
19. Якименко В. Границы: и возможности // Вопросы литературы. — 1978. — №11.

PHILOSOPHICAL CONCEPTION OF REALITY IN MODERN UKRAINIAN
HISTORICAL NOVEL

Ludmyla Romashchenko

State pedagogical university of Cherkasy, Shevchenko str., 81, 257000, Cherkasy, Ukraine

The article is about general tendency of the development of modern Ukrainian historical prose — the strengthening of the philosophical beginning, which supposes the using of different types of means. These means are exploring on the example of R. Fedoriv's story. The story is analyzed from the point of view of the aesthetics of existentialism. A great attention is paid to the reading of symbolic images, which accumulate important moral and philosophical problems.

Key words: philosophical novel, psychological analysis, didacticism, existentialism, symbolic image, national self-consciousness.

Стаття надійшла до редколегії 02.02.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

З ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821. 161. 2 — 1 “18” (092 І. Франко)

РАННЯ ЛІРИКА І. ФРАНКА (ПОРА “МОЛОДЕЧОГО РОМАНТИЗМУ”)

Валерій Корнійчук

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

Рання лірика І. Франка (1873 — 1876) не була належним чином поцінована дослідниками творчості поета, який у своїх перших публікаціях намагався утвердити високу місію художнього слова, донести до сучасників національний дух предків і загальнолюдські моральні цінності. У його “дрогобицьких” віршах автор статті простежує пріоритет ідеї, прагматизм художнього мислення у поєднанні із ірраціональністю романтичного змісту та класичною пластикою канонічних форм. Не зважаючи на ідеалістичну романтичну наївність, школярське наслідування відомих літературних зразків, технічну невправність, у ранній ліриці І. Франка відкриває зародки його геніальності, контури майбутніх поетичних образів.

Ключові слова: лірика, романтизм, джерела, історія, фольклор, канонічна форма.

У поетичному універсумі І. Франка рання лірика займає скромне й малопомітне місце. Назвавши свої перші спроби “документом молодечого романтизму”, письменник мовби відмежовував їх від зрілих, художньо довершених творів, що принесли йому загальне визнання і світову славу. Та й франкознавці досить мляво і неохоче згадували доробок юного поета, віддаючи перевагу або “бойовим пісням” Тіртея, або ніжним струнам “Зів’ялого листя”. О. Огоновський, зокрема, побачив спочатку у “стишках” дрогобицького гімназиста “багато таланту, багато фантазії, проте мало естетики й історії” [т. 48, с. 28], а згодом зараховував їх до романтично-національного напрямку, протиставляючи пізнішим творам, що виникли як “невдоволення з існуючих порядків в життю людським” [12, с. 942]. Загальну оцінку сучасників поета висловив, мабуть, А. Кримський, назвавши його “парубочі писання” “клипоногими віршами” [9, с. 502]. Скептично ставився до “тогочасної літературної продукції Джеджалика” і молодий М. Євшан, вважаючи, що вона “не виділялася нічим понад пересічний рівень тодішнього літературного життя і смаку, і творча думка зовсім не шукала собі своєї дороги, а йшла з руслом, приноровлювалася неначе до обставин...” [2, с. 272]. Такої ж невисокої думки про поезію І. Франка, надруковані у “Друзі”, був С. Єфремов, який писав, що “здебільшого ці твори недосвідченого пера дуже слабенькі і формою своєю, і змістом”

[3, с. 35]. Правда, у 20-х рр. стає зрозуміло, що перші поетичні спроби автора "Балад і розказів" "мають деякі цікаві риси" [16, с. 64], і, хоч не відповідають загальноприйнятим "художнім вимогам, та проте вони дуже цінні для розуміння еволюції Франкової творчості" [11, с. 10]. Однак повоєнна літературознавча наука тоталітарної епохи, активно пропагуючи міф про Каменяра і Вічного революціонера, вже не сприймала "ідеалістично-романтичний напрям" його ранньої лірики, а тому оголосила її "звичайною собі віршованою дидактикою, яка має характер версифікаційних вправ початкуючого поета" [6, с. 228]. Серед тих небагатьох дослідників художнього світу І. Франка, хто об'єктивно розглядав його перші "камінчики" і знайшов у них "зародки поетичної геніальності", був Г. Костельник, який зауважив, що в них "ще нема ані здалека такого майстерства, особливо під оглядом ритму та естетичного розміру образів і думок, але се вповні зрозуміле, бо се писав молодик, що числив 18-20 літ. Однак ... чиста поезія, постична глибина, оригінальність та інтимність на многих місцях аж б'є в очи" [7, с. 49].

Звернення до ранніх витоків Франкової музи цікаве ще й тому, що навіть у пору її найбільшого тріумфу поет продовжував вважати себе романтиком, а на схилі віку видрукував окремою книжкою 30 "віршових плодів" із своїх молодих літ, сподіваючись, що вони не принесуть йому сорому і "кинуть деяке світло" на початки його літературної діяльності. Першою відомою нам поетичною спробою І. Франка став ліричний образок "Великдень", що вирвався з його "зраненого, болячого серця" і був присвячений світлій пам'яті батька, який вмер опівночі Великодньої суботи 1865 р. Цю "поезійку" просив для "Друга" В. Давидяк, проте вона не збереглася, бо, за словами самого автора, не мала "нич доброго і викінченого" [див.: т. 48, с. 10-11]. З "давнього зшитка" вицілили лише два вірші — "Опись зими" і "Опись Святого вечора", а решту вимогливий початківець віддав "Вулкану до поправи". Мабуть, у тій "макулатурі" жили зворушливі спогади і враження дитячих літ, однак невдовзі їх заступили регламентований академізм гімназійної науки та художній світ численної, хоч і нерівноцінної літератури.

Справді, у дрогобицьких віршах, що згодом лягли в основу збірки "Баяды и рассказы" (1876), відчутні книжно-фольклорні ремінісценції. Аналізуючи ранні Франкові поезії, П. Филипович констатував у них: "1) заперечення народнопісенної традиції, канонізованої в Шевченка та без краю переспіваної в його численних наслідувачів; 2) невідчуження історичної романтики, зокрема козакофільської; 3) книжність і запозичення матеріалу з різних чужоземних джерел, переважно романтичних" [16, с. 72].

Пошуки естетичного ідеалу вели молодого письменника у глибину віків до Митуси, Кравевича Марка, Наливайка або ж у незнані краї чи дикі пущі. Але дуже часто його вірші нагадували "задачі домові", бо й komponувалися вони, за свідченням їх автора, "у школі під час годин, і то звичайно під час греки, психології, польського і тим подібних гатунків" [т. 48, с. 29]. Сам він досить іронічно оцінював такі "стишки", називаючи їх "хропавими і негладкими". Тож не дивно, що більшість з них теж безслідно зникла, оскільки поет одного разу "огнем неугасаючим" попавив з півкопи всякого рода каламитацій" [т. 48, с. 15]. Однак уже перші публікації у журналі "Друг" показали, що у тих, ще незрілих юнацьких пробах пробивалися "гількасті зиндри"

справжньої поезії. Літаючи фантазією у княжі часи і заморські землі, шукаючи на чужих квітниках сюжети для своїх "розказів", І. Франко пам'ятав, що все чисте, світле, вічне походить з народної пісні, яка "з джерел таємних ллєсь сльозою, Щоб серце наше чистим жаром запалити". Її безсмертний дух стає для нього провідною зорею "на далекій мандрівці" творчого життя. У 1873 р. сімнадцятирічний учень Дрогобицької гімназії вступає у літературу з символічним сонетом — "Народній пісні" (у пізніших редакціях — "Народна пісня"). Це був його перший ідейно-естетичний маніфест, задекларований до того ж в одній із найскладніших форм світової поезії. Юний автор відразу намагається "європеїзувати", дисциплінувати свою Музу, а заодно й український вірш, що звик до розхристаних, експансивних проявів ліричного чуття. Його душі чужі "впливи огнистої лави або їй подібного укропу серця". Він, здається, збагнув таємниці старовинного класичного жанру і педантично, зважено будує свій твір за всіма його канонами. У першому катрені накреслюється тема — алегоричний образ степової криниці, де у свічаді плеса блищить "личко місяця" або ж "промінь сонця миєсь в її срібній хвилі". Другий чотиривірш поглиблює зміст попереднього і вносить додаткові штрихи у розвиток теми. З'являється своєрідний пуант ("*рух живий*", "*вода пречиста*"), що у наступній строфі обертається дешифруванням алегорії: та життєдайна криниця — "то творчий дух народу" з його невмирущою мовою. В останньому терцеті конфлікт обох образів "спливає в гармонію любови" — таємні джерела криниці і пісні ллються чистою сльозою, що "живить дітей весни", запалює поетове серце "чистим жаром" народного генія.

У тому ж таки 1873 р. І. Франко написав свій другий програмний сонет "Котляревський", де, ще не вникаючи в тогочасні "язикові спори" академічної молоді, неоднозначно став на захист народної мови, що, немов лавина, стрімко увірвалася в українську літературу вслід за славнозвісною "Енеїдою". Зрозуміло, що москвофільський "Друг" не міг надрукувати вірш з яскраво вираженою народовською тенденцією, і він побачив світ лише у збірці "З вершин і низин" (1893). Очевидно, редакція студентського "письма літературного" ретельно фільтрувала й інші Франкові "поезійки", бо з багатьох надісланих творів цінуються лише вірші "патріотичного содержания": "Моя пісня", "Наш образ", "Могила", "Від'їзд гуцула", "Наперед!", "Божестьке в людськїм дусї", "Бунт Митуси"...

З ранніх публікацій 1874-1875 рр. вимальовується постать поета, котрий намагається утвердити високу місію художнього слова, донести до сучасників національний дух предків і загальнолюдські моральні цінності. Правда, йому ще бракує технічної вправності, "образовості" і натуральності вислову. Ті ж "*діти весни*", те ж *запалене жаром серце* дублюються вже у другому вірші з колекції "Друга" — "Моя пісня", написаному, вочевидь, не без впливу "Веснівки" М. Шапкевича. Але Франкові особистісні інтроспекції, перенесені на образ "цвітки весняної", "пізнього цвіту, що зав'ядає", на відміну від його попередника, надто риторичні, розтягнені, менш динамічні. Щоб розкрити основну думку твору, поет нагромаджує цілі каскади штучних, романтично забарвлених декорацій: *море красоти, джерело життя, душа — запах, дитя весни, сніга літа, роси небесні, напій солодкий, дно моря, зимна рука, вир життя, шлях життя, негоди земного буття* та ін. Алегорія запізненої квітки відкрито

проектується на "сумную душу" ліричного героя, його нещасливе життя. Недаремно А. Музичка підкреслював, що "сумом віє від перших Франкових поезій" [11, с. 9]. Але справжні причини цього смутку, "самотини" невимотивовані, невідомі читачеві. Для з'ясування авторської позиції важливішим є натомість звернення до всемогутнього Бога: Бог краплиною небесної роси скріплює "шлях життя" поета, який беззастережно співає Йому осанну:

Та вдяка й слава тобі, Боже,
Бо мудра воленька твоя,
Нещастя жадне не спроможе,
Щоб нарікав на тебе я [т. 3, с. 286].

Перед випускником гімназії відкриваються дві дороги, "дві корони", призначені йому долею: "Одна трудиться і калічить ноги, А друга — з вірою й молитвою страждати" [т. 3, с. 286]. Розмірковуючи про своє місце у навколишньому світі, молодий І. Франко намагається поєднати "поле праці" з "терпіння полем", і у тому безальтернативному симбіозі визначальною для нього стає молитва, що приведе усіх "до світла, щастя та любови" ("Дві дороги"). Схильність поета до умовних художніх форм, аналогій проявилася і в сонеті "Наш образ", де картини скошеної ниви і знищеного лісу викликають у нього асоціації з понівеченою долею рідного народу. Та прийде час, коли знову піднімуться із землі буйні трави, зазеленіє у зрубі свіжа деревина і неодмінно настане "великая пора" національного відродження. Це одне із головних ліричних пророцтв І. Франка згодом звучатиме у різних поетичних формах на усіх етапах його творчості.

А поки що вплив старої романтичної школи поступово витісняє перші проблески індивідуального стилю. Врешті, автор і сам розуміє, що захоплення минувшиною приводить його до наслідування уже відомих літературних зразків. Невдоволений "заслабою і несмілою" критикою своєї нової поезії "Могила", він пише В. Давидякові 3 липня 1875 р.: "Ви, запевно, мусили бачити, що і сама ідея того кусника кулява і хоровита, — от признаюсь, у манері Метлинського, котрий всегда любить ся заходити з старими співаками і бандуристами" [т. 48, с. 30]. Однак навіть у цьому ранньому вірші на тлі дикоромантичної степової природи уже вгадуються ескізи "огню в одежі слова", просвічуються трагічні мотиви "пророка, непризнаного своїм народом":

Пророк, що слів огненних жаром
Будив народ свій до життя,
Будив, співав, та все те даром,
Люд не довів він до пуття [т. 3, с. 288].

Пріоритет ідеї, прагматизм художнього мислення простежується в усіх дорогобицьких творах поета, який намагається поєднати ірраціональність романтичного змісту з класичною пластикою канонічних форм. Він охоче користується сонетом, інанізує на одну строфічну вісь кілька катренів, експериментує з секстинами. Секстиною, зокрема, написаний один з найкращих віршів періоду "молодечого романтизму" — "Від'їзд гуцула", де вчуваються перегуки з "Верховинцем" ("Верховино, світку ти

наш!..") М. Устияновича. У ньому помітні вже не чужі, вигадані колізії, а власні переживання, пов'язані із закінченням гімназійних студій та з щемливим очікуванням нового життя. Кожну строфу І. Франко огранює синтаксичною анафорою "Бувай здоров!", що надає цілій поезії композиційної стрункості і викликає сумний, елегійний настрій. Окремі перенесення у комбінації з внутрішніми римами ще більше посилюють схвильовану сповідь ліричного героя, інтимізують ритми її прощального танго:

Бувай здоров! Вже час минув.
Я там в далеку чужину
Жену, над хвилями Дунаю
Колись усяду й сліз ручай
Проллю з очей в срібний Дунай,
Коли тебе згадаю [т. 3, с. 289].

Але вже у вірші "Любов", зовсім позбавленому еротизму, зникає зграбність і мелодійність секстини, бо автор штучно прив'язує до шестирядкової строфи дослівний парафраз "Гімну про любов" з Першого послання апостола Павла до коринтян: "Коли я говорю мовами людськими й янгольськими, та любови не маю, — то став я, як мідь та дзвінка або бубон гудячий!" [13]. У Франковій інтерпретації плавність біблійної проповіді трансформується в суху римовану риторику, за якою неможливо розпізнати справжні обриси "молодої сили", творчої індивідуальності юного поета:

Хоч і пізнав би я всі мови
І ангелів, і всіх людей,
А якби я не мав любови,
Був би, як кимвал той твердий,
Був би, як мідь гучна й пуста,
Й мертві були б мої уста [т. 3, с. 289].

Закохавшись в Ольгу Рошкевич, дев'ятнадцятирічний матурист Дрогобицької гімназії осмілюється поки що "одягати" свої почуття у "модний фрак" німецької мови або у древні шати біблійних пророків. Йому ще не знайомий матеріалістичний радикалізм М. Драгоманова і М. Павлика, а тому поет щиро вірить, що "єсть іскра божества, котрою наділений дух людський" [т. 26, с. 398]. Ця теза із його першої естетичної студії "Поезія і її становисько в наших временах" (1875) майже одночасно з'являється також у вірші "Божеське в людським дусі", де розкривається ідеальний світ взаємин людини і Бога, світ, у якому пломеніють "вічні огнива" духу і любові. Звернення до релігійної тематики у молодого І. Франка — явище не випадкове. Він виховувався у галицькій родині, де свято шанувалися християнські цінності, протягом трьох років навчався у школі отців-василіян, у якій працювали талановиті педагоги-проповідники — монах Крушельницький, катехит Красицький, ігумени Барусевич і Німилович. Врешті, першою коханою поета була донька долиньського пароха М. Рошкевича. Вже у Львові студент філософії близько сходиться зі слухачами Духовної семінарії і на їх прохання пише вірш "Хрест" як привіт митрополитові Й. Сембратовичу у день його іменин. Тож цілком природно, що його рання лірика розвивається під

"знаменем хреста", під знаком віри у всемогутню силу Бога, який стає символічним оберегом нації. "Сам Бог і хрест Його" захистили українських козаків Северина Наливайка у "кровавому бойовищу" з військом польської шляхти ("Хрест Чигиринський"):

... Най пізнають
Ляхи, що з нами Біг,
Що проти Бога змігся,
Хто проти нас ся зміг! [т. 3, с. 327]

Різкими антипольськими настроями пронизаний і політичний заклик "Наперед!", де поет запевняє галицьку молодь, що "хрест огнистий нас веде", щоб "зламати ляхів ярмо". Особливо схвилювано прозвучала тема національного відродження в алегоричній поезії "Схід сонця", яку сам автор продекламував у Народному домі з нагоди відкриття першого з'їзду москвофільського "Общества ім. М. Качковського". Цей твір побудований на контрастах символічних образів, що невдовзі визначатимуть чорно-білу палітру Франкової лірики: з одного боку — "сили ночі, сили тьми", "мряки густі", "важка дрімота", "мрачні сні", а з другого — "промінь світла", "день світла", "блиск сонця ..., огнистий". У ньому мовби сконцентрувалися основні риси майбутньої двополюсної моделі світу, де схрестяться у герці добро зі злом, "розвидняючийся день" з Чорним царем ночі. В естетичній свідомості молодого письменника вже карбувалися пекучі інтонації "Пролога" ("Одоки ж, доки виглядати Нам з п'їтьми ночі світла дня? І доки ж, доки нам ридати, Що тьма нас тисне і гризня?"), і альтруїстичні пориви "Vivere temento!" ("І в даль безконечну душа поринає І рамена сильні в безмір отвирає, Всю землю, людей всіх хотіла б обняти, Весь край свій багатий до серця прижати..."), і тисячоголосся "Гімну" та "Каменярів" ("Голосів вже тисяч зве: "Гей, вставайте всі зо сну, Бо проклятий, хто засне!"), і навіть дивовижні метафоричні блискітки, що пізніше не раз вплітатиме у художню тканину своїх творів Леся Українка ("Чей, грім, що гори в порох крушить, Перед котрим земля дрожить, Ті серця кам'яні порушить, З них сон зжене і їх заставить жить"). А на вершину своєї світової піраміди, що підноситься з темних долин "ближче світла", І. Франко поставив "сильного предків наших" Бога, який "нам іздавна призначив супроти тьми стояти на сторожі". Пристрасні молитви поета у ранніх віршах не були ані художнім прийомом, ані даниною літературній традиції, бо щиро виливалися з юного серця, ще не запламленого атеїстичною пропагандою. Промайне всього два роки, і той, хто вирушив "з молитвою наперекір недолі ... до світла, щастя та любви", шокований несподіваним арештом і переповнений нерозважним максималізмом, зречеться своїх недавніх ідеалів і проголосить "товаришам із тюрми": "Не моліться вже більше до Бога...". Та в "юні дні, дні весни" його чисті помисли ще були звернені до неба, звідки краплиною вранішньої роси спадало на нього Боже благословення — любов і пісня ("Моя пісня").

