

УДК 821. 161. 2 "19". 08 (092)

СКЛАДНЕ НАЙМЕННЯ ПЕРСОНАЖА В НОВОЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ІВАН ФРАНКО, ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО, МИКОЛА КУЛІША...

Віктор Гуменюк

*Одеський державний університет ім. І. Мечникова
вул. Петра Великого, 2, 65057 Одеса, Україна*

На матеріалі творчості І. Франка, В. Винниченка, М. Куліша у статті розглянуто функціонування власних назв у тексті на рівні вияву авторської ідеології.

Ключові слова: автор, текст, ідеологія, власна назва.

Учення О. Потебні про внутрішню форму слова, власне, про багатогранну й неоднозначну специфіку мовної структури, спонукає до з'ясування тісної спорідненості світу онімії з художнім світом. Яке багатство асоціацій викликає, скажімо, з'ясування етимологічного підґрунтя назв річок Дунай, Дністер, Дніпро, Дон, в яких вичитується ім'я праслов'янської богині водної стихії Дани [4, с. 65]. З цього погляду цілком закономірним виявляється особливе значення використання власних назв у художньому тексті і відповідно врахування цього значення при його інтерпретації. На це вказують немало дослідників, зокрема Р. Барт, який підкреслює, що власна назва завжди має бути для критика об'єктом пильної уваги, адже ж вона, так би мовити, "королева означаючих: її соціальні та символічні конотації надзвичайно багаті" [2, с. 432]. "Власна назва, — слушно резюмує спостереження Р. Барта сучасний український дослідник С. Красножон, — з одного боку, це наче вікно в інший, зовнішній для твору світ — завдяки її багатій асоціативності вже на рівні мовної системи. З другого боку, в міру розгортання тексту спершу денотативно чиста власна назва все більше виповнюється денотативним змістом і починає входити як одна з найважливіших складових в той глобальний міф, який і являє собою художній твір" [5, с. 16].

Аналогічні міркування раніше висловлювали Ю. Тинянов, М. Альтман, котрі вказували на двоєдину художню функцію власної назви в літературному творі, функцію, що виникає внаслідок внутрішньої організації тексту та внаслідок перегуку з власними назвами з інших систем (явище інтертекстуальності) [1, с. 377-396; 10, с.: 209, 272-274].

За всієї важливості всіх гатунків онімії в художньому тексті найчільнішим у ньому, принаймні найчастіше обіграваним є ім'я персонажа. Промовистість імені персонажа, безперечно, зростає, коли воно виступає у формі композити, хоча б у силу того, що композита уже сама по собі, навіть поза межами тексту, володіє особливою образно-смісловою енергією, що зумовлюється взаємодією її частин.

В українській літературі маємо немало прикладів промовистості складних назв персонажів. Нерідко цю складність ніби умисне витворює персонаж, і процес цього

витворення є яскравим засобом авторської характеристики. Скажімо, в романі Г. Квітки-Основ'яненка "Пан Халявський" (1839) введено постать колишнього кріпака, що зміг пробитися в чиновники і обвести довкола пальця свого пана. Етапи кар'єри пробивного грамотія, що вміє своєчасно підсунути неуважному й лінивому панові для підпису той чи інший папірець, позначаються змінами його імені. Спершу це Іванко Маяченко, потім Іван Маявецький, зрештою (після того, як пан Горбуновський підмахнув папір, згідно з яким слуга — одного з ним роду, що йменувався в давнину Горб) — Іван Афанасьєвич Горб-Маявецький.

У реалістичних творах промовисті імена мають переважно характер, так би мовити, персонажоцентристський і служать головним чином для увиразнення характеристики їх носіїв. "Структурні якості ономастичних одиниць, — відзначає В. Михайлов, — грають конструктивну роль в передачі людських взаємин, відтінків інтимності, офіційності, вікових оцінок та інших модальних характеристик" [8, с. 108]. Усі ці якості мають здебільшого локальний характер і, відіграючи важливу роль у структурі художнього твору, визначальними в ній не виступають. Їх дослідник осмислює, розглядаючи переважно твори літератури XIX ст., головню О. Пушкіна ("Борис Годунов" та "Євгеній Онєгін"). Коли ж В. Михайлов переходить до аналізу творів новітньої літератури, зокрема, повісті Є. Носова "Усвятські шоломоносці", то зауважує інший характер використання власних назв, відзначає особливість випадків, за яких "актуалізується внутрішня форма (дійсна етимологія) того розряду власних назв, які звичайно не етимологізуються — власних імен — і ця актуалізація перетворюється у важливий чинник текстотворення, вираження ідейного змісту" [8, с. 106].

Теоретичні висновки про характер цілісності літературного твору, які зробили літературознавці російської формальної школи, значною мірою ґрунтуються на досягненнях мистецького модернізму, який оголив, унаочнив суттєві риси художнього мислення. В новітньому мистецтві уже не тільки сюжет чи характер виступають провідними чинниками художньої єдності, а будь-який аспект художньої структури, зокрема й ім'я персонажа.

Видатним українським письменником, який стоїть на рубежі двох епох — реалізму й модернізму, — є Іван Франко. Він як теоретик не раз виступає критиком модерністських явищ і концепцій, а як практик-літератор нерідко виходить на позиції модернізму, про що, зокрема, красномовно свідчить його славетна збірка любовної лірики "Зів'яле листя". Виразні риси оновлення літературної мови несе оповідання "Доктор Бессервіссер" (1898). Це безсюжетне оповідання, де подано начебто довільний перелік рис і рисочок вдачі, деяких випадків з життя головного персонажа, з яких постає його виразний портрет. У творі своєрідно поєднуються жанрові ознаки памфлету, психологічної студії, притчі (невипадково згадується ім'я Езопа)... Превалює грайливо-іронічний, навіть поблажливо-люб'язний тон, за яким вчувається ідкий нещадний сарказм, спрямований на викриття безпринципності, безпідставної самозакоханості, душевної ницості. Доктор Бессервіссер, незважаючи на прибране ним "архінімецьке" прізвище (найбільш вигідне й благозвучне в австрійській державі), насправді "то собі чистої крові русин", у якого є "різні переконання, так сказати, про запас" [12, с. 57].

У невеликому оповіданні на п'ять сторінок автор вживає ймення Бессервіссер 13 разів (мабуть, ця цифра не випадкова). Воно виконує роль своєрідного іронічного рефрену, який знижує заявлену веломовність, підкреслює, що персонаж, який начебто все "знає краще" за всіх, насправді безмежно далекий від суті речей, від певного реального знання.

Прикметно, що першопублікація твору (і це здебільшого відзначається в примітках до подальших видань) підписана псевдонімом Не-Теофраст, а це дає підстави говорити про певну систему композит у поезиці твору, про те, що ця система є своєрідним кодом до досягнення його вишуканої образності. Ось як міркує про це дослідниця І. Приходько: "Чи випадковий вибір імені Теофраста (для нього це теж псевдонім), давньогрецького природодослідника, філософа, автора праць з ботаніки, медицини, з етики, психології ("Етичні характери")? Чи немає в підтексті натяку на зміну орієнтацій Теофраста від Платона до ідей Арістотеля? А ймовірніше — тут адресування до вислідів Теофраста з етики, з якими Франко був, можливо, обізнаний, і, пишучи свій етико-політичний твір у жанрі "портрета без рамок", він скромно й іронічно зізнався, що він "Не-Теофраст" [9, с. 165].

До безпосередніх продовжувачів франківських традицій в українській літературі належить Володимир Винниченко. Поетика вже ранніх його оповідань цілком модерна, в ній органічно переплітаються стихії натуралізму й символізму, точніше, виразно натуралістична фактура підноситься до обріїв символізму, до образності, яку здебільшого неможливо однозначно трактувати. Серед найбільш популярніших творів автора — оповідання "Антрепреньор Гаркун-Задунайський" (1903), в якому винесене в заголовок наймення головного персонажа, в процесі розгортання сюжету зазнає цілковитого художнього переосмислення — від піднесено-патетичного звучання переходить на сумовито-зневажливе (дещо подібно до франківського Бессервіссера). Цей гучний псевдонім, прибраний для себе власником та учасником провінційної театральної трупи, мимоволі асоціюється з іменем видатного українського співака й композитора Семена Гулака-Артемівського, автора опери "Запорожець за Дунаєм" і свідчить про високі амбіції Винниченкового персонажа, який ставить себе на рівні і з іншими знаменитостями, зокрема визначним режисером Марком Кропивницьким. Аби чіткіше з'ясувати роль композити в художній структурі оповідання, розглянемо його дещо докладніше.

У цьому сатиричному оповіданні відчутний поліфонізм Винниченкової творчої манери. Своєрідним контрапунктом до зображуваних та осуджуваних картин виступає образ оповідача, який надає сумовитого відтінку цим картинам. Тож навряд чи можна погодитися з Лесею Українкою, яка в своїй розвідці про ранні прозові твори В. Винниченка писала, що провінційне театральне життя в цьому оповіданні "взяте виключно з комічної точки зору" [11, т. 12, с. 246]. Персонаж, від імені якого ведеться мова, постає перед нами людиною інтелігентною, спостережливою, тактовною. Його інтелігентність не показна, а глибоко органічна, пов'язана з широтою світовідчуття. "Занесла мене лиха година в невеличкий повітовий город N" — починає він в стилі народного оповідання і тут же, аби докладно вяснити слухачеві (читачеві) суть речі, згадує, як, вийшовши на залізничній станції, їхав далі до міста на драбинчастому візку.

Як це часто буває у творах Винниченка, спочатку подається лаконічний, але колоритний пейзаж, покликаний відтінити подальші події. Пейзажні картини, так само, як і благодушна постать іздового, виявились вельми суголосними мрійному станові оповідача: "Все минуле десь ховалось в якомусь тумані, і будучність ласкаво й привітно всміхалася, як всміхався мій візник до високих і пишних хлібів" [3, с. 90]. В уяві оповідача постає "гостиница Малоросія", що чекає на нього в місті ("будиночок чистенький, гарненький; коло його садочок, квітки, метелики і таке інше"), та зустріч з одним із її мешканців — добродієм Гаркуном-Задунайським, антрепренером місцевої театральної трупи, в якій герой сподівається знайти для себе роботу. Очевидно, оповідач — це студент або й випускник університету, котрий вирішив покинути гамірливе й задушливе велике місто та на тихій провінції зайнятись культурною діяльністю. Слава українського театру корифеїв, який на зламі століть уже не був у розповні творчих сил, а все ж надихав багатьох на самовіддане служіння рідній культурі, могла прихилити до мистецтва й Винниченкового героя (не даремно в творі "згадується ім'я Кропивницького).

І от — перша зустріч оповідача з реальною дійсністю. Перше розчарування. "Гостиница Малоросія", яка не знати чому так називається, то цілковитий контраст з тими "квітками й метеликами", які щойно постали в уяві героя. У змалюванні її Винниченко користується характерними для його стилю відверто-натуралістичними барвами. Цей натуралізм уже настільки виразний, що, не втрачаючи своєї означеності, сягає сюрреалістичних граней. Ось як, скажімо, описано картину, яка відкрилась після того, як візникові не без зусиль вдалося відчинити двері: "Серед чорного брудного невеличкого коридорчика в самих різних позах лежало декілька великих і малих жидків". Ноги одного були під самим носом у другого, третій уткнувся четвертому в живіт головою і сягав коліном в спину п'ятому; носи мішалися пальцями, руки з ногами, брудні подушки, аж блискучі від сала, що назбиралося за немалий, мабуть, час, лежали десь аж біля порога. Повітря..." [3, с. 94]. Далі відбувається "сакраментальна" зустріч з Гаркуном-Задунайським, як поступово з'ясовується, людиною безмірних амбіцій, хворого марнолюбства, схильною до різких широких жестів і громових інтонацій, наскрізь просякнутою махровою театральщиною, яка в житті виявляється ще рельєфніше, ніж на сцені. Гаркун славить себе й свою "ну античну просто" трупу, демагогічно заявляє про переповнений глядачами зал, хоч насправді, як виявляється згодом, його незугарні вистави йдуть майже при порожньому залі, який і залом назвати годі (це швидше якась кошара з повіткою, що служить сценою). Влучними сатиричними штрихами, що межують з гротескними, передано його зовнішність — "В синій, суконній чумарці, в таких же штанях в чоботи, з сивою шапкою в одній руці (і то серед пекучого літа!) і якоюсь ломакою в другій, постать ця нагадувала... якогось гайдамаку": "лице було кругле, скрізь виголене і страшно червоне; здавалось, добродій Гаркун колить дуже розсердився, почервонів та так і застиг навіки червоний"... Підкреслюється велемовність цього персонажа ("розмова аж кипіла у нас, чи то пак у його"), його любов до псевдовчених слів на кшталт "індиферентизм", його повсякчасне позерство, не обминає автор і такі промовисті деталі як палець "з чорненькою смужкою на кінці нігтя" [3, с. 94-96].

І все ж за всієї яскравості прикметних ознак провінційного служителя Мельпомени в цій постаті помічаємо нюанси, які свідчать про складність натури персонажа, хай, може, й спотворені, але колись привабливі риси його ества, хоч вони виявляються здебільшого таким чином, що лише посилюють сатиричну виразність образу. Гаркун — людина, не позбавлена кмітливості, раціональної розсудливості, за всієї схильності до демагогічної самореклами він уміє розгледіти й оцінити співрозмовника, знайти підхід до нього. От і в сцені зустрічі з оповідачем, який, звичайно, волів би після цієї зустрічі більше ніколи з Гаркуном не стрічатися, "антрепреньор" зумів розжалобити хлопця, розвіяти його "індиферентизм" і умовити працювати в трупі суфлером. Цілком можливо, що в прибульцеві Гаркун відчув чистоту, за якою стужились якісь закапелки його душі, згадав у зв'язку з цим якісь свої молодечі нездійснені мрії. Тому й так швидко запросив його до себе на роботу, тому й силкувався при ньому незграбно нагадувати акторам про дисципліну в театрі, де репетиції й вистави починались на півтори-дві години пізніше, ніж належало, тому й закликав його до себе на обід, тому й з такою настирливістю, хай і безрезультатною, намагався у фіналі прилучити до п'яної гульні артистів у брудній "гостинице". За всієї сатиричної виразності постать Гаркуна не позбавлена психологічної переконливості, яка суттєво посилює викривальну суть образу.

Постаті акторів (вередливої примадонни Галіної, веселих антиподів — Гонти й Залізняка, смирного й тихого подружжя Петренків), процес репетиції, підготовки до вистави і сама вистава, що через самовпевнену неухважність виконавця головної ролі — Гаркуна — з тріском провалилась, — усе це передано з бездоганним знанням акторської психології і не завжди привабливих особливостей закулісної театральної атмосфери, з майстерним обігруванням численних колоритних подробиць, з яких постає сатирична картина театральної і не лише театральної рутини.

Бачимо, як заявлене в заголовку патетичне звучання композити поступово все більше знижується. Цьому зниженню сприяє і конструкція самої композити, власне перша, коротка, її частина. Гаркун, яка попервах видається завуальованою милозвучною розлогістю другої частини — Задунайський. Художня логіка врешті змушує звернути увагу саме на першу частину, до оперування якою і переходить оповідач. "Добродій Гаркун", — так після знайомства здебільшого називає він персонажа, вкладаючи в слово "добродій" іронічний зміст. Перша частина наймення театрального діяча асоціюється швидше не зі сценічною майстерністю, а з фальшивою патетикою. Таке ім'я мало личить артистові і може сприйнятись як якесь прізвисько зоонімного характеру. Перемиканню емоційно-оцінних реєстрів сприяє й активне функціонування в творі інших назв персонажа поруч із основним. "Пейоратив Васька, — відзначає дослідник Г. Лукаш, — є заключним в антропонімічному ряді іменувань антрепренера-артиста з гучним артистичним прізвиськом: Гаркун-Задунайський — добродій Гаркун — Задунайський — Василій (Василь) Олександрович — Васька. За допомогою згрубілої іменної форми героїня (примадонна Галіна) висловлює обурення, принижуючи пишноту прізвиська свого чоловіка".

У виразноє порожньо-претензійну пишноту композити ще одна художня обставина. В оповіданні, по суті, є дві головні героїні. Поруч з провінційним служителем

Мельпомени в ненав'язливому йому протиставленні виведений безіменний оповідач. І саме його безіменність виявляється не менш промовистою, ніж гучне ім'я горе-артиста. Так само промовистий і безіменний топонім, назва місцевості, де відбувається дія, — місто N. Тут виявляється характерна для Винниченка поетика контрастів.

Композита в цьому випадку виступає організуючим чинником всієї образної структури літературного твору. Художні досягнення своїх ранніх оповідань ефектно використовує і розвиває Винниченко і в наступні періоди творчості. До творів, у яких композити, зокрема композитні наймення персонажів, виконують провідну роль в художній організації тексту, слід віднести драми "Великий Молох", "Memento" (тут друга частина композити тільки вгадується), "Чорна Пантера і Білий Медвідь", "Молода Кров" (тут заголовок може сприйматися як прізвище героїні), роман "Записки Кирпатого Мефістофеля"...

Одним з найвизначніших українських драматургів не лише 20-30-х років (коли він творив), а й усього ХХ ст. є Микола Куліш, який у своїх сміливих та плідних новаторських пошуках значною мірою спирався на творчий досвід В. Винниченка. Вже заголовок першої п'єси автора "97" (1924), що принесла йому всеукраїнську славу, можна розглядати як своєрідний композитний онім. Це назва групи українських селян-незаможників, страждання яких в тяжкі революційні роки з експресіоністичною чіткістю відтворює драма. Цікаво, що вершинні твори драматурга — "Народний Малахій" (1927) та "Мина Мазайло" (1928) — пов'язані з художньо витонченим використанням композит.

Головний герой "Народного Малахія" — звичайний мешканець провінційного містечка Малахій Стаканчик, але він сам себе називає Народним Малахієм, бо одержимий ідеєю негайної "реформи людини" та вдосконалення суспільства. Назва героя викликає розмаїті асоціації. Очевидний тут і перегук із п'єсою В. Винниченка "Великий Молох", в якій художньо осягаються проблеми, пов'язані з самопожертвою задля громадського обов'язку. Та головне, що гра дійсного й прибраного імен персонажа (Малахій Стаканчик — Народний Малахій) виявляє двоїсте авторське ставлення до нього, яке приблизно можна схарактеризувати як іронічне співчуття. Твір автора вельми складний в жанровому відношенні, очевидно, його жанр можна визначити як іронічну трагедію.

Окремо варто зупинитись на п'єсі "Мина Мазайло", яка розвиває проблеми, порушені багатьма українськими письменниками. Зокрема, в драмі Лесі Українки "Йоганна, жінка Хусова" (Хуса — римський урядовець в давній Галілеї — на угоду своїм володарям та всупереч волі матері наполягає на переінакшенні свого прізвища на римський лад (Хусан). Кулішева п'єса, порушуючи вічні проблеми, разом з тим виразно передає побутово-психологічні реалії кінця 20-х рр., коли вже згорталась тимчасова більшовицька політика так званої українізації. Контрорський службовець Мина Мазайло дуже соромиться свого грубого прізвища й прагне його замінити на якесь, на його думку, милозвучніше, неодмінно російське.

Він страшенно потерпає, що йому це зробити не вдасться. Відвідання установи, де персонаж довідується про можливість зміни прізвища, є для нього особливою подією, що особливість підкреслює монолог: "Хтось одвів мене до дверей. Все — як у тумані. Не

знаю, де я, чого прийшов. Серця вже не чую. І раптом воно тьох! — перед очима якийсь писане оповіщення... Немов це не я, немов хтось інший за мене чита — (серце!) Список осіб, що міняють своє прізвище. Минько Панас на Мінервина Павла. Читаю, не розумію, Вайнштейн Шмуель-Калман-Беркович на Вершиних Самійла Миколайовича — читаю; Засядь-Вовк на Волкова, читаю. Ісидір Срайба на Алмазова, і тут все прояснилось. Я зрозумів, де я і чого прийшов..." [6, т. 2, с. 99-100].

Врешті-решт Мина змінює прізвище й тішиться, що він уже не Мазайло, а Мазенін. Тішиться разом з дружиною й дочкою. Але сімейну ідилію руйнує син Мока, на думку домочадців, "звихнутий" на всьому українському. Він так залюблений в українську старовину, в народні традиції, в тонкощі української мови, що дівчина Уля, якій дано завдання закохати в себе Моку й тим самим русифікувати його та "вибити український дур з голови", під впливом Моки сама українізується. Мока, міркуючи про свій родовід, начебто з'ясовує походження свого прізвища і сповнений рішучості відновити втрачену колись частину — Квач. Захоплено він говорить про це Улі: "Мазайло-Квач, Улю! Це ж таке оригінальне, демократичне, живе прізвище. "Це ж зовсім не те, як якийсь заяложене, солодко-міщанське: Аренський, Ленський, Юрій Милославський... Взагалі українські прізвища оригінальні, змістовні, колоритні... Рубенсівські — от! Убийвовк, наприклад, Стокоз, Семиволос, Загнибога... А німецькі хіба не такі, як українські: Вассерман — вода-чоловік, Вольф — вовк. А французькі: Лекок — півень" [6, т. 2, с. 103].

Композит Мазайло-Квач став немовби прапором Моки в обстоюванні своєї позиції. Він пишається своїм козацьким прізвищем, котре, як бачимо, концентрує навколо себе всю образну структуру п'єси.

Трапляються в п'єсах М. Куліша і так звані персонажоцентристські, локальні композити. Це, скажімо, прізвище самовпевненої вчительки "правільних проізношень" Баронової-Козино, котру найняв старий Мазайло, аби навчитися правильно вимовляти ніяк не підвладне йому характерне для російської мови проривне *г*. Це й прізвище Ступай-Ступаненко в котрому вчувається іронічна ніжність, з якою в драмі "Патетична соната" (1929) відтворено постать наївного українського вчителя-патріота.

Композитні назви персонажів у художньому творі можуть виконувати локальні функції і виступати як образні домінанти, організуючі чинники художнього ладу. Можна припустити, що до образної універсальності в системі твору композити підносяться переважно від часу модернізму, коли мистецтво стає значно вільнішим та вигадливішим у своїх засобах. В. Винниченко та М. Куліш належать до найвидатніших українських письменників першої половини ХХ ст., які виявили неабияку майстерність в ономастиці, зокрема ефектно використовуючи складні найменування персонажів.

1. Альтман М. О собственных именах в произведениях Пушкина // Ученые записки Горьковского госуниверситета. — Вып. 72 — Т. I. — Горький, 1964.
2. Барт Р. Избранные работы. — Москва, 1989.
3. Винниченко В. Краса і сила: Повісті та оповідання. — К., 1989.

4. Знойко О. Міфи Київської землі та події стародавні. — К., 1969.
5. Красножен С. Имя собственное в интерпретации текста // Літературна ономастика. — К., 1992.
6. Куліш М. Твори: У 2 т. — К., 1990.
7. Лукаш Г. Взаємодія української та російської онімної лексики в мові творів В. К. Винниченка // Літературна ономастика. — К., 1992.
8. Михайлов В. Роль ономастической лексики в структурно-семантической организации художественного текста // Русская ономастика: Сб. научных трудов. — Одесса, 1984.
9. Приходько І. “Доктори Бессервісери” — які знайомі фізіономії! Художня інтерпретація політичного хамелеонства у творчості І. Франка // Березіль. — 1997. — Ч. 3-4.
10. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — Москва, 1989.
11. Українка Леся. Твори: У 12 т. — К., 1927-1930.
12. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. — К., 1976.-1986.

**COMPLICATED CHARACTER'S NAME IN THE MODERN LITERATURE:
I. FRANKO, V. VYNNYCHENKO, M. KULISH...**

Victor Humeniuk

I. Mechnikov National University of Odesa, 2 Petra Velykoho str., 65057 Odesa, Ukraine

Based on the texts written by I. Franko, V. Vynnychenko, M. Kulish the article considers functioning of own names on the level of displaying the ideology of an author.

Key words: author, text, ideology, own name.

Стаття надійшла до редколегії 02.09.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

УДК 821. 161. 2 "19". 08 (092 Є. Маланюк)

ІСТОРИОСОФІЯ РОЗГОРНЕНОЇ МЕТАФОРИ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

Богдан Завадка

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

Аналізуючи історіософію розгорненої метафори в Є. Маланюка, автор статті обирає для дослідження лише одну — метафору вітру. Висновується, що вітер у поезії Є. Маланюка — це метафорична алегорія, символіка руху, сили, енергії. Тим самим потверджується історіософічність метафори вітру.

Ключові слова: історіософія, метафора, тропотворення, символ-плакат, вітерна лексема, персоніфікація.

Без перебільшення стверджуємо, що майже вся поезія Є. Маланюка історіософічна. Історіософічне наповнення поетичних творів поет здійснює за допомогою розгорнених метафор. Цю особливість авторського стилю з'ясував М. Ільницький [1]. Розгорнених метафор у поезії Є. Маланюка багато. Властиво, назви збірок та й окремих творів — це стисле означення розгорненої метафори: "Стилет і стилос", "Земна Мадонна", "Проща", "Степова Еллада"... Крім цього, поетичний образ світу, явищ і подій, що відбуваються в ньому, Є. Маланюк змальовує і за допомогою таких розгорнених метафор, як "жито", "земля" тощо. Я вибрав для дослідження лише одну з них — метафору вітру, тому що вона розгорнена у всіх, без винятку, збірках поета, а також тому, що вона, мабуть, найбільш розгорнена з-поміж усіх інших.

"Над степом завше — вітер" [1, с. 250], — з натиском зауважив Є. Маланюк у другому вірші з циклу "Марії Башкирцевій". Отож, у свідомості поета, вітер — це сталий чинник буття. Багата дитяча уява майбутнього поета вимальовувала собі вітер якоюсь дивовижною, навіть персоніфікованою силою — істотою, яка достеменно є, діє, але якої не видно, яка то ніжно пестить, то грізно жбурляє, то ласкаво шепоче, як бабуня казку, то голосить, як на похороні... У народній мові часто вживалися вітрові ідіоми — хлопчина день у день чув: когось вітром здуло, той подався на всі чотири вітри, та пішла за вітром, у когось вітер у голові, а в того вітер у кипеннях свище, тому вітер насіяв, а добро тамтого за вітром полетіло, комусь радили проти вітру не плювати через те, що

тепер не тим вітром повіяло, тож пильнуй, звідкіля вітер дує, не починай під три вітри, адже легко казати на вітер, але слів на вітер не кидати, бо сироті вітер завжди дме в очі, тож голосить, як вітер у комині, словом, не пускайся з вітром в перегони, а тримай носа на вітрі, відгадуй, що воно таке: без крил, а літає, без рук, а пригинає, без рота, а свистить?

Крім ідіоматично-мовної праоснови для формування розгорненої метафори "вітер" Є. Маланюк з дитинства запізнався і з українською літературною традицією такого тропотворення, на що маємо виразні вказівки у його поезії. З цього погляду має першорядне значення вірш "Спогад", написаний 1964 р., тобто вже на схилі віку поета:

І все частіш пригадується синь
Херсонщини, дитинства краєвиди,
Стихія степу, сонячна Синюха,
Граніти скель і вітер верховий.