І. Франко, як і молодий Т. Шевченко, пережив короткий бурхливий період захоплення неймовірними подіями, любовними драмами, героїчними постатями. Та з "добы романтичного націоналізму" з його цілісною ренесансною концепцією на той час залишалися тільки уламки, а "шаблонові традиційні акцесорії" вичерпували себе у

писаннях епігонів. Тому ідеальне бачення світу, характерне для юного віку, у І. Франка виявилось хаотичним, зітканим з окремих, розпалених творчою уявою книжних вражень. Поет свідомо відмовився від Шевченкового "конвенціонального стилю" і почав наповнювати свої твори давньоруськими мотивами або ж запозиченими з інших літератур сюжетами. Ще у гімназії сильне враження викликав у нього вірш М. Костомарова "Співець Митуса", який, однак, полишив у його душі "деякий сумнів у тому, що автор представляє Митусу співаком, повним немотивованої нічим ненависті не тільки до князів, але також, можна сказати, до цілого тодішнього суспільно-політичного устрою" [т. 3, с. 420]. М. Костомаров, дотримуючись історичної канви Галицько-Волинського літопису, що вперше згадує цього "словутного півця", малює образ зловісного давньоруського Єремії, який пророкує загибель княжої держави і не робить жодного кроку, щоб запобігти неминучому лихові:

Кончилися віки, сповнилась чаша, грім розпалився:
Суд неминущий, суд невмолимий, — написана доля!
Кончилися віки! Зілля сухе огонь поїдає.
Хай поїдає! Хай пропадає Русь із князями! [8, с. 132]

Така песимістична візія долі рідного краю виявилася чужою і неприйнятною для І. Франка, який "у своїй композиції поспробував трохи інакше мотивувати виступ Митуси проти князя Данила, причім, користуючись свободою поетичного помислу, відступив даліше від історичної правди, ніж се вчинив Костомаров" [т. 3, с. 420]. Скупі літописні інформації він трансформував у міф про непокірного співака з Перемишля, що володіє магічною силою слова, від якого спалахують іскри народного гніву:

Се Митуса із села в село
Ходить, словом люд манить;
Його гнів то іскра — де лише
Впаде, там огонь горить [т. 3, с. 291].

В образі Митуси І. Франка насамперед проблема взаємин митця і володаря, проблема конформізму і бунту. Його герой кинув виклик князівській владі не через власну гординю, а як захисник покривдженого люду, "свобідний чоловік" сплюндрованої міжусобними чварами і татарською ордою батьківщини. У "Бунті Митуси" вперше з'являється тема підступу і зради, одна із найдраматичніших у творчості письменника. Вірний боярин Лан Данилович попереджає князя про "нову гризню-змію" і хитрістю заманює у пастку ватажка повстанців — старого Митусу, який врятував йому колись життя. Лише коротка мить сумніву зворухнула його душу, та за хвилину стукіт копит обриває спогад з минулого і остаточно зумовлює моральний вибір княжого слуги. Зраджений співець закований у пута, і ледь окреслена кульмінація твору зливається з уповільненою розв'язкою, де у словесній дуелі Митуси з Данилом Романовичем І. Франко, властиво, повторює аргументи М. Костомарова, ковані гекзаметри якого своєю художньою та емоційною силою значно перевершують невивіршену напівбилинну форму молодого поета. Однак у "Бунті Митуси" пророцтво героя переходить з історичної площини в естетичну, коли замість страшних віщувальних державної катастрофи проростає

ідея невмирущості мистецтва, ідея огнистої могутності слова: "Моя дума буде ввік жива...", "І ввік дрижатимуть князі Перед громом тим страшним...", "Жити буду я ввік..."

Чарівна принадність старовини настільки захоплювала І. Франка, що навіть у сучасні йому події (повстання у Герцоговині і Чорногорії проти турецьких загарбників) він переносив образи легендарних лицарів минувшини. У "Задунайській пісні", стилізованій під сербську народну поезію і шевченківські ритми, прокидається з вікового сну Кралевиц Марко, щоб звільнити південних слов'ян з-під османського гніту. Усе тло цього твору наче палахкотить червоною загравою, а енергія "молодечого романтизму" так і виплюскується в яскраві, згущені образи, що надають цілій поезії особливої пружності й ритмічності: "Крізь кров, пожежі, й меч, і месь Свобода йде, і слава, й честь", "Лиш меч, пожежа, й кров, і месь Смерть принесе врагам, нам честь!" Та найвищим символом непереможності повсталого народу знову виступає хрест, що невдовзі підніметься над півмісяцем і розіб'є турецьку силу. У фіналі твору, полишаючи романтичні прикраси, І. Франко переходить до відкритих політичних гасел і закликає усіх слов'ян до боротьби зі спільним ворогом:

Брати слов'яни, бог свободи
І вас зове на бій святий!
Вставайте, братнії народи,
Звалить тирана з висоти! [т. 3, с. 302]

"Задунайська пісня" стала прощальним акордом Джеджалика у старому "Друзі" і завершувала його невеликий, але різномірний вибір опублікованих поезій, що відображали не тільки тогочасне авторське світобачення, але й ідейно-естетичну орієнтацію молодіжного часопису. Інші оригінальні "стишки" ("Епіграмати і ксенії", "Путь життя", "Згадка старини", "Дармо", "Думка", "Пісня сироти", "Живі і мертві", "Пелікан") були відхилені редакційним комітетом через їх невисоку художню вартість та блідий, невиразний зміст. Однак і тих кількох "молодих цвіток", що з'явилися між люди разом з романом "Петрії і Довбушуки", цілком вистачило, щоб І. Франко зробився у Львові "якимось куріозом або знаменитістю" [т. 48, с. 47]. Відтепер його вже не міг задовольняти ні "калібер" "Друга", ні здрібнілий, напівжартівливий псевдонім. Настала пора видрукувати "в осібній книжечці деякі речі" під власним іменем, щоб утвердити себе серед галицької публіки як справжнього "літерата".

У червні 1876 р. вийшов перший випуск збірки "Письма Ивана Франка" під назвою "Баяды и рассказы" з посвятою "блаженній дівині Надєжді" — Ользі Рошкевич, "єдиній музі, котра надихала" поета на скромний томик з 14 віршів. Однак, палкий і настирливий у листах до долиньської панночки, двадцятилітній І. Франко боявся висловлювати свої почуття мовою поезії, і ті нечисленні еротичні мотиви, що інколи зустрічалися у його творах, були для нього штучними і чужими, бо йшли здебільшого від розуму, а не від серця. Цю "одну із найважливіших уємних сторін" майбутнього автора "Зів'ялого листя" зауважив ще Г. Костельник, подивований, що "в першому п'ятиліттю (1874-1878) творчості поета лірика, яким є Франко, не знаходимо ані одного любовного вірша" [7, с. 50]. Найкращою формою для освідчень здавалась юнакові

“Книга пісень” Г. Гайне, яку під час вакацій, у “хвилі щастя золотого”, читав разом з Ольгою, відкриваючи перед нею щемливий світ і свого кохання. “Ну, а як Ваші справи, як там Гайне? — писав він по приїзді до Дрогобича 26 травня 1875 р. — Чи його вірші справляють на Вас таке сильне враження, як і раніше?” Мабуть, “співанки” німецького поета зворушували дівоче серце, бо у тому ж листі Франко з надією знов запитував: “Отож подумайте, їй-богу, добре подумайте, чи те, про що Ви написали своєму братові, не є лише “впливом віршів Гайне”? [т. 48, с. 27].

Так ліричний герой “Книги пісень” ставав психологічним двійником автора “Балад і розказів”, що починалися не чим іншим, як “Прологом із Гайнего”. Ніхто з франкознавців не звертав уваги на композицію цієї збірки і майже не згадував про романтичного лицаря, якого поет чомусь поставив на чільне місце своєї першої книжечки.

Ой був то раз лицар понурий, німий,
Лице мав бліде та запале!
Ходив і хитався й дрижав, мов старий,
Мов сні його вдень обіймали.
Нездара він був, недотепа такий...
Куди лише плівся, дівки і квітки
Уголос за ним реготали.
Людей він боявся. Звичайно сидів
Сам в темному кутику дому;
Там тужно когось мов обняти хотів,
Та не говорив ані слова [т. 3, с. 304-305].

Це іронічний автопортрет самого І. Франка, “антипатичного ментора” (О. Ропкевич), якого кохана дівчина “просила двічі, щоб мовчав і не плів сухого дуба”, а він уперто продовжував переконувати її у своїх почуттях. У його дрогобицьких листах до Ольги панував той же “гайнівський” настрій, те ж відчуття самотності, відчуженості від зовнішнього світу: “Певне, я здався Вам нудним, замкнутим, нещирим, інакше кажучи, нецікавим мовчуном, але поміркуйте самі: я не одержав майже ніякого виховання, не знав я й батьківської ласки; чужий та самотній поміж чужих людей — ось так я зростав. Я не мав товариства, не знав нічого, крім своїх книг. Світ лишався мені невідомим, а велика школа товариства була зачинена” [т. 48, с. 20]. Книжне оточення і багата уява прикрашали життя юного анахорета неймовірними пригодами і романтичними пристрастями. У своїх містичних візіях надівав він маску лицаря сумного образу, і таємнича русалка “у сукнях із морської піни” входила у його “комірку похилу”, що враз перетворювалася у підводні кришталеві палати, де під веселі кантати духів зазнавали обоє п’яних розкошів любові.

Моделювання чужих love story І. Франко продовжив у баладах “Арф’ярка” та “Керманич”. У першій з них він розробляє тему вірності і зради, малюючи досить тривіальну сцену, коли перед колишнім коханком та його новою милюю несподівано з’являється зневажена любка і руйнує ілюзорний світ їхнього щастя. У цьому творі поет відмовляється від традиційних романтичних декорацій (за винятком екзотичного образу

арф'ярки) і зосереджує свою увагу на психологічній драмі героїв любовного трикутника, передаючи у стрімких діалогах страждання покинутої дівчини і безтурботну радість її суперниці, тривожне збентеження звабника і неминучість фатальної розв'язки.

Ще трагічніше розвиваються події у баладі "Керманич", де вже в іншій, барвистішій формі звучить той же мотив утраченого кохання. Тут, навпаки, сюжет оздоблений яскравими романтичними обладунками: шумливий Черемош, гуцульська дараба, підводна скляна палата, а в ній кличе до себе молоденького керманича його колишня мила:

"До мене, мій милий, до мене!
Чекаю на тебе жива...
Хоч нас розлучили злі люди,
А смерть принесе нам спокій.
Ходи, тут твоя я навіки!
Ходи, тут навіки ти мій!" [т. 3, с. 315].

Нездоланні чари підводної феї поглинають свідомість ліричного героя, і він, вражений підсвідомими еротичними імпульсами, поринає у безодню швидкоплинної ріки. Очевидно, цей вірш виник не без впливу Г. Гейне, який створив образ прекрасної Лорелай, що зачарувала своїм співом таємничого плавця. Проте проблема контакту з водяною стихією, медіатором якого виступає жінка-утоплениця, загалом характерна як для української міфології, так і для романтичної поезії. Подібні мотиви зустрічаються також у творах Л. Боровиковського ("Заманка"), П. Гулака-Артемівського ("Рибалка"), М. Костомарова ("Мана"), І. Вагилевича ("Жулин і Калина"), Т. Шевченка ("Причинна", "Русалка"), Я. Щоголева ("Лоскотарки"), С. Воробкевича ("Русалка Черемша"), Ю. Федьковича ("Сокільська княгиня") та ін.

Зацікавлення І. Франка магічною владою підводних духів не було випадковим, бо він перекладає для своєї першої збірки ще й "Русалку" раннього О. Пушкіна. Якщо в "Керманичі" молоденького легеньки нищить деструктивна сила води через його гріховно-чуттєві пожадання, то у баладі російського поета старий монах перебуває на порозі смерті, і поява нічної діви з озера мовби сигналізує йому про близький перехід до іншого світу. "Зустрічі з русалкою, — вважає О. Кісь, — мають здебільшого трагічний кінець. Проте ця смерть не насильницька — це самогубство, добровільне пірнання у "той" світ. На парадигматичному рівні божевілля і фізична смерть є цілком тотожними, бо у кожному випадку гине одна із засад людської сутності — її тіло чи її душа" [5, с. 112].

"Образ смерті серед фаль" присутній також у поезії "Рибак серед моря", де автор створює апріорний пейзаж розбурханої стихії, що віщує незвичайні, трагічні події. Характерна для романтичного світосприймання картина морської бурі з безпорадним, некерованим човном — символом вразливого людського мікрокосму — несподівано зависає у напівкульмінаційному просторі і відходить на задній план. Натомість на тлі суцільного хаосу вимальовується спокійна, задумлива постать самотнього, байдужого до "тривоги хвиль" рибалки, який "серед шуму, клекотання" виводить свою довгу, тужливу пісню:

Він співає про вік давній,
 Про щасливий предків час,
 Про лицарські бої славні,
 Про блиск слави, що погас [т. 3, с. 312].

Ностальгію за минулим українські романтики (А. Метлинський, О. Корсун, Т. Падуга, Т. Шевченко, П. Куліш, Я. Щоголев та ін.) обмежували загалом рамками козацької епохи. І. Франко шукає "на руїнах предків слави" яскраві й повчальні ілюстрації з княжої доби і вибирає для своїх "розказів" давніші сюжети з "Народной истории Руси" Б. Дідицького. При цьому він займає позицію стороннього, об'єктивного оповідача, який вслід за літописцем ретельно відтворює дух старовини, мотивуючи фатальну приреченість загарбницьких походів, невідворотність людської долі. Незвичайну данину — двосічні мечі отримали хозари від київських князів ("Данина"). За тогочасним війським ритуалом такий дарунок означав виклик на бій, але "степові хижакі" сприйняли зброю полян як майбутню загрозу для свого племені:

В один лиш бік наше оружжя стальне,
 А зброя полянів у два боки тне.
 Коли ж вони з нами борються почнуть,
 Поки ми їх сто, наших двісті уб'ють.
 І, може, прийде ще такий на нас час,
 Що дань побирають вони будуть від нас [т. 3, с. 306].

Пророцтво хозарських "начальників", підтверджене скупкою літописною інформацією ("І все це збулось [бо] говорили вони не з своєї волі, а за Божим повелінням") [10, с. 11], поет розгортає у романтичну картину нічної битви, де переважають слухові образи — рик рогів, гул та крик бою, бренькіт мечів, виття вовків. А коли "рано Хорс ясний піднявся з-за хмар" і освітив вкрите трупами поле, до полоненого хана знову донеслися "зловіщі слова":

Мабуть, незабаром настане той час,
 Що дань побирають вони будуть од нас [т. 3, с. 307].

Ця синтаксична анафора — квінтесенція всього твору — композиційно вичерпує тему і надає цілій оповіді характерного стрункого обрамлення. Катастрофою закінчився набіг на Царгород войовничих "наїзників Русі" Аскольда і Діра ("Аскольд і Дір під Царгородом"). Християнська молитва і "завій" святої Богородиці подолали грубу силу "безбожної русі", бо накликали на Босфор несподівану бурю, яка потопила човни язичників-варягів. Таке широке використання символів віри у зображенні найгостріших воєнних конфліктів, безперечно, впливало з природи міфологічного мислення молодого І. Франка, з ідеалізації ним влади духа та заперечення культу насильства. Обравши темою віршованого оповідання невдалий похід київських правителів, поет висвічує найтемніші сторінки вітчизняної історії, намагається збагнути психологію і причини поразок завойовників. Його не приваблює, як, наприклад, М. Устияновича, ні блиск колишньої слави ("Поход Русі на Царгород в року 907"), ні ескалація жаху перед

"незвісною черню" ("Ужас на Русі при зближенні монголів в л[іті] 1224"). В інтерпретації подій, описаних у "київському" циклі, І. Франка цікавлять, найперше, моральні аспекти людських вчинків, розплата за гординю і зневагу до голосу фатуму. Найповніше ці проблеми розкриваються у баладі "Святослав", де знову ж таки, як і в "Данині", важливу роль відіграє анафора, що розмикає і замикає композиційне кільце твору. У ній в афористичній формі сконденсовано основну думку поезії: "Чужого забажнеш, утратиш своє". Це — напис на чаші, виготовлений з черепа Святослава, яка належала, за Уваровським списком літопису, печенізькому ханові Курі, що розгромив княжу дружину біля дніпровських порогів. Але І. Франко суттєво поглиблює ідейне звучання літописного тексту, скориставшись "історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для втілення певної ідеї в певних живих, типових особах" [т. 16, с. 7]. У "Повісті минулих літ" автор деталізує загарбницькі амбіції Святослава, яким слабо опирається його мати, княгиня Ольга: "Сказав Святослав матері своїй і боярам своїм: "Не любо мені в Києві жити. Хочу жити я в Переяславці на Дунаї, бо то є середина землі моєї, Адже там усі добра сходяться: із Греків — паволоки, золото, вино й овочі різні, а з Чехів і Угрів — сrebro й коні, із Русі ж — хутро, і віск, і мед, і челядь". І мовила йому мати: "Чи бачиш ти, що я недужа? Куди ти хочеш [іти] од мене?" — бо вона вже розболілася була. Сказала ж вона йому: "Погребши мене — іди куди хочеш" [10, с. 11]. У баладі "Святослав" поет, навпаки, фокусує увагу на образі Ольги як мудрої, досвідченої жінки, палкої патріотки, яка намагається переконати нерозважливого сина залишитися на рідній землі, відмовитися від примарного багатства чужини:

Прощається з матір'ю князь Святослав:
 "Ой, їду я, мамо, та в Переяслав.
 Щасливий, веселий Болгарії край,
 І пишно там котиться срібний Дунай".
 А в Ольги пустилися сльози з очей:
 "Не кидай рідні, сину мій дорогий!
 Не бідний, а рідний і руський наш край,
 Дніпра не замінить вам срібний Дунай.
 В чужині там скарби, та й зрада ж бо є!
 Чужого забажнеш, а стратиш своє" [т. 3, с. 317].

Звичайно, образ першої руської жінки-правительки не міг не імпонувати молодому поетові, адже її ім'я нагадувало йому кохану Ольдзю. Недаремно у 1875 р. він розпочав писати історичну поему "Ольга", яка, на жаль, залишилася незакінченою.

Літописна версія про смерть Олега від свого коня лягла в основу віршованого оповідання "Князь Олег", генезу якого ще П. Филипович пов'язував з пушкінськими впливами. Проте на відміну від С. Руданського, який у традиційному народнопоетичному стилі справді переспівав твір російського барда, І. Франко все ж таки виходив з первісного тексту давньоруської легенди. Зрозуміло, його віршова техніка відмінна від пушкінської ("Пісня про віщого Олега"), але події в українському варіанті розвиваються динамічніше, стисліше, реконструкція літопису у ньому точніша, хоч поет теж скористався своїм правом на художній вимисел.

Загалом І. Франко досить сміливо поводився з першоджерелами перекладів чи переспівів. Вибір їх був зумовлений, очевидно, не тільки його літературними уподобаннями чи естетичним смаком, а й можливістю безболісного перенесення чужого світу на рідний ґрунт. Тому, обробляючи іншомовний сюжет, поет намагався "українізувати" його, позбутися зайвих і незрозумілих деталей, надати йому своєрідного духу і колориту. Нерідко така художня імітація цілком могла претендувати на самостійне значення і не поступатися оригіналові. Зокрема, перекладаючи для своєї першої збірки шотландську баладу О. Пушкіна, І. Франко знаходить вдалу заміну образу ворона на образ крука, що значно посилює алітераційні ефекти новотвору:

У О. Пушкіна:

Ворон к ворону летит,
Ворон ворону кричит
"Ворон! Где б нам отобедать?
Как бы нам о том проведать?" [14,
с. 330]

У І. Франка:

Проти крука крук летить,
Крук до крука так кричить:
"Круче, як би нам те знати,
Де обід будемо мати?" [т. 3, с. 311]

Для порівняння наведемо уривок з майже дослівного перекладу цього ж твору Л. Боровиковським:

Ворон к ворону летить,
Ворон ворону кричить:
"Де б нам, вороне, поспідать?
Як би нам про те розвідать?" [15, с. 47]

Щоправда, у "Шотландській пісні" молодий І. Франко теж переважно дотримується пушкінського зразка, але водночас намагається і перефольклоризувати традиційні народнопоетичні образи. Замість російських "ракита", "богатырь", "кобылка вороная", "хозяйка молодая", "роща" в українському тексті з'являються "жовте жито", "козаченько", "кінь вороний", "люб'ятко", "пуща".