Він плинув важко, впертий і безмірний,
Мов хвилі, гнав важкоколосий лан
Й тоді ставала майже намацальна
Тарасова метафора могутня
Про "вітру неокраєне крило" [1, с. 598].

Отже, Є. Маланюк творив метафору вітру не тільки інтуїтивно, а й оперуючи літературознавчими категоріями. Прикметно, що він цитує рядки з одної із найбільш історіософічних поезій Т. Шевченка — поезії "Чигирине, Чигирине" (9. II. 1844).

У зверненні до Чигирина, колишньої столиці Гетьманщини, Т. Шевченко вболівав, що "Все на світі гине" і слава Козацької держави також, "Як пилина лине, За вітрами холодними, В хмарі пропадає" [2, с. 223]. Роздумуючи над історичною долею України, Т. Шевченко нагнітав смолі до краю, бо "надію... Вітер по полю розвіяв, Хвиля морем рознесла" [2, с. 224]. Надії, отже, немає... властиво, немає жодної надії для тої України, яка "В калюжі, в болоті серце прогноїла" [2, с. 224]. Українці мусять очиститися від скверни:

Нехай же вітер розносить
На неокраєнім крилі.
Нехай же серце плаче, просить
Святої правди на землі [2, с. 224].

Ось, стисло кажучи, Шевченкова концепція очищувального вітру для України. Цю концепцію, власне, й розвинув Є. Маланюк у ширококрилій розгорненій метафорі вітру.

Шевченків "сердитий вітер завива" — від першого його твору (поема "Причинна", 1837 р.), який дійшов до нас і яким починається "Кобзар". У першому десятиріччі (1837—1847) творчого шляху Т. Шевченка досить "вітряно". Здебільша вітер у степу розмовляє з могилою, іноді з самим автором, часто "гне тополлю до самого долу", "замітає сліди" або "гуляє", "віє-повіває", символізуючи рух буття і плин часу. Т. Шевченко переважно йшов за фольклорною традицією. У його творах, написаних

після 1847 р., вітер наявний утричі рідше, ніж у першому десятиріччі. Причину не з'ясовано.

У козацькому епосі також наявний метафоричний вітер, наприклад, у думі "Смерть козака бандуриста". Це своєрідна дума. Більшість дум — типові суто епічні твори, ліризм, медитація їм мало властиві. А дума "Смерть козака бандуриста" — це, властиво, ліричний твір, сюжету в ньому немає. Настроєвий лад та історіософія метафори вітру в цій думі споріднені з творами і Т. Шевченка, і Є. Маланюка. Ось як закінчується дума:

Сидить козак на могилі,
на кобзі грає-виграває,
Жалібно співає:
"Гей, кобзо моя.
Дружино моя.
Бандуро моя мальована!
Де ж мені тебе діти:
Чи в чистому степу спалити,
А попілець на вітер пустити,
А чи на могилі положити?
А будуть буйні вітри по степу літати,
Твої струни зачіпати
І жалібно вигравати,
І будуть козаки подорожні проїжджати,
І твій голос зачувати,
І до могили будуть привертати" [3, с. 85-86].

Ліризм думи "Смерть козака бандуриста" споріднює її з нашим найпершим епосом — "Словом про Ігорів похід". І саме в "Слові" вже маємо зародок історіософського наповнення метафори вітру, що видно і в знаменитому "Плачі Ярославни", і в трьох інших метафоричних висловах, як, наприклад:

"А ты, буи Романе и Мстиславе! (...) Высоко плаваеши на діло в буести, яко соколь на вітрехъ ширааса, хотя птицю въ буистві одоліти" [4].

Євген Маланюк апелює до метафори вітру, поданої так само і в "Слові..."¹, і в пісні Марусі Чурай². У поезії Є. Маланюка знайдемо також ремінісценції вітрового мотиву, наявного в думі про смерть бандуриста³.

¹ У 6-му вірші "Балтійська сюїта", наприклад, читаємо: "Вітре, вітре-вітрило, мій князю преславний, / Тут дідизна Стрибогова знову росте. / І у співі морців, і в плачі Ярославни / Однаково звучать вони: море і степ" [1, с. 296].

² У вже цитованому "Спогаді" маємо пряму вказівку на пісню "В кінці греблі шумлять верби" Марусі Чурай (див. : Дівчина з легенди Маруся Чурай. — К., 1967. — С. 42.): "І все частіш в мої безсонні ночі / Млин Низькодуба глухо двитить, / Де гребля річку стримує струмками. / А в кінці греблі, зовсім як в тій пісні. / Там саме, де спинялися підводи), / Старезні верби гнутья і шумлять" [1, с. 598].

У найкращі молодечі роки Є. Маланюка на всьому просторі України велася Національно-Визвольні Змагання, як пізніше писав поет — “романтична буря загула” [1, с. 383]. Так, справді, це була романтична доба надій, боїв, походів, поразок і відступів, розчарувань і занепадництва. Є. Маланюк як спадкоємець Шевченкового романтизму і сам душею романтик, прийняв романтизм і свій поетичний стиль, а над усе — український романтичний вітер...

Сотник української дієвої Армії Євген Маланюк місив своїми ногами чорнозем українських піль під посвист куль, вгортав у чорне лоно матірної землі тіла бойових побратимів, при похованні яких здебільша не оркестра грала, а лиш вітер ридав-голосив... І він мав право запитати: “Чи бачиш, днедавня Європо, / Марш Полеглих, Марш Мертвих? То співи їх вітер несе!” [1, с. 265].

Маланюків вітер набував і містичного забарвлення, у його вітрі особистісне й національне з'єдинене, цей-бо метафоричний вітер став висловом поетичної декларації Є. Маланюка:

Мушу випити келих до краю —
Полиновий мед самоти,
Так нещадно, так яро згоряю, —
Чи ж побачиш, почувеш Ти?

Недорізаним звіром — вітер
Проридає в страшний простор.
(Там жито — надовго збите,
Там чорним повітрям — мор).

А я мушу незморено — просто —
Смолоскипом Тобі Одній,
Я — кривавих шляхів апостол —
В голубі невечірні дні [1, с. 36].

В іншому триптиху (“Парастас”) поет, також звертаючись до України, з метафоричним вітром ототожнює й самого себе:

А ночами заводить невтїшний вітер —
Це я — безсонний —
Оплакую Тебе.
Це я — невтїшний —
Стережу

³ У вірші “Весна”: “Чому ж рида бандура вітру? / Чому ж від хмар холодна тїнь?” [1, с. 105]. У поезії “Уривок з поеми”: “Херсонські прерії - мов Сїч, / А кобзарем - херсонський вітер, / І рідним був одразу клич: / — Вставайте! Кайдани порвіте! / Бо ж там тече козацький Буг / Й не раз червоная Синюха, / А я там весен вербний пух / І дух землі з дитинства нюхав” [1, с. 71].

Твій сон

І розгадую його дивну причину [1, с. 602].

“Неокраєне крило вітру” — це “неокраєний обрій” історіософії. “Неокраєний обрій”! Який же пункт вибрати для огляду? У цій ситуації це будуть поетичні малюнки, в яких Є. Маланюк виявив осмислення свого творчого покликання.

Не треба мрій! Уяв і снів не треба!
Простору хвиль і подиху вітрів!
Щоб п'яний бриг! Щоб тільки море й небо!
Об обрій зір сталеву загострив!

Зареготаться в пику лютій долі,
Під галас хвиль напружить паруси
І пить, і пить на дикому роздоллі
Безмежний шал безкрайньої краси! [1, с. 85].

Наведений вірш Є. Маланюка з 1923 р. дає ключ до розуміння “неокраєного крила” метафоричного вітру. Справа в тому, що епіграф до твору (“померти на варварських ріках”) Є. Маланюк виписав із “П'яного корабля” видатного майстра французького вірша Жана Артюра Рембо (1854-1891), який разом із поетом Полем Верленом проторував річище для неоромантичної літературної течії — символізму. Ж. А. Рембо надавав виняткового значення символу, метафорі, властиво у творчій практиці Ж. А. Рембо наявна повна дифузія таких тропів як алегорія, різновиди метафори (метонімія, синекдоха) та символ. Ж. А. Рембо зумисно творив полісемантичні символи й метафори. Отже, в цьому напрямі тропотворення пішов і Є. Маланюк. Він не задовольнявся символом-плакатом, метафорою-плакатом. На плакаті бракує місця для історіософії. Історіософія Маланюкового метафоричного вітру, успадкованого “вітру з неокраєним крилом” зумовлена тим, що в поезії Є. Маланюка — не просто вітер, а вітрів стонадцять! І віють вони з усіх знаних і незнаних країв, дмуть вони в усіх можливих і неможливих напрямках, а час та простір і розхристують, і чешуть...

М. Ільницький цілком справедливо зауважує, що поетична метафора не може вичерпатися описовою понятійною характеристикою, вона завжди має в собі щось таке, що не вміщується в рамки логічної операції, передусім, вона об'єднує протилежності. Крім цього, в образній формулі закодовані не лише понятійні значення, реалізації, оцінки, натяки, вона, крім горизонтальних, має ще й вертикальні параметри, оскільки за метафорою видніється символіка, яка часто має велику поетичну історію [2, с. 212].

Є. Маланюк розпочав літературну діяльність у час бурхливих формальних пошуків, у “добу історичних вітрів та злив”, коли — як не парадоксально — “формалізм” дедалі більше політизувався, а естетика — ідеологізувалася. Так було в Росії, так було в Німеччині, так було і в Польщі. І в Україні — так само. Є. Маланюк мусив визначити своє місце в цьому вирі. Це самовизначення відображено у низці поезій — і вітерна метафора у цих поезіях виповнена історіософією по вінця. 1923 р. він написав вірш “Творчість”, у якому читаємо:

Хоч чорний вітер дме з півночі,
Хоч небо свариться з-за хмар, —
Хай наворожить, хай наврочить,
Жахає бурями, — дарма, —

Все жну жита неборимий,
Від поту праці вже сліпий,
І муза перевеслом рими

Ось в'яже строф моїх снопи [1, с. 114].

А в третьому вірші з циклу “Демон мистецтва” (1924) поет ставить зовсім не риторичне запитання:

На хресті слова розіп'ятий
Цвяхами літер,
Один,-
Яким же криком ще маю кричати
Крізь історії чорний вітер,
Страшної епохи син? [1, с. 103].

У безмірі історіософського наповнення метафоричного Маланюкового вітру тема покликання поета, властиво українського поета ХХ ст., займає поважне місце. У вірші “Муза” (1922) “дмуть” два протиборчі вітри: поет іде супроти “вітру ночі”, тривожачись, чи у пільмі не “загаснуть очі”. Пишеться йому “завжди напружено, бо завжди проти течії” [1, с. 35]. Але він певен, що ідеали не розтануть у “розсвітнім вітрі”. Є також вітер, що дає поетові силу, снагу і певність на непевних чорторіях протиборства. Це “вільний вітер Херсонщини, вітер-дудар” (“Кожен день тут приходить пустельний і легкий” [1, с. 101]; це — “гук весни”, “Веселий вітер світлих літ” (цикл “Під чужим небом”) [1, с. 97]. Поета не злякав “набряклий вітром обрій”, його полонив “веселий галас бою”, він, зачарований “розгоном бур” (“Стилет чи стилос”) [1, с. 32], його покликання:

Хай лиш тверда рука запише,
Що бачив в бурі і в грозі.
Хай лиш луною бідних літер
Нашадкам пізнім передам, що просурмив останній вітер
Майбутнім, незнайомим дням. [1, с. 139]

Вітер — стихія, не підвладна людині. В уяві поета і битва — це вітерна стихія: удари, контрудари, наступ, відступ, маневр, щомиттєва переміна ситуації і... болючі втрати. А битися потрібно завжди, навіть у безвиході... Приблизно таку історіософію борні за Самостійну Соборну Україну висловив Є. Маланюк у циклі “Еміграція”:

Бились бурі золоті і сині,
Рокотав литавровий натовп,
Із пустинь в прозору далеч сині

Вів і закликав племінний стовп...
 Палахкотіло. Промайнуло.
 Пропекло навек залізні дні.
 Вірю! Знаю: все це було ж! Було!
 Вірю: буде! Бурами вогнів. [1, с. 126]

Поет-воїн глузує зі "Сміття паперових бур", бо він почуває себе персонажем великого героїчного епосу борні, спосу, який чує, коли "вітер Розкриває гарячі уста". Поет борні, поет священної борні, Євген Маланюк ще 1930 р. вимріяв собі смерть вітерну, буремну:

...Мушиш вміти, як поет, умерти:
 Мов ураганом вивернутий дуб,
 Що всім гіллям шумить в годину смерті. [1, с. 232]

У лексиконі оригінальних творів Є. Маланюка слово "вітер" та його синоніми, в т. ч. контекстуальні, вжито 380 разів.

За збірками це слововживання розподіляється так:

№ п/п	Назва збірки	Рік видання	Оригінальні метафори	"Вітер" вжито разів	У скількох творах вжито	У скількох творах не вжито
I	"Стиллет і стилос"	1925	32	36	24	18
II	"Гербарій"	1926	40	40	24	16
III	"Земля й залізо"	1930	25	37	21	4
IV	"Земна Мадонна"	1934	53	77	31	22
V	"Перстень Полікрата"	1939	35	60	20	15
VI	"Влада"	1951	39	31	26	13
VII	"П'ята симфонія"	1954	1	2	1	
VIII	"Проца"	1954	51	39	25	26
IX	"Остання весна"	1959	13	6	6	7
X	"Серпень"	1964	36	15	12	24
XI	"Перстень і посох" (посмертне видання)	1972	48	37	22	26
Разом			373	380	202	171

Свої збірки поезій Є. Маланюк komponував із творів, написаних у різні роки. Наприклад, у збірці "Перстень Полікрата (ліроспіка)", яку видано 1939 р., вміщено вірші, написані в 1927-1939 рр., а за той час вийшли збірки "Земля й залізо", "Земна Мадонна". Отже, частота вживання вітерних лексем у збірці є характеристичною тільки для неї як для окремої композиції, але ця частота не є характеристичною щодо руху поетичного мислення автора в координатах часу.

Цікава й загадкова картина відкривається нам, коли поглянемо на графік частоти вживання різних вітрових лексем за роками, незалежно від того, коли твір був опублікований, а тільки — коли, в якому році він був написаний.

Отож, від 1921 р. частота вживання вітерних лексем зростає дуже стрімко й сягає вершин у 1925 р. Після цього — такий самий стрімкий спад до 1929 р. Далі знову до 1931 р. деяке піднесення, після чого частота дедалі нижча, найнижчий показник — у 1939 р. Деяке підвищення наступає до 1941 р., і знову спад, настає тривалий, двадцятирічний “штиль” аж до 1961 р. включно. Після “штилю” йде плавне піднесення й плавне пригасання: найвища точка — 1963 р., найнижча — 1966 — “апокаліптична тишина”...

Графік становить не плавну лінію, а хвилясту. властиво, хвилеподібну. Здебільшого частота вживання вітерних лексем позначена якоюсь черговістю: після року піднесення йде рік спаду, знову піднесення і знову спад і т. д. Можливо, це пульс біоритму поета?

У вітерному поетичному лексиконі Є. Маланюка звичайно домінує слово “вітер”, але вживає поет і синоніми, в т. ч. контекстуальні. Таких синонімів нараховано 34, а саме: бриг, бриз, буревій, бурелом, буря, виро, вихор, вітровій, гроза, гук, гул, завірюха, злива, крутіж, легіт, метелиця, негода, норд, норд-вест, подих, подмук, порив, протяг, пурга, самум, сніговій, стрибог, суховій, ураган, хуга, хуртовина, шквал, шторм, штурм. Багато з них вживаються неодноразово.

Поет робить відчутною наявність вітру і за допомогою таких прикметників, як “буремний”, “буреносний”, “буряний”, “вітровий”, “ураганний”. Щоправда, знаходимо тут і поширені в красному письменстві та публіцистиці означеннєві словосполучення, як: “буряний захід”, “буряні доби” чи “буряний бій”. Але є щось таке, що потрясає навіть звиклу до поетичних несподіванок голову:

І знаю —
Новий Бетховен
Громами й бурями продиригує
Нову Сонату Патетік [1, с. 251]

У контексті вітерний епітет “вибухівковий” й у вірші “Доба”, написаному 1940 р.:

Наша юність — палка, наша юність — грозова,
Ураганна, гарматна, шрапнельна весна,
Задудни нам походом і вибухни знову,
Динамітом нещадним, пекучо-ясна! [1, с. 379].

“Вітерно” в поетичному світі робиться і за допомогою дієслів: “розвіється імла” [1, с. 37], “І засвистіла знову далечню Порожня пустка тужних літ” [1, с. 62], “Знову серпень диха жовтим жаром” [1, с. 68], “диха осінь” [1, с. 79], “в очі широчінь повіяла страшна” [1, с. 131], “чужа далечінь віє в очі” [1, с. 135], “пекельний подих Ереба” [1, с. 145], “Голодним вовком віє листопад” [1, с. 176], “вирує тьма” [1, с. 185], “Диким, древнім монгольським виттям Необмежена далеч заводить” [1, с. 196], “зітхне тишина” [1, с. 200], “вирує пурпура мла” [1, с. 228], “Всю ніч крутила вири листопадова тьма,

ревуча і рвучка" [1, с. 236], "лани, село, діброва і віддаль віють у лице" [1, с. 284], "майорить бузкова мла" [1, с. 292], "Дзижчить гарячий синій воздух" [1, с. 475], "Державо, ти була як подих піль" [1, с. 578].

Понад тридцять разів "вітряну погоду" спонукають відчуті й образні символи, в яких наявні дієслова (в т. ч. дієприслівники й дієприкметники), віддієслівні іменники та прикметники. Таким способом зображений вітер назвемо "асоціативним". Іноді Є. Маланюк малює асоціативний вітер, мовлячи про наслідки дії вітру: "За вікнами січе снігами січень" [1, с. 253], "в блакиті має старої перемоги стяг" [1, с. 91], "Овес хвилюється і морем Пливуть безмежні пшениці" [1, с. 410].

Характерним для поезії Є. Маланюка є відчуття якогось просторового безмежжя, просторової відкритості. Власне, образ просторової відкритості і просторового безмежжя поет творить за допомогою наявності вітру. Поширеною у поетичному мовленні Є. Маланюка є вказівка на те, що зображені події, явища, ба навіть настрої і роздуми відбуваються у супроводі вітру, при наявності вітру:

Під лютим батоном вітрів
Летить отара хмар осінніх...
Розкрита, розхристана плоть-
Ось на! Замордуй мене, воле!
Не треба ні гнуть, ні бороть,
Навколо лиш вітер та поле. [1, с. 187];

І Балтик гаванню унятий,
Всі брами розкрива вітрам. [1, с. 294];

Бойовище, стрільнами порите.
Жовті кості. Посірілий згар.
Тільки простір. Над простором — вітер
Та загони сизокрилик хмар. [1, с. 441].

У багатьох випадках історіософічна метафоричність вітру очевидна.

Життя біжить небориме
Під ураганом лютих злив, — [1, с. 37].

Так починається поезія "Юрієві Дараганові" (1923), в якій роздум про "глухий двобій з одвічним злом". В іншому вірші ("То був не бій. Могутні м'язи різав") — болісне гортання історичної пам'яті; його перша строфа:

То був не бій. Могутні м'язи різав
Катівський ніж. А ти — лише стогнала,
Гриміли дні із бурі і заліза,
Історію вогненным вітром гнала,

Земля гула і кликала буюти,
 Буюти бунтом в жадобі пожежі,
 А ти себе віддала розіп'яти
 Щоб кров'ю ран чужі позначить межі [1, с. 211].

В історіософічній “Думі” (цикл “Подорож”) наявний метафоричний вітер у менш драматичному контексті:

Тільки Київ один, що встоявся під вітрами
 На кістках і на крові великих могил,
 Бо ударив буран і — наостіж всі брами,
 І здригалася Азія тьмищами сил [1, с. 285].

У Тичининій “Думі про трьох вітрів” вітри персоніфіковані, а тому ніяк не скажеш, що в цій думі один вітер із трьома обличчями. У Маланюковій поезії такої персоніфікації вітрів немає, але нерідко Є. Маланюк наділяє вітер прикметами живої істоти. Це позірно споріднено з персоніфікацією, але персоніфікацією не є — це все ж звичайна метафорична мова. Кілька прикладів:

...А вітер заголосить глухо
 І пролітає вдалечінь [1, с. 98];
 ...Легкий вітер торкнеться крилом...;
 Легкий вітер напружує крила... [1, с. 112];
 ...Панахиду вітер заводить... [1, с. 143];
 ...Тільки вітер в книзі спостережень
 ...Перелистуватиме віки. [1, с. 260];
 ...Зітхає український вітер [1, с. 302].

Щоправда, іноді кортить “бачити” в поезії Є. Маланюка багато різних вітрів, з огляду на те, що в різних поезіях вони мають не тільки антитезне, а й навіть, так би мовити, антагоністичне історіософське наповнення, як-от: легіт, веселий вітер, весняний вітер, вітер передранковий, вітер вічний, вітер юний — вітер смерті, вітер ночі, чорний вітер, дикий вітер, хижий вітер, дикий буревій, азійський вітер — козацький вітер, херсонський вітер, вітер з України — вітер історії, вітер літ, вітер древній, скитський вітер, степовий вітер — зимний норд, завірюха, замерзлий вітер, суховій, голодний вітер, метелиця, північний вітер тайноскритний, полярний вітер. Але така вже суперечлива природа розгорненої історіософської метафори Є. Маланюка.

Історіософічне наповнення метафоричного вітру Є. Маланюк розкриває за допомогою епітетів та звичайних означень. В аналізованому виданні поезій Є. Маланюка виявимо понад 230 означень до слова “вітер”. Їх можна групувати у такому вигляді:

означення, якими характеризується “вдача” вітру	129
історично-суспільна характеристика	54
місцевісні означення	36
етносні означення	11

часові означення	19
означення, в яких відбито авторське ставлення до вітру	13
всього	232

Проте прикметна характеристика вітру — все-таки допоміжний засіб. Історіософічна сутність метафоричного Маланюкового вітру найповніше розкривається дієвісно, і ця дієвісність метафоричного вітру наскрізь суперечлива, антитезна й антагоністична. Дієвісність виражена дієсловами (в т. ч. дієслівними формами — дієприслівником і дієприкметником) та віддієслівними іменниками. За характером, за, так би мовити, якістю дії всі дієвісні лексеми зводимо в п'ять груп:

життєсприятливе діяння	40
руйнівне діяння	72
в т. ч.: а) у середовищі людей	63
б) у середовищі природи	9
динаміка історії й буття взагалі	69
в т. ч.: а) супутні авторові	41
б) супротивна авторові	28
статика (відсутність діяння)	11
звучальність	50
в т. ч.: а) суголосна настроєві автора	33
б) дисонансна до настрою автора	17
всього	252

Що можемо виснувати із наведених даних?

Насамперед, потверджується історіософічність метафоричного вітру. Більшість означень вітру або прямо, або опосередковано є такими, що характеризують історичні, суспільно-політичні, мілітарні сили, етнічні спільноти і держави, їх взаємовідносини, їхнє протиборство і їх співпрацю на території України та сусідніх країв.

На історіософському наповненні метафоричного вітру у своїм поетичнім світобаченні Є. Маланюк наголошує широкою наявністю таких означень, як: “козацькі вітри”, “бурі історії”, “старозавітній вітер”, “ураган подій”, “в цю добу історичних вітрів”, “історії чорний вітер”, “скитський вітер”, “історії вітри”, “вітри історії”, “в вітрах історії”, “вітер історичний”, “революції вітром”, “вітер з Понту”, “під історичним вітром”, “сурмою вітер історії”, “на варязьким вітрі”, “варязький вітер”, “український вітер”, “руїн революційних ураган”, “вітер Старого Завіту”, “вітер Апокаліпси”, “космічних бур, космічних гроз”, “норд варязький”, “вітер тундр”, “нещаден вітер тундр Гіпербореї”. Отже, за допомогою трьох десятків означень метафоричний вітер “запаспортизовано” фактично як символ історичного процесу в різних часових і простірних координатах.

Дієвісність метафоричного вітру виявлена переважно в людському середовищі, тобто в історичному процесі. Абстрагувавшись од предметності (суб'єктів та об'єктів дії), взявши до уваги “голу” вітерну дієвісність як таку, бачимо, що в поезії Є. Маланюка вітер у цілому виступає єдиною розгорненою метафорою.

Вітер у поезії Є. Маланюка — це завжди (за рідкісними винятками) метафорична алегорія, символіка руху, сили, енергії, дії — емоціональної, духової, інтелектуальної, суспільно-політичної, мілітарної і — значно рідше — звичної механічної, сказати б, дії.

Але є в поезії Є. Маланюка й метафоричний антонім вітру. Це — безвітря. Семантика вітерної метафори, напевне, ліпше увиразниться у зіставленні з метафоричним безвітрям. Історіософський зміст метафори безвітря найширше розкритий у білому вірші “Відчал” (1934). Він починається так:

Не вірилось, що сей звичайний день,
Сіренька мла, безвітря, мертвий спокій —
Є день відпливу.

Води олов'яні
Лежали нерухомо, ніби й море
Було — та сама мла, лише густіша,
І обрій не ділив, але зливав
Далечину в один туман безмежний [1, с. 308].

При безвітрі довкілля стає ніби ірреальністю: берег — як привид, вода, земля і небо — імла, “однаково безбарвні і безформні”. Закінчує поет гнітючими рядками:

Ми відпливали в невідь, в лоно світу,
В п'їтму зачаття, в хаас прабуття [1, с. 308].

Метафоричними синонімами безвітря — “тиша” і “спокій”. “Спокій” має характерні епітети: “зледенілий” [1, с. 51] і “мертвий” [1, с. 308], “тиша” також “холодна” [1, с. 144] і “мертва” (“мертве мовчання”) [1, с. 122]. Але спокій і тиша в історичному процесі — це проминальні стани і тільки, бо в спокої “втомилась давня буря”, бо ця тиша — ще “тепла від подій” [1, с. 134]. На цій підставі поет жадає й очікує “вогненої зливи”, яка стане “купеллю хресною” рідній землі. А поки що —

Ще тиша. Ще мовчить буремний супокій
Та вітру хижкому жорстку їжачить гриву. [1, с. 221].

У цих рядках — концентрація історіософії боротьби за визволення нації.

Супокій і тиша — символізують неприйнятну для поета національну та суспільно-політичну інертність та примиренство з націозгубною дійсністю. Уже в кінці 1965 р. за три роки до відчалу у вічність, у вірші “Листопад 1965. I” поета мучило питання:

О епохо брехні і огиди
Що ти ще нам злодійського даси?
.....
Може, тиша обернеться вітром?
Гострим шпормом? Ударами злив?
Розгойдає недвиге повітря,
Змне землю і плоть її витре,
Задубілу у злі? [1, с. 611]

Упродовж усього життя поет роздумував, куди прийде людство (людина) шляхом нескінченного протиборства. Закінчувати цю розвідку розмірковуванням над історіософським змістом розгорненої метафори, властиво, запереченням тиші, в поезії Є. Маланюка необачно... Історіософічний обрій Є. Маланюка значно ширший (а можливо, і невичерпний), аніж ідеологічна актуалізація уподобаного тексту. Часопростірна актуальність заперечення тиші і супокою в поезії Є. Маланюка має свою типову динаміку, а її розвоєвим завершенням є ... так! — тиша.