Аналогічні зміни І. Франко вносить і у переклад поезії О. Толстого "Ты почто, злая кручинушка", розбавляючи подекуди її лексико-семантичну структуру характерними для українських жіночих пісень мікрообразами: *горенько, туга-горенько, серденько, річенька, бадічко, братчику, паничик, віно, відстайниця* тощо. Його вірш "Ой чому ти м'я, тяжке горенько" написаний, мабуть, під впливом некрологу, опублікованого в журналі "Друг" з приводу смерті російського письменника М. Бернштейн вважає, що автор "свідомо дещо відійшов від загальної билинно-пісенної тональності, властивої оригіналу, і тим самим наблизив відображений у творі конфлікт, атмосферу родинного деспотизму і гніту до сучасних поетові умов" [1, с. 96-97]. Але інтерпретуючи російський текст, перекладач передусім намагався врахувати національні особливості українського народу, який на відміну від північного сусіда виробив своєрідний культ матері та вирізнявся далеко гуманнішим, толерантнішим, лагіднішим ставленням до жінки. "У наших дівчат, — писав І. Франко у розвідці "Жіноча неволя в руських піснях народних", — дуже живе й сильне почуття свободи власної волі, що вони

не уважають, так як великоруські жінчини, своїм першим обов'язком — у всім покорятися мужчинам і у всім відречися власної волі" [т. 26, с. 214]. Поет проводить також кілька етносемантичних замінів ("барин" — "паничик", "государь ты мой" — "бадічко ти мій", "братец мой" — "рідний братчику", "государь ты мой, господин ты мой" — "пане мій, милий мужу мій", "опошла" — "зчарувала", "голова тебе, сударь, поклонная" — "голова тобі та послушлива"). Тим самим він пом'якшує інонаціональні моделі чужомовної поезії і стилізує її під вітчизняну фольклорну традицію.

До найекзотичніших Франкових поезій ранньої доби належить "Пімста за вбитого" — переклад арабської думи Й.-В. Гете. Цей вірш перенасичений кривавою романтичною атрибутикою, численними, часом екстравагантними порівняннями (зір, "як змії отруя"; слова, "мов скала"; дух, наче меч; кінь, наче тигр; "побіда" народу купається в вині, "як та пустиня в крові ворогів" та ін.), метафоризованими епітетами (лютий зір, люті змії, сила львина, хижаська орда, прошибаючий рик гієн, блискоокі вовки і т. п.), штучно вирізьбленими надскладними метафорами ("Їх кров'ю вгасили ми спрагу тяжких наших спис"; "З сталевої чаші ми смерті напій ворогам дали нашим"). Але це вже був апогей романтичного замилювання феєричними образами і карколомними ситуаціями, бо невелика поема "Хрест чигиринський" і політична алегорія "Коляда", що завершували першу Франкову збірку, свідчили про зміну настроїв у творчості молодого письменника, про формування у нього нової естетичної свідомості. Він залишає улюблений москвофілами світ Київської Русі і відкриває для себе епоху козацьких воєн, тематику, що "відбивала літературні тенденції народовства" [18, с. 140]. Його зацікавив характерний епізод з "Історії русів", коли С. Наливайко перед битвою з польським військом С. Жолкевського виставив "на підвищеному місці три білих хрестатих корогви, себто знамена з хрестами, на них вишитими, з написом або девізом: "Мир Християнству, а на призвідця — Бог і Його хрест" [4, с. 76]. Ця сакральна теза стає лейтмотивом історичного "розказу" "Хрест чигиринський", спроектованого на тогочасні українсько-польські взаємини. Переспівуючи невідомого літописця та малюючи криваві батальні сцени, І. Франко, як Т. Шевченко у "Гайдамаках", актуалізує уроки своєї давнини, переймається болем і тривогою за майбутнє обох слов'янських народів:

І чи коли настане
Нам щасливіший час?
Чи завітає єдність
І згода, й мир до нас?
Бог знає. Та ми слова
Не зречемось того!
"Мир мирним! На враждущих
Сам Бог і хрест Його" [т. 3, с. 328].

Українсько-польським проблемам присвячено також і найдосконаліший з художніх "документів молодечого романтизму" — вірш "Коляда (руським господарям)". На думку Г. Костельника, "Франко ніде більше (хоч так багато написав) не подав так

визначно постичного малюнку, так щирого, любого, яскраво плястичного" [7, с. 50]. Він напрочуд вдало реконструював народнопестичну форму одного з найдавніших фольклорних жанрів, наповнивши кожну з частин тетраптиха елементами сюжетної інтриги. Історія стосунків України і Польщі розглядається у міфологічному континуумі, де агресивно виражені панівні амбіції молодшої сестри поборюють лагідну, та беззахисну вдачу старшої сестриці:

Гей, як то було із первовіку,
Гей, дай Боже!
В Господа Бога діточок много,
А межі ними не дві зірниці,
Не дві зірниці, а дві сестриці.
"Час вам, дітоньки, в світ розійтися.
Ось тут даю вам хату й палату,
Ось тут даю вам плуг і шабельку, —
Все те даю вам та до вибору".
Сестра молодша, бач, цікавіша,
Швидше сягнула, палату взяла.
Старшій сестриці хата зостала,
Сестра молодша, бач, цікавіша,
Скорше сягнула, шабельку взяла,
Старшій сестриці плуг полишала [17, с. 99-100].

Старша сестра зайнялася мирною працею, засіваючи свої ниви ярим житом, пшеницею, просом, а молодша примножувала власне багатство гострою шаблею, зазіхаючи потайки на чужі достатки. Скориставшись традиційними фольклорними архетипами Правди і Кривди, І. Франко вплітає у жанрову структуру літературної колядки апокрифічне сказання про ходіння Пречистої Діви та казковий мотив про полярне ставлення до знедолених бідної і багатой дівчини. Розкривши алегорію твору ("Старша сестриця — Руська землиця, Менша сестриця — Лядська землиця"), поет дарує "руським господарям" надію на неминучі зміни у суспільно-політичному житті підневільної України, адже "Божа Мати у нашій хаті".

І. Франко справді міг не соромитися перших творів своєї Музи, бо, оповита серпанком легкого смутку, його рання лірика була звернена на схід сонця. Незважаючи на надмірну ідеалізацію окремих образів, романтичну наївність, школярське наслідування визнаних літературних "метрів", у ній уже пульсувало героїчне начало, "сарахкотіли" іскри "огнистої лави", визрівали "вічні огнива" творчого духу.

1. Бернштейн М. З літературно-текстологічної історії збірки І. Франка "Із літ моєї молодості" // Питання текстології: Поезія і проза. — К., 1980.
2. Євшан М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // ЛНВ. — К., 1913. — Т. 63. — Кн. IX.
3. Єфремов С. Іван Франко: Критико-біографічний нарис. — К., 1926.

4. Історія русів. — К., 1991.
5. Кісь О. Дівчина-русалка: зваба безодні (імпліцитний код) // Народознавчі зошити. Студії з інтегральної культурології: Thanatos. — Львів, 1997.
6. Колесник П. Син народу. Життя і творчість Івана Франка. — К., 1957.
7. Костельник Г. Ломання душ. — Львів, 1923.
8. Костомаров М. Твори: У 2 т. — К., 1990. — Т. 1.
9. Кримський А. Д[октор] Іван Франко. Огляд його двадцятип'ятилітньої діяльності // Кримський А. Твори: В 5 т. — К., 1972. — Т. 2.
10. Літопис руський. К., 1989. — С. 11.
11. Музичка А. Шляхи поетичної творчості Івана Франка. — Харків-Одеса, 1927.
12. Огоновський О. Історія літератури рускої. — Львів, 1893. — Ч. III. — 2 від.
13. Перше послання св. Павла до коринтян // Новий завіт (13, 1).
14. Пушкин А. Избр. Сочинения. — М., 1990.
15. Українські пости-романтики. — К., 1987.
16. Филипович П. Шляхи Франкової поезії // Филипович П. Літературно-критичні статті. — К., 1991.
17. Франко І. Із літ моєї молодості. — Львів, 1914.
18. Щурат С. Рання творчість Івана Франка. — К., 1956.

THE EARLY LYRICS OF I. FRANKO (PERIOD OF THE "YOUTH ROMANTICISM")

Valerij Kornijchuk

I. Franko National University of Lviv, 1 Universytetska str., 79000 Lviv, Ukraine

The early lyrics of I. Franko (1873 – 1876) was not appreciated as its true value by poet's heritage researchers. They dissembled his first publications attempts to evolve high destination of the works of art, to deliver to his contemporaries some national spirit and moral values common to all mankind. Young artist's literary rise started with sign of the cross. I. Franko at that period saw God as the symbolic protection of Ukrainian nation. The author of the article trace the development of rationalism, some pragmatism of the art thinking in Franko's "Drohobych" poetry split with Romantic content and classic sense of rhythm. In spite of some naive and school-boyish imitation of exemplaries one can find genius in its first stages, can perceive future poetic outlines in early lyrics of I. Franko.

Key words: lyrics, Romanticism, origins, history, folklore, canonical form.

Стаття надійшла до редколегії 5.12.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 "18" (092 М. Хвильовий)

ІНТЕЛІГЕНЦІЯ В ОПОВІДАННІ М. ХВИЛЬОВОГО "ЛІЛЮЛІ": ДО ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОТИВУ

Юрій Безхутрий

*Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Площа Свободи, 4, 61077 Харків, Україна*

Автор статті скрупульозно аналізує оповідання М. Хвильового "Лілюлі", називаючи його текстом-попередженням. До уваги береться аспект соціально-культурного коду, який інтертекстуально пов'язаний із соціально-політичними текстами. Наголошується на тому, що М. Хвильовий своїм оповіданням актуалізує в читацькій свідомості культурно-політичні реалії початку ХХ ст. При цьому письменник використовує такі форми інтертекст-контактів, як пародійність, алюзійність.

Ключові слова: фабула, сюжетний виклад, інтертекстуальність, іронія, конотація, текст, пародійність, алюзія

Перші ж публікації новел Миколи Хвильового, що з'явилися в періодичних виданнях, як і наступні його збірки — "Сині етюди" (1923) та "Осінь" (1924) стали в Україні подією не лише мистецькою, але й суспільно-політичною. І це зрозуміло, бо тексти Хвильового, торкаючись важливих і суттєвих проблем свого часу, відзначаються глибинністю і розмаїттям сенсів, засвідчують можливості поліваріантних інтерпретацій.

Одним із найцікавіших і показових у цьому плані є оповідання "Лілюлі". Воно належить до раннього етапу творчості Хвильового (вперше опубліковане 1923 р. в № 6, 7 журналу "Червоний шлях", а наступного року увійшло до збірки "Осінь") і у двадцяті роки навіть лояльною до письменника критикою вважалося "художньою шарадою" [1, с. 327]. Та й сучасні дослідники називають його "найскладнішим для пояснення" [2, с. 643].

Певна рація у подібних твердженнях є, хоча одразу ж впадає в око, що незважаючи на відзначену всіма критиками ускладненість для сприйняття, оповідання має доволі чітку й прозору фабульну основу. В ньому розповідається, як мешканці якогось досить великого слобожансько-донбаського міста (за деякими топонімічними і культурологічними деталями вгадується Харків) готуються зустріти Новий рік за новим "Усесерівським" (на тринадцять днів раніше, ніж за старих часів) стилем. Родина журналіста Огре (сам Ізмайл Огре, його дружина Льоля і швагер Альоша), яка мешкає у робітничому передмісті, теж готується до цієї події.

До Нового року у місцевому пролеткульти буде показано пародію на постановку п'єси Ромена Роллана "Лілюлі". Льоля Огре має до цього пряме відношення — вона працює в пролеткульти і є постановником пародії. На пародію збираються прийти й інші

члени родини. Але поки ще є час, Ізмайл Огре вирушає до міста на пошуки "хроніки" (матеріалу для новорічного випуску газети). Ввечері герої зустрічаються в пролеткульті, де успішно пройшла вистава-пародія і розпочинається зустріч Нового року. Закінчується свято, щоправда, скандалом — підпийлий Альоша вигукує на всю залу непристойності, і знічена родина пізно вночі повертається додому.

Цю фабулу і її сюжетний виклад сучасна Хвильовому критика сприйняла переважно як оповідь про епізод з пожиттєвого життя так званої попутницької інтелігенції, яка нездатна адаптуватися до нових умов і тільки заважає будівництву соціалізму [1, с. 324]. Та проте ситуація значно складніша, ніж це бачилося тодішній критиці. Дійсно, мотив "ролі і долі" "попутницької" інтелігенції в пореволюційні роки в оповіданні Хвильового є самоочевидним. Він відверто декларований письменником, і тому саме на нього в першу чергу звернула увагу критика двадцятих років, потрактувавши "Лілюлі" як розвінчання інтелігентського скіплення, нездатності зрозуміти пролетаріат і його високу мету.

Хоча й немає сумнівів у тому, що болючі роздуми над долею інтелігенції в післяреволюційних обставинах були надзвичайно важливими для Хвильового, така трактовка не відповідає суті оповідання. Ті висновки, до яких письменник приходить, аж ніяк не вкладаються в жорстку схему, запропоновану сучасними Хвильовому критиками.

"Товариш Огре", який репрезентує один з найхарактерніших типів цієї "попутницької" інтелігенції в оповіданні "Лілюлі", живе одночасно в двох світах: у так званій "газетній сучасності" — офіційному, комуністичному, радянському житті ("прекрасній газетній сучасності", "як запах на клумбі: потюн") і реальному, неофіційному, жорстокому і безжальному світі духовних потвор, карикатурному й алогічному.

Огре — "татарського, казанського роду". Ця деталь — татарське походження — окрім метатекстуальних алюзій руху, кочового життя, "неприкаяності", які вона викликає у читачській свідомості, дає також можливість авторові використати "непрозоре" для більшості читачів, але зрозуміле для тих, "кому треба", мусульманське ім'я Ізмаїл, що означає "Бог чує". Отож, газетяр Огре, якому від запитання "ви безпартійний?" стає "холодно, як зима, і непривітливо, мов осінь", з його муками й надіями, з його гарячковим очікуванням Нового року — "чи не прийде щось інше?" — це той, кого "чує Бог". Чує, отже, не залишить самого, воздасть і йому, і його ворогам. Такий, до певної міри оптимістичний, підтекст відчувається в імені, яким наділений герой.

Проте реальність, в якій живе Огре, не дає йому особливих підстав для оптимізму, бо вимагає постійного напруження і щоденної боротьби за існування. Результати цієї боротьби, про які з ледь помітною іронією говорить оповідач, на жаль, мізерні — сіре, буденне, осоружне журналістське заробітчанство: "...Товариш Огре в капебеу, в експедиції, в редвидаті і ще десь. Любить більше за все відділ хроніки. Колись був членом капебеу, але потім механічно вийшов. Каже: філософські непорозуміння з капебеу. Товариша Огре можна бачити всюди й ніде" [3, с. 359].

Важливим моментом, що зумовлює розгортання соціально-історичного коду, є повідомлення про "філософські непорозуміння з капебеу" і "механічне" вибуття з неї. У такий спосіб, по-перше, проводиться паралель з партійною чисткою, звістку про яку

приносить Маруся (екзальтована комсомолка з виразними ознаками і поведінкою відьми), по-друге, ще раз підкреслюється несталість, хисткість позиції героя, його роздвоєність і вимушене пристосуванство (важлива деталь: протягом усього оповідання в тексті фігурує лише словосполучення "товариш Огре", що є знаком приналежності до певного кола обраних. Але це саме той випадок, коли форма не відповідає суті). Конформізм, до речі, не дає й особливого матеріального благополуччя — адже обідати Огре доводиться у спартанський спосіб: "...Товариш Огре похапцем різав на маленькі шматки маленький шматок білого (але все-таки білого! — Ю. Б.) хліба" [3, с. 361].

Саме з Огре пов'язується архетипічний мотив подорожі, дороги, наявний у "Лілюлі", що дозволяє говорити про відчутні інтертекстуальні перегуки з Гомером, Данте, Сервантесом, Свіфтом, Джойсом etc. Але мандрівка передноворічним містом товариша Огре відбувається в комуністичній Україні двадцятих років двадцятого століття: "...А трамвай підійшов і одійшов у задуму зимової весни — з товаришем Огре, з Марусею, через Тайгайський міст до центру города, повз міські будівлі, завітчані червоними стягами. В стягах ходив химерний вітер і перебирав полотнища.

По всій вулиці на всім протязі стояли ватажки світової революції, наче вулиця й справді хотіла, щоб більш було ватажків світової революції.

Але була жура: ватажки розтаборились, загатили всю вулицю з наказу виконкому, і були тільки рисунки...[...].

Звичайно, справа зовсім не в рисунках. Безперечно, ілюзія прекрасна річ, але — на жаль, не завше. [...].

... Знову летіли, минали червоні вітрини. Знову!

...І знову була в цьому така химерна фантастика, що провалитись у безодню, захлинутись, умерти. Воістину в той день город жив невідомим загоризонтним життям" [3, с. 363-364].

Ця фантазмагорична, справді гідна пензля великих попередників Хвильового, картина вулиці "зимової весни" (стиль Уесесер!), уздовж якої стоять "ватажки революції" — реалії нового життя, яке й свято Нового року перетворило на набір ідеологічних штампів і кліше. Так звана монументальна пропаганда — один із найпоширеніших у комуністичній системі способів впливу на масову свідомість, якої свого часу були залучені навіть такі майстри, як Шагал, — сучасний читач сприймає як картину ірреальну, метафізичну. Парадоксальність же ситуації полягає в тому, що сприймаються такою ж ірреальною, ілюзорною, "загоризонтною" (часто вживане Хвильовим у цьому оповіданні слово) виступає дійсність і для товариша Огре.

Тому вожді революції, що "загатили всю вулицю з наказу виконкому" — це лише ілюзія-Лілюлі (якою вона постає в творі Роллана), обман, який перетворює дійсність, жорстоку і брудну, у "загоризонтне життя". Натяк на те, що якби революцію не "забалакали", і "ватажки" були справжніми, живими й прийшли на вулиці міста самі, а не з наказу виконкому, все було б по-іншому, "як треба", — лише реверанс оповідача в бік прекрасної, але, як виявляється, нездійсненої мрії. Насправді ж, несприйняття фальшивої показушності, що створює ілюзію новизни і революційності, відриває реальність від життя, заносить у загоризонтні далі і від якої хочеться "провалитись у безодню, захлинутись, умерти", становить собою суть цього епізоду.

Наступна зупинка товариша Огре в його подорожі — тютюнова фабрика, на яку він прийшов "по хроніку". Ця сцена, як і багато інших в оповіданні, просякнута іронією та прихованим трагізмом, сповнена контекстуальних семантичних нюансів.

Екзальтована, в чомусь подібна до Марусі, "жіночий організатор" товаришка Шмідт, яку герой "часто бачив у парткомі", "безмежно рада й рожево-схвильована", горда з того, як вдалося підготуватися до зустрічі Нового року. Саме прізвисько героїні виконує подвійну функцію: з одного боку, німецьке за своїм походженням, воно інтернаціоналізує події, натякаючи на "світовий масштаб революції", з другого — у читача виникають алюзії, пов'язані з лейтенантом Шмідтом, однією з культових фігур двадцятих років, символом революційності.

Підготовка до новорічних урочистостей на тютюновій фабриці, власне, зводиться до абсолютно тривіальних речей: танців і буфету, а "художнє оформлення" свята полягає у двох рекламних пірамідках з назвами власної продукції — "Папіроси тов. Петровській" і "Осінні скрипки". Проте радісно-збудженому "жіночому організаторові" уся ця мізерія здається найвищою межею досконалості, і таку ілюзію змушений підтримувати Огре, підігруючи самозакоханій товаришці Шмідт: "...Товаришка Шмідт схвильовано говорила:

— Ну, скажіть щиро: де це в світі?.. А може б, хто інший зробив?

Товариш Огре сказав:

— Ясно. Тільки — ми!" [3, с. 371].

Це — чергова невідповідність між життям реальним та життям вигаданим, ілюзорним і, одночасно, — свідчення компромісності героя, його конформізму. Але, як стає зрозуміло через кілька рядків, така позиція не рятує товариша Огре від неповноцінності в очах енергійної товаришки Шмідт, і його відлучення від "ми" неминуче: "...А коли товариш Огре зібрав хроніку, товаришка Шмідт спитала:

— Ну, а як у вашім районі? Ви, здається, в Замалайськім?