Але це вже позачасопростірна тиша. Автор дав їй означення — “апокаліптична тишина”. Саме таку концепцію прямування поступу людства — всього людства — подав Є. Маланюк у поезії “Напередодні” (1939):

З блискавок, із гуркоту і гуду
Вирина дорічна першина:
Зимне небо, синь Страшного Суду,
Апокаліптична тишина [1, с. 376].

Водночас у цьому вірші увиразнений і вершинний розвій історіософії Є. Маланюка, якою він узмістовнює свої розгорнені метафори вітру і тиші (супокою: з історіософії вона перетворюється у теологію історії, розуміється, християнську.

1. Маланюк Є. Поезії. — Львів, 1992.
2. Ільницький М. Степове прокляття України // Від “Молодої Музи” до “празької школи”. — Львів, 1995.
3. Шевченко Т. Повне збір. творів: У 6 т. — К., 1993. — Т. 1.
4. Думи. — К., 1959.
5. Слово о пълку Игореві. — К., 1997.

HISTORIOSOPHY of YEVHEN MALANIUK'S DISPLAYED METAPHOR**Bohdan Zavadka**

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

Analyzing historiosophy of unfolded metaphor in Ye. Malaniuk's material, the author of the article makes only one choice for the research: the metaphor of wind. Wind in Malaniuk's poetry appears to be metaphorical allegory, symbol of motion, force, energy. That itself proves historiosophy of that metaphorical wind.

Key words: historiosophy, metaphor, trop creation, symbol-poster, lekseme of "wind", personification.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 (438) "19": 82. 091 (092 Є. Маланюк)

ЄВГЕН МАЛАНЮК І "СКАМАНДР"

Ліля Сирота

*Наукова бібліотека Львівського національного університету імені Івана Франка,
вул. Драгоманова, 5, 79005 Львів, Україна*

У статті досліджено творчі зв'язки поета Є. Маланюка і літературної групи "Скамандр" (1920-30), які проявилися у сфері перекладацької діяльності, в написанні рецензій і статей про тогочасну польську та українську літератури. Проаналізований у роботі матеріал розкриває специфіку українсько-польських культурних стосунків міжвоєнного періоду, дає широку інформацію про духовне життя поета-емігранта.

Ключові слова: літературна група, українсько-польські культурні стосунки

Після поразки Визвольних змагань 1918-1921 рр. в Україні значна частина їх учасників емігрувала за кордон. На території Польщі, Чехо-Словаччини, Австрії було утворено табори для інтернованих військовиків та інтелігенції. Одним із них став Каліш.

На початку 1922 р. у містечку виникає літературно-артистичний гурток "Вінок", до якого входили С. Довгань, М. Селегій, М. Загривний, Ю. Дараган та ін. Члени товариства студіювали рідну та іноземну літератури, налагоджували видавничу діяльність. Проіснувало це об'єднання недовго. 15 травня того ж року у Каліші було організовано видання літературного журналу "Веселка", а згодом — 9 червня — навколо часопису створено літературно-мистецьке товариство з цією ж назвою. До нього увійшли як представники гуртка "Вінок" Михайло Селегій, Юрій Дараган, Сергій Довгань, Михайло Загривний, так і організатори журналу — Євген Маланюк, Антоній Коршнівський, Іван Зубенко, Федір Крушинський.

Одним із завдань, яке висунули перед собою каліські митці, було: "...ввести національну культуру в перші шеренги національних культур Європи, бо тільки національна українська культура поставить світ перед фактом: Самостійна Україна!" [1, с. 4].

Діяльність Євгена Маланюка польського періоду, його праця на терені української літератури спрямовувались на налагодження контактів з представниками тогочасного польського мистецтва. Як згадує К. Гридень, знайомство поета з скамандритами розпочалося з дослідження, а потім і популяризування творів українських письменників [2, с. 335]. На сторінках таборового журналу Є. Маланюк друкує статті та рецензії, присвячені творчості вітчизняних митців. Особливо високо він оцінює збірки Павла Тичини, який досяг довершеності у зображенні природи, її музичної гармонії.

Згодом, у жовтні 1922 р., заходами товариства "Веселка" у Щиґорно було влаштовано вечір творчості П. Тичини, на якому Є. Маланюк виступив з доповіддю.

Активне мистецьке життя Каліша привернуло увагу поляків. "...Одного сльотавого осіннього вечора завітав до таборового театру в Каліші поручник Леонард Подгорський-Околув, приваблений розліпленими на мурах афішами..., в яких сповіщалося про українську виставу", — писав у спогадах К. Гридень [2, с. 335]. Л. Подгорський-Околув пізніше не раз відвідував табір, "удвох (з Є. Маланюком) вони часто блукали вулицями цього зруйнованого міста" [2, с. 335].

А вже у грудні 1922 р. у Варшаві на запрошення "Таверни поетів" ("Tawierna poetów") — клубу польської літературної молоді — відбувся прилюдний виступ Євгена Маланюка про сучасну українську літературу, де значна увага приділялася творчості П. Тичини, декламуванню його поезії. З польських поетів у вечорі брав участь Л. Подгорський-Околув, який читав свої вірші, присвячені Є. Маланюкові. Згодом вони були надруковані у газеті "Польський кур'єр" ("Kurier Polski"), а наш поет переклав їх українською. [3, с. 54]. Кількома місяцями пізніше Є. Маланюк написав цикл "Євангеліє піль", до якого за епіграф взяв рядки з поезії Л. Подгорського-Околува I весь твір присвятив своєму товаришеві [4, с. 111], а також написав рецензію на його збірку "Дорога на Емаус" ("Droga na Emaus") (1923) [5, с. 45].

Що ж єднало двох митців, які зуміли так швидко зблизитися між собою? Леонард Подгорський-Околув — автор поетичних збірок "Дорога на Емаус" і "Беларусь" ("Białoruś"), в яких оспівав свою тугу за батьківщиною; відомий на той час дослідник литовсько-білоруської доби XIX ст.; емігрант, який служив у чині поручника в польській армії. Належав до літературного угруповання "Скамандр" ("Skamander"), яке утворили 1920 р. у Варшаві А. Слонімський, Ю. Тувім, Я. Лехонь, Я. Івашкевич, К. Вержинський. Крім турботи про майбутнє національних літератур, бачення спільних проблем їх розвитку як у Польщі, так і в Україні (К. Гридень зазначав, що товариш Є. Маланюка "був невичерпний у своїх розмовах про поезію" [2, с. 336] — зближували їх також суспільно-політичні ідеали, адже обидва були емігрантами, небайдужими до політичного статусу батьківщини. "Від своїх військових зверхників Подгорський не раз діставав нагану за побратимство з Є. Маланюком, але це на нього не впливало", — зауважував М. Мухин [2, с. 336]. Завдяки його розповідям, у яких акцентовано увагу не тільки на моментах особистих зустрічей з відомим українським поетом, а й на постатях, з якими доля зводила Є. Маланюка впродовж життя, маємо цінні відомості про його багатогранну діяльність часу еміграції.

Перебуваючи у Варшаві, взимку 1923 р. український поет знайомиться з іншими представниками "Скамандру" — Антоні Слонімським, Яном Лехонем, Казимежем Вержинським, але ближче потоваришував лише з Юліаном Тувімом. Розповіді Є. Маланюка про українську літературу та її представників в еміграції зацікавили скамандрита, і він висловлював жаль з приводу майже цілковитого браку відповідної інформації. Польський митець навіть пообіцяв зробити кілька перекладів з творів Павла Тичини [6, с. 54].

Це спілкування призвело до глибших зацікавлень у Польщі літературним життям України. У журналі "Скамандр" з'явилася рецензія невідомого критика на вихід збірок П. Тичини. Її автор відзначав високий рівень майстерності цього поета, навіть ужив епітет "геніальний", але наприкінці скрушно зазначив: "Як шкода, що його твори

залишаються невідомими Європі, бо їх дуже важко перекласти" [7, с. 28-29]. Однак уже влітку 1923 р., інформує нас хроніка каліського журналу, Л. Подгорський-Околув повідомив "веселківців", що восени у Варшаві має вийти книга П. Тичини польською мовою. А Павло Зайцев, читаємо далі, має на руках чудовий переклад цих творів, виконаний одним з польських письменників в Україні [8, с. 68].

Ярослав Івашкевич, дід якого неодноразово відвідував Євген Маланюк, цікавився творчістю українських емігрантів. Зокрема, він написав схвальну рецензію на альманах "Озимина" (1923), виданий у Каліші. У ньому було надруковано поезії Євгена Маланюка, Михайла Селегія та Михайла Осики (Острроверхи).

Зазначимо, що поряд з прагненням зацікавити поляків творчістю своїх земляків, український поет у критичних нотатках і лекціях аналізує нові естетичні явища в літературному процесі Польщі 20-х р.

Навесні 1923 р. на вечорницях артистичного товариства "Веселка" він прочитав реферат на тему "Сучасна польська поезія". Ось яке враження залишилося від його виступу: "Зі знанням предмету й прекрасно ілюструючи свої думки фрагментами з творів відносних авторів, референт дав вдало викінчений образ сучасної польської поезії. Зреферовано було творчість Тувіма, Подгорського-Околува, Слонімського та ін." [9, с. 49-50].

Улітку Є. Маланюк знову виступив із цією темою для українців у Каліші, подавши її у формі лекції. Восени на прохання голови культурно-освітньої секції Каліського відділу товариства допомоги збігцям з України М. Шаповала прочитав реферати і лекції з предмету "Полонознавство". Його курс, поряд з іншими дисциплінами (соціологія, українознавство, фізичне виховання людини, політичні питання тощо), мав дати певну суму знань табірникам з різних наук із акцентом на сучасність. Крім цього, як літературний критик Є. Маланюк друкує у журналі "Веселка" огляд часопису "Скамандр" за 1922-1923 рр. Оцінюючи видання як "єдину квітку на сірім ґрунті сучасного польського мистецького життя" [9, с. 67-69], український поет не оминув байдужого ставлення громадськості до всього нового, що з'являється в культурному середовищі повоєнного часу. Його хвилює, чому журнал, щоб далі існувати, повинен прокладати собі дорогу, вчитися стратегії і тактики виживання. Залежність будь-якого мистецького явища від суспільного зацікавлення і підтримки інколи змушує зміщувати акценти пошуків. Дружні стосунки із скамандритами не зашкодили Є. Маланюкові дати об'єктивний аналіз їхньої творчості. Він упевнений, що талант, а згодом і досвід поетичного ремесла, допоможуть їм гідно підтримувати високий рівень цього мистецтва.

Свої погляди на польську літературу критик поглиблює в статті "У Сусіда (Декілька профілів сучасних польських поетів)". Він порушує проблему негативного впливу російського модернізму на письменство. Не заперечуючи високого рівня поетичної майстерності О. Блока, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, Д. Мережковського та ін., Є. Маланюк говорить про шкідливий бік надмірного захоплення будь-якою літературою, зокрема і російською: "...Сьогодні московську поезію польський поет не тільки читає, але й студіює, захоплюється нею і піддається її впливові ... починаєш боятися за національну чистоту сучасного польського Парнасу" [10, с. 35]. Значну частину статті він

відводить критичному розглядові написаного скамандритами впродовж кількох років. Найталановитішим, на його думку, є Юліан Тувім. Поряд із заувагою про відсутність у його поезії чіткої філософсько-ідейної концепції, молодий критик цінує у творах товариша органічну єдність змісту з громадянськими настроями. Ю. Тувім для Є. Маланюка — справжній митець, поет від природи. Тоді як А. Слонімський, Я. Лехонь, Л. Подгорський-Околув, К. Вержинський — “майстри поезії”, “робітники мистецького цеху”; талановиті й досвідчені, бо знають таємниці віршування. Він високо оцінює Яна Лехоня. Якщо для А. Слонімського та Л. Подгорського-Околува мова — словесний засіб, бо використовується формально, то Я. Лехонь — органічно пов’язаний з батьківщиною, її історією, мовою, літературою. “...Його родинна зв’язаність з глибоко національною течією польської поезії дає змогу в наші дні “ізмів” і “криз” тримати в Польщі польську лінію”, — писав критик [10, с. 38].

Як митці Ю. Тувім, Я. Івашкевич, А. Слонімський, Я. Лехонь та Л. Подгорський-Околув на час свого знайомства з Є. Маланюком творчо сформувалися. Їх друкований доробок складався з двох і більше поетичних книжок. Усіх єдило тонально-настроєве сприйняття життя, відтворення динаміки й конкретності навколишнього. Поряд з увагою до природи вони намагалися передати внутрішні переживання героїв — зматеріалізувати відчуття свободи, радості, безтурботності.

Перша збірка українського поета вийшла у 1925 р. Друга — “Гербарій”, хоча й з’явилася роком пізніше, містила вірші, писані у 1920–1924 рр. Вона засвідчила вплив польської літератури на його ранню творчість. Нашу увагу привертає Маланюкове бачення довколишнього світу, сповненого руху, енергії. Сприймання природи як активного, здорового і повнокровного середовища — теж від естетизму Ю. Тувіма, Я. Івашкевича, К. Вержинського. Однак характерним для митця залишається інше: “За мармурові мури мрій // Землі не долітає гомін” [4, с. 79], а вторгнення живого життя у життя ліричного героя незначне.

Порівнюючи твори Є. Маланюка 1920 і 1923 рр., помітимо еволюцію поета в художньому осягненні світу. У перших віршах він мислить абстрактними образами, герой живе в очікуванні смерті і без віри, песимістично споглядає довкілля, бо “вже все убив. Вже все пізнав”; “В померлім серці в шатах сніжних // Смертельно-біла спить весна” [4, с. 81]. Під впливом авторитету скамандритів, а також творчості П. Тичини, які утверджували в літературі віталістичний підхід в осягненні дійсності, Є. Маланюк чимало місця відводить зображенню реалій конкретного світу. Пейзаж допомагає розкрити його погляди на сучасність, точніше відтворити позицію митця і громадянина. Змальовуючи природу, він не констатує, а прагне показати її в русі, процесі, передати її внутрішню напругу й енергію.

У ранніх творах поет намагається схопити нюанси людських почуттів, відновити певні спогади (адже деякі вірші присвячені конкретним особам). Тут Є. Маланюк не абстрагується від земного образу жінки і близький у трактуванні інтимної теми до інших письменників-модерністів. У збірці “Гербарій” образ коханої — перша ланка у довгому ланцюзі жіночих постатей поета, що уособлюють його бачення долі України.

Підвалиною порозуміння українських і польських митців початку 1920-х рр. стали літературні зацікавлення. Їхню творчість єднала неоромантична і неокласична тенденції

розвитку обох культур, в яких виражене оптимістичне відношення до світу і людини. Це виявилось у ствердженні життя, активній позиції героя, асоціальності, зверненні до світоглядних концепцій минулих епох, увазі до класичних форм тощо. У межах цих рис витворювалися індивідуальні тематико-образні моделі якісно нового сприймання минулого і сучасного.

Однак тенденція зближення двох літератур набула здебільшого інформативно-оглядового характеру, торкнувшись перекладу й критики. Цей зв'язок був пришвидшений вимушеною еміграцією українських письменників за кордон, що спричинило їхню ізоляцію від художнього процесу на батьківщині, підштовхнуло до пошуку іншого творчого середовища. Для витворення власного потрібен був час.

Наприкінці 1923 р. Євген Маланюк оселяється в Подєбрадах, що було пов'язано з його навчанням на гідротехнічному відділі Української Господарської Академії. Тодішній президент Чехо-Словаччини Т. Масарик прихильно ставився до емігрантів з України, надавав їм фінансову і політичну підтримку. Впродовж наступних 1924–1928 рр. поет проживає у Празі. У 1929 р. він переїжджає до Варшави в пошуках постійного місця праці [11, с. 24]. З огляду на ускладнення дипломатичних стосунків України і Польщі на прийняття цього рішення, вважаємо, вплинула також політика польського уряду стосовно Галичини. На початку 1930-х рр. розпочалася відкрита колонізація українських земель, що активізувало боротьбу емігрантських військово-політичних організацій за національні права населення цієї території.

Тогочасна діяльність поета торкалася здебільшого художньо-естетичного аспекту творчості, однак він не залишався байдужим до розв'язання політичних питань.

На сторінках варшавських видань він чи не єдиний з українських письменників друкує кілька статей польською мовою, в яких прагне всебічно висвітлити проблеми розвитку культури, розкрити специфіку її утвердження впродовж віків. Є. Маланюк вміщує їх у журналі "Варшавський щоденник" ("Pamiętnik Warszawski"), газетах "Літературні вісті" ("Wiadomości Literackie") і "Схід" ("Wschód") для часопису "Варшавський щоденник" "Ст. – Петербург — Петроград — Ленінград" [12, с. 3-25], яку Л. Подгорський-Околув та В. Слободнік переклали польською мовою. Тут поет руйнує Пушкінський міф про Російську імперію як сильну й органічно створену державу. Підвалини Росії будувалися при використанні фізичного та інтелектуального потенціалу України. Книжки М. Гоголя, М. Некрасова, Ф. Достоєвського, а пізніше модерністів О. Блока, Д. Мережковського, А. Белого, М. Горького розкрили інший, трагічний бік життя цієї країни та її столиці. В їхніх творах, говорить Є. Маланюк, урбаністична тема висвітлена в абстрактних або надмірно конкретних контурах, у межах яких побут та історія постають у темних фарбах і без пафосу.

Наступні його дослідження показують розвиток української літератури на сучасному етапі, однак паралельне звернення до культурної спадщини — один із засобів увиразнення ваги розквіту національного мистецтва пореволюційного часу на шляху утвердження державності. У статті "Українська література в світлі сучасності" характер її розвитку впродовж віків автор окреслює терміном "фрагментарність", виділяючи кілька етапів цього процесу. Протягом їх часового визначення духовна творчість народу залежно від суспільно-політичних обставин виявляла вичерпні чи часткові прикмети

свого естетично-художнього реалізування. Якщо варязько-візантійський період Київської Русі, а за ним і період бароко, на думку Є. Маланюка, виявилися повною мірою, то наступним — сентименталізму, романтизму — перешкодили зовнішні події, зокрема такий фактор політична залежність України від Росії, національний гніт в імперії. У 1917 р. відкрилися нові можливості для повноцінного розвитку культури. П. Тичина, найталановитіший представник мистецтва того часу, зумів у слові художньо виразити “переісточення народу-люду у нарід-націю” [13, с. 626]. Творчість письменників еміграції “стала прикладом розкутої української особистості, що зуміла порвати з летаргічним минулим і викрити у творах культурно-історичні прорахунки епох” [13, с. 637-638].

Третя праця “Українська поезія останньої доби” [13, с. 626]. присвячена безпосередньому розглядові модерністського процесу в Україні 20-х рр., у межах якого розвивалася символістська, неокласична, експресіоністична, футуристична течії. Про їх потужний вияв на національному ґрунті свідчать твори П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, М. Семенка. Поезія була одним із шляхів духовного самоусвідомлення народу, виросла до органічного складника культури, досягла високої техніки і пішла шляхом самостійного розвитку. Звідси основна думка статті — здатність української літератури виконати історичне завдання епохи. Ця впевненість — провідний мотив розвідок Є. Маланюка польською мовою. Вони засвідчили його естетичну і громадянську позицію. Поява статей українського критика на сторінках варшавської періодики стала помітним моментом у боротьбі емігрантських організацій за політичні права Галичини.

Ця діяльність поета не вплинула на стосунки зі скамандритами. Євген Маланюк поновлює свої контакти з польськими письменниками, які насправді й не припинялися від часу його першого перебування у Польщі. Як згадує М. Мухин, Є. Маланюк мав у власній бібліотеці в Празі збірки книжок усіх представників “Скамандру” з присвятами, а від Ю. Тувіма та Л. Подгорського-Околува одержував інколи й пізніше видані твори [2, с. 336]. Серед старих товаришів нашого поета, з якими знову спілкується, — Ю. Тувім, Я. Івашкевич, К. Вержинський, Л. Подгорський-Околув та інші.

У 1930 р., одразу по приїзді до Варшави, Є. Маланюк кілька віршів з циклу “Ars poetica” адресує Ю. Тувімові [4, с. 494-495]. Кожен рядок його вірша — свідчення доброго знання психології творчості митця 20-х років, який прагнув “зловити натяк, мить, секунду, // Щоб розіп’ять і пригвоздить” їх на чистому листку паперу. Відтворити внутрішні основи формування нової поезики, що зростала на прагненні втілити відчуте, а не лише бачене докільля через пошук відповідної експресії, — основна мета, яку ставив перед собою Євген Маланюк. Не випадковою була присвята цих поезій Ю. Тувімові, що формувався як митець у повоєнний час.

Упродовж 1931-1936 рр. низку віршів українського митця було надрукована польською мовою. Появі їх безпосередньо сприяли скамандрити. Я. Івашкевич у збірці “Повернення в Європу” (“Powrót do Europy”) (1931) помістить поезію “Прага” з надписом “Євгену Маланюкові” [14, с. 88-89], поряд з якою було надруковано іншу — відповідь Є. Маланюка “До Ярослава Івашкевича” польською мовою [14, с. 90-91].

Єднало ці твори перебування авторів у чеській столиці, спільні спогади і враження від зустрічей.

У 1932 р. Ю. Тувім переклав вірш українського поета "Варшава", який опублікувала газета "Літературні вісті" [15, с. 1].

Кількома роками пізніше у столиці Польщі вийшла з друку збірка Є. Маланюка "Степова Еллада" у тлумаченні Чеслава Ястржембця-Козловського [16, с. 16]. До неї увійшло 14 віршів із чотирьох книг митця "Стиллет і Стилос" (1925), "Гербарій" (1926), "Земля й залізо" (1930), "Земна Мадонна" (1934). Укладаючи збірку, автор не керувався хронологічним принципом, який би засвідчив його ідейно-естетичне зростання. Він фіксує нове ставлення до національної історії, яке чітко прозвучить у збірці 1939 р. "Перстень Полікрата". Вибір творів із упорядкованих раніше видань і розміщення їх у варшавській книзі — не довільні. Наново продуманий порядок розташування текстів дещо згладжує Маланюкове бачення України як зрадливої коханки, гетери, божественної блудниці й зосереджує нашу увагу не лише на образі жінки-батьківщини, а й чіткіше окреслює ліричного героя. Це — воїн, якому призначено творити новий Рим (нову Україну. — Л. С.), дух і міць якого не може приспати підслана Даліла, патріот, який мріє про щасливе майбутнє своєї вітчизни, нещасливої у попередніх віках. Трагічне минуле країни автор подає у пом'якшених тонах. Цей ефект досягається обрамленням поезій "Українські візантійські очі...", "За тобою — доба", "То не був бій...", віршами "А, може, й не Еллада Степова" і "Оттак Горілки хміль...", де герой мовби перебуває у напівсні. Прагнучи позбутися похмурих візій минувшини, герой лине спогадами до радісних моментів життя. Він приймає Україну такою, якою вона є, з усіма поразками й перемогами в її історії. Символічною стає змальована сцена у вірші "Ти стояла у білім завої...": герой, воїн і поет стоїть поруч із згнєбленою жінкою. У збірці "Перстень Полікрата" Є. Маланюк не картатиме батьківщину за її слабкість і її приниження перед ворогами. Наприкінці 30-х рр. поет узрів новий Дамоклів меч над нею. Він поетизує образ України, звертається до славних сторінок її історії, які повинні служити нащадкам за приклад, спонукати до оборони держави.

Зблизився Євген Маланюк у Варшаві і з К. Вержинським. Високо оцінюючи творчість цього письменника, намагається не лише популяризувати його доробок в Україні, а й допомогти йому налагодити тісні взаємини з галицькими митцями. Усвідомлюючи вагу "українських" новел К. Вержинського в час конфлікту двох сусідніх народів, він клопочеться про відповідний відгук і з боку своїх земляків. Поет листується з Євгеном Пеленським — відомим критиком, бібліографом, редактором літературного журналу "Дажбог" (1932–1934), на сторінках якого друкувалися не лише українські митці, а й чимало місця відводилось перекладам з іноземної літератури. В одному з листів Є. Маланюк звертається до Є. Пеленського з пропозицією надсилати цей часопис для ознайомлення до редакцій видань "Літературні вісті" і "Варшавський щоденник" [17]; просить його написати статтю для "Літературних вістей" про сучасну галицьку літературу [17, арк. 22]. Він також повідомляв адресата про появу нових книг. Особливу увагу звернув на роман М. Домбровської "Ночі і дні" ("Nocze i dni"), про який писав: "Революційна річ в польській літературі останньої доби" [17, арк. 9].

Цінуючи Є. Пеленського як доброго видавця, Євген Маланюк дає поради щодо друкування творів польських авторів у його журналі, зокрема прагне донести до українського читача прозу К. Вержинського. Поет заочно (вказує у листах варшавську адресу цієї людини) [17, арк. 2], знайомить його з польським письменником. Добре знаючи написане К. Вержинським упродовж останніх років, він радить редакторові "Дажбога" вибрати з висланої ним книги оповідань К. Вержинського "Межі світу" ("Granice swiata", 1933) одну "українську" новелу і перекласти її [17, арк. 3].

"Цим зробіть собі щирого поляка — великим приятелем", — підкреслював у кореспонденції Є. Маланюк [18]. Зі свого боку К. Вержинський не заперечував проти появи власних творів українською мовою, часто цікавився, як іде справа з публікацією [18, арк. 2]. Помітивши небайдужість письменника до тлумачення його прози, Є. Маланюк майже у кожному листі до Є. Пеленського запитував про успішність цього починання, просив уважно перекладати, щоб не образити автора [18, арк. 12]. Новела К. Вержинського мала бути надрукована у журналі "Дажбог" або в газеті "Нова Зоря" [18, арк. 19], однак цього не сталося. Український поет висловлює своє невдоволення й з приводу відсутності вірша Ю. Тувіма у щомісячнику "Дзвони" [18, арк. 18]. Твори польських митців так і не були надруковані у львівських виданнях, незважаючи на його старання Є. Маланюка. Ускладнення українсько-польських стосунків на суспільно-політичному рівні негативно вплинуло на літературні взаємини. Якщо на початку 20-х рр. ХХ ст. помітне згладження цього конфлікту і позитивне вирішення проблеми, то в 30-х роках справа "пацифікації" найбільше загострилася [19, с. 3]. Мистецькі контакти між двома народами, що зав'язалися в час інтернування, пізніше були перервані, не знайшовши відповідного підґрунтя для свого розвитку.

Варшавська діяльність Євгена Маланюка — це чи не єдиний каталізатор у поживленні літературних стосунків між українськими (на батьківщині і в еміграції) та польськими письменниками міжвоєнного періоду. Поет, незважаючи на несприятливі зовнішні події, прагнув зберегти ці взаємини, вбачаючи у їх міцності не лише засіб культурного взаємозбагачення, а й шлях до утвердження українського національного письменства серед європейських літератур.