Тоді товариш Огре почервонів і збентежено сказав:

— Я — безпартійний!

— ?.. Ви безпартійний!

... І пробігла чорна кішка.

...Товаришка Шмідт холодно сказала:

— А я думала, ви в парткомі...

Товариш Огре гадав, що він згорить, і думав несподівано про Тайгайський міст і — під ним паровики... Товариш Огре сказав:

— До побачення!

Товаришка Шмідт сказала:

— До побачення!

Але це було так холодно, ніби зима, і непривітливо, ніби глибока осінь.... В голові блукали уривки: "Ясно. Тільки — ми!" [3, с. 371]. Оце "тільки ми" набуває особливої ваги і значення в тексті. Воно покликане вибудувати асоціативний ланцюжок, який приводить до демонстрації унікальності комуністичної дійсності і заманіфестованого "Інтернаціоналом" маніакального прагнення переробити все і вся, зруйнувати усталений і звичний "іхній" світ, збудувавши натомість світ "наш" і "новий". Тому "тільки ми"

можемо все змінити, навіть час і клімат — забігти вперед на тринадцять днів, змусити настати на Новий рік весну: "Дивно: під Новий рік весна. Це так геніально, мов замріяні фантазії геніального Гоголя. Це так прекрасно, так надзвичайно..."

...Товариш Огре вийшов і поспішно пішов у задуму зимової весни" [3; с. 361].

Ці оксюмори і чергове посилення на "фантазії геніального Гоголя", що пов'язує "Лілюлі" з "Ніччю перед Різдвом", викликають відповідні конотації. Як і у випадку першої згадки про Гоголя, в тексті підкреслюється слово "фантазії". Воно, з одного боку, натякає на ірреальність, "загоризонтність" усього, що відбувається, включно з існуючими суспільними відносинами, а з другого — фантастичність, казковість зображуваного бодай позірно узабезпечує письменника від можливих звинувачень в очорненні сучасної йому дійсності.

Хвалькувато-самовпевнене і зарозуміле "тільки — ми!", яке знову й знову виринає у свідомості героя після шоку, одержаного від товаришки Шмідт, поступово набуває зовсім іншого, іронічно-трагічного звучання: "тільки ми" можемо так різьблячи раптово змінити своє ставлення до людини в залежності від того, партійна чи безпартійна вона. Усвідомлення цього є певною мірою кульмінацією внутрішніх метань товариша Огре і сподівань на зміни у Новому році. "...А життя йде рік за роком, і кожного року — стрічаємо Новий рік: "чи не прийде щось інше?" [3, с. 372].

Така надія непевна, як ворожіння "на воді, з воском і як "Світлана" [3, с. 359]. Ця фраза, що є інтертекстуальною цитатою з Жуковського, тричі повторюється в тексті і проєктується на майбутнє, обриси якого для героя, як і для оповідача, нібито туманні й невизначені. Лише наприкінці оповідання, у так званому "епілозі", настає деяке прояснення: "... Ішов Новий рік.

Почався не зовсім весело, і, коли гадати на воді з воском і як "Світлана", — не весело на цілі довгі — короткі місяці" [3, с. 379].

І хоча на перший погляд тут можна відчутти пересторогу проти пасивного очікування долі, насправді ж невизначеність, яка звучала попервах, тепер змінюється на впевнене пророцтво — майбутнє буде важким.

Остаточно це з'ясовується у сценах, що відбуваються на новорічному вечорі в пролеткульти, де, як уже відзначалося, зустрічаються майже всі герої оповідання. Сюди ж приходить і товариш Огре, якого запитання товаришки Шмідт остаточно деморалізувало. Важливу роль у соціально-культурному осмисленні такої деморалізації відіграють пародійні рядки пролеткультивських віршів: "Бігав пролеткультивський поет і всім декламував:

— "О, красний, прекрасний цвет! Рабочій, рабства
больше нет! Вперьод, вперьод! Время не ждѣт.
Так, і вздыхая, і вздыхая, на панелі ізмизганих улїц
Струїтся Первое мая"[3, с. 374].

Така форма інтертекстуальних контактів, як пародійність, у цьому контексті набуває специфічної виразності. Спародійовані пролеткультивські вірші з їхнім повним набором "пролетарських" штампів — червоний колір, робітник, рабство, вперед, час не жде, перше травня тощо становлять собою зразок ідеологізованого графоманства. Водночас, абияк заримовані ідеологеми небезпечні для оточуючих хоча б тим, що є

певною квазіестетичною паралеллю до політичного питання "ви безпартійний?" Недаремно ж в іншому місці тексту оповідання Хвильового ці фрази стоять поряд: "...Товаришка Шмідт сказала: "Ви безпартійний?" ... — О, красний, прекрасний цвет! Рабочій, рабства больше нет!..." [3, с. 375].

Іронічність, як і символічність подібного зіставлення, зрозумілі: сформоване інше, новітнє рабство — духовне, та й не лише духовне: неприналежність до "капебеу" стає причиною меншовартості, другосортності людини. Захмелілий на новорічній вечірці товариш Огре нарешті наважується вголос сказати оточуючим про свої переживання.

"...Товариш Огре говорив:

— Так, я трохи п'яний і скажу: сіра осінь на моїй душі... А два з половиною роки я був членом капебеу, і на всіх фронтах... а тепер боляче: знаєте — біла ворона..." [3, с. 376].

Та сподівання Огре знайти якесь співчуття серед пролеткультівської публіки виявилися марними. У цьому товаристві його немає і не може бути за визначенням, бо саме тут починають ділити людей на червоних і всіх інших. Білим, навіть воронам, місця тут справді немає. Хвильовий у цій сцені актуалізує ще один аспект соціально-культурного коду, на цей раз інтертекстуально пов'язаний з соціально-політичними текстами, які відсилають читача до праць "класиків марксизму-ленізму", а отже, до ідеології комунізму як такої.

Звичайно, відсилення це пародійне — набір не зв'язаних між собою теоретико-ідеологічних штампів, вкладених в уста пародійної фігури — "товариша Пупишкіна", колишнього полового тульського трактиру, а нині голови пролеткульту, який і відповідає на "крик душі" товариша Огре: "— Совершенно правильно! Це закон матеріалістичної діалектики. Битіє определяет сознание. Иде на зміну пролетаріат" [3, с. 376].

Ідея другосортності "попутницької" інтелігенції, як і взагалі справжньої інтелігенції, її меншовартості в умовах пореволюційного більшовицького суспільства тут виражена абсолютно чітко, причому з посиленням на авторитети. Товариш Огре не в змозі цим авторитетам протистояти, йому залишається прийняти це як даність, і тому "товариш Огре мовчки слухав товариша Пупишкіна".

Проте висновок, до якого приходила сучасна Хвильовому критика про те, що герой сам винен у своїх невдачах, з очевидністю не впливає з тексту "Лілюлі". Не менш, якщо не більш, за "товариша Огре" винні в цьому численні інші товариші — від Маркса з Леніном до Пупишкіна включно.

Розмірковуючи над долею інтелігенції в новій соціально-історичній ситуації, Хвильовий не обмежився зображенням "попутників", а намагався уважно придивитися і до новітніх "владарів людських душ", "народжених революцією, плоть від плоті переможного класу". Саме вони — позбавлені будь-яких сумнівів, непотрібних рефлексій і комплексів попутників — мусили, на думку капебеу, стати опорою і рушієм у перебудові свідомості співвітчизників.

Такою " новою інтелігенцією" в оповіданні Хвильового виступає, насамперед, товариш Пупишкін і його заступник Мамочка. Останній, щоправда, запам'ятовується лише двома, але надзвичайно колоритними ознаками: постійним перебуванням "під

шафе" і щасливим соціальним походженням, яке в нього не менш показове, ніж у Пупишкіна. Мамочка, заступник голови пролеткульту, — "з колишніх швейцарів".

Отож, на першому місці серед репрезентантів "керівних бійців культурної революції" опиняється товариш Пупишкін. Слід одразу ж відзначити, що стильовою домінантою в зображенні "нової інтелігенції" загалом і товариша Пупишкіна зокрема в оповіданні "Лілюлі" є іронія і пародійність. Пародія, як відомо, є однією з найяскравіших форм прояву інтертекстуальності, і тут образ голови пролеткульту становить містити у собі цілий спектр інтертекстуальних варіацій — від цитат до метатекстуальних перегуків.

"— Товариш Пупишкін, голова пролеткульту — не просто голова: і письменник. Оповідання його починаються фатально так: "Галя внесла самовар і розставила чашки. Петро допіру прийшов із заводу й приніс із собою декілька прокламацій etc." [3, с. 365].

Саме прізвище — Пупишкін — окрім очевидного лексичного комізму (можливо також, що воно на рівні підсвідомості у Хвильового пов'язане з прізвищем одного з діячів тодішнього російського пролеткульту, письменника С. Малапкіна, чиє ім'я свого часу було досить популярним), натякає й на російське походження голови пролеткульту — явище, до речі, типово для так званого "українського пролеткульту". Цю ж функцію, разом з іншими, несе й попередня згадка про колишню діяльність товариша Пупишкіна як полового в тульському трактирі. У такий спосіб підтримується думка про неукраїнськість пролеткультів, їхню неорганічність, штучність в Україні.

Далі іронічним протиставленням — "не просто голова: письменник" Хвильовий наголошує на специфічності як керівників "пролетарської" культури, так і самої цієї культури, якою взялися "керувати" люди, далекі від неї взагалі. Але Пупишкін не такий, іронічно натякає автор, він не просто зробив характерний для революційних часів кар'єрний ривок з трактирних полових у культурну номенклатуру (це якраз не дивина!), а й цілком заслужено здобув цю посаду, бо є ще й творчою особистістю — письменником.

І, нарешті, зразок творчості товариша Пупишкіна: пародійна цитата, яка ілюструє сюжетні й стилістичні штампи писань "пролетарських письменників". (Окрім того, тут укотре вже обігрується трактирне минуле голови пролеткульту: самовар — деталь, яка через деякий час знову з'явиться в оповіданні "Лілюлі"; подавання чаю).

У цілому ж Хвильовий актуалізує в читацькій свідомості культурно-політичні реалії початку двадцятих років — зміщення уявлень про справжню і квазікультуру, химерні й карколомні кар'єри, вихід на перший план пройдисвітів, які скористалися відповідною політичною кон'юнктурою, графоманство невігласів. Трагедія полягає в тому, що товариші пупишкіни дуже швидко звикли до привілейованого становища, перетворились на бюрократів від культури, новітніх господарів життя і вершителей долі. І дуже майстерно навчилися користуватися цим у найрізноманітніших цілях: "...Товариш Пупишкін має "чотирьох ребяток" і щиро стоїть на посту. Він дуже задоволений із балетної студії. Там такі еластичні дівчата (учаться), що "антік маре з шоколадом" [3, с. 365]. Та й до товаришки Огре, судячи з передноворічних відвідин "з приводу постановки пародії на "Лілюлі", голова пролеткульту не байдужий.

Поряд зі з'ясуванням, так би мовити, морального обличчя товариша Пупишкіна, Хвильовий ще раз прагне підкреслити зв'язок із тодішньою літературно-політичною ситуацією: "широ стоїть на посту" — явна вказівка на відомий московський журнал "На посту" (1923-1925), що відзначався особливими нападками на письменників-попутників та вульгарно-соціологічною критикою літературних явищ. Вихід на такий метатекстуальний рівень дає можливість Хвильовому не тільки хронологічно осучаснити вічну проблему адюльтера, але й спроектувати її на цілком конкретні соціально-культурні обставини життя.

Письменник показує пустопорожність і нікчемність пролеткультівського керівництва, часто вдаючись до гротескових форм і шаржування. Такою, наприклад, постає "наукова" дискусія між товаришем Пупишкіним і його заступником із колишніх швейцарів Мамочкою: "...А коли приходить товариш Мамочка, заступник його, товариш Пупишкін питає:

— Так як по-твоєму: битіє не определяет сознание?

— Не! [...].

— От тобі й Бухарін сказав... нарешті, й я тобі скажу!

— Не!

— Дурак... Ти, мабуть, і сьогодні підпив? [...].

Мамочка, безперечно, тяпнув десь десь спиртозу: дух нехороший. Правда, і товариш Пупишкін трохи того..." [3, с. 365-366].

Невігласів і п'яниць, що розп'якують на "філософські" теми, читач сприймає як уособлення абсурдності ситуації, коли зовнішньо-класові ознаки, а не інтелектуальні здібності визначають місце і роль людини в суспільстві, її соціальний статус. На жаль, уся атмосфера післяреволюційних відносин, побудована на ревізії традиційних цінностей, сприяє успіхові саме таких людей, як Пупишкін. А підлабузництво оточення, запобігання перед тим, хто має владу, довершує картину абсурду: "...Героїня вечора — Льоля (саме вона, пригадаймо, здійснила постановку пародії на п'єсу Роллана — Ю. Б.). Але герой вечора — бувший і т. д. — товариш Пупишкін. У фойє його качали на руках за труди по організації пролеткульту й пролеткультівських ідей. І за постановку — теж — пародії на "Лілюлі", п'єси Ромена Роллана: качали" [3, с. 373].

Тульський самовар, який дарують "від публіки" Пупишкіну — не лише, певна річ, свідчення підлабузництва до голови пролеткульту з боку підлеглих, але й ще одне нагадування про походження героя, його корені: яких би керівних висот не досягав товариш Пупишкін, суть його залишається незмінною — трактирний половий, і самовар для нього — найкращий, найприємніший, найприродніший подарунок. Окрім того, одночасно самовар — улюблений образ Пупишкіна-письменника ("Галя внесла самовар...") і символ міщанства, як його розуміли в двадцяті роки, і небезпеку якого (міщанства) для соціалізму сам Хвильовий неодноразово підкреслював. Алюзії, як і інші інтертекстуальні зв'язки, тут служать засобом формування у читача певного кола уявлень, що вибудовують соціально-психологічний портрет героя.

Взагалі ж, сама атмосфера, що панує в приміщенні пролеткульту, де окрім вистави-пародії на "Лілюлі" відбувається ще й вечірка з приводу зустрічі Нового року, характеризує стиль життя нової інтелігенції і радянського культурного "бомонду" з його

розшаруванням і нерівністю (цікавий збіг: Хвильовий розташував цю установу на вулиці Садовій, 30; пізніше на вулиці з тією ж самою назвою під номером 302-біс у "цікавій квартирі" Михайло Булгаков поселив героїв "Майстра і Маргарити").

Виявляється, на виставі "була публіка і публіка".

Одна публіка розходилась, друга публіка залишилась стрічати Новий рік" [3, с. 373].

Розподіл на "чистих" і "нечистих", тих, хто допущений до вечірки, і тих, чия присутність необхідна лише для "качання" товариша Пупишкіна, тих, хто п'є пиво, і тих, хто п'є "миколаївську" ("В сусідній кімнаті була й "миколаївська". "Миколаївську" пили ті, кого викликав — по секрету — пролеткультівський поет" [3;375]), ілюструє фактичну сформованість прошарку радянської номенклатурної псевдоеліти. Саме вона стоїть біля розподілу благ (навіть таких нікчемних, як запросини на новорічну вечірку чи чарка "миколаївської"), хоча всі заслуги товариша Пупишкіна, полягають у розповідях про те, як він захищав Петроград.

Красномовною є сцена останньої бесіди голови пролеткульту з товаришем Огре. Товариш Пупишкін відмежовує себе від сумнівних щодо класової суті суб'єктів типу Огре, і робить це у вбивчий з погляду самохарактеристики спосіб: "Ну, а як і мені правду сказати, то і я трохи інтелігент. Правда, не той, так би мовити..." [3 ;376]. Ця фраза сповнена гіркою іронією й глибокою символікою. "І я трохи інтелігент" не лише констатація, сказати б, неповноцінності рівня інтелігентності новітніх "діячів культури", що само по собі зрозуміло (досить згадати походження героїв). За продовженням фрази читається протиставлення старої і нової систем цінностей: погляди попередньої епохи відкинуто, нові підтекстово задекларовані. І ці нові погляди (тут варто звернути увагу на контекст слів Пупишкіна — перед цим Огре скаржиться на свою долю "білої ворони") гарантують їхнім носіям "правильність", стабільність, провідне місце в суспільній ієрархії, узабезпечують від звинувачень у різноманітних помилках та "ухилах".

Виразно негативні конотації, що їх намагається викликати у читача Хвильовий, не дають підстав говорити про те, що письменник пов'язує будь-які сподівання у творенні пореволюційної культури із такою новою "пролетарською" інтелігенцією. Швидше навпаки, "пупишкінсько-мамочківський" пролеткульт для Хвильового — прямий шлях до культурної деградації і духовного занепаду, що, врешті, і підтвердив подальший розвиток подій вітчизняної історії.

Попри хронологічну й політичну прив'язаність до початку двадцятих років, оповідання відбиває знакові для всього ХХ століття процеси. Це-текст-попередження, текст-пересторога. І навіть якщо сам Хвильовий не до кінця усвідомлював цей аспект свого твору, об'єктивно оповідання дає всі підстави так вважати.

1. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. — К., 1929.
2. Майдаченко П. Примітки // Хвильовий М. Твори: У 2 т. — Т. 1. — К., 1991.
3. Хвильовий М. Твори: У 2 т. — Т. — 1. К., 1991.

**INTELLECTUAL ELITE IN MYKOLA KHVYLOVYI'S STORY "LILULI":
TOWARDS AN INTERPRETATION OF THE MOTIVE****Juriy Bezhutruj***V. Karazin National University of Kharkiv 4 Svobody Sq., 61077 Kharkiv, Ukraine*

The author precisely studies Kvylovij's story "Liluly" interpreting it as a warning text. He pays special attention to the aspect of the social and cultural code and its intertextual links by which Mykola Khvylovij makes political details extremely actual to his readers. The article proves such forms of the intertext-contacts as parody and intimation.

Key words: plot, story narration, intertextuality, irony, connotation, text, parody, intimation.

Стаття надійшла до редколегії 02.09.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821.161.2 "18" [Т. Шевченко+П. Куліш 1/7]. 08 (092
М. Хвильовий)

Т. ШЕВЧЕНКО І П. КУЛІШ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Любомир Сеник

*Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України
вул. Козельницька, 4, 79026 Львів, Україна*

Оцінка творчості Т. Шевченка містить гостро критичне заперечення рецепції "іконописного" характеру, що шкодило формуванню політично зрілого покоління людей. Однак не слід, як вважає автор статті, отождествлювати думок героя роману "Вальдшнепи" з думками автора. В особі П. Куліша М. Хвильовий бачить європейського письменника і в поняття "європеїзму" вкладає інтелектуальні здобутки Європи, які зобов'язане освоювати українське письменство, позбуваючись естетичної залежності насамперед від російської літератури.

Ключові слова: європеїзм, епігонство, масовізм, "психологічна Європа", інтелектуалізм.

Очевидно, слід почати з досить-таки невеликого уривка з третього розділу роману М. Хвильового "Вальдшнепи". Нагадаємо: Дмитро Карамазов знайомиться з дачницею, московкою, яка приїхала на літні канікули на південь, в "зону відпочинку". Ще додамо: зовсім інша річ, що з того відпочинку вийшло. Крім того, сама "зона", виявляється, далекою від "дачної", відпочинкової атмосфери і радше досить споріднена ще з однією "зоною", яку письменник представив раніше у повісті "Санаторійна зона".

Отож, відбулося знайомство з дачницею Аглаєю, яка прагне глибше "прощупати" Дмитра Карамазова, тому й не випадково спрямовує тему діалогу на його професію, певна річ, прагнучи, щоб Дмитро "засвітився". Так і сталося (може, це певна, зовні ніби й непомітна "хитрість" автора, а разом і його героїні). На запитання дівчини Карамазов уточнює, що він не пише поем, оскільки займається економікою. Однак Аглая, виявляючи свою впертість і наполегливість, ніби уточнює:

— Ти хочеш сказати, що з питання про зниження цін не можна зробити поеми?