1. Переднє слово до видавців // Веселка. — 1923. — № 1.
2. Гридень К. Перші зустрічі з Є. Маланюком // Маланюк Є. Земна Мадонна / Упор. М. Неврлий. — Братислава, Пряшів; Лондон, 1991.
3. Хроніка: Варшава // Веселка. — 1922. — № 6 / 8. Очевидно, автор повідомлення мав на увазі такі вірші Л. Подгорського-Околува: Podhorski-Okolów. Śnieg // Kurier Polski. — 1922. — № 351; Podhorski-Okolów. Lato // Kurier Polski. — 1923. — № 14.
4. Маланюк Є. Поезії / Упор. Т. Салига. — Львів, 1992.
5. Подгорський-Околув Л. Дорога на Емаус // Веселка. — 1923. — № 2-3.
6. Хроніка: Щипорно. Вечір — Тичині // Веселка. — 1922. — № 6/8.
7. Польська критика про Тичину // Веселка. — 1923. — № 1.
8. Хроніка: Варшава // Веселка. — 1923. — № 7/8.

9. *Маланюк Є.* "Skamander", miesięcznik poetyzcki. Warszawa, 1922–1923 // Веселка. — 1923. — № 9/10.
10. *Маланюк Є.* У Сусіда (Декілька профілів сучасних польських поетів) // Мамай. — 1923. — № 1.
11. *Неврлий М.* Поет боротьби і вселюдських ідеалів // Маланюк Є. Земна Мадонна — Братіслава; Пряшів; Лондон, 1991.
12. *Malaniuk E.* St. —Peterburg — Petrograd — Leningrad // Pamiętnik Warszawski. — 1931. — № 4.
13. *Маланюк Є.* Українська література в світлі сучасності // Літературно-науковий вістник. — 1932. — Кн. 1. — С. 626. Про публікацію цієї статті у варшавському тижневику "Схід" за 1932 рік читаємо у: Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, відділ рукописів, фонд Є. Пеленського, спр. 76, п. 2, арк. 4. З незначними змінами була передрукована у: Літературно-науковий вістник. — 1932. — Кн. 1. — С. 626—638. Цитуємо за цим джерелом. Основу розвідки як польською, так і українською мовами творив реферат, виголошений на Другому Українському Науковому З'їзді в березні 1931 р. у Празі. Див.: *Маланюк Є.* Українська література...// Літературно-науковий вістник, — 1932. — Кн. 1. — С. 626.
14. *Iwazkiewicz J.* Powrót do Europy. — Warszawa, 1931. — S. 88–89.
15. *Malaniuk E.* Warszawa // Wiadomoci Literackie. — 1933. — № 12.
16. *Malaniuk E.* Hellada Stepowa. — Warszawa, 1936.
17. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, відділ рукописів, фонд Є. Пеленського, спр. 75, п. 2, арк. 19, 23.
18. Є. Маланюк підтверджує це ж у ще одному листі: "...тим перекладом придбаємо приятеля в талановитій і живій людині". Див.: арк. 12.
19. *Швагуляк М.* Пацифікація. — Львів, 1993.
20. *Malaniuk E.* Poezja ukraińska ostatniej doby. // Wiadomoci Literackie. — 1933. — №4.

YEVHEN MALANIUK AND "SCAMANDR"

Lilia Syrota

*Scientific Library of I. Franko National University of Lviv, 5 Drahomanova str.,
79000 Lviv, Ukraine*

The article inquires creative intercourses of Ye. Malaniuk and the literary group "Scamander" in 1920-30 years, which evinced in sphere of interpreter action, in reviews and articles about polish and Ukrainian literature in that times. Analyzed in the process material opens the specific character of Polish- Ukrainian relations and cultural connections of the interwars period and gives wide information about spiritual life of the emigrant poet.

Key words: literary group, Polish- Ukrainian relations and cultural connections.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 — 1 "18" (092 Є. Маланюк) (091)

ПЕРСТЕНІ ДОЛІ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

Мар'яна Комариця

*Львівська наукова бібліотека імені Василя Стефаника НАН України,
вул. Стефаника, 2, 79000 Львів, Україна*

У статті простежено видозміну міфологічного символу персня у поезії Євгена Маланюка. Перстень виступає як втілення ідеї фатуму, поетична версія історіософської концепції поета. Твори Маланюка проаналізовано в контексті поезії Богдана Ігоря Антонича, Оксани Лятуринської, Івана Драча із аналогічною символікою. Символ персня уособлює також єдність долі поета та батьківщини.

Ключові слова: поезія, символ, міф, історіософія.

“Роковане повторення історій — Сей смертний сон, сей ренесанс лихий”, — такою постає українська історія у поетичній концепції Євгена Маланюка. Проблема фатуму, рокованості життя людини, нації, людства була однією з центральних ще у міфах древніх народів, зокрема грецьких та римських. Форми поетичної реалізації цієї ідеї зумовлювались як природно-історичними обставинами, так і традицією національних культур. В українській міфології людська доля уявлялась ниткою, яку тчуть чи обривають небесні жіночі істоти — Рожаниці. “Звивання, а отже, і нитка, — зауважує О. Потебня, — відносяться до двох важливих моментів людського життя: весілля та смерті, й понад те мають значення щастя... Отже, нитка — доля взагалі. Від зближення цього місця з місцями сербських народних пісень про нитку з неба або з “рощи”, назва якої нагадує Рожаниць, можна зробити висновок, що ці нитки ведуться небесними істотами, що керують долею людей” [1, с. 355-356]. Дотична до нитки міфологічна символіка вінка і персня, яка збереглася в обрядовому пісенному циклі, теж пов’язана з ідеєю долі. Форма кола уособлює зміну й оновлення людських поколінь, природи, Всесвіту. І коли за допомогою вінка передбачалась майбутня доля дівчини, то перстень ознаменовував перехід до нового, подружнього, етапу життя. В українських колядках вінки і перстень — невід’ємні атрибути весільного дійства:

Золотий перстень як огонь сяє,
Зелена сукня слід замітає,
Перлова нитка голівку об’язує [2, с. 309].

Очевидно, що перстень асоціювався із сонцем (круглий, золотий), а згадка про перевиту перловою ниткою голову зарученої дівчини свідчить про спільні джерела постання символів нитки, вінка і персня.

Не випадково саме із перснем пов'язана давньогрецька легенда про самоського володаря Полікрата, який, наляканий своєю щасливою долею, кинув за порадою єгипетського фараона найкоштовнішу річ — перстень — у море як жертву богам, щоб уникнути їх гніву. Але доля вирішила по-своєму і перстень повернувся разом із морською рибиною. Царський кухар

Біжить в палату стрімголов:
 “Щасливий, царю, ти без краю,
 Тобі я перстень повертаю —
 У риби в нутрощах знайшов” [3, с. 135].

Євген Маланюк, взявши за основу цю легенду, трансформує міфологічний сюжет за принципом антитези. Такий прийом не новий в українській літературі: згадаймо антистрофи П. Тичини із циклу “Замість сонетів і октав”, диптих “Скарга терну” й “Терен співає” Б.-І. Антонича, зрештою, “Земну Мадонну” чи “Антимарію” самого Є. Маланюка. Перстень долі України, що після “на мить розквітлої любові” знову й знову опинялася в полоні, уособлював вирок для народу, який завжди “коритись був готов”.

Феномен матері-невільниці був загадкою для багатьох її обдарованих синів — від невідомих авторів історичних пісень та дум, де алегорія мати—діти була традиційною:

Мати сина годовала,
 Потіхи ся сподівала.
 “Не втішайся, мати, мною,
 не буду ти послугою” [4, с. 163].

У пісні мати посилає невдячного сина до диких звірів, орди, турчина, поляків та москалів, однак син відповідає, що всі вони його бояться й щедро обдаровують при зустрічі, а москаль “давно к собі закликає”. Всі варіанти цього сюжету закінчуються марним проханням матері про повернення сина: “Возьми мати піску в жменю, — Посій його на каменю: Як же той пісок ізійде, Втогда твій син домов приїде...”. Очевидно, що у такому широкому контексті образи матері та сина не можна трактувати як часткові, індивідуальні, а як символічно узагальнені. Син, котрий надіявся, що у “москаля добре жити: люльку курити, горілку пити, Ще й поляків [чи турків] бити”, залишився у полі, де змиють голову лише дощі, а розчешуть густі терни. Паралель “мати — діти” характерна і для Шевченкових поезій: такий зв'язок не випадковий, адже витоки його поезики теж слід шукати у фольклорі. Заклик “Обніміте ж, брати мої, найменшого брата, Нехай мати усміхнеться, заплакана мати” знаходить розвиток у пізніших символічних узагальненнях В. Пачовського, О. Стефановича, Є. Маланюка, В. Стуса. Тож, не зважаючи на традиційність ідеї батьківщини-невільниці для української поезії, форма її реалізації через символ персня має у поезиці низку оригінальних рис.

Традиційний еллінський мажор оптимізму замінено у циклі “Перстень Полікрата” трагічною фатальністю одвічного поневолення. Як антитеза до неминучого Полікратового щастя звучить мотив неминучого падіння:

І все повертається, щоб повторити ізнов,
і підступ, і злочин, і зраду, непімщену зраду [5, с. 562].

Символ персія стає для Маланюка втіленням національної долі: образ матері співіснує з образом покореної дівчини-бранки, перелюбки чи навіть повії, яка зрадила свій народ і мліє в обіймах ворога-чужинця. Така метафорика не нова: витoki її знаходимо як у Святому Письмі, так і в фольклорі. У старозавітних текстах пророка Осії Ізраїль, невірний слуга Бога, прирівнюється до жінки-блудниці. Шукаючи допомоги у сусідніх народів, запобігаючи перед ними й облещуючи, поклоняючись їхнім ідолам, Ізраїль впав у великий гріх духовного перелюбства й зради: "Я покараю її за дні ваалів, коли вона їм кадила та, оздобившись кульчиками й намистами, за коханцями ходила. Мене ж — вона забула! — слово Господне!" [6, с. 1023]. В українських народних піснях вона набуває образної конкретизації:

Ой заснув я, моя мамко,
Ой прибігли татароньки,
Аркан втяли, коня взяли,
Дівці-бранці дарували.

Тож мотив дівки-бранки, яка сидить на коні вдовиного сина, створює двовимірну символіку невольництва: з одного боку — вдова як втілення скорботи й незахищеності, а з іншого, — дівка-бранка — втілення насильницької любові. У Маланюка мотив перелюбу розвинутий не в релігійному, а в державницькому ключі. Він докоряє Україні, що не мала твердості у боротьбі проти загарбників:

Мізерія чужих історій
Та сльози п'яних кобзарів —
Всією тучністю просторів
Повія ханів і царів... [5, с. 226].

В ідеї національного протесту і політичного зрушення вбачає Маланюк єдиний вихід зі становища політичної бездержавності. Цитуючи Шевченка, він, однак, акцентує у своїх творах саме на шевченківському мотиві непримиренності до рабського становища — "поховайте та вставляйте, кайдани порвіте".

Очевидно, політичні мотиви поезії Маланюка були тісно пов'язані із націоналістичною концепцією Д. Донцова, який зазначав, зокрема, у своїй розвідці про Лесю Українку: "Сьому останньому моментови [моральному героїзму] в творчості Лесі Українки завдячуємо, що наш націоналізм позбувається стародавніх рис і набирає прикмет трагічного... Сей трагізм внесла до нашої літератури Леся Українка, трагізм непохитної волі, неспрощаючого почування, упертої гордості жовніра в рядах, або мученика на хресті, шалу раненого хижака, що під наведеною люффою готується до останнього скоку; трагізм нації, поставленої в положення: перемогти або згинуть" [7, с. 13-14]. Звичайно, в ідеології Донцова знаходять відгомін складні у своїй діалектичності християнські ідеї вірності та прощення: з одного боку, він вбачає ідеал "чистоти ідеї" в образах християнських мучеників, а з іншого — заперечує своєю

концепцією ті ідеали, за які ці мученики страждали. Автор дослідження ближчий у своїх поглядах до Міріам із "Одержимої". Як Міріам "не терпіла друзів Месії", які не раз відрікались від нього, так і Донцов картає "лицарів компромісу", що до віртуозності навчилися віддавати Богові — Боже, кесареві — кесареве, втрапивши власний ідеал. Однак автор не згадує, що Лесин Месія не приймає любові та жертви Одержимої і залишає її зі словами: "Ні, для тебе я не Месія. Ти мене не знаєш". Саме означеним противенством ідей вірності й любові чи вірності й помсти пояснюємо різку негативну оцінку позиції Д. Донцова галицькою інтелігенцією католицького спрямування 30-х років. Журнал "Дзвони" проводив аналогію між індійською хворобою маок (божевільний, що з налитими кров'ю очима біжить і все нищить на своєму шляху) та ідеями "Вісника", а, оцінюючи твори деяких молодих поетів націоналістичного спрямування, зазначав властиву їм тугу за гайдамацьким щастям ножа та крові. Микола Гнатишак, рецензуючи збірки Маланюка "Земна Мадонна" та "Перстень Полікрата", відзначав, з одного боку, поетичну майстерність, глибокомистецьку душу й "ремісничу рутину старого бувальця на Парнасі", а з іншого, — "небезпечні нехристиянські акценти", зокрема прославлення солодкого зла, земної пристрасті та переваги холодних сталевих відблисків над теплими тонами [8, с. 139-140]. Саме відсутність цього світлого мажору любові й надії надає Маланюковому символу персня — втіленню національної долі — відтінку зловісності.

Національно-політичний аспект символу персня в Є. Маланюка тісно пов'язаний із моментом мистецько-естетичним. Вертаючись до його фольклорних, зокрема обрядових, джерел, спостерігаємо спорідненість символу з мотивом перевізництва: саме перстень або вінок переважно були своєрідною оплатою дівчини за перевіз. У вірші О. Лягуриної "Ярною прийшла весна" бачимо літературну інтерпретацію традиційного для весільної обрядовості сюжету:

— Гов, агов, агов, агов!
 Перевіз задушно! —
 Б'ється в його скроні кров,
 Сам такий безжурний.
 А другодня буде крик
 з берега тамтого:
 — А бодай!.. Зірвав гапчик,
 Персня зняв мойого! [9, с. 61]

У межах народної поезики цей мотив об'єднав дві ідеї: весільного перевозу та перевозу смерті, що переплетені на основі міфологічної паралелі смерть-весілля (подібно як і символ калини). У фольклорних сюжетах дівчина переважно сплачує за свій порятунок трьом рибалкам: одному — вінець, другому — перстень, третьому — дівчина "сама молода", що, очевидно, є поетичною інтерпретацією сцени сватання (молодий і дружба). У ліричних народних піснях перстень змінює коло асоціацій і стає ознакою заручин, обіцянки вірності. Ця пізніша семантична грань символу переосмислена у "Трьох перстнях" Б.-І. Антонича як вірність поетичній долі — "палочі строфи хлопець креслив, весни дванадцять обручів". Тут бачимо ключ до міфологічної єдності образів

персня та сонця: обидва вони означають у поезії Антонича дар творчості: "Ясень, осяяний сонцем, упився, перстень натхнення на сонці тремтить" [10, с. 111]. Сонце і місяць втілюють дві грані існування — життя і смерть, дві грані поетичної творчості — красу і біль. Градація перстенів — пісні, кохання та ночі — становить різні грані єдиного цілого — усвідомлення свого земного призначення, ключа до "нерозгаданого майбутнього":

Дзвонить ніч на площі Юра.
Хрест, неначе ключ могутній.
І стає, мов тінь похмура,
Нерозгадане майбутнє [10, с. 134].

У контексті "Весільної балади" І. Драча символ персня — поетичної долі — пов'язаний з ідеєю внутрішнього психологічного конфлікту сільської дівчини в умовах урбанізації, реалізованого через тріаду "материного рядна", "абстрактного взору Мондріана" й "Балади ДНК", з необхідністю відновлення втраченого зв'язку поезії з народними джерелами. У "Весільній баладі" цей символ не має ні трагіки особистісної фатальності, характерної для Антонича, ні політичної фатальності Є. Маланюка, у ньому домінують орнаментальність та констативність: двоє орлів, що перебирали перстені крилами — "не перехопили — впустили, шалені — Ген у полі впали долі золоті перстені" [11, с. 163].

Перстені своєї долі Є. Маланюк не називав золотими. В останній, посмертній збірці поета "Перстень і посох" мотив єдності поетичної долі автора та історичної долі народу поєднано з ідеєю вічного пошуку: як у сенсі філософському, так і державницькому. Збірка складається із трьох розділів: "Лютий"; "Поле бою"; "Парастас" і наскрізь проникла темою смерті — як фатуму і як життєвого підсумку. Перший програмовий вірш "Лютий" об'єднує у собі три базові елементи (домінанти): смерті, бою та служіння. Він, подібно як і вірш "Перстень Полікрата" в однойменній збірці, творить синтез ідей, розвинутих детальніше у трьох окремих циклах. Наприклад, лютий як останній місяць зими символізує закінчення одного природного циклу і початок нового життя, що повинно ще вибороти своє право на перемогу як у тілесному, так і в духовному сенсі. Центральні мотиви циклів "Лютий" і "Поле бою" дотичні саме у той спосіб, що поетова істота — це поле двобою думок і пристрастей, а мудрість виростає "важка наче камінь" як підсумок прожитих років:

Добре знаю, що лютий — лютий,
Переконуюсь знову і знов.
Та й ти знаєш: ненатло-лота
В лютім серці моя любов.

Єдність тіла й душі як поля бою поета він відчуває як єднання із рідною поневоленою землею, спогад про терпіння якої — наче помста долі, ще одне повернення "Полікратового персня". Ключ до розуміння цього діалектичного процесу знаходимо у вірші "Campus Martius": Українську державу бачить Маланюк у ретроспективі як "єдиний біль народження і умирання", що такий близький до міфологічної ідеї двобою

сил природи на межі зими і весни, як вічна ідея народження у терпінні. Як казав Ісус, пшеничне зерно, коли не завмре, то залишиться саме-одне, коли ж завмре, то рясний плід принесе.

1. *Потебня А.* Слово и миф. — М., 1989.
2. *Календарно-обрядові пісні.* — К., 1987.
3. *Шіллер Ф.* Лірика. — К., 1967.
4. *Історичні пісні.* — К., 1961.
5. *Маланюк Є.* Поезії. — Львів, 1972.
6. *Святе Письмо Старого та Нового Завіту: Пророк Осія.* 2. 15. — Рим, 1991.
7. *Донцов Д.* Поетка українського рісорджієнта: Леся Українка. — Львів, 1922.
8. *Дзвони.* — 1935. — Ч. 2/3.
9. *Лятуринська О.* Зібрані твори. — Торонто, 1983.
10. *Антонич Б.-І.* Вибрані твори: у 2-х т. — К., 1986.
11. *Драч І.* Вибрані твори: у 2-х т. — К., 1986.

“RINGS OF FATE” OF EUGENE MALANYUK

Maryana Komarytsia

*National Academy of Science of Ukraine, V. Stephanyk Scientific Library of Lviv,
2 V. Stephanyka str., 79000 Lviv, Ukraine*

The transformations of the mythological symbol of the ring in the poetry of Eugene Malanyuk are considered in a present paper. The ring embodies the idea of fatality, giving the poetical version of the historiosophical concept of the poet. The poetry by Malanyuk is analysed in a connection with that poetry by Bohdan Ihor Antonych, Oksana Lyaturynska, Ivan Drach use the similar symbolism. The symbol of the ring personifies also a unity between the poet's fate and his motherland's one.

Key words: poetry, symbol, mythology, historiosophy.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

МОЛОДА КАФЕДРА

УДК 821. 161. 2 — 3 “19” (092 О. Турянський)

МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗІВ-СИМВОЛІВ У ТВОРІ О. ТУРЯНСЬКОГО “ПОЗА МЕЖАМИ БОЛЮ”

Андрій Печарський

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

Автор статті торкається проблем психоаналізу художньої творчості, які створюють відповідне поле моделювання образів-символів у творі Осипа Турянського “Поza межами болю”. Ці образи-символи переходять у своєрідну модель, конструювання якої є засобом пізнання прихованих механізмів, гіпотез, абстракцій.

Ключові слова: образ-символ, візіонерський план, графічна модифікація, модель, абстракція.

Якщо вважати, що художній твір є віддзеркаленням душі автора, то загадка тексту для літературознавців завжди виходитиме із осмислення індивідуальності письменника, його біографії і творчості на певній стадії літературного процесу.

Психологічний аналіз художнього твору відрізняється від літературознавчого, особливо в контексті експресіонізму. “Поza межами болю” належить до тих творів, з яких дістає “неспеціаліст свою психологію” [1, с. 205], тобто психоаналітичну основу, для якої характерне первинне переживання напівсвідомого, візіонерський стан творця.

Дуже важливо текстуально простежити цей візіонерський стан митця, коли все, що перебуває поза свідомістю, не є дійсною думкою, а лише прагненням до її самовираження. Цей момент гострого протиріччя між результатом фізичних (зовнішніх) і сенсуальних (внутрішніх) енергем слів відтворив автор у “Поza межами болю” (Відень, Чикаго, 1921) великою кількістю пунктирів, що в сучасному передруку творів О. Турянського (К., 1989) були упорядники представили у формі крапок, як функція перерваності речень та епізодів. Закономірності чи смислових систем у графічній модифікації годі й шукати, бо для дослідження відмінностей двох явищ підсвідомого і свідомого потрібно знати обидва, а нам відоме тільки друге. Проте фіксація самого факту невисловлених думок О. Турянського, а отже, і підсвідомого, дає змогу торкнутися проблем психоаналізу художньої творчості, яка, безумовно, базується на людському досвіді, у психічних переживаннях письменника.

Для поезії роману "По́за межами болю" характерним є розкриття функції моделювання образів-символів, що "неодмінно передбачає використання абстракції й ідеалізації" [2, с. 304]. Наприклад, ідеалізація образу матері з дитиною у відповідних епізодах створює систему модифікації біблійного сюжету "неопалимої купини", модель якого базується на міфічному мисленні, а образи автора як, до речі, і головного персонажа Добровського, є своєрідними моделями, що відображають авторську концепцію українського духовного двійництва.

Однак проблема розмежування індивідуального і загального завжди супроводжується певними сумнівами.

Згадані постаті доволі типові для української національної психіки. Добровський і автор є образами-символами. Але чому герої, кількість яких становить магічне число "два", — українці? Не варто припускати збігу випадковостей, бо спогади П. Карманського, одного з перших читачів рукопису "По́за межами болю", підтверджують, що автор дуже ретельно шліфував свій твір.

"...Турянський зі своїм твором не розлучався і водно переробляв його, доповнював, цизелював, бо його амбіції пішли поза межі пересічного письменника. І як цей твір вріс у душу автора, видно з того, що він не мав змоги читати його комусь, щоби плач не затискав йому горло" [3]. Питання і відповідь на нього зумовлюються і пояснюються авторською концепцією "українського двоєдушся", яку Турянський реалізував у своїй комедії "Раби", й коротко з'ясував, полемізуючи з М. Рудницьким у статті "Рецензент і критик": "...В найбільшій частині Українців живе дві душі, душа героя та душа невільника. Геройська душа унасліджена від українських прапредків, котрі доконали чуда, гідного Титанів: здобули наймогутнішу матеріальну підставу життя, найбільше плодучу, медом і молоком текучу землю в Європі. Але славний український чорнозем став прокляттям для українських потомків..."

Автор розділяє концепцію В. Липинського, що "причиною нашої недержавності єсть найбільше в Європі родюча земля і добре підсоння" [4, с. 422]. Він ослабив первісну енергію народу, розміжив його духа, який, вживаючи вислову Цезаря "effeminatus est". Таким чином постала друга, рабська душа, яка спричинила упадок великої Київської держави і зробила Українців віковими рабами чужих народів, вихованих на багнах і пісках" [5, с. 8].

Образи автора і Добровського як символ одного цілісного, нероздільного типу українця, а одночасно оригінального розчленування духовного і плотського на два персонажі, вбираються в канву власної авторської теорії "двоєдушся".

Таким чином, образи-символи переходять у своєрідну модель (раніше в сучасній лінгвістиці, за Л. Єльмслевим, саме поняття моделі значною мірою вичерпувалося терміном "теорія"), конструювання якої є засобом пізнання прихованих механізмів, гіпотез, абстракції, навіть ідеалізації.

Добровський — людина звичайної свідомості й діє в рамках свого матеріального відчуття. В його психології лежать витoki земного здорового глузду, що оберігає від надмірного надривання нервів, не дає втекти уяві в хворобливий космополітизм, робить розум аналітичним і чітким. Це дозволяє бути героєві розсудливим, дотепно жартувати. На нарікання товаришів щодо власного гумору, каже: "...ви всі збожеволієте, лиш я сам

заховаю власний розум, бо в мене, здається, занадто твердий череп на такі тонкості, як видіння й божевілля. Це мені дуже прикро. Ви, може побачите балеві дами очима, а я, здається, тільки душею. Однак очима душі я більше побачу від вас”.

Проте “очима душі” герой не побачив більше, ніж товариші, бо як він сам висловився, його череп затвердий на видіння, яке протягом усього твору висвітлює, матеріалізує сферу вічного в образі матері з дитиною. Авторим видінням образу пройнялися інші, ще живі герої. “Добровський, — кричали Сабо й Ніколич, — поможи йому зайти до неї. Ця жінка спасе всіх нас від смерті”. Проте Добровський, охоплений раціональним поривом, говорить Турянському: “Нам обом одна дорога: ти йдеш назустріч жінці — я по дерево”.

”Добраніч тобі, моя старенька мамо... Я засну спокійно, при повній свідомості” — це були останні слова Добровського, останній відбиток чіткого окреслення аналітичного розуму щодо усвідомлення певної ясності свого існування в матеріальному світі: а відчуття “видіння” як ірреальності, яке можливе тільки після смерті, суперечить відчуттям автора, образ якого завершується блаженним злиттям з Абсолютом, що й стало причиною його загадкового виживання.

Світогляд персонажів роздвоюється: почування, підсвідоме, підсвідомі прямування (що простежуються в образі автора. — *А. П.*) ... за констатаціями М. Костомарова, але вповні згідно з засадою модерної структурної психології, ... переважають в українцях ..., а в росіян аналітичний “світлий розум” та воля” [6, с. 13], (які притаманні Добровському).

Серед морозу, снігів і гір, у спільній біді герої по-різному сприймають Бога. “Хотів би я розбити скам’яніле небо і скинути всіх богів у що безодню... Хай би вони самі відчули й пізнали бездонну глибіню людського страждання!”.

Це нарікання Добровського на несправедливу долю не можна назвати богозневірнням, просто в такій екстремальній ситуації спрацював механізм його установки на практицизм розуму, бо як характеризував росіян М. Костомаров, “часто стрічаємо людей християнської моральності: релігійність їх звернена на практичне виконання християнського добра” [6, с. 12-13]. В українцях “міцне почуття Божої всеприсутності, душевна скрута, внутрішня розмова з Богом, тайне думання про Божу волю над собою, сердечний порив у світ невідомого, таємного, радісного” [6, с. 12], що простежується в образі автора, в його усвідомленні Бога як абсолюта всього суцього, спогадом про сім’ю.

“Бог прокляв нас... Всі великі й добрі сили відцуралися нас... Молися, сину, молися за батька! Може твоя молитва невинного ангела проб’є скам’яніле склепіння небес”.

Досі висвітлювалася різниця між духовним і релігійним світоглядами персонажів. Але чому в характері Добровського так багато рис чужої психології? Чи не напрошується тут думка про прищеплення українцям російського квієтизму за той тривалий період перебуття в складі чужої держави? Чи не є це тип “малороса”, незважаючи на несумісність образу-символу з історично-політичними обставинами тих часів, коли людина зі східної частини України не могла опинитися на боці австрійського фронту?

“Інтерпретація українського індивідуалізму виходить із загального ствердження, що ідеал бути сильним та могутнім — це “подекуди ідеал кожної людини”, але в нас зокрема він розвинувся під впливом степу...” [6, с. 28-29].

О. Турянський надає значення не тільки історичним, народно-побутовим, релігійним, але й географічним чинникам нашої вдачі.

Згадаймо розпуку автора, коли він серед снігової пустелі каже: “... мовчить буйний вітер, не віє з далекої України. І ти, моє серце, засни !...”

“Буйний вітер” викликає асоціації зі степом, бо часто в народній творчості порівнюється з ідеалом сили запорізьких козаків, які проживали в степах України: він персоніфікує міцний дух і тіло, навіює думки про нашу історію.

Отже, в образах Добровського й автора, які становлять цілісний символ, не існує поділу на західний і східний типи українця, а їхній індивідуальний самовияв — “це своєрідне надолуження за збірну вікову неволю” [6, с. 29].

Образом жінки з дитиною, сімейного затишку пронизаний увесь твір. “Треба додати, що з поняттям української родини тісно пов’язане поняття власної хати, дому... Це — осередок людства для українця. І тому з поняттям “хати” взагалі сполучається ширше поняття рідної землі...” [6, с. 34].

З цього може випливати парадоксальність новопсихози українця: одночасно з ним народжується недержавність. Бо сильна акцентація на родинному, сімейному вогнищі здебільшого виявляє індивідуальні можливості людини й творить не цивілізацію з державними структурами, а культуру, яка унутрішнюється сама собою. Держава як виразник нації не може бути створена, а й надалі існуватиме тільки як ідея.

Цікаве зауваження: віра в можливість побачити власну “хату”, рідних у творі “Поза межами болю” — єдиний шлях до виживання. Автор вгамовує біль свого ослабленого тіла, згадуючи Святий вечір у рідному домі, сім’ю, зелений розлогий сад, той життєвий спокій, що зачаївся десь глибоко в серці героя й тремтить замерзлою зболілою сльозою.

У Добровського, навпаки, відсутнє почуття “рідної хати”. “Я не тужу за ніким, — ... Проклинаю цілий світ і серджуся навіть на своїх родичів...”

Із втратою почуття “рідного дому”, що облицьовує національний характер, вироджується друга рабська душа українця, бо досі (аналітичний розум, релігійний практицизм, характерний для росіян) вона лише проходила певні стадії своєї еволюції до самознищення.

Розглянувши моделювання образу-символу “двоєдушня”, перейдемо до тлумачення інших символів, які є елементами в системі побудови твору.

Найоригінальнішим і надзвичайним явищем в “Поза межами болю” тогочасна літературна критика вбачала культ матері з дитиною. Зокрема, Р. Плен зауважував: “Символізування найвищих ідеалів людства в образі жінки й дитини — це, оскільки я знаю український народ, спеціальна українська риса, яка, однак, в ідейнім і артистичнім зображенні Турянського є так само загальнолюдською” [7, с. 6].

Отже, функціонування всієї системи образів-символів може злитися в одну пізнавальну точку. Це образ матері з дитиною, що моделюється в художні образи,

символи, міфи, поза “рамками чистого сюжету, ідейна суть якого має не тільки загальнонародський характер. Але й більш інтимний.

Виведення автором цього культу пов’язується при характеристиці української духовності від історії Трипілля, хліборобської культури з матріархатом: “... в центрі духовності цього кола стоїть жінка-мати, істота, що єднає коло себе родичів. Найдавніший символ цього агрикультурного населення — це образ Великої Матері, божества прапрадідів сучасних українців” [8, с. 179].

Моделювання образу матері з дитиною проходить певні стадії, які відповідають літературознавчим категоріям (від художнього образу до міфу).

Спогад автора про свого сина і жінку — “Там вони обоє. Та, проте, я аж тут їх чую” — додає йому сили скакати довкола куца. Згадаймо епізод, як “...без найменшої тині спротиву почали людські скелети, замерзлі з морозу, смертельно вичерпані голодом, бігати і скакати довкола корча. Лиш одна думка вводила в рух їх закостенілі ноги. “Скачи, скачи і витримай... а то, може, твої власні товариші тебе доб’ють !...”.

Це нагадує поведінку вовків, коли в люті зимові морози зголоділа, стомлена до знемоги зграя не може здобути собі їжі. Звірі, присідаючи на задні лапи, дивляться один одному в очі, щоб виявити найслабшого і роздерти його...

Коли в жахливому “танці смерті” персонажі доводять себе до божевілля, їхнє вигукування у підсвідомості стає першим симптомом всеохоплюючого видіння — передчуття, яке О. Турянський обрамлює в мову пророка.

“...Пшилуський ... кричав: Проч від мене, розпуснице.... Бояні сміявся: “Я її пхнув у безодню”, Ніколич белькотав: “Ти моя, ти моя”... Сабо кляв по-мадярськи, Добровський скреготав зубами, а я повторював раз у раз, сам незнаючи чому: “Сонце...сонце...” Тільки Штранцінгер стояв осторонь, наче статуя й мовчав”. Живим залишився тільки автор, що єдиний повторяв із незгасною надією: “Сонце...сонце...”, яке символізує світло, джерело життя.

Трагічна доля героїв тяжіє до античної психіки, проте й відрізняється від неї, бо “грецька міфологія — це суцільне переплетення чудес, тому не дивно... що боги іноді успішно чинять опір долі, якій повинні були б беззастережно підкорятись” [9, с. 104]. О. Турянський іде за християнським передчуттям долі, вготованої персонажам, за порогом їхньої свідомості. Це те, що народжується в людині й керується протягом усього її життя, де небесне й земне урівноважуються всесвітнім законом, зливаються в Божому дусі.

Закономірність трагічного кінця товаришів впливає з їхнього минулого життя: дружини Добровського і Пшилуського — повії, в Штранцінгера померли дівчина і мати. Сабо нікого не має, про сімейне життя Бояні і Ніколича в творі взагалі не згадується, лише в автора щасливо склалося власне подружнє життя.

Як бачимо, щаслива чи невдала сім’я у житті людини є мірилом її власної долі. Тому віра героїв у життя базується на любові до жінки. Це земне, людське не подібне до кохання пророка Осії, що взяв шлюб із повією й шукав у неї душевної гармонії. Падіння розпусниці не зламало чистих, сильних почуттів чоловіка, який не тільки не звернувся до суду, щоб суворо покарати невірну дружину, а змирився і повернув її до свого дому.

Припустімо, що в автора жінка теж виявилася б повією. Чи пройнявся б він тим

терпінням, вірою в кохання, що й Осія? На поставлене запитання можна відповісти словами К'еркегора: "Трагічним героєм людина може стати власними силами, рицарем віри — ні" [10, с. 12].

У "танці смерті" зі слів персонажів образ розпусної жінки не є спогадом героїв про своїх дружин, а, отже, і художнім образом, тому що означає і загальне (символ), хоча при такому ставленні до нього окреме (художній образ) не втрачає своїх властивостей, бо входячи в сукупність бачення, водночас протистоїть йому.

Витоки символів сонця, жінки-матері чи жінки-повії, які використав О. Турянський, лежать ще у давніх народних українських традиціях. Як зауважив відомий етнограф Г. Булашев, вивчаючи легенди, казки, повір'я, обряди нашого краю, "за зовнішністю своєю Доля уявляється в образі жінки різного вигляду" [11, с. 121].

До речі, про зовнішність жінки в творі не згадується жодним словом. Цікаво, що герой стільки марить своєю сім'єю, дружиною, а навіть не описав кольору її очей, волосся чи ще чогось, що є звичайною, навіть обов'язковою річчю для закоханої людини. Такий підхід до образу дає підстави вважати цей факт однією із специфічних рис його символізування, що містить у собі психоаналітичну основу.

Оповідач в образі матері з дитиною бачить лише ідею продовження людського роду, все суто інтимне, жіноче зникає, не має сенсу. На перший погляд така ідея здається ледь не нав'язливою догмою, що порушує природне взаємопочування людей. Але не забуваймо, що в художній інтерпретації образ-символ виконує своє певне призначення. Як писав З. Фройд у своїй праці "Вступ до психоаналізу": "Ми називаємо сексуальну діяльність спотвореною саме в тому випадку, якщо вона відмовляється від цілі продовження роду і прагне до діставання задоволення як до незалежної від нього цілі" [12, с. 201].

Із прадавньою культурою нашого народу пов'язаний і образ сонця. Хоча відомостей про дохристиянську українську релігію до нас дійшло дуже мало, здебільшого прийнято вважати, що релігійним культом українського селянства був культ природи, правдоподібно поєднаний більше із Сонцем. Принаймні, основні українські обряди пов'язані з поворотом Сонця: колядування та щедрування — з зимовим поворотом Сонця на літо, веснянки — з весняним рівноденням [13, с. 195].

Отже, "танець смерті" набирає символічного характеру і водночас, відбувається своєрідний перехід художнього образу жінки в символ.

Цьому основному принципіві підпорядковується і пронизане ним міфічне мислення. Символічний зміст епізоду пов'язаний з іншими ситуаціями, коли авторові замість куца привиджується мати з дитиною — марення, яке спричинилося до його загадкового виживання. Згадаймо момент, коли знедолені, вимучені голодом товариші, щоб вгамувати біль, вирішили їсти тіло мертвого Бояні. Жахливість цієї думки Сабо "розтрощила до дна все... ество автора".

"... Ще слабша, ще нужденіша моя душа. Здається, моя свідомість починає хвилями притемнюватися. Якось червоно-темна мряка заступає мені на хвилину очі й думки. Все моє ество обертається в нічо. Щось гострим ножем уверчується в мою свідомість. Я чую, що думаю... чую біль... на щось тривожно чекаю".

І тут героєві на місці куща ввижається мати з дитиною, що пробирається в авторове затиштя і постає божественною величчю помислів про Богостраждання. Це Откровення приводить у рух свідомість героя.

Ні... це корч... не корч
 Так, так... це мати з дитиною...
 Вона з дитиною замерзає... Може, вона
 слабим, завмираючим голосом прохає
 рятунку від нас..."

Але як же так, божественна мати з дитиною плаче... І в автора закрадається думка допомогти їм. Хто? Знедолені, приречені на смерть люди. Чи не є цей дивний, незбагненний, символічний момент модифікацією біблійних сюжетів, на перехресті Старого і Нового заповітів? Видіння Мойсееві на Хориві, де явився йому Ангел Господній у полум'ї огнюному з-посеред тернового куща, і те, що пророк Осія відкрив світові "Бога любові і милосердя", втілились у творі в образі матері з дитиною (Пречиста Діва Марія й Ісус).

Відкинутий і зражений людьми, Бог страждає. Ось неосягненна таємниця, яка відкрилася пророкові Осії. Це страждання — біль неподіленої любові, воно свідчить про священний обов'язок, який єднає творіння та Творця. Ми потрібні Йому. Чи не диво це? Чи спроможні ми збагнути цю думку? "Божество не страждає, страждання є ознакою недосконалості" — кажуть у сум'ятті філософи. Ні, відповідає їм пророк, є Божественне страждання. Бог страждає через нашу недосконалість" [10, с. 67].

Нараз усі думки автора розвіюються, щезають, як мана. "Сабо прийшов і приніс кавалок тіла з трупа товариша. Поклав його коло вогню й обтирав полою свого подертого плаща кров на руках. Сів, і впер очі в огонь та сидів, наче скам'янілий.

Нараз щось потрясло ним, як землетрус гранітною скалою". Оце "щось" охопило найпотаємніші глибини свідомості героїв, через авторове видіння божественного страждання. Теорія інтуїтивізму назвала б це "єдиноюдушям".

— Хай згину, а людського тіла не буду їсти, й ніхто з вас не їстиме! — сказав Ніколич.

Перемога духа над тілом "була свята, божеська, бо дух людей, що вмирили з голоду, мав силу кинути в жертву й саме життя, щоб поконати, здушити і вбити божевільну пристрасть тіла".

Як бачимо, автор сам називає перемогу духу — "божественною". Вона й визначає кульмінаційний момент у творі, де схрещується вся напруга, рух, ритм моделювання образів-символів, які існують у двох просторових вимірах світів: людська трагічна драма як життєва реальність з усіма природними інстинктами і гра долі, що підноситься до найвищої сфери духу...

Звичайно, ніхто з певністю не може сказати, що відбувалося в глибині душі автора серед снігових вершин Албанських гір, і які саме ідеї він волів відтворити в "Поza межами болю". Але щодо релігійних поглядів письменника, то у нарисі П. Карманського [14] знаходимо подальші подробиці. "У Відні Турянський ходив обідраний і голодний. Ночував не одної ночі то в того, то в іншого знайомого. У

кав'ярнях, де збиралася українська громада, гаряче дискутував, розповиваючи в розмовах багатий скарб свого всебічного знання.

Месіянські ідеї носилися в його душі, коли вже поема побачила світ... Він хотів об'їздити зі своїм твором Європу і промовляти до людей страшними словами про абсурдність воєн і голосити слово євангельське”.

Людина не встигає бодай на соту частину вловити, зафіксувати у своєму світосприйнятті силу свого розуму. Тільки вона намагається осягнути цю таємницю, як у безсиллі падає зраненим птахом.

У боротьбі, злітанні й падінні, людина в “Поза межами болю” то постає в повній величі власного духу, то корчиться в нищівному його упадку.

О. Турянський, що упродовж тривалого часу дискутував з сучасниками щодо художньої вартості своєї подальшої творчості (філософський трактат “Дума пралісу”, 1921; поема “На суді духа”, 1921; оповідання “Боротьба за великість”, 1925; “Як люди приймали Христа”, 1933; комедія “Раби”, 1926; роман “Син землі”, 1933), на схилі віку писав: “Якесь темне відчуття мучить мене, що я вже не матиму змоги написати подібного твору, як “Поза межами болю”. Наближається вже старість, а друге: галицьке повітря. Воно на легені здорове, але вбивче для душі. На жаль, не має змоги втекти з цієї Богом Забутої землі...”.

Це рядки із манускрипту, що залишився в посмертній спадщині письменника. Як митець О. Турянський завжди був оптимістом. Та як людина, хвора на нервову недугу, що пов'язана із пережиттям першої світової війни, він залишається трагічною постаттю. Його життя — це відбиток всієї глибини трагізму нашої історії, унікальний наслідок кризи галицького культурно-духовного життя.

1. Юнг К. Психология и поэтическое творчество. Самосознание европейской культуры XX века. — М., 1991.
2. Лингвистический энциклопедический словарь. — М., 1990.
3. Карманський П. Трагедія письменника Турянського // Діло. — 1933. — 5 квітня.
4. Липинський В. Листи до братів-хліборобів. — Нью-Йорк, 1954.
5. Турянський О. Рецензент і критик // Літ. Вісник. — Львів, 1927.
6. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. — Мюнхен, 1993.
7. Плен Р. Естетико-критичні замітки до твору О. Турянського “Поза межами болю” // Турянський О. Поза межами болю. — Відень-Чикаго, 1923.
8. Липа Ю. Призначення України. — Мюнхен, 1953.
9. Парандовський Я. Міфологія. — К., 1977.
10. Мень А. История религии. — М., 1992.
11. Булашев Г. Український народ. — К., 1993.
12. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. — М., 1991.
13. Антонович Д. Передхристиянська релігія українського народу // Українська культура. — К., 1993.
14. Карманський П. Українська богема. — Львів, 1936.

**MODELING of the IMAGES-SYMBOLS in the O. TURIANSKYI'S
"OUTSIDE OF PAIN BOUNDARY PATHS "****Andriy Pechars'kyj***I. Franko National University of Lviv, 1 Universytetska str., 79000 Lviv, Ukraine*

The author of the article touches psycho-analysis problems of the artistic creation, which provokes an appropriate modeling field of the images-symbols in the O. Turianskyi's novel "Outside of pain boundary paths". These images-symbols get across into original model, constructing of which is a method of hidden mechanisms, hypothesis, abstract identifications.

Key words: image-symbol, visionary plan, graphic modification, model, abstraction.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 — 1 “19” (092 В. Симоненко)

ЩОДЕННИКОВИЙ РІК ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА

Дмитро Гамаш

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

Стаття подає погляд на щоденникові записи (“Окрайці думок”) Василя Симоненка. Студія жанрових ознак, особливостей поетики цього тексту доводить приналежність мемуарних записів до високих регістрів психологічної прози.

Ключові слова: щоденник, жанр, психологічна проза.

Можливо, надто парадоксально, але щиро й всесторонньо сутність щоденника як жанру схарактеризував Володимир Винниченко: “Найбільша вада кожного щоденника в тому, що ця форма вислову найбільш нещира з усіх форм вислову. Щоденник, як прийнято думати, найінтимніші записи своїх думок. Інтимність — щирість, одвертість, вияв сторін ества людини, які вона ховає перед іншими. Щоденник — це помешкання людини з спальнею, кльозетом, скляночками з ліками, з усім тим, на що у людини йде три чверті життя. Так прийнято дивитись на щоденник. Можливо, що так звані приватні люди дійсно так і ведуть свої записи. На жаль, ці записи не друкуються і крихітка щирості зникає від читачів щоденника. Ті ж щоденники, що друкуються, щоденники великих людей, розраховані на друк, якраз і не мають у собі найцікавішого й найціннішого — щирості. Нам показують парадні зали, кабінети, лабораторії, але їдальні, спальні, скляночок і кухонь ми все ж таки не бачимо. А тим часом форма показування себе дає підставу сподіватися побачити іменно інтимність, іменно те, що там за парадними залями, що [саме] служить основою для дій у залах і пояснення всього темного і незрозумілого” [1, с. 168]. Саме у щирості записок В. Винниченко вбачав найголовнішу умову ведення щоденника: “Найбільш оголена, безоглядна, до найтаємничих куточків правдивість, одвертість, об’єктивність” [4, с. 89]. З цим можна погодитись, але, на наш погляд, сам факт — то лише третина твору. Йдеться про щоденник як про текст не лише з огляду його фактологічної вартості, а й можливої досконалості художньої форми, яка виводить написане у ранг мистецького твору.

Щоденник не може адекватно відтворювати все те, що автор переживає. Пишучи насамперед для читача, письменник відповідно до свого задуму відбирає, групує і подає матеріал — його твір належить до белетристичного жанру. Це дуже гнучкий літературний прийом: добре розвинені традиції інтроспективного аналізу й своєрідної “сповіді” в белетристиці, дають письменникові найбільше шансів звернутися до читача з максимальною довірливістю і викликати взаєморозуміння в аудиторії.

“Без щирого, правдивого відображення внутрішніх етапів і особистісних переживань неможливо дійти до правди явища, правди життя, — писав В. Винниченко, — оточуючий світ пронизує своїми імпульсами, як сонячні промені просвічують сосновий листок, душу художника, і вона чутливо реагує на цей повсякчасно пульсуючий потік різноманітних сигналів, рефлексій, коливань суспільних настроїв і переживань. Звідси реакція художника може бути і надмірно імпульсивною, і невинувато пасивною, і своєчасною, і запізною...” [4, с. 88]. Ці твердження ніби відбивають усю механіку створення тексту щоденника з елементами художності. Не кожен, аж ніяк не кожен факт може “лягти” на полотно щоденника, лише той, на який підмовив звернути увагу цілком визначений мотив, імпульс, що зрушив струни душі письменника, особливо поета. Якщо художній твір автор створює, тримаючись хоч якоїсь модної чи не дуже, класичної чи ще не сформованої, окресленої літературної традиції, тим паче — вимог жанру, то щоденник з цих позицій виглядає досить незалежно, він закорінений глибоко в авторське єство, яке, можливо, воліло б мовчати, аніж говорити в часи для цього невідповідні. Але ці зовнішні імпульси видобувають з авторського єства ще одну потужну силу — “імпульс самовираження, чи пак самопізнання” [7, с. 16]. Так народжується твір, жанрову специфіку якого дослідники розуміють як “особисте творче осмислення автором певних історичних подій чи життєвого шляху конкретно-історичної постаті, здійснене за законами людської пам’яті із залученням дійсних фактів, документів свого часу, з глибоким співвіднесенням власного духовного світу з внутрішнім світом, соціальною та психічною природою вчинків” [2, с. 145]. Тут немає єдиного сюжету, спільного ідейного змісту. Естетичну цілісність забезпечує особа самого автора, який день у день накопичує свої думки на одному рецептивному рівні, і це надає щоденникам певну, хоч умовну, завершеність. Правда, деяка фрагментарність та неоднорідність стилю такого твору дещо не сприяє єдиному сприйняттю у читача, але це явище можна приймати як належне, бо вся ця невідшліфованість оповіді зваженим словом поєднує у собі ознаки різних літературних жанрів, і це поєднання не варто вважати механічним.

В яскравому феноменальному ужитку “лицаря української поезії” Василя Симоненка з ниви літературної аж тільки останніми часами дійшов до читача його щоденник, ніби утверджуючи “пафос особистості, людини духовно багатой і щедрої, мислячої, яка через лихоліття й тяжкі випробування несе в собі біль і турботу про народ, його мову, історію та культуру” [1, с. 164]. Іронія долі: Василь Симоненко називає свій щоденник “Окрайці думок”, а “думки” більш як тридцять років не те щоб “окрайцями”, а подекуди й “окрайчиками” йтимуть до читача, щоб по-новому вирізьбити постать письменника на тлі цілої культурно-історичної епохи. І досі з’являються нові публікації чи то поезій, чи то оповідань, чи то рецензій, чи то щоденникових нотаток, в яких вдумливий читач розкриває всі потенційні можливості Василя Симоненка як письменника. Щодо Симоненкових щоденникових матеріалів, то сучасне літературознавство ще сподівається розшукати усі записи, що, на думку М. Гнатюк, є частинами цілісного тексту і ще не втрачені остаточно [3]. Сьогодні маємо дві низки самопостережень Василя Симоненка: “Окрайці думок” (1962 — 1963 рр.) і записи студентських років, подані у ЗНТШ. Щодо останніх, то доволі важко, як на наш погляд,

класифікувати ці фрагменти щоденниковими, оскільки обірваний автограф — це лише “три стандартні аркуші білого паперу, переломлені навпіл і з обох боків списані авторучкою з синім чорнилом” [3, с. 377]. Робота над цим фрагментом тексту велася одночасно, вже з певної часової дистанції, але не по гарячих слідах; можна зробити висновок, що перед нами уривок якихось спогадів, яскравих моментів студентського життя у Києві, уривок часо доволі громіздкий, як на щоденниковий запис, радше літописний (1952 — 1954 рр.). Свіжість вражень вряди-годи збереглася (показовою є фраза: “Все це — як у сні”), зате помітно чіткий, твердий розчерк майстра, який комплікував ледь призабуті враження у розповіді чи то про вирядження молодого поета у столицю, чи то про перше знайомство у стінах університету, чи то про цілі роки навчання, схоплені влучним словом, з маленькою, обов’язково присутньою інтригою, без жодних розширень асоціативного характеру. Отож, відчувається відмінність від усталеної щоденникової традиції (немає формальних ознак, як-от датування, лапідарність частин тощо), зате (і через це) можемо припустити, що перед нами автобіографічний ескіз якогось твору (як прозаїк Василь Симоненко, за словами М. Ільницького, “тільки починався”), виконаний у традиційно мемуарному стилі з прилученням найбільш зручної для цього форми — щоденника, “мертвого” (дозволимо собі дуже умовну класифікацію новознайдених записів Василя Симоненка) у порівнянні із “Окрайцями думок”. М. Гнатюк наводить свідчення поетового друга і товариша по кімнаті М. Кіпоренка про те, що письменник “вів щоденникові записи протягом усіх п’яти років навчання в університеті” [3, с. 378]. Те, що дійшло останнім часом до друку, свідчить про певне літературне опрацювання цих записів уже поза університетським порогом, в якомусь проміжку між 1957 і 1962 роками. Решта цих записів — як оригінали, так і подальші обробки — ще чекають свого часу. Отож, Василь Симоненко не просто занотовував свої враження, своє життя, а працював над щоденниковими фрагментами, вправляючи їх у досконалу художню форму з хистом справжнього майстра.

Доля щоденника Василя Симоненка була нещасливою і на Батьківщині (до останнього часу), і по той бік океану. У 1973 р. видавництво “Сучасність” друкує книгу В. Симоненка “Берег чекань” і вже тоді претендує на вичерпність видання його творів, зокрема “Окрайців думок” [11]. І майже через двадцять років виявиться, що ця “вичерпність” матиме деяку спорідненість з “типовістю” публікацій творів В. Симоненка в підрадянській Україні. 1992 р. у видавництві “Каменярь” вийшли “Півні на рушниках”, в яких щоденник письменника містив подекуди цілі абзаци, невідомі до того. Якось не сподобались упорядникам тексту у Мюнхені гіркі зізнання Василя Симоненка суто суб’єктивного характеру, як-от “навчився пити горілку, смердіти тютюном” [12, с. 81], “я розумію, що поет з мене такий собі. Але бувають і гірші” (18. XI. 1962 р.); “дуже мало знаю про генетику. Брошури, що випадково потрапляли до рук, безнадійно поверхові”. Хто б порадив, що слід читати” (21. X. 1962р.) [12, с. 85], “душа прагне потрясінь, а розум боїться їх” (6. VII. 1963 р.) [12, с. 85]. Того самого Василя Симоненка, який уже встиг дійти самоусвідомлення у прекрасному гімні людській особистості — “Ти знаєш, що ти — людина”... Залишимо усі ці неточності на совісті тих, хто їх наробив (а може, і

не хотів наробити), і звернемося до найповнішого видання "Окрайців думок", яке упорядкував М. Ільницький.

Уже перші сторінки щоденника "різнуть" в очі чи то звичайного всецікавого читача, чи то суворого дослідника жорсткою пересторогою автора, взятою у "простака Вілсона": "Читати без дозволу чужі щоденники — Еверест підлості". Що це, реакція самозбереження? Та від чого? Бідний читач схаменеться, кинеється дошукуватись отого дозволу читати далі. Згодом, коли емоції подолає холодний розум, таке "звернення" до читача прочитається не як гнівний жест докору совісті, а радше як запрошення до читання книги, як таємниче світло для відвертої бесіди. Через афоризм-епіграф текст ніби відкривається, ця заборона-дозвіл закидає читачеві не бути занадто критичним.