— Я хочу сказати, що з Тарасами Шевченками я нічого не маю спільного" [4, с. 221]
Ця репліка, ймовірно, зовсім нормальна з того погляду, що економіст не має чи не хоче мати нічого спільного з поетом. Далі діалог розкриває тему несподівано з різних кутів зору. Продовжуємо читати:

— Коли тільки це, то я рада, — промовила Аглая, замислюючись. — Саме таких людей і бракує вашій нації" [4, с. 221].

Отже, маємо узагальнення з дуже гострою "постановкою" (і тут уже виникають труднощі з визначенням явищ, які, власне, не схвалює Аглая), скажемо так, кадрової

проблеми нації, яка (проблема), природно, охоплює як світоглядні, так і культурні аспекти, з одного боку, а з другого, — погляди на Тараса Шевченка, точніше, на того поета, яким його уявляють собі якраз такі, як Аглая й Карамазов. Однак Аглая хоченапевно переконатися, чи її новий знайомий поділяє такий погляд: "Мені здалося, що ти не так хотів сказати. Ти розумієш мене? Я гадаю, що без великого ентузіазму не може бути справжніх економістів.

— Цілком справедливо! — погодився Карамазов. — Кід, очевидно, вибивати колом, і "закобзарену" психіку можна виховати тільки загаявотаванням "Капіталом" [4, с. 221].

Здавалося б, суперечність: герой, відкидаючи духовне надбання, звертається до... поеми Лонгфелло. Очевидно, ця парадоксальна гра лише підкреслює, власне, потребу культури, без якої не досягнеш науки (тут — економіки). Далі партію в діалозі веде Аглая. На останню репліку Дмитра вона відповідає:

— Це не в брову, а в око! — з захопленням сказала Аглая. — Без якогось Лонгфелло і справді не зробити вам своїх економістів і політиків. От я тільки думаю, що Маркса ти зовсім даремно припрягаєш сюди.

— Це справа переконання, — незадоволено сказав Дмитрій.

— Не думаю. Бо Маркс є зовсім чужорідний елемент для вашої країни. А тобі відомо, що коли до водороду додати кислороду, то гаряче тіло не встигає навіть приторкнутись до цієї мішанини — одразу ж виникає вибух і... вода. А втім, не будемо сперечатись" [4, с. 221].

Наразі обірвемо тут репліку Аглаї, щоб зробити такий коментар. Звичайно, дівчина, з погляду офіційної ідеології, що панувала в Україні з часу її окупації червоною Москвою аж до дня проголошення незалежності, висловлює жахливу ересь, посягнувши на святая святих (марксизм) усієї тоталітарної системи. Але вона мала рацію, коли говорила про "вибух", тобто про несумісність Шевченка — носія національної ідеї і Маркса — творця теорії соціалізму, до того ж ще модифікованої більшевизмом як іпостасі московського імперіалізму. Навть більше, в її словах звучить передбачення трагедії, яку переживе наш народ, коли його поженуть в колективізацію, запряжуть будувати соціалізм в одній, окремо взятій, країні. У візії письменника — це вибух і... вода. Тобто пшик! До речі, нагадаємо, що подібне попередження робив ще один письменник — В. Винниченко у своєму знаменитому утопічному романі "Сонячна машина" — антиутопії, де "геніальний винахід" — "траворізка", як його іронічно називав Д. Донцов, призвів до суспільної катастрофи. Отож, цей "винахід" підтекстово нагадував марксизм-ленінізм, адепти якого використали його для... побудови соціалізму. Але оскільки все це дійство відбувається в утопічному романі, то, отже, приречена ця "практична утопія" на нездійснення. До речі, натяк про цей другий, суспільний "винахід" янасмілилася зробити ще тоді лише одна людина — О. Білецький [3]. "Сонячна машина" була опублікована в Україні, яка на всіх парах будувала... утопійний рай. Що з того вийшло, знаємо.

Та повернемося до "Вальдшнепів". Аглая продовжує:

— Мене цікавить друге питання. Говорячи про Тараса Шевченка, ти мав на увазі віршомазів взагалі чи саме його, божка вашої нації?

— Я мав на увазі й віршомазів взагалі, і його зосібна.

— За що ж ти Шевченка так ненавидиш?

— За що я його ненавиджу? — Карамазов знову зробив незадоволене обличчя: мовляв — навіщо цей допит? Потім раптом нервово одкинув волосся і зупинився. — А за те я

його ненавиджу, — надмірно запальноючись, сказав він злим голосом, — що саме Шевченко кастрував нашу інтелігенцію. Хіба це не він виховав цього тупоголового раба-просвітянина, що ім'я йому легіон? Хіба це не Шевченко — цей, можливо, непоганий поет і на подив малокультурна й безвольна людина, — хіба це не він навчив нас писати вірші, сентиментальничати “по-катеринячи”, бунтувати “по-гайдамачому” — безглуздо та безцінно — й дивитися на світ і будівництво його крізь призму підсолоджененого страшними фразами пасеїзму? Хіба це не він, цей кріпак, навчив нас лаяти пана, як то кажуть, за очі й пити з ним горілку та холуйствувати перед ним, коли той фамільярно потріпає нас по плечу й скаже: “а ти, Матюшо, все-таки таланти”. Саме цей іконописний “батько Тарас” і затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю.

Дурачки думають, що коли б не було Шевченка, то не було б і України, а я от гадаю, що на чорта вона й здалася така, якою ми її бачимо аж досі... бо в сьогодиншньому вигляді з своїми ідіотськими українізаціями в соціальних процесах вона виконує тільки роль тормоза.

— Прекрасне визначення! — з захопленням сказала Аглая і тут же чомусь іронічно усміхнулась. — Але...

— Але, мабуть, пора нам залишити цю розмову, — кинув Дмитрій...” [4, с. 222]. Трохи пізніше закінчимо цитату. Тепер коментар.

Ключ до розуміння цієї, на перший погляд, дуже несправедливої оцінки поета міститься у вислові Карамазова “іконописний “батько Тарас”. Отже, бачення поета в Карамазова крізь окуляри його інтерпретаторів, притому найгіршого зразка, в т. ч. в “народницькій” критиці, які й зробили з поета ікону, що глупо прислужилася, як це не парадоксально, гальмом у політичному і не тільки, бо і в культурному розвитку нації — отієї “закобзареної” нації, яка справді, може, й донині не вміє по-справжньому, тобто політично, мислити й діяти... І доречна тут згадка про українізацію — тоді, в 20-х роках, вона була використана режимом для своїх цілей і, на небезпідставну думку Я. Дашкевича, стала провокацією для “загортання” національно найсвідоміших сил народу [2, с. 55-64]. Мимоволі напрошується паралель з нашим часом: увага, наприклад, до стану мови в Україні, шкільництва і т. д. відвертає від головнішого — спрямування “удару” проти першопричини, а не наслідку цього стану. “Просвітянство”, проти якого вперто і послідовно виступав М. Хвильовий, — символ обмеженості, як він говорить, “тупості”, відсутність ширшого погляду на світ і на себе...

Коментар можна продовжити, перераховуючи ті наші “генетичні” недоліки й виразки, яких, на нещастя, досі не можемо позбутися: холуйство, лицемірство, отаманство і “гайдамаччина” в надто серйозних і відповідальних справах, прислужництво, донощництво (вельми популярне в часи большевицької окупації сексотство) і багато що інше. Письменник устами Карамазова говорить про “національні риси”, терпіти яких не може. В іншому місці рабська покірність і послупність служниці доводить Карамазова до сказу (звичайно, в переносному значенні), де теж є натяк на інший літературний прототип.

Певна річ, було б грубою вульгаризацією цитованого уривка художньої прози приймати сказане героями за alter ego письменника: звернення до Шевченка — прийом, який дав змогу масштабно висловити, сказати б, протест, адресований і українцям, і режимові водночас, бо зачеплений і соціальний процес, який, звичайно, залежить від загального політичного “курсу” режиму.

Карамазов начебто й не хотів про все це говорити, тим паче перед чужинкою, хоча й стала вона своїми поглядами і переконаннями дуже йому близькою. Цитований уривок слід закінчити тим, що автор лаконічно передає внутрішній настрій Дмитра: "йому, по-перше, не подобалась Аглаїна похвала ("навіщо ця цукерка, коли він зовсім доросла людина?"), і потім він раптом зловив себе на дешевій патетиці" [4, с. 222]. Отже, автор дав оцінку "патетиці" свого героя. Хай буде й так: "патетика", а може, щось глибше і більше?

Згадки про Т. Шевченка є й в інших творах як "закиди" поетові, висловлені героями ("неаристократизм" духу, "застарілість" естетичної системи, її "спрошеність"). Вони, ці "закиди", більше емоційні, ніж раціонально обґрунтовані. Зрештою, відповіднішою щодо оцінки поета є позиція письменника, наприклад, у розмові про ставлення В. Белінського до української літератури. В М. Хвильового це позиція правильна, так, як оцінюємо сьогодні. Цікаві в нього судження про українську інтелігенцію, про "братчиків", за винятком кількох "бунтарів" (очевидно, серед них М. Хвильовий має на увазі й Т. Шевченка) [4].

Щодо другої половини оголошеної проблеми, то стисло йдеться про європеїзм (термін М. Хвильового), що він його застосовував, ведучи полеміку і з "масовиками" від літератури, і з політичними опонентами. В цей термін він вкладав глибокий сенс — опанування культурними надбаннями європейських (та й не тільки їх) народів, сформульоване у фразі-гаслі "психологічної "Європи", що й було орієнтацією саме на неї. Щодо літератури, то ця орієнтація підкреслювалася категоричною відмовою від російської літератури як фактора збагачення українського письменства. Не вникаючи зараз у цю гостро полемічну поставу письменника щодо російської літератури (відзначимо — вельми слушну не тільки з ідеологічного, а й з художнього, естетичного боку, бо М. Хвильовий мав на увазі "заполонення" нею естетичної свідомості українських письменників), зауважимо, що М. Хвильовий дуже послідовно обстоював в українській літературі її потреби високого мистецького інтелектуального рівня, вказував на САМОСТІЙНІСТЬ письменства від чужих впливів, наслідування. Творець у полоні чужих образів та ідей не стане справжнім деміургом. Але для цього необхідні знання — що робиться в світі. Письменник підкреслював надзвичайно важливу умову цього рівня — ніяк не масовізм, а елітарність творців нового письменства. Цим дуже важливим постулатом він, по суті, був односторонцем ще одного характерника, тим разом у Західній Україні, — Дмитра Донцова. Отож, говорячи в цьому контексті про П. Куліша, М. Хвильовий, власне, підкреслював його європеїзм — високий інтелектуальний рівень, культуру слова, за якою стоїть, без сумніву, великий талант, і громадянськість (очевидно, те, що ми сьогодні називаємо не лише патріотизмом, а й громадською активністю, яка, зрештою, випливає з не афішованого патріотизму). Він писав у "Думках проти течії": "Що ж до ідеального революціонера-громадянина, то більшого за Панька Куліша не знайти. Здається, тільки він один маячить світлою плямою з темного українського минулого. Тільки його можна вважати за справжнього європейця, за ту людину, яка наблизилась до типу західного інтелігента". І далі йде полеміка з О. Дорошкевичем, який відносить П. Куліша до "чорної Європи", тим часом М. Хвильовий вважає, навпаки, що П. Куліш є представником "червоної Європи", розуміючи під тим поняттям сенс боротьби, і далі пише: "Куліш був, по суті, ідеологом сильного "третього стану", і коли б він не стикнувся з мертвою стіною культурного епігонізму тодішньої української інтелігенції, ми б, безперечно, в часи горожанської війни не мали б таких вождів, які завжди плентались у

хвості маси. Як у свій час національні війни були революційним, червоним явищем в історії людськості, так і Куліш для нашої країни був прогресивною, Червоною Європою" [4, с. 863, листи до М. Зерова]. Очевидно, коментар цієї цитати мав би головно звестися до підкреслення важливої думки про широчінь погляду П. Куліша на завдання, зокрема, українства в той час. Але варто зазначити: М. Хвильовий звертає увагу на роль таких людей, як П. Куліш, саме в становленні нашої державності і наголошує на інертності наших вождів та вождиків.

Завершує М. Хвильовий свої роздуми про письменника таким зауваженням: "Але чи значить це, що ми радимо брати за ідеал Кобилянську чи то Куліша? Хто так подумає, буде наївною людиною. Ми тільки хочемо подивитись правді в очі.

Ці люди стояли на правдивому шляху, але, стикнувшись із рідним позадництвом, залишилися трагічними постатями, повними протиріч і помилок. Що ж до їхньої ідеології, то ясно — вона була буржуазна, цебто в даний момент відстала, контрреволюційна і нам не потрібна".

У цих останніх "пасусах" — теж суперечність, якої, на жаль, не уникнув М. Хвильовий — дитя свого часу.

М. Хвильовий плідно використав "буржуазний" досвід П. Куліша при створенні свого політичного роману "Вальдшнепи", а критичні настановлення до цього минулого, надзвичайно сміливі й контрверсійні, звичайно, віддзеркалюють час Хвильового.

1. Гудзь О. Рецидиви Дмитрія Карамазова. (До проблеми "Хвильовий і Шевченко") // Слово і час. — 1999. — № 3. Автор розглядає проблему "Хвильовий — Шевченко", підкресливши, що названі закиди "стосуються не так Шевченка, як рецепції його творів, функціонування спадщини", "причому не обов'язково у вигляді наукових силогізмів, а й у вигляді художніх парадоксів" (с. 28).
2. Дашкевич Я. Українізація: причини і наслідки // Слово і час. — 1990. — № 8.
3. Сеник Л. Перший український утопійний роман // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Просфонема: історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича. Зб. наукових праць, вип. 5. — Львів, 1998.
4. Хвильовий М. Твори. У 2 т. — Т. 2. — К., 1990.

M. KHVYLIOVYI'S INTERPERTATION OF T. SHEVCHENKO AND P. KULISH

L'ubomyr Senyk

*National Academy of Science of Ukraine I. Kryp'jakevych Institute of Ukrainian Studies,
4 Kozel'nytska str, 79000, Lviv, Ukraine*

Estimation of T. Shevchenko's heritage contains sharply critical negation of the "icon-outlook" reception, which created obstacles to an appearance of the politically ripe generation. However the thoughts of the "Woodcocks" novel's hero shouldn't be identified with the author's. P. Kulish looks like European writer for M. Khvyliovyi, and such notion as "Europeism" means for him an intellectual achievements of Europe, which Ukrainian writers have to reach by getting rid of an aesthetic dependence from Russian literature.

Key words: Europeism, epigonism, mass cult, "psychological Europe", intellectualism.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 — 1. 091 “18” (092 П. Куліш)

ПОЕМА ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША “КУЛІШ У ПЕКЛІ” І ТРАДИЦІЇ АПОКРИФІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Ярослава Мельник

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

У статті розглянуто форми рецепції та особливості трансформації апокрифічної книжності в поемі П. Куліша “Куліш у пеклі”. Простежено паралелі в інтерпретації теми потойбічного світу в поемі П. Куліша й низкою апокрифічних апокаліпсисів (“Книга Єноха Праведного”, “Ходіння Богородиці по муках”, “Апокаліпсис Петра”, “Євангеліє Никодима”).

Ключові слова: апокриф, апокаліпсис, інтерпретація.

Поема Пантелеймона Куліша “Куліш у пеклі” (Староруська поема Панька Небрехи) уже не раз привертала увагу дослідників. Зазвичай про цей твір говорили в контексті осмислення історіософії автора, його взаємин з українською інтелектуальною елітою, насамперед із Тарасом Шевченком.

Вектор цієї статті спрямований на пізнання інтертекстуального дискурсу Пантелеймона Куліша, книжного характеру його естетичної свідомості, зокрема на осмислення форм рецепції та особливостей трансформації апокрифічної літератури в творчості поета.

Про зв'язок поеми “Куліш у пеклі” з апокрифічною книжністю свідчать чимало формозмістових чинників твору. Одні прочитуються достатньо виразно, і “цікавому читачеві” (І. Франко) натрапити на їхній слід порівняно нескладно, інші — заховані глибоко в текстову структуру твору й можуть бути впізнані лише у змалюванні окремих образів, деталей, мотивів, у використанні певних літературних прийомів. Потужний струмінь апокрифічної традиції в поемі Пантелеймона Куліша проявляється передовсім в інтерпретації теми потойбічного світу, в описі пекельних мук грішників.

У канонічних книгах Святого Письма пекло — місце перебування і стан грішників, які прогнівили Бога своїми неправедними ділами, символічно означено, як “огонь пекельний” (дослівно “геєна вогненна”) (Мт. 5:22; Мк. 9:43–48), “вічне полум'я” (Іс. 33:14; 66:24; Єрем. 17:4; Мт. 18:8; 25:41; Юд. 7), “вічна мука” (Мт. 25:46; Одкр. 14:11), “плач і скрегіт зубів” (Мт. 8:12; 13:41–42; 13:50; 22:13; 22:15; 25:30, 34:51), “пітьма кромішня” (Мт. 8:12; 22:13; 22:15), “безодня” (Одкр. 9:1–2), “гнів небесний” (Єр. 17:4), “сором і ганьба” (Дан. 12:2), “вічна погибель” (2 Сол. 1:9), “озеро вогню і сірки” (Одкр. 20:10; 21:8). Пекло — це “відчуття надзвичайно сильної муки, незалежно від того, чи виявляється вона в фізичних стражданнях чи в душевних

переживаннях, чи в одному і в іншому" [7, с. 1044]. Пережиття і страждання викликані усвідомленням повного й остаточного відчуження від Бога, позбавлення Його ласки. "А Він у відповідь їм мовить: Істинно кажу вам: Я вас не знаю" (Мт. 25:12). Тому "основну характеристику пекла, на противагу неба, можна визначити як відсутність Бога чи вигнання з Його присутності" [7, с. 1044].

Для передачі інфернальних страждань грішників богонатхненні автори Святого Письма не послуговувалися образами чуттєвої деталізації і конкретизації пекельних мук. Стан людини в пеклі описується не ззовні (як видиво), а зі середини (як біль) [8, с. 37]. Чуттєво-деталізовані й конкретизовані образи пекла, своєрідна "тілесність" і матеріальність опису мук, які терплять грішники, — стилістика іншого літературного жанру — жанру "таємних", "відречених книг".

"Ти не цікався, як будуть мучитися нечестиві, але розвідуй, як спасуться праведні" [3, с. 32], — сим застереженням, яке в Господні уста вкладає Псевдо-Ездра (3 Езд. 9:13), автори "таємних книг", живописуючи потойбічний світ, не надто переймалися. Есхатологічна перспектива (ідея справедливого воздаяння і суворого покарання за гріхи на тім світі) трансформується в іудейських і ранньохристиянських апокаліптичних апокрифах ("Одкровення Варуха", "Одкровення Авраама", "Книга Єноха", "Видіння Ісайї", "Апокаліпсис Петра", "Апокаліпсис Павла", "Апокаліпсис Іоанна", "Ходіння Богородиці по муках") у фантастичні, вражаюче зримі візії пекла й жахливих посмертних тортур грішників. "Читаючи ці писання, звертаєш увагу на таку їхню особливість. З одного боку, це апокаліптика — людям відкривається те, що недоступне звичайному пізнанню. З іншого, дидактичність у цих книгах часто переходить у розважальність, оскільки багато деталей явно фантастичного характеру [...]. Іудейська апокаліптика перетворюється із пророчого жанру в наративний" [3, с. 32-33]. Із "многоважного апокрифа" (І. Франко) — "Книги Єноха Праведного" (деякі первісні Церкви, зокрема Ефіопська, сприймали цей апокаліпсис як Божественне Писання): "... І вознесли мене на північ країни [неба] й показали мені там місце, надто страшне. Усілякі мучення й терзання на місці тім і пітьма жахлива, і мла безпросвітня, і нема там світла, лишень огонь хмурий, що безперервно загоряється, і ріка вогненна, що заливає всі місця ті, і холод, і лід звідусіль, і спрага, і студінь, і кайдани дуже тяжкі, і ангели жорстокі та немилосердні, що носять зброю і мучать безжалісно" [1, с. 42].