Перший запис настроює читача на сприймання тексту широго, написаного не тому, щоб "побавитися у великого". Сором'язливість, особливо внутрішня у Василя Симоненка "часто ховається під маскою скепсису, самоіронії" [5, с. 190], зате прямота висловлених думок переростає в однозначність, одновимірність понятійного ряду, а деяка публіцистичність перетворюється у філософічність. Герой ніби стоїть на якійсь межі, йому двадцять вісім років, він відчуває, що мало гарного і доброго встиг зробити за цей час, більше такого, що не варте й уваги, але основне і найстрашніше — "навчився бути нещирим" (!). Маємо щире зізнання у нещирості? Можливо. Та далі все на своїх місцях: автор і не думає лукавити, він — митець, його "благородна брехня", якій він служить, "возвеличує правду" і сприймається як мистецтво. Далі автор не шкодує "героя", відкриваючи перед читачем його вади з обов'язковою "паспортизацією" їхньої природи: вроджені, набуті... Той, хто читає, можливо, вже звик до такої відвертості і зрозуміє її хіба як спробу окреслити постать "героя". Тут ми обов'язково зустрінемося із одним важливим завданням в роботі над таким твором — сформуванню певну схему для побудови образу людини, що пише щоденник. Автор книги чинить при цьому маленький фокус: читач може не зрозуміти до кінця, від чийого імені написаний щоденник (можливий, зокрема, такий варіант: розмежування особи автора і "героя" через "я", "ти", "він", "ми" тощо).

Отож, "героя" ніби знайомлять з читачем, розповідаючи про нього більше, ніж слухаючи, причому аж до останніх слів. Це така собі сповідь, продатована цілим роком (перший запис зроблено 18. IX. 1962 р., останній — 20. IX. 1963 р.), поділена на тринадцять частин, кожна з яких логічно завершена, не обривається на півслові і стосується якогось окремого епізоду з життя. І хоч кожна з них по-своєму фрагментарна, проте їх ніби "стягує" єдина сюжетна спіраль, що ніби випнулася з "критично-дискримінуючого погляду на себе і світ, зіставлення величного з тривіальним, карнавалізації світу" [9, с. 6]. Цей "струмінь оголеної правди і підкупної честі" [10, с. 31] підхоплював якісь цілком випадкові, призбирані фактичні шматки, які ніби обертаються навколо власної осі, відкидають розблиски світла і загалом сприймаються органічно.

Перша осінь (приблизно половина усього часового поля твору) для "героя" — пора поривань, насичена енергією дії, сподівання на втілення чогось особливого, гарного і доброго, чекання "прийдешнього гіганта літератури". Ця частина сповнена роздумів, шукань, суперечок про брехню і мистецтво, славу і ганьбу, марксизм і релігію, поезію і мудрість, владу і нікчемність, є тут молодечий запал, про який краще сказати словами

М. Ільницького: "темперамент вихлопується із берегів урівноваженості. Сила публіцистичного звучання — це передусім сила переконаності, яка породжує сміливість як якість характеру" [5, с. 202]. Для "героя" властиво впадати у крайнощі: приємні враження від зустрічі з Миколою Вінграновським перебивають прокляття на адресу грошей, брак яких стає на перешкоді до здійснення бажань; в іншому фрагменті "герой" з поборника "прекрасної мудрості — поезії" перетворюється у "покидька", якому, за його ж власним бажанням, варто було б розквасити носа! Він не сидить на місці, простір оповіді з Черкас поширюється на Кривий Ріг та Кіровоград, і немає жодної мінорної нотки у настроях "героя", рішучість аж хлюпає з численних "треба", "я виступаю", "мені здається", "ненавиджу" тощо. Розповідь ніби мчить до якоїсь вершини, стрімко вгору, з перших семи фрагментів-розділів вибудовується цілий морально-естетичний кодекс "героя", усі його "за" і "проти", розростається той простір, який, очевидно, вже замалий для генія...

І раптом — злам. Друга частина твору хоч якось і споріднена з першою, зате абсолютно не відповідає за настроєвістю. Це одразу впадає в очі, коли глянути, як саме закінчуються ці частини. У першій "герой" підсумовує: "Запізніле каяття завжди схоже на позерство, але у мене немає іншого виходу. Треба вчитися бачити себе збоку" (9. XI. 1962 р.). "Герой" ніби до цього "позував" перед читачем (щоденникова особливість: розповідь про себе у третій особі може підсилювати милування собою ж, зате у першій — навпаки, утримує від цього), виявляв себе у різноманітних ділянках своїх зацікавлень, насамперед у літературі, про яку і за яку вів словесні баталії часом із самим собою, і це ніби вирізьблювало інтригу цього твору. У другій "герой" підводить ризику сухою констатацією: "Здається, я став писати гірше, ніж рік тому. Зледачіли мозок і серце" (20. XI. 1963 р.). Місток, який автор перекидає через цілий твір, цілий рік, проведе нас від одного "героя" до "іншого" — не збайдужілого, але втомленого сумнівами, дрібними невдачами, розчаруваннями й успіхами. Друга осінь з ознакою фізичного і морального безсилля літа — це вже пора самотності, передчуття близького фіналу, перегук знайдемо і в листах поета: "Писати мені нічого, та й почуваю себе зле — якась квалість у членах і мозку" (14. XI. 1963 р.). Якщо перша частина щоденника позначена дивною життєствердністю, то вже друга пройнята смутком, легкою зневірою. Ситуація майже типова для персонажа з контрастним світосприйняттям, з властиво особистісним переживанням буття. "Замість нагород, сатисфакцій, спочивання на лаврах художник з сумлінням на кінці свого життя віддається на кару свого сорому" [4, с. 122], — так означив би такий стан В. Винниченко. І якщо перша осінь у творі багата на події, які не мають прямого стосунку до літератури, то останні розділи фіксують відхід письменника-"героя" з головою у питання творчості. Це своєрідна втеча від "казенної, патентованої, відгодованої мудрості", від запаморочливих сумнівів, душевних потрясінь. Взагалі, літературна тема є наскрізною у творі, але у другій частині вона набуває особливого звучання чи не єдиного живого поля душі поета серед мертвеччини, що з усіх боків підступила і поступово давить пресом. Самотність, "дикий острів", раптові спалахи життєвої активності (поїздки до Одеси, Канева, нові знайомства), іронічне споглядання і згасання фізичне, моральне — ось ці картини, що їх автор повісив на чистих стінах свого смутку. А поруч — нікого, щоб їх заперечити, дати

побачити інші мотиви для принципово нових полотен. З таким настроєм "герой" сходить зі сцени, а останній запис від 20. IX. 1963 р. дає зрозуміти, що йде він у небуття: немає сенсу продовжувати записи ("зледачили мозок і серце") — немає енергії до життя... Як несподівано розпочався цей твір, так несподівано й обривається. Самодостатність назви "Окрайці думок" взагалі не потребує коментарів.

Чарує монолітність образу "героя", розвиток якого можемо спостерігати через його ж одкровення. Число "28" ніби зависає у повітрі, експозиційне "знайомство" передбачає маленький екскурс у передісторію цього числа, "прощання" ж несе не зміну позиції, фокусу сприймання, а тільки якості відтворення, спричиненої фізичним згасанням. Якщо, починаючи свій щоденник, "герой" потопає у власних думках і переживаннях і тільки тому вирішує завести собі "паперового друга", то у фіналі він уже переконується, що писати далі тільки про негатив, що оточує його звідусіль, просто немає потреби, і властивий йому максималізм у судженнях ставить жорстку крапку в творі. Тому-то початок насичений легкими, мов шір'їни, реченнями, кожне з яких вільно випромінює думку живу, барвисту, соковиту. Та кінець виказує цілковиту напруженість у доборі виражальних засобів, тут кожна сентенція дається через серйозне обдумування; "герой" уже не поспішає "висловити своє ставлення до світу, часом скоромовкою, поюнацькому категорично проголосити своє "за" і "проти", піднести і заперечити, олюднити створюваний світ (світ насамперед художній — Д. Г.), бо олюднення — це насамперед визначення позицій, етична оцінка життєвих явищ" [8, с. 90]. Він практично зачинається у собі, поступово втрачаючи хіть до писання, хоч світ хвилює його однаково наполегливо, є духовним диктатором, знаходить його, ловить. Усе, що ще виходить з-під його пера, позначене грифом: "Зі спопеляючою безжальністю до себе" [9, с. 5].

Особисте у щоденнику — призма світовідчуття, вразливий і майже беззахисний організм, який анестезується словом, аби не втратити життєздатності. Автор ніби веде курс лікування "героя", але ж чи можна видужати від самого себе? Таке запитання зависає в творі, а відповідь на нього зривається мовчанням після останньої фрази як сподіваний висновок, підсумок твору.

Довільний вибір матеріалу до щоденника дещо спотворює хронологію (епізод "герой" з сином біля пам'ятника Сталіну" відбувається не 1962, а 1961 р. і є ремінісценцією), проте він виправдовує бажання автора пережити події вільно, домальовуючи до їх загальної картини власні душевні стани, порухи думки, творити у тексті те, що називаємо вигаданим. У такий спосіб факт і вигадане зливаються і переливаються у спроби терапії (цих спроб у творі залишається тринадцять), аби дійти до правди життя, звільнитися від закутості щоденності, прив'язаності до реальності. Тому за сухою фразою з останніх записів ховається внутрішня потужна сила інтелекту, здатна яскраво вибухнути, заповнити все химерним виявом постичного таланту, який так ясно проглядається у початкових записах, і тут згадується оте: "Душа прагне потрясінь, а розум боїться їх". Хочеться простору для польоту, але немає навіть крил.

Твір не виглядає незакінченим, бо у щоденнику важко вловити хоч якусь незавершену думку, яку б автор не розвинув принаймні до найменшого висновку. Щирість і водночас стриманість "героя" подекуди дають блискавичні оцінки, або спрямовують, загострюють судження читача. Так з "окрайців думок" виростають цілі

ланцюги позатекстових роздумів, аби викликати у читача ту ж "спопеляючу безжальність" до себе.

Отож, у щоденнику маємо чітко окреслений образ "героя", який відмежовується від постаті автора, постійно присутнього на сторінках; чітко змальований простір, на тлі якого розгортаються перипетії сюжету, проведена гнучка лінія розповіді; видано заглиблений аналіз соціальних, психологічних явищ, який провадить головний персонаж; ескізно накидана система другорядних образів, яскраво проявлений конфлікт "героя" і світу, що грає роль пружини дії оповіді. Крім цього, проста, як на перший погляд, мова твору насправді багата на численні нюанси у передачі настроєвих тембрів, тонкого мотивування вчинків, висновків.

Фрагменти, довершені за формою, — мікрооповіді, нанизуючись один за одним, вирізьблюють окремі тематичні лінії, які умовно можна було б назвати так: "навкололітературна", "родинні стосунки", "самотність" ... Усі разом вони переплітаються у тему переживання, подолання прірви у гармонії внутрішнього чуття і зовнішнього відчуття, неадекватності позицій "героя" і світу. А от ідеєю, що пронизує увесь твір і особливо яскраво "засвічується" у фіналі, є якась надія на порятунок, якою "герой" живе від осені до осені, яка бринить у кожному іронічному чи не дуже веселому висловленні, коли вже ні розум, ні тіло не мають сили опиратися згасанню.

Неординарність такого твору, своєрідно схоплений момент часу, загальні настрої, тонка робота над психологічним аспектом записів — усе це привертає увагу. Властиво симоненкове поетичне сприймання світу наклало непідвладний руйнуванню німб ясного горіння на цілий твір, написаний так, що дуже важко відчутти зміну датування фрагментів — настільки сильний загальний струмінь щирості і беззастережності викладу. І лише пильніший погляд дає змогу спостерегти динаміку станів, фіксованих у різні дні, під різними впливами.

"Окрайці думок" — цілком самостійний текст художнього твору, який не хибує нелогічністю композиційного вирішення чи відсутністю стійкого сюжетного променя, відповідно розгалуженої системи образів; важливо — має головного "героя", який діє більше сам-у-собі, на психологічному рівні, аніж серед зовнішніх обставин. Кожен фрагмент — це відповідно оформлена розповідь про таку дію, перенесена на папір у сповідальному тоні з підкупаючою правдивістю для сучасного читача, якому "персональне і людське більш цікаве від громадського" [7, с. 22]. У комплексі ці схоплені пером стани переживання випромінюють імпульси "люблю", "ненавиджу", "вірю", "зневірююсь", "надіюсь", "молюсь"... Така вибірка з часового потоку, несподіваний початок і кінець підносять "Окрайці думок" до високих реєстрів психологічної прози, а прийом "вивертання навиворіт" душі "героя" є спокусою для тих, для кого ми розпочинали наш ескіз.

1. Галич О. "Непереможно мене тягне до щоденників..." // Вітчизна. — 1991. — №4.
2. Галич О. Очима і пером самовидця // Вітчизна. — 1990. — № 7.

3. Гнатюк М. Із творчої спадщини Василя Симоненка: переклади українською мовою віршів Олександра Блока і щоденникові записи // ЗНТШ. — Т. ССХХІV. — Львів, 1992.
4. Жулинський М. "Щоденник" Володимира Винниченка // Київ. — 1990. — № 9.
5. Ільницький М. У вимірах часу: Літ.-критичні ст., нариси, есе. — К., 1988.
6. Листи Василя Симоненка Анатолію Перепаді та Іванові Світличному // Сучасність. — 1992. — № 7.
7. Луцький Ю. Самі про себе // Слово і час. — 1992. — № 1.
8. Моренець В. На відстані серця: Літ.-критичні ст., нариси, есе. — К., 1986.
9. Пахаренко В. Духовний камертон Василя Симоненка // Слово і час. — 1993. — № 2.
10. Сверстюк Є. Останнє слово на суді. // Слово і час. — 1990. — № 9.
11. Симоненко В. Берег чекань. — Мюнхен: Сучасність, 1973.
12. Симоненко В. Півні на рушниках: Оповідання, щоденник. — Львів, 1992.

DIARY YEAR of VASYL SYMONENKO

Dmytro Hamash

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

The article gives a look on V. Symonenko's diary notes, concentrated on writer's diary "Pieces of thoughts". The study of genre signs, poetics peculiarities of this text indicates these memoirs notes belong to higher registers of psychological prose.

Key words: diary, genre, psychological prose.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 "19". 02 (082 Ю. Іванов-Меженко)

КРИЗА РАЦІОНАЛІЗМУ У ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Олена Галета

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

У цій статті автор аналізує творчість Валер'яна Підмогильного (інтелектуальної прози в дусі екзистенціалізму) як свідчення краху раціоналізму. Література розглядається як особливий спосіб філософування, що створює своєрідний простір для розвитку та самовиявлення філософських ідей. Автор прослідковує шлях раціоналізму, що, послідовно втілений через еволюціонізм, детермінізм, страх перед жінкою (ірраціональною стихією), комуністичну ідеологію, сягає свого самозаперечення.

Ключові слова: раціоналізм, інтелектуальна проза, екзистенціалізм, фрейдизм.

Скептицизм і нігілізм вкорінені у сучасній науці,
вони — витвір наукового раціоналізму.
Наукове *ratio* — джерело ірраціоналізму.
Здіслав Краснодембський

Твори Валер'яна Підмогильного, людини, яка народилася майже з початком століття і заявила про себе в літературі вже від 1917 року (письмово; а з року 1919 — друком), важко окреслити стилістично. Власне, на той час в українській літературі остаточно формується свідомість стилю, тобто здатність не тільки "дотримати стиль", але й послуговуватися різноманітними стилістичними засобами (як техніками і способами мислення й висловлювання) для творення власного тексту. Література стає чимось більшим від літератури. Форма філософування, народжена на стику художнього й логічного мислення, виявляється *іншою* щодо першого і другого, отже, не може бути вичерпно проаналізована засобами літературної чи наукової критики. Ані літературний стиль, ані науковий метод як певні стратегії мислення (художнього чи наукового) не володіють достатнім арсеналом засобів, щоб завоювати усю словесну територію прозового тексту. Вони самі перетворюються на об'єкт мовлення й мислення, відбивають колізії й перипетії в текстовому часі й просторі. Такі твори прийнято називати в сучасному літературознавстві інтелектуальною прозою, яка становить специфічний спосіб філософування як єдність наукового й позанаукового пізнання і самовираження. За Т. Ойзерманом, філософія відрізняється від окремих наук насамперед тим, що вона *sui generis* не може бути окремою, і, коли й обмежує предмет свого вивчення, то виключає з нього саме обмежену, часткову проблематику. Крім того, якщо науки, які раніше базувалися на повсякденному досвіді, щораз більше

віддаляються від нього завдяки прогресові, то філософія ніколи не втрачає інтимного зв'язку з особистісним досвідом. І, нарешті, "особистість філософа виявляє себе у виборі напряму досліджень, у висновках, яких він доходить" [5, с. 40].

У літературі "ключовим каменем" "римської арки", попід якою проходить дія прозового твору, так само виявляється людська особистість. Саме вона становить той центр тяжіння, що утримує від повного розпорошення у сфері мовлення. Особистість (що виходить як поза межі окремих "героїв", так і поза межі автобіографізму, що відповідає твердженню одного з представників нової філософії історії філософії, Г. Мартіна, що "філософія може існувати лише як множинність філософій" [9, с. 283]) структурує прозовий текст, так само як і текст є шляхом до відчуття та осягнення особистості. Отже, підставою і метою літератури стає людська екзистенція, її якості та властивості, і передусім пошук та виявлення серед них саме тих, які є основоположними для людського буття.

У прозі Валер'яна Підмогильного виразно окреслюється те коло станів і проблем людини, на які звертає увагу європейський екзистенціалізм: самотність, нудьга, множинність особи, "шлях до себе" як прозріння і "шлях до інших" як завоювання, врешті, смерть [ширше див.: 8, с. 5-20; 6, с. 215-217]. Але, оскільки філософія, в тому числі й філософія екзистенціалізму як відверто антисциєнтична, протиставляється іншим наукам саме як "наука наук", серед типових питань екзистенціалізму постає також питання людського розуму, його спроможності й ролі на шляху самоосягнення екзистенції.

На час становлення модерної свідомості, у XVII ст., розум був однією з підвалин віри у прогрес та безпрецедентну історію. Попри те, що класики філософії не всім наукам віддавали однакову шану, ще більш показовим є факт особливого звеличення саме раціонально-абстрагованих, а не емпіричних дисциплін — насамперед математики. На п'єдесталі розуму людина сповнювалася оптимізмом і звертала свій погляд від минулого до сучасного, і через сучасне — до майбутнього. Однак на кінець XIX ст. ситуація кардинально змінюється. З цього п'єдесталу один за одним випадають камені, перетворюючи його врешті на руїну, яка ризикує поховати під собою саму особистість. *Ratio*, єдиний повноправний представник особистості у її стосунках зі світом, або виявляє свою неспроможність пояснити та вмотивувати власні відкриття, або накидає чіткі й знеособлені схеми, змагаючи до нівеляції всього індивідуального чи позараціонального (в т. ч. релігії, моралі, творчості, ба навіть емоційних переживань).

Валер'ян Підмогильний, попри чудову обізнаність із французькою літературою, яку він не просто любив, а й перекладав, все ж таки навряд чи міг бути знайомим вже з кінця 2-го десятиліття XX ст. з розробленням основних проблем екзистенціалізму. Вірогідніше стверджувати, що його інтелектуальна проза іманентно розвивається у тому ж напрямі, в якому рухається провідна європейська філософська думка. Його шлях у літературу пролягав через математику, яку він почав студіювати у Катеринославському університеті. Змушений залишити навчання, В. Підмогильний приносить раціональне мислення у літературу: оселяє його в текстах, полишаючи можливість розгортатися і самостверджуватися. Письменник не виправдовує й не критикує — він радше експериментує, апробує розум у різних тілесних оболонках та сюжетних колізіях,

залишаючи йому можливість самому винести собі вирок. Звичайно, проблема раціоналізму — не єдина у його творчості, але це одна із тих провідних Аріадниних ниток, яка дозволяє перейти лабіринтами художнього мислення Підмогильного від перших його оповідань до пізніших романів.

Уже сама побудова твору виказує неспроможність розуму виправдати наші сподівання, хоча, послуговуючись терміном Р. Барта, твори Підмогильного дозволяють отримати читацьку насолоду — інтригуючи читача саме невідповідністю його сподіванням. Як зазначає критика, вже перші оповідання письменника — події, що контрастує із загальною літературною тенденцією того часу. Але ця подієвість не забезпечує наявності сюжету у його класичному розумінні, що, *minimam minimorum*, передбачає наявність зав'язки, розвитку подій, кульмінації, розв'язки. За Г. Костюком, "сюжетність В. Підмогильного не була традиційною, в стилі народницької оповіді" [2, с. 311]. "Логічний сюжет" переважно відсутній: зав'язка не сягає розв'язки (принаймні, передбачуваної), хід подій іде в обхід історії, полишаючи читача на роздоріжжі думки, поруйнувавши дорогою його сподіванки, ілюзії та стереотипи. Подія не відбувається як історія. Вона нікуди не прямує. Залишимо зараз осторонь незакінчену "Повість без назви", з якої читач так і не дізнається, яка саме ідея (так і не реалізована) надавала сенсу життю головного (?) героя твору Городовського, і чим завершилися (якщо завершилися) його пошуки фатальної жінки. Важить не хід події, а хід думки. Точніше, хід подій провадить до безвиході. У "Доброму Богові" не відбувається трагедія, "Гайдамака" (юнак Олесь) не стає героєм навіть у власних очах, "Старець" Тиміш не опановує ні Гальки, ні власних бажань; не порушується звичний перебіг часу й правила поводження "На іменинах"; не відбувається конфлікт поглядів чи то інтерпретацій поміж "Дідом Якимом" та студентом Андрієм, які спокійнісінько "читають і почитають" одну й ту саму книгу як Біблію і Марксів "Капітал"; Петрові Зубченку не вдається ані позалицятися, ані "виявити свій справжній погляд на соціалізм" [7, с. 83] "На селі"; "воскреслий Бог не прийшов" [7, с. 113] "В епідемічний барак"; "Іван Босий" зазнає поразки від начміліції, але й той не здобуває перемоги; "Військовий літун" трагічно помирає, але смерть його нічого не змінює і нікого не тривожить; "Третя революція" відбувається тільки в лапках; "Син" не скоює злочину і не вирятовує матері від смерті — одно слово, "баби були невдоволені" [7, с. 156]... Власне, логіка подій у тому, щоби показати, що кожен залишається при своєму. Зміна не стає прогресом, тільки свідчить про перебіг часу, який треба наповнити, і самому часові байдуже, чим саме. Переміна відбувається не стільки в тексті, скільки у самому читачеві, спонукаючи його до мислення, до інтелектуальної праці та вибору — передусім, вибору себе, що відповідає тезі екзистенціалізму "існування передує сутності".

Існування розуму у тексті також покликане виявити його сутність і таким чином виправдати або оскаржити й саме життя, побудоване за законами раціоналізму: впорядкованості, еволюційності, детермінованості, пояснювальності, прагматизму. "Герой із тисячею облич" Підмогильного все ж таки має певні стійкі характеристики. Передусім, це здебільшого чоловік віком від 20-ти до 30-ти з лишком років (окрім маргінальних героїв, поява яких у творах досить епізодична). Підмогильний подекуди більше інтелектуал, аніж власне письменник, тобто ідея домінує над образом: персонаж

своєю долею демонструє ідею, а не ідея увиразнює образ. Найповнішими втіленнями ідеї раціоналізму є молодий професор Юрій Славенко із “Невеличкої драми” та Анатолій Петрович Пащенко з “Повісті без назви”, навіть більше “драми ідей”, ніж повісті, що підтверджує й наступна частина її іронічно-барокової розлогої назви: “... вигадана від початку до кінця автором, щоб показати сутичку деяких принципів, важливих для нашого дня і майбутнього” [7, с. 241]. Славенко, як і Степан Радченко з роману “Місто”, намагається впорядкувати й раціоналізувати своє життя, позбавивши його будь-якої хаотичності й непередбачуваності. Відповідно, він відмовляється також від емоцій та почуттів. Почасти це йому вдається (і Славенкові, й Радченкові). Але людина бунтує проти власного розуму. Раптово, з тим більшою силою, чим щільнішою сіткою розум намагається охопити її життя.

Сфера, у якій розум ніяк не може запанувати цілком, а тому найшвидше поступається своїми позиціями, — сфера еротичного потягу. Тут Підмогильний виявляє себе послідовником Фройда. Почуття, викликане цим потягом, суперечливе: любов і ненависть. Ненависть — своєрідна сублімація страху розуму перед невідомим. Сила ненависті пропорційна до сили любові — жадання влади. Такою любов'ю переймається й герой оповідання “Військовий літун”: “Сергій почував себе зголоднілим звіром у засідці. Часом володіння жінкою здавалось йому замалим, нездатним до кінця вгамувати його спрагу. Тоді він гадав про глибше задоволення й запаморочливішу насолоду. Він уявляв себе павуком, що смокче її кров, висотує душу — і ця уява була радісна до болю. Він бажав, щоб Галочка невідступно йшла за ним, схудла, знеможена, з потупленими очима й висохлими білими пучками. І щоб з одного погляду падала перед ним навколішки” [7, с. 173]. Це бажання — патологічно викривлене бажання раціоналізувати, зробити зрозумілим те, що видається ірраціональним, а отже, безмежним, неохопним для думки і волі: “Він гадав так, бо жінка видавалась йому чимось безмежним. Її обійми обплітали весь світ, губи були невідомими морями, груди — високостями, на які він досі не підносився, а ноги — тернистими шляхами до насолоди. Він мимоволі тремтів перед безоднею жінки, і велика гордість опанувала його з думки, що він має жінку собі скорити” [7, с. 173]. Бажання Сергія так і залишаються лише бажаннями. Він зберігає вірність розумові — більше вимушено, ніж із власного вибору. Розум мстить, бо з природи своєї він є потягом до влади, до гвалтовного панування ідеї над дійсністю. Він пропонує свій варіант вічності, цілком логічний і вмотивований: “Як важко пройти проз квітку, не зірвавши, проз джерело, не напившись, проз жінку, не покохавши, і проз камінь, не збудувавши собі хату. Потім квітка робиться гноєм, воду викидаєм з себе геть, дівчина тебе зраджує, а камінь з стелі падає тобі на голову. Це зветься — вічність” [7, с. 187]. Сергій не покладає свого каменя. Почувши від захопленої його пілотажем і розчарованої його виглядом поетеси фразу “Вам не треба спускатись на землю” [7, с. 190], він сам падає в обійми землі. Такий фінал стає неминучим: так його сприймає і сам Сергій, і його сестра Галочка. Особливого змісту у цій ситуації набувають надмогильні слова воєнкома: “Авіація, товариші, нищить капіталізм у наших душах і поруч робітничого руху стає шляхом до комунізму. Прийде, запевно, такий час, коли ми, замість хрестити наших людей, будемо врочисто підносити їх у повітря. І цей звичай буде повний глибокого символу” [7, с. 191]. Справді, у цьому

невеличкому уривку тексту — завбільшки з півсторінки — Підмогильний демонструє прийняття якогось нового символу і його наслідки. Цей символ охоплює кілька ключових моментів, необхідних для будь-якого світогляду, насамперед пропонує свою версію народження (хрестин — народження для істинного життя) та смерті “нової людини”. Про смерть — у тій же промові: “Окрема смерть для нас тільки подробиця [...]. І для нас смерть далеко не всемогутня: її вже переможено, і переміг її колектив” [7, с. 191]. Новий символ — пропелер, встромлений на могилі замість хреста. Лише Галочка, перейнята першим коханням і вірою у його винятковість, на мить піддається сумніву: “Чудний воєнком! Каже, всім зразу смерть не страшна. А яка користь з того, що інші житимуть, коли вона помре?” [7, с. 192]. Цей шлях — шлях розуму, для якого існує лише загальний закон, але нічого індивідуального, виняткового, цінного у своїй неповторності. Шлях, який провадить до загибелі, прикладом чого є доля головного героя, фізичне каліцтво якого не дозволяє йому уніфікуватися, стати таким, як всі. За З. Краснодембським, комунізм, який “був фундаментальним у своїй вірі в моральну силу і пізнавальну здатність людського розуму”, виявився “одним із способів “самогубства сучасності” [3, с. 140].

Однак те, що не вдалося Сергієві, вдається Славенкові й Радченкові. Вони перемагають. Радченко — Надійку, “мусіньку”, Зоську, Славенко — Марту. Перемагають, сплативши все-таки данину своїм почуттям. Після перемоги захоплення жінкою сприймається як недуга, божевілля. Жінка приходять у тексти Підмогильного, конкуруючи з думкою (“На селі”, “Повість без назви”), а чоловіки, своєю чергою, завойовують жінок розумом. Показовими з цього погляду є своєрідні “вітальні промови”, на зразок тієї, яку виголошує Славенко під час першої зустрічі з Мартою. Жінка приносить у текст конфліктність, або, за П. Євдокимовим, заважає чоловікові “влаштуватися в історії або руйнувати історію” [1, с. 251]. Це не стільки конфлікт персонажів чи статей, скільки конфлікт раціоналізму та ірраціоналізму (наприклад, Ірен з “Невеличкої трагедії” — “нежіночий”, логічний тип людини). Радченко позбувається своєї залежності від тієї чи іншої жінки, визначаючи ставлення до неї та її саму через поняття: селючка, міщанка, безробітна. А, як стверджували символісти, назвати означає вбити.

Проблема розуму, маргінальна у “Місті”, стає центральною у “Невеличкій трагедії”. Марту перемагає Славенко, а ще точніше — Славенко у парі з Ірен, котра дозволяє йому перетворити еротичний потяг на хоч і доконечну, але впорядковану і зраціоналізовану частину “розумного життя”. Як стверджує С. Павличко, “Марта, яка вважала, що розуму замало, і жила серцем, була знищена аморальним розумом і сліпотю власного серця” [6, с. 218]. Справді, довіряючи порухам серця і не обмежуючись лише логікою, Марта не може позбутися ще одного стереотипу модерної свідомості, побудованої на засадах раціоналізму — еволюціонізму, чи прогресизму. Вона шукає нового, неодмінно нового і небувалого. Попри переконання кіркєргоріанця Льови Ротгера, вона неспроможна побачити винятковість власної особистості, цінності *особистого* переживання. Її еталон — література, яка свідчить про зужитість усякого почуття, що прирівнюється таким чином до носовичка для одноразового використання. Герої стикаються з коханням як з межевою ситуацією (за термінологією

екзистенціалістів), однак досвід кохання також негативний. Прірва поміж високим почуттям та раціональною діяльністю залишається неподоланною. При перенесенні почуття у сферу раціональності воно набуває лише тілесного, матеріального виміру. Навіть сам розум, вдивляючись у себе без зайвої сентиментальності, дивним чином матеріалізується, зводиться до голоду й насильства ("Проблема хліба"). В оповіданні "Собака" логічний закон *modus ponens*, відомий ще з часів Арістотеля (Всі люди смертні. Сократ — людина. Отже, Сократ смертний), набуває нового звучання: людиною володіє розум. Розумом володіє шлунок. Отже, людиною володіє шлунок. Цю ж думку пропагує Славенко: "Основний апарат життя є апарат живлення, отже, в ньому й слід шукати аналогій навіть для законів нашого мислення [...]. Принципи шлункової праці є разом і принципи розумової. Ми не дуже помилимося, якщо назвемо мозок нашим духовним шлунком [...]. Шлунок — це все!" [7, с. 638]. Пошук і вивчення означених принципів — мета і сенс життя професора Юрія Славенка. Власне, це не стільки герой-людина, скільки герой-ідея, втілений розум, який прагне самопізнання, проводячи досліди на собі самому. Розум, який прагне саморепродукції — створення штучного білка, або, що в даному випадку те саме, штучного інтелекту. Розум відмовляється від Абсолюту, який його створює, отже, й від усього абсолютного, в тому числі й від абсолютного, тобто неповторного, особистісного кохання. Розум прагне діяти як самодостатній. В. Підмогильний продовжує за допомогою Славенка паралель: коли Марта після його роз'яснень починає відчувати свій шлунок як щось окреме від себе — це перший крок до самовідчуження. Крок останній і остаточний — діяльність людського шлунка після смерті людини: "[...] білки нашої їжі підлягають передусім діянно шлункового фермента, пепсину, який травить їх, тобто розщеплює на складові частини. Але стінки самого шлунку теж є білок, отже, є небезпека, що пепсин за одним заходом може перетравити й саму шлункову оболонку. Організм проти цього бореться, виробляючи спеціальний антипепсин, що охороняє білкову тканину шлунка від цієї руйнації. По смерті виріб антипепсину припиняється, і рештки пепсину починають тоді травити самий шлунок. Це єдиний відомий нам випадок справжнього самопожирання, тим більше цікавого, що відбувається воно після того, як тварина втрачує вже здібність пожирати інших" [7, с. 636-637].

Те, про що говорить Славенко, втілює Пащенко, герой "Повісті без назви", людина, яка покладається виключно на розум — лише для того, аби остаточно розчаруватися у будь-яких розумних підставах життя. Переконавшись, що життя без випадковості неможливе, Пащенко не приймає самого життя. Спочатку намагається максимально обмежити стосунок із будь-якими його проявами, потім втікає у світ наркотичних марень і, врешті, вирішує доконати подію власної смерті. Такий вихід — єдиний, який не суперечить розумові. Це розум ідеальний, або доведений до абсурду, для якого найрозумнішим виходом виявляється самогубство.

До цього залишається лише додати, що Підмогильний не пропонує щасливої альтернативи: він бо не проповідник і не агітатор. Взагалі, як свідчить В. Мельник, В. Підмогильний мав серед друзів славу невинного скептика [див.: 4, с. 19]. Повернення до екзистенції — далеко не повернення до втраченого раю. Васиуренко ("Син") залишається вірним своїм синівським почуттям, але окремішність його

екзистенційного існування перетворюється на порожню, темну і затхлу хату. Пані Ївга ("Історія пані Ївги") погоджується на самопожертву, підпорядковується логіці речей, не намагаючись її збагнути, і безглуздо гине під її тягарем. Ірраціональна, "сліпа і груба" віра Віктора Хобровського замалює не допроваджує його до самогубства, до якого його начебто зобов'язує клятва перед Богом ("Добрий Бог"). Якщо в оповіданні "На іменинах" бачимо заледве помітний момент асиміляції дитини у дорослому світі, впорядкованому згідно з етикетом, то в оповіданні "Ваня" над семилітньою людиною запановує стихія ірраціонального: воно приходить як страх і намагається поглинути свідомість.

З цього переліку вирізняється оповідання "Іван Босий". Герой гине, але тут немає ні страху, ні поразки. Так само, як немає жодного коментаря чи розуміння того, що відбувається. Адже текст, написаний за законами мислення й мовлення, з необхідності є раціональним. Начміліції стріляв у пророка; підбігши, він тішиться видовищем тіла — купи гною. Тим, що може побачити. Але залишається ще перший невдалий постріл. І рація нераціонального. Перед ним лише подоба великої комахи — тварини, не людини. А до роману "Місто", над яким В. Підмогильний розпочав роботу через кілька років, він візьме епіграфи з Талмуду й "Таїс" А. Франса:

"Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола /.../".

"Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?" [7, с. 308].

1. *Евдокимов П.* Женщина и спасение мира. — Минск, 1999.
2. *Костюк Г.* Валер'ян Підмогильний // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — К., 1994. — Т. 2.
3. *Краснодембський З.* На постмодерністських роздоріжжях культури. — К., 2000.
4. *Мельник В.* Валер'ян Підмогильний // Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. — К., 1991.
5. *Ойзерман Т.* Философия как единство научного и вненаучного познания // Разум и экзистенция: Анализ научных и вненаучных форм мышления. СПб., 1999.
6. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. — Вид. 2-е. — К., 1999.
7. *Підмогильний В.* Оповідання. Повість. Романи. — К., 1991.
8. *Шевчук В.* Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного // Підмогильний В. Місто. — К., 1993.
9. *Martin G.* Allgemeine Metaphysik: Ihre Probleme und ihre Methode. — Berlin, 1965.

**BREAKDOWN OF THE RATIONALISM IN
VALERIAN PIDMOHYLNYJ'S PROSE****Olena Haleta***I. Franko National University of Lviv 1 Universytetska str., 79000 Lviv, Ukraine*

The author decomposes Valerian Pidmohylnyj's intellectual prose (influenced by existentialism) as an evidence of breakdown of the rationalism. She takes literature as a special kind of philosophizing which makes philosophical ideas more substantial. The author follows the way of rationalism as an embodiment of evolutionism, determinism, fear of a woman (irrational element), communist ideology which culminates in the self-negation.

Key words: rationalism, intellectual prose, existentialism, Freudianism.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 "19" (092 М. Осадчий)

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ОСАДЧОГО

Ярослава Василюшин

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

Зіставлення теорії національної ідентичності Е. Сміта визначило основні засади мистецького світогляду М. Осадчого. Екзистенціалізм "Більма" утілюється в модерністській поезії сюрреалізму.

Ключові слова: Екзистенціалізм, модернізм, сюрреалізм, поезика, ідентичність.

Національна ідентичність кожної людини [1, с. 131], в цьому випадку українців, є результатом соціального досвіду. Генетична пам'ять індивіда теж допомагає формувати національну ідентичність особистості. Якщо це особистість творча, то і на творчість теж накладається відбиток національної ідентичності, парадигми якої мають властивість відображати у собі всю мозаїчну палітру національного: філософію мови, звичаєво-обрядове буття, родинно-сімейні стосунки, спілкування між людьми. Якщо національна ідентичність у творчості розвивається несвідомо, то процес народження художньої думки немислимий без усвідомлення своєї причетності до національної культури. Така свідомі ідентичність творчості у національному аспекті має здатність до рефлексії, хоча суспільство визначає, а й інколи диктує як ідентичність самого індивіда, так і ідентичність його творчості, програмуєчи норми й закони їх існування.

Проте творча особистість теж має здатність створити власне оточення в розумінні вибору мети, потреби, а отже, формує особистісну національну ідентичність, як, власне, індивідуальну, так і творчу. Але ці два впливи на ідентичність творчості абсолютно не дотичні, точніше — протилежні. У цьому дослідженні спробуємо торкнутися надзвичайно важливої й актуальної проблеми літератури 60-их — 80-х рр.: свобода творчості і її вплив на формування національної ідентичності. Що це таке — індивідуальність митця? Чи роздвоєність душі викликає роздвоєність у творчості? Чи можливі дві ідентичності? Досліджуючи творчість Михайла Осадчого, треба зробити висновок, що в даному випадку соціальне оточення не могло домінувати у формуванні національної ідентичності. Ця сентенція легко простежується у художньо-документальній повісті "Більмо".

Природа національної ідентичності у творчості абсолютно тотожна національній ідентичності автора. Якою вона є у Михайла Осадчого? Спробуємо це осягнути через його автобіографію: "Мое дитинство і ранню юність густо оточувало етнографічно-побутове українство. Його стихійна любов до України, тягучі спогоди умудрених селян про козаччину та українську гетьманську державу назавше вкарбувалися в пам'яті і вплинули на мій подальший життєвий шлях" [2, с. 216]. У подальшому життєвому шляху "українство", яке

через дитячу уяву проникло до глибин розуму й серця, відіграло домінуючу роль у становленні Осадчого-вченого, Осадчого-письменника, а для державної репресивної машини Осадчого-дисидента, представника молодого покоління романтиків, які володіли високим національним духом непокори.

Історія й людина — поняття нерозривні. Творчість часто робить спробу віддзеркалити події історії, даючи свою, в переважній більшості суб'єктивну авторську оцінку описуваних подій. Відомий етнопсихолог Володимир Янів називає такий стан людської особистості українця "соціальним інстинктом, що розказав на весь світ правду про злочинну політику заборони творчості вільної від режимних догматів та вульгарного, спримітизованого на "позитив", соціалістичного реалізму. "Інстинкт виявлення назовні свого внутрішнього стану проявляється на вищому ступені розвитку в бажанні утримати свої вислови. Сукупність таких об'єктивізованих від людей висловів становить культуру з її численними ділянками" [3, с. 173]. Заборонені твори молодих літераторів того періоду є складовою частиною національної культури. Саме вони репрезентували всьому небайдужому світові в умовах репресивного соціалістичного режиму силу українського слова, його художньо-естетичне багатство.

"Лихо з розуму" В. Чорновіл, "Репортаж із заповідника імені Берії" В. Мороза "Серед снігів", "Хроніка опору"; "Більмо" М. Осадчого; "Набої для розстрілу" Г. Снегірьова та ін. — яскраві взірці української культури, що засвідчили непересічний рівень сили характеру українця, його екзистенції й фактичної діяльності у часі. Людина, по-справжньому розкривається в екзистенції, якщо є відповідний підхід до цієї людини не як до предмета, а як до особистості, що прагне відповідної комунікації.

Творчість Михайла Осадчого вільно розвивалася дуже короткий час — всього якихось неповних десять років. Коли ж настав час зрілого усвідомлення своєї екзистенції у творчому бутті, репресивна держава запрагнула зупинити розвиток його "Я", дошукуючись якоїсь вини. "...Судовий процес не виявив складу злочину в моїх діях, як не можна при найстрахітливіших морально-психологічних тисках виявити те, чого не було в дійсності" [4, с. 265], бо не було заборони на свободу творчості: ні в основному законі держави — Конституції, ні в інших нормативних документах, що регламентували творчість як таку. Тим часом суд над митцем відбувся — неправий, цинічний й безсоромно фальшивий. Мета здійснюваного заходу полягала в тому, щоб не дати розвиватись творчим особистостям, орієнтованим на розвиток національного в літературі, журналістиці, літературознавстві.

Але жорстока несправедливість не тільки не вбила творчої натури, а навпаки — виховала в найнесподіваніший спосіб сильне творчо зріле его протестанта. Його творило непереборне бажання бути гідним сином своєї нації: "Володя, я хочу щоб ти збагнув, що при всіх ударах і перипетіях долі мене буде вести, моєю путеводною зіркою буде бажання стати корисним своєму народові. Так писав колись Іван Франко, так буду повторювати я до кінечних днів своїх" [4, с. 264]. То чи могло оте позахудожнє обмеження зупинити силу, незламність духу творця й його високий гін до творчості?

Згідно з К. Ясперсом, за таких умов в душі творця виникають різні рівні людського "Я": емпіричні, трансцендентальні, духовні. Але ці три рівні не займають найглибшого ядра людської особистості, а саме — екзистенції. Для К. Ясперса — екзистенція не предмет, а дух — свобода. Отже, саме у свободі є коріння буття самости. Але прагнення до свободи у

даному випадку - не суто егоїстичний інтерес емпіричного індивіда, а дія залежна від природної необхідності. Але ця дія зв'язана із трансцендентальним поняттям екзистенції (свободи): "Я на цім стою і не можу інакше".

Під впливом творчості людська особистість змінюється у цьому процесі. Це перетворення з людини "в собі" (потенційна особистість) в людину "для себе" (актуальна особистість). Тільки суспільство від такої творчої особистості отримує несподіваний результат: не сфальшовану, прикрашену історію буття народу, а правдиву картину співіснування життєвої істини і її творців. Тут необхідно нагадати про таке літературно-філософське поняття як "правда факту". Саме це поняття і лягло в основу творчої манери письменника при написанні у модерно-естетичному стилі повісті "Більмо". Цей твір приніс авторові світову славу, підняв українську літературу на найвищий рівень. Американська преса, відгукуючись на появу цього шедевра, писала, що "Більмо" виникає як нове, як ствердження любові М. Осадчого до України і як опозиція до русифікації, а також як свідчення української національної і культурної totoжності-ідентичності [5, с. 2].

О. Бальзак, для якого "письменник є голосом свого часу" і "жерцем", у листі, написаному в 1844 р., запевняє, що його голос його "може часом прогрімити на весь світ, із кінця в кінець", і людство слухатиме його, бо "одне слово, один вірш важать тепер на політичних терезах не менше, як колись важила перемога". І значення впливу його нескінченно вагоме, бо кидаючи виклик безмежній жорстокості у знищенні людини, сам того не відаючи, підносить свободу творчості на недосяжний п'єдестал художньої мислі. Тому, йдучи за Бальзаком, ми поділяємо його оцінку такої ситуації, хоч сказана вона з різницею в століття: "Письменникові належать всі форми творчості: йому — стріли іронії, йому — ніжні, легкі слова, падаючі м'яко, як сніг з вершин гір; йому — театральні персонажі, йому — безмежні лабіринти казок і фантазій, йому — всі квіти, йому — всі колбочки, він накладає на себе весь одяг, приходить до глибин всіх сердець, терпить всі випробування, досягає всіх інтересів. Душа письменника тягнеться до світу й відбиває його" [6, с. 329-330].

Не такі лаври чекали М. Осадчого за його сміливість бути вільним у свободі творчості, у виборі теми й манери написання художнього твору. Багатоліттям грат віддичила імперія зла за вміння бачити навколишній фарисейський світ у призмі модерного екзистенціалізму. Висока жертвовність письменника, сформована філософією персоналізму, піднесла його над ворожістю суспільства, бо для митця особа — первинна реальність і найвища духовна цінність. Але завдання державної репресивної машини 60-х—70-х років було якраз протилежне: знищити оце високе поняття "Людини" в тому світі, який мав вигляд театру абсурду. Національна totoжність творчості Михайла Осадчого засвідчена тим, що для нього, як письменника, особа здатна, через свою самосвідомість, проявляти свою активність в тому, щоб її воля була спрямована тільки на творення життя правдою, святим поняттям честі во ім'я майбутніх поколінь.

Будучи сильною особистістю, попри всі заборони, обмеження, творив, словесно вимальовував фантазії із сфери підсвідомого, інтуїтивного. "Більмо", "Мадонна", "Мій маленький принц", "Над Сулою" — твори, в яких сюрреалістичні картини естетично й художньо-літературно гармонізують із реальними картинами батьківського дому, спогадами про рідних людей. Моральні цінності, прищеплені народною мораллю, домінують у всіх життєвих перехрестях. Найвизначнішою рисою ментальності української людини є вічне

почуття незалежності, свободи у найсакраментальніших значеннях цього слова. Тому для письменника не існувало поняття “внутрішнього цензора”, а лиш дух творчості володів ним всецільо й диктував, а може, вимагав, творити задля розвою нової генерації молоді, демонструючи всьому цивілізованому світові силу феномена національної ідентичності. Вона передана йому генетичною пам’яттю і тому стійкість намірів є незламна, які б тортури не треба було витерпіти задля цього. “Більшовицька руйнація українського етносу і його культури, і енергетики виявилась найстрашнішою, оскільки загарбники намагалися відбирати не лише матеріальні, інтелектуальні й духовні багатства України, але грабували й саму душу народу” [7, с. 153].

Не кожен митець зміг протистояти силі такого грабунку, а лише індивідуальності, що володіли фолькстаймом — жагою життя, в якій володарює вічний національний Дух. У “Більмі” це інтелігенти-каторжани, реальні персоналії, які сміливо протиставили розіграному проти них театрові абсурду свої незнищенні чисті молоді душі, яких не встигла роз’їсти тля фарисейства й підлого облуддя. Михайло Осадчий, Іван Світличний, Василь Стус, Опанас Заливаха — всі вони аристократи й естети, представники найкращих якостей в ментальності української нації.

“Шлях до здійснення суспільно-політичних перетворень в Україні молоде покоління ентузіастів вбачало не в насильницьких діях, а в морально-етичному удосконаленні суспільства. Найчіткіше ці ідеї поставили молоді творчі сили в Україні, передусім літератори, які згодом дістали узагальнену назву шістдесятників” [8, с. 197], — пише Михайло Осадчий, даючи оцінку тим подіям, що передували з’яві літератури спротиву. Ігноруючи будь-які обмеження — художні чи позахудожні, письменники відчували потребу щирої сповіді про пережите ними, про той стан особистості, коли жорстокі сили намагалися вбити у них їх усвідомлення власної самості, їх тотожності з нацією, яка прагне свободи. Саме тому творчість Михайла Осадчого, переборюючи всі заборони, викристалізувала у собі оту чисту і світлу ауру національної ідентичності. Ідучи від особистого переживання до творчості, письменник зумів внутрішньо вивільнитись від зла і злоби й підвестися до радості в творчості.

Митець ніколи не втрачав почуття такої високої етичної категорії, як гідність, що, звичайно, є дуже близькою до категорії честі. Бо саме вони визначають ставлення людини до самої себе, а також ставлення до неї суспільства. Ліричний герой “Більма” не втрачає сили духу навіть тоді, коли провокації сягають спогано: погрози розправою не тільки над ним самим, а й над рідними, близькими, друзями. Цей драматизм, що оточує особистість, народжує таку екзистенцію “Я”, що читач усвідомлює: перед ним неповторна індивідуальність. Вона заперечує “предметне буття”, а вибирає свою активність во ім’я свободи. Ліричний герой — це сам автор — Михайло Осадчий, багатолітній в’язень совісті, який ні разу не покався у так званих гріхах. Сила художнього слова письменника, неповторна у своїй індивідуальності, вимальовувала картини, які у потоці свідомості виникали як неперевершені малюнки засобом голографії: фантастичні об’ємні зображення, переважно чорнобілого відтінку.

Такі сюрреалістичні малюнки засобами художнього слова були новиною для національної літератури. Але не тому, що мистці слова не могли їх творити. Обмеження художньої мислі “прокрустовим ложем соцреалізму” не давали творцям змоги піднятися до

популярного у всьому світі модерну. "Світ сприйме нас лише модерними, лише на тому рівні, на якому він існує сам" [9, с. 25], — цей погляд на літературу Юрія Шевельова і пояснює те, чому твір М. Осадчого був у списку бестселерів 70-х років. І тут доречно сказати, що модернізм "із прагнення і бажання" стає естетичною реальністю [10, с. 178].

Досліджуючи феномен національної ідентичності в творчості, можна зробити висновок, що в даній проблемі складаються певні системні традиції. Національна ідентичність у творчості має структурну будову. Основними параметрами її виміру є змістовий та художньо-естетичний, які знаходяться у взаємозв'язку. Творча манера митця і його індивідуальність віддзеркалюються у мистецькій аурі національної ідентичності.

Ідентичність — динамічна структура, що розвивається протягом усього життя людини, причому це розвиток нелінійний і нерівномірний. Тому часто вона проходить через подолання кризи, а отже, як у прогресивному, так і в регресивному напрямках. Соціальна сфера в цьому випадку діє тільки як тло, яке накладається на канву твору і не гальмує бажання автора бути об'єктивним у відображенні реальних подій, зображенню яких передують глибокі символічні картини людського буття. Світ "Більма", в який потрапляє її величність Людина, це — вертеп, не різдвяний, а "відьмарський"; це — театр абсурду: замість сонця ліхтарі, що втягують, нищать зір. Тут у сміхові можна плакати, як мала дитина, а танець на піску не що інше — як танець босими ногами на склі, що родиться саме із піску і рве на криваве шмаття не ноги, а душу.

У творах М. Осадчого символізм насичений великою динамікою образів, де ним може бути слово — натяк, образ — загадка. Саме категорії символізму дають змогу авторові відійти від брудної реальності, трагічної для чистої особистості, і повести за собою в інший світ, де панує вища реальність, що здатна врятувати і персонажа, і читача. В. Янів трактує такий стан української людини як вияв ментальності, в якій: "Пристрасне бажання самовияву українця, яке веде вправді до його духового анархізму, до непідпорядкування волі іншого, не протиставиться аналогічному бажанню іншого, — воно радше у гармонії з ним. Це впливає, незаперечно, бодай почасти з певного раціонального відчуття ситуації, що тим менше мені будуть обмежувати можливість самовияву" [3, с. 189].

Сповідуючи "правду факту", необхідно підкреслити, що реальні персонажі виписані автором так виразно і чітко, що їх людська екзистенція перебуває в постійному процесі творення. "Вкинуті" в коловорот ірраціонального, чужого їм буття, ці люди шукають своєї сутності. Вони здатні силою своєї психіки відсторонитися від потоку безперервних знущань, страждань і відновитися, щоб... відмовитись від усього "земного", від чуттєвих бажань і життєвих радощів. Бо вони сповідують чотири добродієства: віру, мужність, увагу, мудру зосередженість во ім'я найвищого сенсу буття — волі для України. Тому саме їм дано досягнути вищого стану блаженства людської душі — нирвани. Тому їм не страшно опинитися в пограничній ситуації — перед обличчям смерті.

У національній історії такі факти були непоодинокими: козаки осліплювали себе, ставали кобзарями, щоб тільки потрапити у ворожий стан і в такий спосіб прислужитися корисній для України справі. Жертовність — одна з найяскравіших рис ментальності української людини. А отже, — є ознакою національної ідентичності в творчості М. Осадчого, яка творилась на теренах рідної землі, але визнання їй дала діаспора, що стала прихистком не одного українського таланту.

“Процес національного відродження українського народу, століття економічного, морального і культурного поневолення імперською Росією вимагає якнайскоршого включення художнього й наукового потенціалу створеного українською мистецькою й інтелектуальною елітою у вільному світі, без ідеологічних утисків й обмеження, де єдиним критерієм була вільна й незалежна думка, художня якість і наукова правда” [11, с. 18], — ці слова М. Неврлого розкривають суть нашого дослідження.

1. Антонова Н. В. Проблема личностной идентичности в интерпретации современного психоанализа, интеракционизма й когнитивной психологии // Вопросы психологии. — 1996 — №1.
2. Очима серця. Ув'язнена лірика. — Харків, 1993.
3. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. — Мюнхен, 1993.
4. Чорновіл В. Лихо з розуму. — Париж, 1967.
5. Киричук М. Михайло Осадчий. Більмо. //Українське рев'ю. — Торонто, 1976. — № 2.
6. Бальзак О. Вибрані твори. — М., 1960.
7. Братко-Карпинський О. Феномен України. — К., 1996.
8. Осадчий М. Морально-етичні та філософські засади українського літературного дисидентства /Збірник Другого Міжнародного Конгресу Україністів. — Львів, 1993.
9. Мельник В. Світ сприйме нас лише модерними // Слово і час. — 1993. — №12.
10. Павличко С. Український модернізм: риторика теоретичних текстів. — Львів, 1993.
11. Неврлий М. Празька поетична школа. Муза любові й боротьби. — К., 1995.