Ще одна прикмета моделі підземного світу в апокрифічній книжності. Згідно з кримінальним кодексом потойбічної системи судочинства кожній категорії гріха призначалася певна "стаття" ("мука" чи "кара", за загальноприйнятою апокрифічною термінологією), причім у класифікації "правопорушень" укладачі кодексу явили неабияку винахідливість і "професіоналізм". "Колько есть мукъ, идіже мучится родъ христіанскій? — запитала Пресвята Богородиця в архистратига Михаїла. — І рече къ ней архистратигъ Михаилъ: "Неизрекомыи суть муки" [2, с. 125]. На "неизрекомые муки" приречені перелюбники, наклепники, п'яниці, злодії, убивці, розбійники, чародії, ворожки, скверноядці, сріблολюбці і злотолюбці, грішні дяки і ченці, судді, мельники і мірошники, молотобійці і ковалі, кравці, шевці й римарі, крадії бджіл і птиць, і солі, несправедні попаді, жидівські, елінські та інші єретики, нечестиві царі, а також патріархи, папи, архієпископи, митрополити, єпископи, архімандрити, старшини

[духовні] (останній — за се, що “ангельські лики прибрали на землі [...], а, не творячи волі Божої, [були] блудниками, п’яницями, срібололюбцями немилостивими” [2, с. 138].

Тип покарання лиходіїв і нечестивців в апокрифічній апокаліптиці часто-густо наочно відповідав типові (природі) гріха. “Винний терпить кару в тій частині тіла, котра согрішила” [8, с. 37]. Так, легковажні жінки, котрі чепурилися для перелюбства, за волосся і підвішені над киплячим намулом великого озера, чоловіки, котрі зійшлися з цими жінками і знеславили себе перелюбством, підвішені за ноги; наклепники, що зневажали шлях праведності, підвішені за язик (подібним чином караються й інші типологічно споріднені гріхи: чоловіки і жінки, що оббріхували перед церквою своїх ближніх, а самі не прислуховувалися до Слова Божого, приречені вічно пожирати свої язики; із рота жінки, яка вчашала до чужих осель і говорила лихі слова, щоб сіяти ворожнечу, виходять усілякі звірі і пожирають її, сама вона підвішена за вуха над вогненною рікою); груди жінок, котрі, шкодуючи молока, кидали рідних немовлят у річку, ссуть дикі звірі; вірні, які, увійшовши у святую церкву, не вставали при священниках, приречені горіти вічно, сидячи на вогнених лавах; багатії, що одпихали од воріт своїх у зимову стужу сиріт і убогих, голі сидять під льодом, “іскри морозні од них ісходять, і крик непрестанний од них лунає” [2, с. 142]; тіла крадів птиць і бджіл дзьобають птахи, “першениці, оси, комарі їхне тіло кусають немилосердно” [2, с. 148].

Концепцію “наочності” інфернальних мук уперше найпослідовніше втілює у “життя” “Апокаліпсис Петра”, твір, датований 125-150 рр. [4, с. 183]. “Невідомий автор [...] відповідальний за те, що першим упровадив язичницькі ідеї про пекло і рай у християнську літературу, виробив свою концепцію майбутнього життя на основі різноманітних дохристиянських традицій. Це і картина, що увійшла в одинадцяту книгу “Одіссеї”, і есхатологічні міфи Платона, і шоста книга “Енеїди”, і орфічні та піфагорійські перекази. Вплив цих ідей через “Апокаліпсис Петра” сягає дуже далеко. Він виявляється в “Божественній комедії”, середньовічній скульптурі, у всьому мистецтві Ренесансу [4, с. 184]. До цих слів Брюса М. Мецгера, одного з найавторитетніших сучасних дослідників проблеми канонічності книг Нового Завіту, додамо, що сліди впливу “кримінального кодексу” “Апокаліпсису Петра” можна віднайти і в творах українських візіонерів потойбіччя — як у численних “мандрівках по тому світу” фольклорних героїв, так і в живописанні підземного світу багатьох українських літераторів. Класичний приклад останнього — знаменитий опис пекла в “Енеїді” І. Котляревського.

Серед українських митців, котрі, “співаючи про пекло й про його дива”, потрапили в “силове поле” апокрифічної книжності, далекі, не останнє посідає П. Куліш зі своєю поемою “Куліш у пеклі”. Ось речові докази.

“Мир мертвецький” П. Куліша, як і пекло апокрифічних книжників, — це царство владарювання сатани зі своїми підручними, місце, де грішники приречені на “немилостиву муку, / Страшенну, люту, без конца” [6, с. 421].

Вражає цей “мир” натуралістичними зоровими і експресивними слуховими образами: “Чорти неситі/ Людей в пекельному багні/ У темряву знай поринають/ І душі навмання хапають; / Кого розірвуть пополам, / Котрому голову відкусять, / А іншого дак

так розтрусять, / Що й глянути на нього страм" [6, с. 421-422]. "Страшне ойойкання підземне/ І лямент і ридання ревне/ По воздусі до них несло" [6, с. 418].

Цілком у традиціях "реалізму" майстрів апокрифічного живописного цеху вимальовані на картині Кулішівського "того світу" "чорти з вилами", "казани з киплячою сіркою, дігтем та смолою", "шкварчущі тіла грішників" та безліч інших невід'ємних пекельних атрибутів.

Щоправда, густонаселений потойбічний світ П. Куліша, на відміну від апокрифічного потойбіччя чи пекла І. Котляревського, не відзначається особливим розмаїттям категорій грішних мертвих душ: "Не знав сього й не сподівався, / Що тут вся та лиха сім'я/ Письмацька, панська й гайдамацька" [6, с. 436]. Ось, либонь, і всі розряди Кулішевих мучеників пекла. Хіба ще той, "Хто у козацтво затесався/ У пекло сторчака летів" [6, с. 423].

Специфічне й вельми вибіркове (з огляду на типологію грішників) пекло П. Куліша — більш ніж промовисте віддзеркалення історіософських концепцій автора, зокрема його негативної константи — погляду на гайдамацтво як на руйнівну силу в історії України, а відтак і осуд "паливод-письмаків", що "вихваляли козаків" [6, с. 437].

Прикметно, що гайдамаків П. Куліш поміщає в найнижчому пекельному колі (там, "де мучиться Іуда): "... у череві землі/ Сидять, мов задоокі раки, / Боговідступні гайдамаки" [6, с. 430]. Не кого іншого, а саме гайдамаку — цього разу вже у своїй майстерній обробці народних легенд про загробне життя (під назвою "Странствованіє по тому світу" вони вміщені в першому томі "Записок о Южной Руси") — П. Куліш прирік на найтяжчі довічні муки: "І мучиться оттут він гірше над усіх грішників, і ніколи не буде йому пільги. Усім буде колись пільга, а йому не буде" [5, с. 311]. Одразу ж виникають асоціації з "Ходінням Богородиці по муках", до слова, найпопулярнішим і найулюбленішим апокрифом на українських літературних теренах. Побачивши муки грішників, Богородиця гірко плаче і благає Господа Бога простити їх усіх, окрім кількох — тих, що согрешили найдужче.

Із апокрифічною поетикою ріднить поему П. Куліша також і дотримання пекельного "уставу" наочної відповідності потойбічних мук земному гріхові. Тут П. Куліш навіть подекуди перевершив своїх учителів. Як уже зауважували дослідники, описи інфернальних покарань в апокрифах, за незначними винятками, мають переважно імперсональний характер, приречені на муки і страждання грішники називаються переважно у множині [9, с. 78]. П. Куліш, окрім того, що "розпарцелював" "абстрактних" грішників за категоріями, "поселив" у пекельній оселі також немало "конкретних" мертвих душ, призначивши останнім індивідуальні "зримі" покарання, аналогу до яких не знаходимо в апокрифічних апокаліпсисах.

Отож, в пеклі П. Куліша "п'є лжу гірку у сатани/ Письменство все простоволосе" за те, що на землі "плодило лжу" [6, с. 405]. Почеплено на шию "мирськії цяцьки" ("ідоли земні") Т. Шевченкові й М. Костомарову: "Надіто ярма переважії/ На намалик тугий обом/ Та ще й не ярма, а барило/ Грудину одному давило, / А другому — важкий гаман/ Нагнув гамалика на груди, / Немов, крий Боже, ув Іуди" [6, с. 404]. Сковано "шкварчущим ланцюгом" і випалено тавро на лобі лихих заздрісників П. Куліша — за те, що "вкупі відтягали" в нього "куплений вже дом": "Дивись, он двадцять і чотири/ На

лобі випалено в них/ Се та цифіра, що лічили/ Годи перебрехів своїх. / На двадцять і чотири роки/ Їх душі у казан глибокий/ Чортяки вкинуть при тобі" [6, с. 434].

У просторах "Дописках до поеми" П. Куліш зробив спробу вмотивувати "законність" присудження тих чи інших "статей" окремим "пекложителям". "А що Куліш бачив его (М. Костомарова — Я. М.) над Стіксом із важким гаманом на шиї, дак се мальовано з натури. Мандрували вони удвох по Італії і наймали по готелях удвох один номер. Уранці, вмиваючись, Костомаров закидає було з грудей на спину гаман з грошима, що з ним на шиї і спав. Ніколи гамана сего не здіймав, умиваючись, із шиї. Куліш і питає: "Що се за морока в вас на шиї?" — "Се червіньці", відказує. "Дак оце ви таку ваготу возите на собі в дорозі?" Мовчить на се питання "Микола, козацького письменства школа..." [10, 61]. Ще просторіше, аніж про "гріх скупості" М. Костомарова, П. Куліш "обґрунтовує" юридичну правомірність вердикту щодо Т. Шевченка, називаючи того і "невпокійним Фебовим синком" [10, с. 66], і "п'яним кобзарем", пригадуючи раз у раз, як то він, милосердний і співчутливий П. Куліш, жертвовно рятував друга з "гесни п'яницької": "...І шафером його до себе закликав (на превеликий жаль родичеві "молодої княгині", Вікторові Забілі) і в чужі непитуші, а вдовольняючі духа землі мостив йому грошима дорогу, і навіть на останьці вже віку Тарасового дарував йому одному, без інших гостей, свої працюваті вечори в Петербурзі, почитуючи з ним то кобзарські наші думи, то велико цінованого в обох їх Пушкіна, etc, etc..." [10, с. 65].

На свояцтво поеми П. Куліша з апокрифічною літературою вказує також мотив "збурення пекла". Пригадаймо, Кулішеве пекло надто вже неспокійне, не таке, "як перш колись бувало" [6, с. 413], "між грішниками всяк пан собі" [6, с. 413], мертві душі "по пеклу скрізь ганяють", "місце міняють". Особливу небезпеку для пекельної інституції становлять Т. Шевченко і М. Костомаров. Вони тут — *persona pop grata*: "Нехай би в рай обох приймали:/ На біса їх сюди заслали, / Щоб ясувати тут ясу!/ Коли живих не збунтували, / Дак щоб мерці нам попсували/ І в пеклі справили трусу!" [6, с. 413].

"Небажані мешканці" пекла, як і навдивовиж популярний у всій світовій літературі сюжет "збурення пекла", походять із "знаменитого" (знову скористаємося оцінкою І. Франка) апокрифічного "Євангелія Никодима", зокрема із його другої частини, у якій змальовано спущення Ісуса Христа в пекло і визволення старозавітних праведників. Зазначимо, що з "Євангелієм Никодима" генетично споріднені також дві вельми цікаві пам'ятки давнього українського письменства — "Слово о Лазареві воскресені. Староруська поема на апокрифічні теми" і "Слово о буренію пекла". Цікаво, що драма "Слово о збуренію пекла" послужила джерелом для так званої ізіумської "пасхальної вірші". Записана з "уст народу" в Ізіумському повіті Харківської губернії й опублікована 1862 р. в липневій книжці петербурзької "Основи", ця вірша, безперечно, була добра звісна П. Кулішеві. Про близьку "знакомість" поета з цим твором свідчать паралелі між семантичною тотожністю образів Люципера ("ізіумська вірша") і Харона ("Куліш у пеклі"). Окрім спільної "професії", обидвох героїв єднають і суголосні переживання: Люципер до смерті наляканий спущенням в пекло Ісуса Христа, Харон — Мартимир'яна, наділеного Божою волею визволяти грішників.

У цьому контексті варто принаймні хоча б мимохідь відзначити, що відлуння апокрифічної книжності відчувається і в змалюванні інших образів поеми, наприклад, "ключника небесного" Петра і праведника Іллі. Створюючи ці портрети, П. Куліш вельми успішно скористався такими прийомами апокрифічного характеротворення як "демократизація" біблійних персонажів, відчутне зниження сакральної канонічної семантики цих осіб, наближення їх до світу людей. Але це, як і інші "точки дотику" поеми П. Куліша до апокрифічної книжності, не розглянені у цій статті, може стати темою окремої розмови. Так само, з огляду на вагомість і складність проблеми, заслуговує на спеціальне просторе дослідження "ідеологія" поеми "Куліш у пеклі" (абсолютно обійдена у цьому "причинку" до пізнання поетичного світу П. Куліша) — попри те, що на змістовий рівень твору, на відміну від формального, критики вже не раз звертали увагу.

1. Апокріфи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. — Львів, 1896. — Том 1. Апокріфи старозавітні.
2. Апокріфи і легенди з українських рукописів. Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. — Львів, 1906. — Т. 4. Апокріфи есхатологічні.
3. Апокрифические апокалипсисы / Пер., сост., вступ. статья: М. Г. Витковская, В. Е. Витковский. — СПб.: Алетея, 2000.
4. Брюс М. Мецгер. Канон Нового Завета. Происхождение, развитие, значение. — Оксфорд: Библио-богосл. ин-т св. ап. Андрея, 1998.
5. Записки о Южной Руси: В 2 т. Составление и издание Пантелеймона Кулиша. — К.: Дніпро, 1994.
6. Куліш П. Твори: В 2 т. / Підгот. тексти, упоряд. і склав приміт. М. Л. Гончарук; авт. передм. М. Г. Жулинський. — К.: Дніпро, 1989. — Т. 1. Поетичні твори.
7. Миллиард Эрикссон. Христианское богословие. — СПб.: Санкт-Петербургский христианский ун-т "Библия для всех", 1999.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. / Гл. ред. А. С. Токарев. Второе издание. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — Т. 1. А-К.
9. Сирцова О. Апокрифічна апокаліптика: Філософська екзегеза і текстологія з виданням грецького тексту Апокаліпсиса Богородиці за рукописом XI ст., Ottobonianus, gr. 1. — К.: Видавничий дім "KM Academia", Унів. вид. "Пульсари". — 2000.
10. Сочинения и письма П. А. Кулиша / Издание А. М. Кулиш. Под ред. И. Каманина. — К., 1909. — Т. 3.

P. KULISH'S POEM "KULISH IN HELL" AND TRADITIONS OF APOCRYPHIC LITERATURE

Yaroslava Melnyk

I. Franko National University of Lviv, 1 Universytetska str., 79000 Lviv, Ukraine

The article reviews forms of receptions and transformation peculiarities of the apocryphal bookish style in P. Kulish's poem "Kulish in the hell". The parallels in interpretation of other-world theme are tracked down in the poem by a number of the apocryphal apocalypses ("The Book of Righteous Yenokh", "Virgin's Road of Sorrows", "Apocalypses of Peter", "the Nikodyme's Gospel").

Key words: apocrypha, apocalypse, interpretation.

Стаття подана до редколегії 02.02.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2/1 "19" (092 М. Дяченко)

У ПОШУКАХ ВЛАСНОГО ГОЛОСУ (ПОЕТИЧНЕ СТАНОВЛЕННЯ МАРКА БОЄСЛАВА)

Ірина Яремчук (Роздольська)

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

Стаття присвячена розглядові ранньої творчості маловідомого представника поезії українського опору Михайла Дяченка (Марка Боєслава). Становлення таланту поета-трибуна прослідковано з позиції стилю, який визначається органічним поєднанням елементів імпресіонізму, неоромантизму, символізму.

Ключові слова: поезія, стиль, імпресіонізм, неоромантизм, символізм, заангажованість

Ім'я Марка Боєслава нещодавно повернулося із небуття. Він — із численної когорти поетів-воїків УПА, автор "Непокірних слів" та інших збірок, герой Чорного Лісу, що загинув смертю хоробрих в 1951 р. Його життя, без сумніву, було конкретно-історичним втіленням українського лицарського ідеалу першої половини ХХ ст.

Та спочатку був Михайло Дяченко, звичайний юнак зі Станіславівщини, який шукав власної дороги у житті і власного поетичного голосу. Перший громадянський крок — вступ до ОУН, Організації Українських Націоналістів, другий, поетичний, — збірка віршів "Іскри", що вийшла у Станіславові накладом боднарівської читальні товариства "Просвіта" у 1936 р., коли авторові було 26 років. Однак деякі вірші написані значно раніше, наприклад, 1930 р. Підтвердженням цієї думки є слова поета: "...І на двадцятье прийшов я роздоріжжя" [1, с. 9]. Першу збірку прийнято вважати учнівською, бо ж поет-початківець лише вчиться володіти формою, шукає власний, відмінний від інших, поетичний візерунок. Водночас можемо спостерегти, що збірка молодого поета багата на мотиви, її ритмомелодика не трафаретна; вона — барвисте полотно, насажене юнацьким оптимізмом.

Поетична еволюція пошуку розпочинається вже з першого вірша під назвою "Іскри". Своїми настроями цей твір виділяється з-поміж інших, життєствердних і оптимістичних. У ньому звучить невдоволення ліричного героя тим, що іскри не можуть горіти тривало і з силою, рівною вогню, що велетень може бути безсилим перед Пилатом. У дванадцятирядковому творі — аж чотири запитання, які, зауважмо, єдині на усю збірку! Питальна інтонація іде від "Чом тільки іскри, іскри, іскри?" до більш експресивного "Чом з кременя ще сиплється пісок?" і знову ж таки до градаційної вершини "Чом полум'ям не вкриється висок?", повертаючись "на круги своя": "Чом не горить, но тліє й тріска?" [1, с. 5]. Врешті, герой досягає гармонії, але гармонії

динамічної: "Я мушу з іскор роз'ятрити пожар. Щоб вічно полум'ям сахтів!" А зберегти вогонь йому допоможуть весталки.

Збірка відзначається цілісною концепцією розвитку життєвої філософії ліричного героя, в якій категорія "я" — панівна. Герой збірки декларує своє бажання вічної боротьби, жадання краси, слави, ореолу як ознаки винятковості. "Хай згинуть прокляті раби! Міцні хай сядуть на престолі! Но силі я створю довічні гимни!", — каже він, прагнучи бути таким, як надлюдина у Ніцше. Він — рівний Гефестові, античному богові ковальства, може йому наказувати [1, с. 33].

Зазначимо, що поет досить вправний у пейзажних малюнках. Він уміє знайти потрібний засіб, аби образок природи набув опуклості, ожив. Наприклад, у вірші "Перед бурею" романтичний пейзаж бурі має всі типові атрибути: темряву, грім у кручах, вітер-шал, що чатує в кущах, іскри у темряві і зуби вовкулаки, що видаються у темряві теж іскрами. А є й авторські знахідки "чорний морок клеє очі" (образ фольклорного походження — від ворона, крука-стерв'ятника, що викльовує очі у мертвих) і ліс, що мовчить. Ліс мав би мати якусь звукову характеристику, та він мовчить — і його мовчанка посилює почуття страху. Голосом лісу прагне стати ліричний герой: "Я мовчать, мовчать не буду!", прагне бути паном стихії. Також він схожий на гірський потік, що, мов молодий зухвалець, "жене піною аж пліє у берег", дозволяє собі "кидати брильантами об скелі" та "кпиги з дрімучих нив", прагне змагатись із просторами. Герой, що сам, наче бурхлива стихія, прагне підкорити її:

На твій хребет із'їжений я сяду
і полечу з тобою в синю даль.
Як любо там, де волі сталь!
Я теж біжу! Не буду ззаду! [1, с. 8]

Девіз ліричного "я" — це рух і першість.

Згодом бажання звияти набирає конкретики — "служити національній ідеї чину". У вірші філософського спрямування "Мандрівка" маємо мотивацію вибору. Лагідна картина весняної природи відповідає природному бажанню ліричного "я" жити у країні мрій, в радощах і розраді. Лісова стежина приводить героя на роздоріжжя, та "сталевий" напис — "завзяття й чин — життя престижі — У боротьбі сконать — мета" [1, с. 9] чітко визначають орієнтири героя.

Саме з поетичного моменту "Мандрівки" його імпульсивна натура приймає цей девіз, готова "мірять вічний шлях", яким ідуть усі змагання його нації, готова "летіти тернистим шляхом слави, авреолі" [1, с. 10]. Часто гасла, висловлені поетом, не мають життєвої переконливості. Можемо спостерегти мотив примусу, хоч характер і бажання ліричного героя не змінилися — він *хоче* вічно жити, але тепер він ще й *мусить* вічно жити". Можливо, тому, що взяв на себе місію "величчі і вічності співця", "жерця безсмертних вогнів".

Юнацький запал, отой молодечий максималізм і безпосередність вияву почуттів позитивно вирізняють збілочку з-поміж інших, роблять її свіжою, хоч інколи у поета вириваються не зовсім вдало висловлені декларації, та настрої поета передано добре: "На м'язи я зміню вонюче м'ясо!" [1, с. 11].

Образ світу в поезії М. Дяченка зафіксовано й у формі окремих пейзажних малюнків, що утворюють насичену барвами й звуками мозаїчну картину, у вигляді цілісного — як символ. Для поета увесь світ — “великий світ” — один обоз:

Великий світ — один обоз,
готов у бій у кожду мить; [1, с. 21]

Ритмічна організація вірша дуже чітка. Рвучкий маршовий ритм, вдалі алітерації й асонанси якнайкраще передають дух твору.

У “світі-обозі” поет іде у руслі мотивів доби, що наптовхувала саме на таке бачення світу. Для когось воно фокусується у символі “возу життя”, як от у Пушкіна (“Телега жизни”) чи у “великій подорожі” людства в купейному ковчезі (Б.-І. Антонич). У Михайла Дяченка людство іде з воєнним обозом. Відтворено лише момент теперішнього часу, а майбутньої перспективи не подано, хоч малюнок можемо назвати і позачасовим, оскільки в ньому немає історичної конкретики (лицарський дух жив в українському народі і в часи козацтва, і в час державницьких змагань ХХ ст). Домінантним в образі є настрій — настрій передчуття перемоги, певна бравада, а от що попереду — невідомо.

Символ обозу у художній палітрі молодого поета не випадковий. Його дитинство минуло під гуркіт боїв Першої світової війни, українських Визвольних Змагань, в очікуванні батькового повернення з фронту. Закономірним також є образ і з огляду на тогочасні суспільні події у Східній Україні. В Галичині були відомими факти насильства радянської системи над діячами української культури — і присвята збірки “Іскри” “замученим московськими сатрапами за Україну Олексі Влизькові, Дмитрові Фальківському, Грицькові Косинці й Миколі Хвильовому...” говорить сама за себе.

Світ — військовий обоз, звичайно, не потребує тужливих, ліричних, меланхолійних мелодій. І тому співець вирішує змінити інструмент: з кобзи (яка наспівувала йому теми відповідно до пейзажно-настрійних малюнків, яких у збірці чимало) на бандуру:

Вже кидаю плаксиву кобзу в кручу,
бо струни плачуть, не рокочуть,
но очі, кров і серце дармо мучать.
Я пісню хочу чуть охочу!
Гефайсте, скуй мені у своїй кузні
бандуру з громів і вогня!
А струни дай тугі, калені
і розмах бистрого коня
та лють роз'юшених шершенів
і голос вдунь грімкий і мужній!
Хай чує світ, що в нас є пісня
грізна, як грім — палка, як граля!
Гефайсте, куй! Пора вже пізня.
Ідуть борці. На груди глянь!

їм треба пісні вогняної,
Щоб гріла в жилах їхню кров!
Гефайсте, куй! Чатують вої-
стирчить в напрузі вже шатро! [1, с. 33].

Бандурист у поезії піднесений до рівня божества (романтичний образ), може наказувати античному богові Гефестові. Побратими ліричного героя, воїни, виростають до рівня ще одного античного образу, — Ахілла, що його М. Дяченко “переселив” у свій поетичний контекст, позбавивши фатальної визначеності долі. За давнім міфом Ахілл став непереможним завдяки чарівній купелі, але мав одне вразливе місце, п’яту, яка чарами захищена не була. І через цю п’яту давньогрецький Ахілл загинув. У нашого поета Ахілл іде “у ясній зброї” попереду воїнів, і п’ята у нього “підбита вічністю” [1, с. 27]. М. Дяченко знайшов метафору неабиякої художньої сили і символічної багатозначності.

Часом пейзажні картини у збірці змальовані за допомогою тих засобів, які поет використовував для творення поезії воєнного пафосу. Наприклад, у поезії “Похід весни” пору оновлення природи подано персоніфіковано — як казковий військовий похід, на чолі якого іде із грізним вогняним мечем лицар на іскристому коні, за ним на золотих ношах у супроводі “смоків” (драконів) несуть синьооку княгиню. Лани у поетичній картині — горде військо в лавах, а ліс перетворюється на легіня-бандуриста. Образи, як бачимо, фольклорного походження, але у творі М. Дяченка вони отримали нове трактування.

Про інтимну лірику у збірці “Іскри” можемо сказати лише те, що поет свідомо уникав цієї теми. Він виходить із того, що його строфи не можуть бути наповнені “любов’ю палкою дівочою, що рве як бистрая ріка” [1, с. 30]. Хоча ліричному героєві властиві особисті переживання — він визнає це:

Весно-мріє! Весно-раю,
де душа моя — не знаю.
Ти украла її в мене
і сховала там у гаї.
Ти змішала мої думи
гей, зо співом, гей із глумом.
А я ходжу, як приبلуда,
як сновида поміж люди [1, с. 38].

Водночас він стверджує, що має “сил доволі”, аби стати до двобою із хмелем чарівниці.

Друга збірка поета “Юні дні” (Станіслав, 1938) відрізняється від попередньої ускладненою побудовою, має два цикли (“За ґратами”, “Україні”). В тематичному ключі — перегукується із першою збіркою.

Поезія громадського пафосу сповнена відлунням недавніх для автора подій в Карпатській Україні. Автор подорослішав, став серйознішим. У збірці з’явилося більше “кривавих” і “сталевих” реалій дійсного світу, ніж їх було у першій збірці, де ліричний

герой був зосереджений здебільшого на обсервації власного внутрішнього космосу, особистих громадянських поривань. У другій збірці реалії світу не позбавлені особистісного постичного сприймання: "Розрита земле вщент гарматним плугом, Ти спила з ран геройську кров, а рідні діти — слуги — закуті знов!" [2, с. 7].

Поет своєрідно використав тичинівський образ кларнетів — у ключі "Націоналізму" Д. Донцова. Знаємо, однак, що Дмитро Донцов відкидав тичинівський кларнетизм. А Михайло Дяченко певним чином "синтезував" сонячні кларнети П. Тичини і донцовський націоналізм — тони кларнетів у його поезії "гучні", дзвенять музикою срібляних мечів, породжуючи "крицеву ясу", у якій може потонути слух [2, с. 9]. У пейзажній мініатюрі "Перед заходом" присутні пташині кларнети: "Обрії грають на птичих кларнетах — сміються веселі гаї молоді" [2, с. 13]. Провідним образом пейзажної лірики М. Дяченка є сонце. Поет уміє передати гаму барв:

Сонце у злоті — рожеві човни
пливуть і хлопчуть по синій воді... [2, с. 13].

Сонце у М. Дяченка — оживлене: "Сонце розвісило прядиво злоте, щоб темінь ізпряла густа" ["Перед заходом", 2, с. 13]. Воно присутнє і в тюремному циклі "За ґратами" як втілення свободи і нескореності: "Моя земля і моє небо із гордим сонцем на руках" ["Краса", с. 13]. Це єдине, що залишилось у поета від "вільного світу, оте "сонце в злотій діадемі" ["З в'язничної келії", 2, с. 26], і то як лише найяскравіший спомин, як марево. Коли приходить сон, то "перед очі виринають у сонце вдивлені хати" ["Цвіркун", 2, с. 37].

Єдина реальність — це власні непокірні думи і брязкіт ключів вартових, відер, ґрат та стук серця. Поезія "У келії моїй" — яскрава імпресіоністична замальовка з в'язничного життя, зіткана з образів-звуків:

У келії моїй не сумно, друзі,
Музика грає день і ніч, аж шум в ушах.
Іржуть ключі, як коні в плузі,
О, знає їх моя душа!
Відро співає, дзвонить замок-
Лящить решітка на вікні.
Стукоче серце — думка палко...
Не сумно, друзі, тут — о ні! [2, с. 28].

У циклі "Україні" з'являється новий для поета тематичний пласт — осмислення історичної долі українського воїна.

Воїн України, "безсмертний лицар з бронзовим серцем", зломив свій гострий крицевий меч у численних битвах з ордами. Єдине, що залишилося у нього, — це золоте руків'я меча, яке береже славу про горді герці. Стільки ж століть Україна була чи не єдиним щитом Європи:

Свій щит ясний із міді туго литий
Ти за Європу вщент зігнув і продірявив...

А коли упав лицар "зранений у загравах кривавих" — не знайшлсся нікого, щоб допомогти: "... і ран твоїх нема кому обмити! ["Україні", 2, с. 43]. Призначення України — не в тому, аби просити в когось допомоги, ні:

І не проси.
Твоя зоря уже зійшла на гордому звіздалі
і сяєвом разить неситі очі та лукаві.
Ти встанеш сам у світлій величі і славі.
та переможеш світ новим мечем з твердої сталі
["Україні", 2, с. 43].

Вожді-провідники, України, за прикладом Олександра Великого (Македонського), мусять мати:

Одно хотіння в гордих мізках:
— Батьківщині здобути світ!
["Олександр Великий", 2, с. 44].

Поет витворює власний кодекс цінностей. Згадаймо Новозавітне: "Блаженні праведні..." У Дяченка:

Блаженна мати, що пів'є
дитя гартоване і туге
Блажен той муж, що у боях
своїм щитом заслонить других.
Блаженні ті, що вже на них
злий час свій зуб жорстокий зломить,
і на мечях своїх грізних
нестимуть славу і погроми! ["Блаженна мати", 2, с. 46].

Таким чином поет утверджує ідею активного дієвого начала в майбутньому поступі України. Він закликає не мріяти у вишневому садку про золоте руно. Однак і не заперечує віри в диво, але каже, що "Месію зродить горда криця" ["Ви в чудо вірили", 2, с. 47].

Заключним акордом збірки є поезія "Ми попливем", в якій стверджується начало руху, пошуку золотого руна і віра в те, що "наших вітрів бореї не зірвуть". Поет своєрідно використав мотив екзотичної морської мандрівки, що був популярний у літературі того часу, але для створення історіософської візії.

У 1939 р. у Львові вийшла третя збірка поета "Село". На жаль, її відшукати не вдалося. Що ж до згаданих вище збірок, то П. Драгомирецький пише, що "поетична різножанровість, своєрідне світобачення і безперечна версифікаторська сміливість привернули увагу "критиків" [4, с. 14].

У 1941 р. Михайло Дяченко видав у праському видавництві "Пробоем" збірку "Вони прийдуть". У поетичній манері він передав власне світовідчуття як емігранта (перебував тоді на Холмщині). Прадавня українська земля викликала у поета історично-поетичні асоціації. Знову народжується історіософська поезія, яка творить майбутнє в

образах минулого. Лицарський ідеал втілюють "русичі хоробрі":

Вони прийдуть — безсмертні русичі хоробрі-
Задзвонить зброя їх тяжка.
Дніпро запиниться у крові диких обрив-
Кінця не буде лютих кар!
Мов сонце, в золоті проміннями заграє
У загравах Святий Тризуб.
І Прометей, розкований улюбім краю,
Благословитиме грозу. ["Вони прийдуть", 2, с. 5].

Ідеальний правитель для поета цього разу втілений в образі Данила Галицького, блиск його полків ще досі пам'ятають поля і ліси, сумуючи за славою, що колись світила ["Вночі", 2, с. 25]. Поема "На холмській горі", що є у збірці, пронизана ідеєю єднання холмських, галицьких і київських земель під скипетром новітнього Данила, який воскресить український народ, через символічний образ трьох соборів (Холмського, Львівського св. Юра і Київської Софії).

У пошуках власного голосу звернувся Михайло Дяченко й до драматургії. Перше випробування його як драматурга можемо віднести до 1938 р., коли він видав п'єсу "І звідки те взялось. Картина з господарського життя в 3-х діях". Твір — алегоричного характеру, був написаний з метою реклами серед сільських господарів діяльності хліборобських вишколів молоді при товаристві "Сільський господар", що поширювало серед селян агрономічну науку. Є. Ю. Пеленський зазначає, що в 1930-1935 рр. можна було зустріти в галицькій літературі чимало алегоричних драм [6, с. 51].

Коли у другій половині 1942 р. починали формуватися перші загони Української Повстанської Армії з метою "всеукраїнської збройної самооборонної боротьби" [5, с. 21] з "молотом і ковалом двох ворожих імперіалізмів — Москви і Берліна, що рівною мірою трактують її (Україну) як колоніальний об'єкт" [5, с. 21], Михайло Дяченко приймає гасла УПА, вступає до її лав. Кодекс честі воїна-повстанця, який М. Дяченко прийняв без вагань, певною мірою визначив його подальшу долю, змінив ім'я (М. Дяченко став Марком Боєславом) і вплинув на творчість.

Поезія раннього періоду творчості Михайла Дяченка свідчить про неординарність його особистості. У ліриці простежується, з одного боку, звуження тематики до громадянсько-патріотичної (хоча можна зустріти пейзажні та інтимні твори), а з другого боку — поглиблення цього мотиву (суто політична, історіософська лірика, мотиви суспільного призначення митця). Засобами "інкрустації" такої лірики виступають пейзажі (часто романтичного характеру), античні образи, герої з національної історії, образи-новотвори інших поетів (П. Тичина) у власній художній інтерпретації. Відповідно поет застосовує і воєнну атрибутику для створення ліричної пейзажної замальовки. Його образки природи дзвенять своєрідною метафориною; ритмічна організація віршів загалом відповідає їхньому змісту.

Шлях державницького змагу, що його обрав Михайло Дяченко, мов гостре лезо ножа, відітне чимало юнацьких поетичних поривань. Він писатиме так, аби розбудити в

братів-українців напівмертве від страху сумління, аби своєю творчістю наблизити день Державності України. Писатиме болем свого серця, криком своєї душі.

1. Дяченко М. Іскри: Збірка поезій. — Станиславів, 1936.
2. Дяченко М. Юні дні: Друга збірка поезій. — Станиславів, 1938.
3. Дяченко М. Вони прийдуть: Поезії. — Прага, 1941.
4. Драгомирецький П. Михайло Дяченко — поет і борець // Літературний Львів. — 1994. — Жовт.
5. Лебедь М. Українська Повстанська Армія, її генеза, ріст і дії у визвольній боротьбі українського народу за українську самостійну соборну державу. — 1946.
6. Пеленський Є. Ю. Сучасне західноукраїнське письменство. — Львів, 1935.

IN SEARCH FOR HIS OWN VOICE (POETIC FORMATION OF MARKO BOJESLAV)

Iryna Yaremchuk (Rozdol's'ka)

I. Franko National University of Lviv, Universytetska str., 79000 Lviv, Ukraine

The article is devoted to consideration of not well-known representative of Ukrainian resistance Mykhailo Dyachenko's early texts. Formation of poet-tribune talent is followed down from the viewpoint of style, which determines by organic combination of the elements of the impressionism, neoromanticism and symbolism.

Key words: poetry, style, impressionism, neoromanticism, symbolism, political engage.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2/1 "19" (092 Н. Лівицька-Холодна)

"Я СЕРЦЮ СКАЗАЛА: НЕ ПЛАЧ, ЛЮБИ!"

Орися Легка

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, 79000 Львів, Україна*

Стаття розглядає творчість талановитої поетеси з діаспори Наталі Лівицької-Холодної у руслі потрактування її як філософської концепції любові. Прослідковується цікавий перехід від поезії еротичної (емоційної) до філософсько-осмисленої на основі збірок "Вогонь і попіл", "На грані", "Перекотиполо", "Остання дія".

Ключові слова: філософія кохання, еротична поезія, експресіонізм, психологічна рефлексія, трансцендентний вимір.

З давніх часів філософія і поезія були тісно між собою пов'язані. У центрі уваги і філософії, і поезії перебувала людина з її ставленням до світу, до Бога, до іншої людини. Власне, ці стосунки і становлять зміст Буття, Життя, Еросу.

У системі загального цілісного погляду на світ, на місце людини в ньому цікавим є висвітлення інтимного світу жінки, філософія кохання (в тому числі й еротичних стосунків), особливостей найсокровеннішого в людському житті.

Засновник теорії психоаналізу З. Фройд зазначав, що "любове життя жінки частково внаслідок культурних спотворень, частково внаслідок конвенціональної потайності й невідвертості жінок заглиблене ще в непроникну пітьму" [11, с. 23].

Як своєрідна філософія кохання аура інтимних жіночих почувань у нашому мистецтвознавстві практично не осмислювалася. Якщо вести мову про поезію, то інтимні мотиви можна розглядати як реальність і як один з найперших поштовхів до справжнього самовираження митця. Здавна побутує думка, що любов є засобом пізнання власного емпіричного "я". Особливо ж, коли ця любов перестає бути просто почуттям і стає універсальним станом душі, тіла, розуму, поведінки, а, отже, підноситься над часом і простором. Лірична еротика висловлює значну частину почуттів будь-якої індивідуальності, і тому дає змогу сформулювати певні філософські погляди на життя взагалі і на кохання як основу буття зокрема.

Ще досократівська когітальна традиція формує уявлення про любов як деміурга у сфері становлення: хаос панував доти, поки природою не оволоділа любовна жага, доки в ній не зародилися Любов і Ерос, який спершу вважався за прабога, силу, що пов'язувала всесвіт у цілісність через засади творення. Відтак у стихії Еросу розгортається вся історія людини як роду і як особистості. Архітектон створив її з любові, в любові і задля любові.

Поезія Н. Лівицької-Холодної — не просто гімн кохання, це своєрідна філософська концепція любові з притаманними їй переконаннями, ваганнями й суперечностями. З одного

боку, авторка самостверджується за допомогою поезії, з іншого — стверджує собою в поезії незаперечну істину — вічність людських почуттів. Вона зуміла подати читачеві непросту філософію кохання — від юності аж до старості. Головним критерієм у визначенні життєвих цінностей для Н. Лівницької-Холодної є любов. Внутрішня основа віршів поетки — переживання, а душа — єдине, що його містить; тому сама поезія — то образ душі в її становленні і, дивовижно, постійному оновленні. Загальний динамізм особистості — невпинний її розвиток, багатство життєвих ситуацій, вдосконалення думок і почуттів — розкриває таємницю вічного кохання.

У молоді роки, у час буйного захоплення життям, поетеса цілковито віддається своєму натхненню, для неї важливим стає саме відтворення наростаючого зворушення, висловлення свого душевного стану:

Червоним золотом вина
Кохання повниться і грає,
І страшно випити до дна
Цю чару пестошів без краю [4, с. 66]

Психологічна оцінка коханого скерована до охоплення всі відчуттів. Власне, це вже переоцінка, яка проявляється як "логічне осліплення (слабкість судження)" [11, с. 22] стосовно душевних проявів об'єкта любовно-еротичних перипетій.

Поезії цього періоду відбивають різні типи ставлення жінки до чоловіка: і насолоду земним щастям, і високі платонічні бажання, які у відповідь породжують бажання стати вірною супутницею життя ("Мати, коханка, сестра, Вірна дружина твоя") [4, с. 63] і водночас диявольське прагнення розбивати серця мужчин ("Ти спопелієш в грі любовній") [4, с. 74]. Молодечий запал і водночас покора "воїну, мужу" у віршах набувають гармонійного поєднання. Предметом поетичної уяви Лівницької-Холодної є в основному її власне емпіричне "я", все у віршах зредуковано до суб'єктивного, інтимного переживання; іншими словами, вселюдський світ у неї або узалежнений від єдино певної дійсності її поетичного "я", або зовсім відсутній.

Перша збірка "Вогонь і попіл" (1934) засвідчила прихід у літературу поетки камерного амплуа. Незаперечним є той факт, що в складних умовах еміграції Н. Лівницька-Холодна щиро вболівала за долю рідної України (цей біль згодом вилився у збірці "Сім літер"). Проте своєю еротичною поезією вона провадила приховану полеміку з іншими представниками емігрантської поезії — Є. Маланюком, Ю. Липою, Л. Мосендзом. "Ця полеміка породжена не браком національно-патріотичних почуттів поетеси, а обстоюванням права залишатися жінкою, просто людиною, обстоюванням права не тільки на високий злет, а й на сумнів, на увесь спектр настроїв і переживань" [1, с. 204].

Заперечуючи конвенціональні норми, героїня Лівницької-Холодної то зворушує читача повною гармонією інтимних стосунків, то кидає у вир відчайдушної еротичної боротьби, спровокованої зрадою. Як правило, в таких випадках елемент філософської концептуальності відсутній. Невгамовна пристрасть просотує все єство ліричної героїні. Так, "в любові є трохи божевілья. Проте і в божевілья є трохи розуму" [5, с. 40].

Буде кров на моїх устах,
Буде розпач п'яний, безсилий,
І як хижий могутній птах,
Розгортатиме пристрасть крила.

"В коханні сік вікопомний нам сповнює плоть", — писав Райнер Марія Рільке. Пристрасть ліричної героїні, як блискавка, перетворює любов у жорстоку і криваву оргію. Твориться жахлива картина ночі: гострі татарські очі всміхаються у пільмі, поцілунок бентежить пам'ять, ненависть, як змора, пропалює душу. Різко розриваються усталені смислові зв'язки у використанні сновійних дивоглядів на межі кошмару. Яскраво виявляється притаманна творчості Н. Лівицької-Холодної експресіоністична манера письма. Експресію передано за допомогою метафор, часто дуже несподіваних:

За плечима вогонь росте,
За плечима зойки і крики.
І криваві маски облич,
І палючого диму хмари...
І я знаю, що буде біль,
І що буде образа й сором,
І спокуси солодкий хміль,
І ненависті чорний морок... [4, с. 81]

Вдало відтворюючи крайній вияв емоцій, не боячись суб'єктивно сприймати дійсність і творчо її інтерпретувати, авторка передає свої внутрішні почуття експресивно, використовує різкі контрасти, "громадить і кидає поруч образи також змислові, але такі, що шарпають нараз різні змисли, і не дають увазі спинитися ні на однім..." [10, с. 88]

"Вулканна" емоційність вимагала такої експресивності (це якраз той стиль, який дає змогу авторові немовби нав'язати свою волю читачеві). Природа стає повірницею настроїв поетки, співучасницею її найінтимнішого життя. Звідси органічна достеменність ліричного переживання, що пізніше породить чітку психологічну рефлексію з глибинним інтуїтивізмом і вмінням передавати різні стани душі в усій ментальності їхнього виникнення.

Ніцше писав: "...Невинність і палка пристрасть творця — ось де справжня сонячна любов" [5, с. 123]. Героїня Лівицької-Холодної відчула, що понад земним існує вища форма повного життя, коли "ніжність наша є єдина, а понад нею тільки Бог" [4, с. 66]. Проте слід вибирати:

Між нами пристрасть або смерть,
Червоний шал чи чорна згуба [4, с. 74].

Ці рядки деякою мірою співзвучні із знаменитим образом-антитезою Франка: "В твоїх обіймах згинуть і ожить" [9, т. 2, с. 164]. Почуття ліричної героїні до коханого стали абсолют. Апофеоз почуття тут свідчить про особистість, здатну на надзвичайно велике "переживання" своєї долі. Контрастність двох фізичних станів —

життя і смерті — покликана передати незвичайну психологічну сутність людини, для якої існування втрачає сенс без іншої, коханої істоти. І ще один важливий момент: інтимні стосунки ліричної героїні, які починають виростати у проблемно-філософські, мають загальнолюдський зміст і тим більше привертають увагу як своїм емоційно-художнім, так і філософсько-концептуальним спрямуванням.

Але повернемося до самої поезії. Кохання то віддаляється, то знову наближається. Проте це вже тільки ілюзія справжньої любові ("...І душа моя знов старчиха" [4, с. 84]). Почуття жінки, відтворені у поезії, не сфальшовані, а незмірно щирі:

І сама я роблюся духом,
Попеліючи з ранком враз.
В серці порожньо, тьмяно, глухо
По пожежі нічних екстаз [4, с. 84].

Часто поетеса апелює до образу серця, що "як осереддя всього тілесного і духовного життя людини, як найістотніший орган і щонайближче вмістилище всіх сил, функцій, рухів, бажань, почувань і думок людини з усіма їхніми напрямками й відтінками" [13, с. 73]. Гегель, очевидно, не дарма називав любов релігією серця.

Спогад перетворюється на постійний атрибут буття. Ще виринає у снах молода відьма, неповторно струшуючи волосся за плече: вона мчить засвітити квітку щастя у лісі. І тільки сльоза у зморшках повертає до дійсності. Порушена синкретичність почуттів. Посилюються такі риси творчості Н. Ливицької-Холодної, як особистісність, суб'єктивність, погамованість почуттів, що веде за собою послідовність і поступовість у формуванні філософської концепції. В переживаннях перегорів наївний егоїзм її почуттів. Колишня синтонія перетворюється в дистонію з життям. Тепер любов для поетеси — глибинна еманация душі, особливий стан цілого організму; винятково любов наповнює собою всю її підсвідомість.

З часом, з життєвим досвідом відчуття, враження стають гостріші, болісне усвідомлення самоти ("...дивиться в душу старість собача пусткою бочки від сміття" [4, с. 156]) дає можливість по-філософськи осмислити прожиті роки й по-своєму, пристрасно, ще раз збагнути кохання. Щастя молодості, з її егоцентричністю — як дар долі, тривалість його обмежена. Зріла ж любов — це органічний сплав чуттєвого потягу і потреби в людському теплі, близькості з іншою людиною. Почуття ліричної героїні стають складнішими й диференційованішими, вона точніше сприймає і розшифровує чужі переживання. Для неї самоізоляція — як стиль поведінки. Посилюється інтрацептивність, підвищена чуттєвість до свого й чужого внутрішнього світу. Прожити, або "гуманізована реальність" [6, с. 248] болісна у своїх проявах:

Спинився час, і бідне серце
Вхопити хоче давній ритм.
Чи радість це, чи жаль роздер це
Німу заслону довгих літ [4, с. 122].

Коли багато передумано і вистраждано, тоді приходить мудрість в оцінці світу навколишнього і власних почуттів. Поетеса зробила вдалу спробу: в старості (періоді

осмислення) пережити молодість. Навіть у похилому віці в неї зберігається тісний зв'язок між переживанням і осмисленням — риса, характерна для небагатьох поетів. Для Лівницької-Холодної переживати — це і є жити, а осмислювати — стояти десь над життям. Лейтмотивом подальшої творчості авторки стає самотність, як "шлях до самого себе" [5, с. 62] — збірки "На грані", "Перекотиполь", "Остання дія". Роздумами насичені поетичні рядки, символічним стає образ жнив:

Хай же прийдуть ті нежданні й пізні,
ті жнива, сподівані такі!
І впадуть покоси, зрізані
вимахом Господньої руки [4, с. 134].

Поетесі найбільше імпонує осінь як міра самооцінки, завершеність чогось дорогого, з чим людина внутрішньо зливається і від чого водночас дистанціюється [2, с. 91]. Спокій осінньої пори допомагає пізнати світ оточуючий і світ свого "я", що в сукупності прокладає дорогу до Бога.

Осінь малює стежки,
позичивши барв у Тебе.
Очі твої, золоті жуки,
спливають промінням з неба.
Осінь співає псалом,
позичивши в Тебе натхнення,
в ніжність Твоїх долонь
сліз складаю жмені [4, с. 143].

Активізується внутрішнє життя поетки, позначене тепер особливим напруженням і драматизмом. Утрачені органічні зв'язки зі світом і людьми, з'являється відчуття нескінченності буття і своєї єдності з ним. Сімдесят років життя відшуміло, єдиним виміром його було і залишилось кохання. Муж і коханець, що був головним співрозмовником у збірці "Вогонь і попіл", уже в наступних збірках з'являється в образі янгола, який "стояв за мною край дороги і поруч мене тихо йшов" [4, с. 127]. Про нього Н. Лівницька-Холодна пише:

Я знаю: тінь твою незмінно
веде за мною ночі тьма [4, с. 128]

Поглиблюється суть власного емпіричного "я" з усіма його субтильними властивостями. Поетеса веде розмову з Богом. Тут слід зазначити, що навіть у час шалених пристрастей Лівницька-Холодна визнає вищість Бога над усім земним. Плин часу робить виваженими слово й думку, викристалізовує і саму філософську концепцію любові. У певному сенсі поняття кохання і Бога поетеса ставить на один естетичний щабель. Вона дотримується християнської точки зору, за якою вартісність існування лежить поза його межами. "Не в самому житті, а по той бік, не в його іманентних якостях, а в трансцендентній вартості, в наджиттєвому додатку до блаженства

підноситься життя до своєї можливої гідності" [7, с. 350]. Кінець часовості і просторовості, який приходить зі смертю, страшний. І поетка просить:

О Господи, так мало часу!
Так мало вже, тривога все росте.
Вже ніч останній промінь згасить
і в пітьмі втопить сонце золоте.
І ось, перед страшним порогом,
так хочеться повірити в любов;
повірити в милосердя Бога
і спертися на вірність друга знов [4, с. 144].

У багатьох поезіях, звернених до Бога, відчувається, що лірична героїня витворює уявного містичного коханця. Тим самим стирається грань між земним і вічним. Інтимний світ поезії Н. Лівицької-Холодної входить у систему Вічності: кохання не закінчується зі смертю. Танатос не перемагає Еросу. Підсвідомо визнається самоцінність життя, "самодостатність вітального у світі поцінувань" [7, с. 356]. Розширюється діапазон душі, яка пізнала вищий сенс людського існування. Сконцентрованість і викінченість думки змінюються часто сум'яттям і непостійністю у судженнях. Іноді Бог для авторки — незбагненність, він — лише Питання без Відповіді:

Ти розум без Душі, Ти не Причина й не Мета.
І не збагне Тебе й молитва грішника остання
на стулених навік вустах [4, с. 151].

Творець цей або величний, з'являється "в сяйві своєї слави" [4, с. 153], коли у Вічність відчинене вікно; або простий, що відкриває щиро обійми всім знедоленим і грішним. Причому авторка віддає перевагу звичайним словам, буденним, без прикрас, але ставить їх у незвичайні сполуки, зв'язки і зіставлення, створюючи тим самим поле високої смислової та емоційної напруги, як-от: "мозок склероза з'їла" [4, с. 160], "я жду над прірвою ночі по той бік переправ" [4, с. 162] тощо. Попри це Н. Лівицька-Холодна відходить від повсякденності, від світу зречевленості й дегуманізації, що в категоріях екзистенціалізму постає як "буття, яке є людиною" [12, с. 82], котре не лише тероризує людину зовні, але й проникає в її свідомість в'язким, липким, аморфним туманом, сюрреалістичною масою слизу. Виразнішим стає і прагнення чинити опір зазначеним процесам за допомогою єдиного засобу, яким вона володіє, — поетичного слова як психологічної речовини, з якої твориться тканина людської душі. Глибокі інтимні роздуми над вічністю, болісна конкретика суджень дають підстави говорити про справді "осінній" стиль поетеси [8, с. 38]. В цьому Лівицька-Холодна дуже схожа з Маланюком. Б. Рубчак розмірковує: "Що так сильно вплинуло на дозрілий осінній стиль цих поетів, даруючи їм не так другу, як справжню першу молодість? Накинутий новим становищем глибокий гуманізм? Пізніше відкриття справжнього "я"? На це питання, мабуть, немає і не буде відповіді... Безборонна особистість поетова, отже, й, безборонна поетова мова, питає і сумує. Народжується своєрідна покора перед життям і, що найголовніше, перед невблаганною смертю: зникає бездушна, бо керована неавтентичними абсолютами,

жорстокість конкістадора, зникає заслонена "чистотою" кровожадність лицаря. Залишається розчарування, огірчення, але — і це найголовніше — ніжність і любов. І почуття тепер не мусить виправдовуватися, не мусить себе соромитися" [8, с. 38-39].

Зріла відчужена людина неспроможна сприйняти і витримати всю повноту буття, його величну красу, їй лишилися тільки зовнішні форми світу. Підтвердженням цьому є образи, які творить авторка: "минулого марива" [4, с. 166], "парастаси і панахиди загиблій душі" [4, с. 166], "погорілля чорне мого життя" [4, с. 162]. Якщо раніше зло і біль сприймалися як частини світової та внутрішньої гармонії, то нині таку гармонію може подарувати лише самозаглиблення, самооцінка. А душа і далі сумує любов'ю.

Я тепер не від того плачу,
Чи я люба, чи ні тобі.
Я вже звикла до того наче,
Я постарілась у журбі [4, с. 165].

Поезії сугерують настрої смутку та невимовного болю, жалю за втраченим. Старість змінює моральний кодекс молодості. Тривають пошуки філософського ідеалу ліричної героїні:

Розпинається серце на три хрести, на три муки.
Перша — то слава, що лягла під чужі багнети,
друга — мій рід у чужому морі — мої внуки,
третя — питання без відповіді — де Ти? [4, с. 162].

У віршах Н. Лівицької-Холодної трапляються символи доби бароко: протиставлення земної метушні вищому блаженству по смерті, боротьба темних і світлих сил ("янгол з ясним лицем" і "чорний янгол"), що допомагає поетесі передати грандіозність макрокосмосу, велич природи як шляху до Бога.

Любов, мов невмируща офіра, перероджується у всеосяжну ніжність і тугу. Людина не обирає своє буття, час існування, світ, у якому живе. Але вона приречена до вибору самої себе у цьому світі. Людська екзистенція саморозгортається не в якихось абстрактних просторово-часових вимірах, а в конкретному особистісному просторі й часі. І велика екзистенційна катастрофа — втрата свого місця в житті, загубленість своєї долі. Розпорошився на чужині рід, домашнього вогнища не створено, діти й онуки не ходили й не ходитимуть стежками рідної землі. Слова "Де мій рід?!" набувають філософського звучання. А кохання героїні вже не по-юнацькому запальне, а життєво мудре, осмислене почуття.

Так страшно зробитись нелюбою
тому, хто заступав цілий світ,
чий погляд був щастям і згубою,
кому віддала і душу й розум свій.
А ще страшніше — знати, що милий
не той став, а може й не був таким,
якого без тямі весь вік любила

І якого ще й досі...
люблю так [4, с. 173].

Поетична мова Лівицької-Холодної вдосконалюється й ускладнюється. "Колись вправно маршували її рядки і кожний починався великого літерою. Нині великі літери щезли, з'явилися малі, підкреслюючи неперервність суцільного речення. Рівні рядки ламаються. Замість твердження приходить запитання" [3, с. 42]. З'являються незвичні метафори, епітети, порівняння. Поезії не сприймаються, як раніше, імпульсивно, а вимагають глибокого прочитання.

В естетичі Н. Лівицької-Холодної світ, творений її уявою, ніколи не є потворним. Однак він страшний однією своєю прикметою — невідомістю. Експресіонізм останніх поезій авторки проявляється у постійному бажанні зорієнтувати все на трагічний і драматичний бік життя.

Коні пристали: не коні — шкапи.
Чорт ізліз, до мене прискочив,
закриває світ кудлатими лапами.
Чи це сон, чи дійсність, чи вже могила? [4, с. 182]

Безмежна туга загострює самотність, яку аж ніяк не назвеш перемогою. Інша справа, що зрілість поетки виявляється часто у важко приховуваній емоційній розбалансованості, тобто автор існує у віршах немовби у двох особах (риса сюрреалізму). Одна іпостась роздвоєної душі через спомин ще раз переживає кохання, а інша намагається здолати самотність, призупинити час, щоб повірити у безконечність свого буття. Можливість особистої вічності у Лівицької-Холодної дещо загадкова, потойбічна. Але в цьому випадку самотність — перемога. Перемога дійсності над спогадом, буднів над мрією, людяності над жорстокістю [8, с. 57]. Як доказ — поетичні рядки:

Це нічого, що я нещасна,
що стара... а кому до того що?..
Вся земля і тепер прекрасна,
І ще світу кінець не прийшов.

Вістрям поетичної концепції поетеси є осмислення любові поза сентиментальними акцентами і введення її у ранг трансцендентальних понять з їх безконечністю і співмірністю хіба що з Богом:

Я серцю сказала: не плач, люби!
Хто ж за мене багатший
по цей і по той бік? [4, с. 189].

Позачасовість і позапросторовість — риси, що набувають чинності лише у неземних зрізах. Вражає космічність почуття ліричної героїні, котра прагне відчинити двері у вічність і свідомістю осягнути питання, які мають сенсо-життєву значущість для людини:

Щоб там не в часі й не в просторі
звели нас врешті наші зорі:
Ти — лицар без страху й догани
я — жінка ніжна і слухняна [4, с. 191].

"Кожне життя, — за словами Ортеги-і-Гасета, — це точка зору на Всесвіт. Власне кажучи, те, що вона (людина. — *О.Л.*) бачить, не може бачити інше життя. Без розвитку, постійних змін і незліченних випадковостей, що й становить життя, Всесвіт, всеосяжна істина лишилися б незнаними" [7, с. 366].

На дев'яносто восьмому році життя Н. Лівицька-Холодна осмислює його універсальну цінність. У поняття смерті вона вкладає дещо інший зміст: смерть як самозречення, скероване в протилежний бік, — у життя, повторне народження, своєрідне воскресіння в ім'я торжества любові. І любов вже не просто почуття, вона — величина, що охоплює життєво важливі сфери буття, очищує і допомагає пізнати себе. Вона веде до досягнення неоднорідної складності мікро- й макросвіту. Зрештою, вона веде до Бога, розмову з яким поетеса продовжує й досі.

1. *Льницький М.* Від "Молодої Музи" до "Празької школи". — Львів, 1995.
2. *Льницький М.* Українська повоєнна еміграційна поезія. — Львів, 1995.
3. *Коровицький І.* Червоне і чорне // *Сучасність*. — 1980 — Ч. 5 (233).
4. *Лівицька-Холодна Н.* Поезії старі й нові. — Нью-Йорк, 1985.
5. *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра. — К., 1993.
6. *Ортега-і-Гасет Х.* Дегуманізація мистецтва // *Ортега-і-Гасет Х.* Вибрані твори. — К., 1994.
7. *Ортега-і-Гасет Х.* Тема нашої доби // *Ортега-і-Гасет Х.* Вибрані твори. — К., 1994.
8. *Рубчак Б.* Серце надвоє роздерте // *Лівицька-Холодна Н.* Поезії старі й нові. — Нью-Йорк, 1985.
9. *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — Т. 2. — К., 1976.
10. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. — Львів, 1961.
11. *Фрейд З.* Очерки по психології сексуальності. — К., 1990.
12. *Читанка з історії філософії: У 6 кн.* — Кн. 6: Зарубіжна філософія XX століття. — К., 1993.
13. *Юркевич П.* Вибране. — К., 1993.

I SAID TO THE HEART: "DON'T WEEP BUT LOVE !"**Orysia Lehka***I. Franko National University of Lviv, 1 Universytetska str., 79000 Lviv, Ukraine*

The article reviews poetry of Ukrainian diaspora writer Natalia Livytska-Kholodna in the stream of philosophical conception of love. An interesting transition from erotic (emotional) poetry to philosophically given one based on "Fire and Ashes", "On the Boarder", "Tumble-weed", "Last Action" collections could be noticed.

Key words: philosophy of love, erotic poetry, expressionism, psychological reflection, transcendent dimension.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000