NATIONAL CREATION IDENTITY of M. OSADCHYI

Yaroslava Vasylyshyn

*V. Stephanyk Transcarpathian State University
57 T. Shevchenko str., 76000 Ivano-Frankivsk, Ukraine*

Comparison of E. Smith's theory of the national identity defined basics of M. Osadchyi's artistic viewpoints. Existentialism of the “eyesore” reveals in the poetics of modernistic surrealism.

Key words: existentialism, modernism, surrealism, poetics, identity.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 — 1 “19” (082 О. Ольжич) (091)

НАЦІОНАЛЬНА ЕТИКА У ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА

Андрій Вонторський

*Інститут слов'янської філології Щецинського університету,
вул. Стрілецька, 10/2, 70-381, Польща*

У статті автор представляє патріотичні мотиви високохудожньої поезії О. Ольжича, зокрема в збірках “Вежі”, “Рінь”, “Незнайомому воякові” та ін. Згідно з концепцією героїзму у працях О. Ольжича оспівує струнку і сувору духовну силу, здатну відновити й оздоровити світ покори і рабства. Абсолютизуючи її, поет бачить її прояв в образі Української Державності. У статті застосовано багато біографічних фактів із життя О. Ольжича, співзвучних творчості.

Ключові слова: поезія, героїзм, національна етика у творчості, поема, оповідання.

“Провідною ідеєю українського народу від світанку віків є *Ідея Слави* — тобто безоглядна цінність героїчного повнення призначення людини. Це „іскати собі чти, а князю слави” — “Слово о Полку Ігоревім”, “Князем слава і дружині, амінь!”. Це “як слави зажити”, “слави добувати”, “слава не вмре, не поляже” — “преславного Війська Запорозького” і “Славних Гетьманів”. Це, нарешті, коронна ідея Шевченкового духа й цілої новітньої української літератури — “Слава України”. Не диво, що вже від 1917 р. стала вона гаслом націоналістичного руху” [5, с. 231].

Цитовані слова походять із статті Олега Ольжича “Націоналістична культура” (1940). Вони вказують на героїчне начало етики (назване “ідеєю Слави”), що її сповідував автор “Веж”. Микола Ільницький поділяє поетичну спадщину О. Ольжича на “археологічну” та публіцистичну, зазначаючи водночас, що це лише зовнішній поділ тих творів. Дійсно, у ліричних високохудожніх поезіях митця можна віднайти акцент на злободенних подіях, моральних настановах, політичних пристрастях. Коли ще взяти до уваги цілу низку статей, тоді однією із головних тем усієї творчості О. Ольжича стає національна етика. Член ОУН, до того ще високого ступеня (між іншим, Голова Культурної Референтури), мусив задумуватися над майбутнім нації, уявити собі її майбутнє, створити проекти духовного і культурного відродження України.

У своїх публіцистичних виступах поет говорить про мораль, дошукується межі Добра і Зла, у віршах раннього періоду пристрасно звинувачує горе-патріотів, яких не бракувало і в період існування Української Народної Республіки:

За шмат гнилої ковбаси
Ти батька й матір продаси
І говориш Христу: „Єси,
О, поможи братів продати,

Продать сестер, о Божа Мати,
Дітей, дружину, все продати,
Щоб випнутись на гору й мати,
Що мають господá й магнати! [5, с. 34].

Це, очевидно, є ще зовсім молодечим вигуком (на той час О. Ольжичеві було чотирнадцять років), відкиненням “споживацького” менталітету. Подібні іронічні портрети й описи запродавців і перевертнів повторюються ще в різних альбомних і сатиричних поезіях, які були написані протягом 1920-х рр. (“Метаморфози”, “Вже ціла зграя збіглась їх”). Напр., більшовицьке керівництво УРСР назване “зграєю”, а їхня діяльність окреслена як “бенкет шакалів і гієн”, де вони лижуть, плямкають і качаються над “чорним і роздутим тілом” країни.

Згодом, готуючи окремі твори до збірки “Рінь”, поет став стриманішим у вираженні своїх внутрішніх почуттів. Поезії з “Ріні” переважно показують давні часи, тут ідеться про передісторичні племена; вірші пов’язані з працею археолога, яку тоді виконував О. Ольжич у Чехословаччині, а також в Австрії, Галичині, Італії, США та Югославії. Часом в них виринають мотиви, спільні з “неофіційними” творами, гумористичною частиною творчості автора. У картинах дитинства О. Ольжич говорить про чесних і шанобливих дітей, які продовжуватимуть національні традиції батьків. Буває й так, що юнаки втікають від спокійного родинного дому, подаються на море, до темного лісу, щоб відчутти небезпеку, пізнати новий і незнаний світ, про який із острахом розповідало їм старше покоління.

Згаданий сюжет уперше з’являється в жартівливій поезії 1926 р. “Святки, іменини, вистави”. Герой (мабуть, він є уособленням дев’ятнадцятилітнього Олега Кандиби-Ольжича) “упертий”, “в неділю із дому тікав”. Збунтований проти батьків і їхнього способу життя, він тікає до лісу, щоб там заспокоїти пориви свого серця. Через шість років О. Ольжич пише вірш “Приходили. Стрічали шану й страх”, де описує завойовників південних земель ще до народження Христа. Суворі й войовничі колонізатори беруть собі за жінок місцевих дівчат, а ті народжують їм дітей, що залишаються “наче вовченята”, так само непосидючі й неспокійні, мріючи про далекі, небачені краї. Можна припустити, що цей їхній життєвий динамізм, прагнення чогось нового (може, навіть слави) автор оцінює позитивно, як бажану модель життя.

Окрім активного життя (боротьба за свої ідеали, бажання нових досвідів), що його виражають і такі слова як “ризик” та “відвага”, О. Ольжич сповідує й інші моральні цінності. Серед них — “витривалість” (синонімами до неї виступають ще “вірність” і “стійкість”). З особливою гостротою оце прив’язання до своїх обов’язків автор “Ріні” змальовує на прикладах програної боротьби, коли герої знають, що вони приречені на поразку, але до кінця не хочуть скоритися перед ворогом і вступають у бій без жодної надії на будь-який успіх.

Читаючи поезію “У Цезаря, в одній з останніх книг” про облогу міста Аварикум у Галії, бачимо, що автор симпатизує не звичайним, войовничим римлянам (хоча найчастіше події описано з точки зору переможця), а галлам, в яких він вбачає духовну перемогу, бо вони вміють вибрати між рабським животінням та смертю, що стає єдиним

способом визволення. Тут виразно відчувається дух філософії Георга Фрідріха Вільгельма Гегеля: раб буде рабом тільки тоді, коли він захоче ним бути та коли переконає самого себе, що це для нього єдиний можливий спосіб існування. [7, с. 221]. Слід однак пам'ятати, що це Гегель, читаний крізь призму філософії Фрідріха Ніцше (у Гегеля пан також не може бути до кінця свободний, бо пана в ньому визнає слабкий раб, він теж обмежений страхом; Ніцше вірить, що цілковита свобода таки існує і тільки раб обмежений у своїх бажаннях, пан — ніколи), позаяк усе покоління захоплювалося творами автора "Поза добром і злом".

Звертаючись до фантастичних і легендарних персонажів, український письменник-націоналіст символічно вказує дорогу власній Батьківщині. Так буде у випадку "Лукреції", де смерть безневинної, чесною жінки стає приводом для всенародного повстання проти місцевих тиранів і запровадження розумного керівництва в державі, яке згодом дозволить, "щоб полонили море кораблі і легіони сушу полонили":

О, дяка, дяка! Неземна! Прегарна!
Таж буде все лише твої хвалі:
І мудрий устрій римської землі,
І Поле Марса, і холодна Карна [5, с. 62].

Варто звернути увагу на абстрактні поняття військових чеснот, використаних у творі як символів архітектурного простору. Закоханий у минуле археолог, О. Ольжич, неначе грек або римлянин, персоніфікував ідеї Слави, Справедливості, Мужності у вигляді конкретних осіб або предметів. Поле Марса є власне таким знаком військового, бадьорого, переможного духу, який притаманний римлянам із часу вигнання останнього імператора. Цікаво перегукується цей твір із хрестоматійним віршем Євгена Маланюка "Не хліб і мед слов'янства", що закінчується славнозвісним прагненням:

Щоб власний Рим кордоном вперезав
І поруч Лаври станув Капітолій [4, с. 84].

Важливе місце у творчості О. Ольжича займає тема боротьби духовного і тілесного. З одного боку поет — дитина свого часу, і він не лишається байдужим, коли йдеться про культ фізичного здоров'я, спорту, сили м'язів. Про те свідчить хоча би такий фрагмент, у якому говориться про Ольжичеве покоління:

Воно зросло з шукання і розпуки,
Безжурно-мужне, повне буйних сил,
Закохане в свої тугі луки
І в бронзу власних мускулястих тіл [5, с. 73].

Як відомо зі спогадів друзів, письменник не був фізично дуже сильним (знову пригадується Ф. Ніцше з його культом Надлюдини, хоч сам він усе життя хворів та їздив лікуватися на курорти Швейцарії та Італії), проте атмосфера 1920-30-х рр. не давала можливості молодому вченому зайнятися лише наукою. Крім того, як націоналіст і член політичного підпілля, О. Ольжич розумів, що в боротьбі за самостійну Україну треба буде виявити не лише силу духу, але й фізичні здібності (на цьому ж принципі

готувались перед 1914 роком галицькі "Січі", із яких потім вийшло Січове Стрілецтво).

"Піхотинець" заснований на темі роздвоєння особистості рядового петлорівця. Душа його, "врочиста" і "білокрила", "літає і в'ється над ним", а "тіло, струнке і спокійне, ступає в холодних рядах". Автор висловлює свою думку про потребу гармонії в національному житті, поєднання бажань і дій, прагнень й учинків, ідеалістичних мрій і клопіткої праці. Мабуть, така гармонія приваблювала поета й археолога в первісних людях, у давніх племенах, які жили згідно з законами природи, будуючи свою етику на чисто природніх основах.

Проте, уже в ранніх поезіях видно дихотомію, роздвоєність героїв на психіку й тіло. Та знову, виходячи з принципів Ф. Ніцше (і Дмитра Донцова) український прихильник Мужньої Еллади пам'ятає вислів Менандра: "Ὁ λόγος ἰατρός ἐστίν". Для нього воля, духовне прагнення людини може підкорити собі стихійні пориви тіла та його недоліки (з метою втримати описану гармонію обох елементів): "Захочеш — і будеш". У цьому випадку він наближається до вчення Платона про керівничу роль розуму над тілесними потягами (Ф. Ніцше, принципово далекий від платонівської філософії, теж уважав можливим "обернути свою волю", спрямувати її на негатив, від "хочу" до "не хочу", як визначальний аспект психології Надлюдини) [6]. Про таке трактування художніх образів-антиподів у творчості О. Ольжича пише Олег Баган: „Сила духу, його вічне стремління до Вищого, живодайна наснага, що творить світ і підносить його до ідеалу, — ось істина буття земного. До цього завжди пориваються справжні сини людства — лицарі духу. Для них ніщо є тілесне, матеріальне. Легко жертвують ним. Легко жертвують навіть життям. З однією думкою — утвердити ідею, красу і велич Духу. Це з їх чину постали шляхетність і героїзм епох, що слугують нам прикладом у вихованні нових поколінь. Що, врешті, об'єднують нас у велику спільноту — національну, європейську, християнську". [1, с. 56]. У поезії О. Ольжича програмний текст "Нащо слова? Ми діло несемо" можна вважати просто маніфестом "вісниківської квадриги", а то всієї "празької школи". Мабуть, уперше так відкрито у творчості поета проповідується ідею чину, який повинен зайняти місце безуспішних дискусій і фальшивого мистецтва. Саме тут О. Ольжич безпосередньо називає головні прикмети нової етики (етики нової людини): відвага, непохитність, чистота. Він відкидає формалізм, реабілітуючи суть (слід пам'ятати, що це був час розвитку експериментального мистецтва, що вигадувало постійно нові форми вираження думок, інколи не дбаючи про якість висловлюваних ідей). Автор знає також ціну, яку заплатить його покоління за спробу збудувати світ на нових засадах — але він радіє, бо це стане міцнішим фундаментом для майбутньої духовності, заснованої на переказах про цю тяжку і криваву боротьбу:

Колись нащадкам стане час наш — "час
Понурих воєн, варварських звичаїв"...
(Цей час ласкавий, що так щедро нас
Чеснотами одвічними вінчає!..)

На згарищах, що їх покриє порох,
 Не залишиться статуй кам'яних:
 Лише — легенд безсмертних кілька... Й їх
 Втілятимуть у безконечних творах [5, с. 75].

Друга Ольжичева збірка, "Вежі", мала більш публіцистичний характер. М. Ільницький пише про заміну натяку плакатом, подібні думки висловлює й Наталія Пазуняк: "В склад збірки увійшли два твори, дві лірично-епічні поеми: "Городок" і "Незнаному воякові". Людина стоїть тут віч-на-віч із смертю. В. Державин окреслив настрій збірки висловом "екстатичний героїзм". Напруження доби переходить тут і на форму творів. Мистецькі стилістичні засоби тут скупі. Зустрічаються тут навіть декларативні вислови, що межують з публіцистикою; напр., що в межу пору всенародної боротьби мистецтво може бути виправданим лише позамистецькими наслідками, тим самим стаючи утилітарним. Тут виразний дидактичний тон. У поета немає тут місця на нюанси барв: все — біле або чорне; героїзм або зрада. Для виразу свого кредо поет шукає простих і суворих слів" [3, с. 36]. І справді в обох поемах є чимало пристрасних звинувачень на адресу зрадників нації, вчителів і селян, які працюють на польський окупаційний режим (перші вчать українських дітей рабської покори й улесливості перед чужою владою, другі ж віддають на смерть борців націоналістичного підпілля):

І слухали уші, коли вчителі
 Учили, нечесно-лукаві,
 Лучити гонори рідної землі
 І службу ворожій державі...
 Товаришу любий мій, брате,
 Дивися в очі рабам, —
 Як будете так воювати,
 Вкраїни не бачити вам! [5, с. 84-87]

Це відгуки не тільки молодечих інвективів, про які вже згадувалося, а також і відображення конкретної дійсності, коли після визвольних змагань деякі українські інтелігенти почали співпрацю з комуністами (О. Ольжич бачив ті події з перспективи учня початкової школи під Києвом) або поляками (за що їх карало підпілля і про що часто говорилося в середовищі емігрантів у Празі). Відома була також трагедія борців за волю, які вчинили напад на польську пошту в Городку 1932 року. Такі злободенні теми ведуть автора до накреслення життєвого шляху "нової людини", члена ОУН: від чіткого етичного вибору способу життя ("Дорогу назви свою, ця — або ця, горіння — чи збирання крихот"), через відкинення "старої моделі" ("Вели не в майбутнє, де бурі і грім, в минувшину спогади всі ці"), аж до відречення від найближчих осіб заради здійснення своєї місії ("Убийте в гадках своїх матір-отця, залізом випалюйте душі"). Цю останню думку висловлює О. Ольжич як послідовник Тараса Шевченка (образ Гонти в "Гайдамаках"), Дмитра Донцова, який із притаманною йому пристрасністю заявляв у 1937 р.: "Зробити кінець із духами вчорашнього, з духами драгоманивщини, з традиціями соціалізму й москвофільства, *вернутися до традицій нашої давнини, які*

віджили 1917 р. в душах мас, але до яких не міг, на жаль, достроїтися чужий їм душевно провід — ось яке завдання часу! (...) "Вічний спокій" має відспівати наша доба вмираючій епосі ліберального демократизму, її гаслам, методам і світоглядам" [2, с. 42-49].

Обстоювати нову модель життя продовжував О. Ольжич і в своїх статтях періоду війни. Його турбувала проблема виховання української молоді в дусі волелюбного патріотизму (статті "Весняні ігрища молоді", "Українське дошкілля", "Виховання молоді"). Для досягнення такої мети письменник-учений пропонував проводити цілу низку заходів (довго- і короткотермінові курси українознавства, літні табори, розвиток бібліотек і зацікавлення книжкою, навчання традиційних ігрищ і влаштування спортивних змагань молоді). Про це розповідає також вірш "Ріки знов увійшли в береги" із 1933 року, де оптимістично звучить дидактизм нової доби, її етика:

Кожна справа — ясна і проста.
 (Героїчний період і сумнів?)
 Для дівчат — снігова чистота,
 Юнакам — поривання безумні [5, С. 122].

У статті "В авангарді героїчної доби (До проблеми націоналістичної культури)" автор "Веж" поборював етику лібералізму, протиставляючи їй націоналізм та його мораль. Остання збірка, "Підзамча", пропонує читачеві вже відомі йому профетичні картини знищення старого світу та створення нового (дві поезії з заголовками "Пророк"). Тут уміщені також героїчні картини святої Катерини та Люкреції, які стають символами перемоги моральних чеснот над злом і пихою.

Однак поза збірками лишилися два твори О. Ольжича, де чітко названі характерні риси пропонованої поетом національної етики: "І вірити, і прагнуть — не вотще" та "Межа". Від надрукування їх у книжці вельми самокритичний автор відмовився через їхню декларативність. Тут панує пряма мова, яка нічого не приховує, відсутні символічні образи, які б приховували головну думку. Проте, факт збереження цих поезій указує на їхню вагомість (інакше були б вони просто знищені, як невдалі літературні спроби). У першому такий перелік українських чеснот:

Господь багатий нас благословив
 Дарами, що нікому не одняти:
 Любов і творчість, туга і порив,
 Одвага і вогонь самопосяти [5, с. 121].

Ужитий минулий час ("благословив") означає щойно здійснений прихід нової епохи, позаяк названі духовні цінності належать до бажаного майбутнього типу людини. Можна сказати, що тут ідеться про "Нове Середньовіччя", тобто чергову реалізацію заповіту століть європейської християнської культури. Вибір поміж добром та злом, новим та старим способом життя, затишним буттям та героїчним самопожертвуванням у вирішальному бою — це тема "Межі", що нині стала вже хрестоматійним твором. Трагедією української нації була ставка на етику животіння, малоросійщини; слова "від інтелекту через хліб назад до жаху і безсилости клітини", написані у страшному 1937 р.

звучать неначе клінічний опис дороги лівих письменників того часу (Миколи Куліша, Миколи Хвильового, Дмитра Фальківського), яких спочатку, коли весь народ умирав голодною смертю, забезпечено хлібом із партійної скарбниці, щоб потім зацькувати на смерть або розстріляти, довівши їх до жаху і знесилення. Етичне кредо поста-оунівця — ступати “по рівній грані двох світів” і нести свій тяжкий хрест боротьби, віри й надії за український народ “від інтелекту через хліб назад до жаху і безсилості клітини” [5, с. 129]. М. Льницький скоментував це коротко: О. Ольжич ступив управо, і поезія його теж ступила управо. Наче Григорій Сковорода — жив як учив, учив як жив, проповідуючи власну етику життя, із палким бажанням зробити її всенациональною.

1. Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. Українські письменники-націоналісти — “вісниківці”. — Дрогобич, 1996.
2. Донцов Д. Клич доби. — Львів, 1994.
3. За героїчну духовність. Матеріали Конференції “Зарева”, присвяченої Др. Олегу Кандибі-Ольжичу. — Нью-Йорк, 1977.
4. Маланюк С. Земна Мадонна. — Пряшів, 1991.
5. Ольжич О. Незнаному Воякові. — Київ, 1994.
6. Arendt H. The Life of the Mind : 2 Willing. — New York, 1978.
7. Hegel G. Fenomenologia ducha. — Warszawa, 1958. — Т. I.

NATIONAL ETHICS IN THE WORKS BY OLEG OLGHYCH

Andrij Vontorsky

*Institut filologii słowian'skiej Uniwersytetu Szczecin'skiego, ul. Strzelecka, 10/2, 70-381
Szczecin, Polska*

In the article the author shows the patriotic motives of highly artistic poetry of Olghych, especially in such collections of poetry as “Towers”, “Sand”, poems “Town”, “To the Unknown Soldier” and others. The conception of Heroism in the works of Olghych includes not only virtue, but a strong spiritual power, able to renew and sanitize the world or submissiveness and slavery. The result of it absolutization of the human will-power which manifests itself in the reaching of predetermined aim — “Ukrainian statehood”. In the article given there are many biographical facts of Olghych's life which are coordinated with the plot of the poetry, poems and stories.

Key words: national ethics, poetry, poem, story.

Стаття надійшла до редколегії 02.09.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821. 161. 2 — 1. 08 (092 І. Світличний)

ПРАЦЯ НАД СЛОВОМ — ЦЕ СТИЛЬ ЙОГО ЖИТТЯ

Ірина Добрянська

*Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
вул. М. Кривоноса, 2, 46000 Тернопіль, Україна*

У статті досліджуються основні прикмети творчої лабораторії Івана Світличного. Автор бере до уваги лексико-стилістичні зміни у редакціях сонетів зі збірки “Гратовані сонети” (1977, Мюнхен).

Ключові слова: поезія, сонет, варіант-інваріант, творчість.

Двадцять років тому на літературному овиді Європи з’явилася нова поетична книжка, яка засвідчила вхід у грона світових поетичних авторитетів нового імені: Іван Світличний. Іван Світличний був широко знаний як автор багатьох літературознавчих, літературно-критичних, мовознавчих праць, що вирізнялися в науковому процесі п’ядесятих років новизною думки, оригінальністю стилю. Його перша поетична збірка “Гратовані сонети” вийшла друком 1977 р. в Мюнхені. Найближчим аналогом цієї збірки є цикл “Тюремні сонети” (45 сонетів з спілогом) у збірці “З вершин і низин” Івана Франка. Обидва архітвори української поезії написано в однакових умовах і за однакових обставин — у тюремній камері. Їх можна вважати художньою документалістикою своєї доби, автентичним свідченням політв’язня про умови перебування у тюрмі. Вони, зрештою, створюють узагальнюючий образ українського політв’язня, який був однаково небезпечним для будь-якої імперії — чи то австрійської, чи то російської. Подібність життєвих реалій витворила подібність стану душі — передумови творчого процесу, налаштованість на певний творчий лад. Цим, очевидно, продиктований вибір як самого сонетного поетичного жанру, так і його стильових особливостей. У сонеті під числом ІХ Іван Франко ось як обумовлює естетичну особливість свого тюремного сонетарію:

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 перевернесь, пробі!”
Нехай! Та тільки він ходив в саєтах,
Жив у палатах, меч носив при собі,
Тим-то краси; пишнот в його сонетах
Так много. Ми ж тут живемо в клоаці,
То де ж нам взяти крапцх декорацій.

Власне, автентичні “тюремні декорації”, а разом з ними — лицедії цього жорстокого театру абсурду (слідчі, судді, наглядачі, провокатори — уособлення потворної державної системи, яка хоче притлумити кожен проблиск живої думки) становлять основну канву і тюремних, і гратованих сонетів.

Особливість знайомства з тюремним світом починається від перших кроків перебування у цих, за словами Івана Франка, “державних апартаментях”, де “салон, їдальня, й с... — все укупі”. Знайомство з тюрмою починається від нівелювання людської особистості:

Гей, описали нас, немов худобу:
І назву, й вік, і ріст, і всю подобу,
Волосся, очі, зуби, всі приміти —
Тепер хоч в Відень нас на торг гоніте!

Гей, обшукали нас, немов бандити,
Всі кипені, всю одіж, всю особу,
Ножі, потпон і гроші, й всю оздобу
Забрали — хоч в турецький рай ведіте!

(III сонет “Тюремних сонетів”).

Ситуативну подібність до зображеної картини зустрічаємо і в сонетах Івана Світличного. Але, боронь Боже, говорити тут про запозичення. Образні саркастичні паралелізми виникають внаслідок абсолютної автентичності ситуацій, які довелося особисто пережити обом авторам. Процигуємо повністю сонет Івана Світличного “Шмон”:

Стою — як мати народила:
Без трусиків, без панталон.
Точнісінько, як Аполлон,
Безличний. А сержант без мила

Поліз у рот, у афедрон,
Пильнує, стерво, щоб бацила
Антирежимності не звила
Гнізда крамоли. Шмон є шмон.

Сержант шманає по порядку
І кожну латку, кожну складку,
І кожен рубчик, кожен шов.

Штани, труси, матню, холоші
Немов, пардон, шукає воші.
Та чорта пухлого знайшов.

В обох випадках, при згадці про “кибель” у Франка і “парашу” у Світличного, “Петрарка в гробі перевернесь”, бо тут і тут — лексика підбирається з тюремних вульгаризмів, бо й справді: “ми ж тут живемо в клоаці, то де ж нам взяти кращих декорацій?”.

У передмові до збірки “Гратовані сонети” Іван Копелівець пише, що в абсолютно неможливих для життя і творчості обставинах ув’язнення “Світличний зумів перемогти неподоланне і знайшов вихід у найконденсованішому вияві творчості — повернувся до поезії, з якої починав кільканадцять років тому”. Стверджує дослідник і те, що “й вибір саме форми сонета (у цій збірці лише кілька поезій “поза сонетами”) не випадковий: що безсмертну чотирнадцятирядкову строфу дається належно опанувати лише людям певного рівня культури, здатним інтелектуально дисциплінувати себе” [1, с. 11]. Тексти поезій до збірки “Гратовані сонети” упорядкувала сестра письменника Надія Світлична, що на той час також відбула свій тюремний термін і повернулася з ув’язнення. Значну частину вміщених у збірці віршів вона відтворила з пам’яті. Це насамперед стосується циклу “Камерні мотиви”, що був створений упродовж 16 місяців перебування у Київському слідчому ізоляторі КДБ.

Поезії з ув’язнення нелегально перевозила дружина поета Леоніда Світлична. Інколи автор пересилав їх у листах, а за кордон, за свідченням Леоніди Світличної, їх переправляв Лев Копелев. Поезії збірки “Гратовані сонети” об’єднані у дев’ять циклів: “Камерні мотиви”, “Три свободи”, “Іменні сонети і посвяти”, “Безбожні сонети”, “Музи і грації”, “Ars poetica”, “Пленер”, “Мефісто-Фавст”, “Поза сонетами”. Книгу відкриває сонет “Інтродукція”. Епіграфом до нього служить строфа із поезії Шевченка:

Не для людей, тієї слави —
Мережані та кучеряві
Оці вірші віршую я,
Для себе, братіє моя.

Ці рядки створюють відповідний настрій, що так необхідний авторові для самозахисту, самозбереження, самоутвердження. Духовна опора на ще одного українського політв’язня, свого геніального попередника — Тараса Шевченка, дає насагу поетові — “ганебному зекові, державному злодієві”, що був “живцем вмурований у склеп”, — ожити й боротися.

Збірку Івана Світличного “Гратовані сонети” після її виходу могла читати лише українська діаспора. В Україні вона була доступна зі зрозумілих причин лише поодиноким читачам. Відтоді книжка ні в Україні, ні поза її межами не перевидавалася, хоч таке видання готував сам автор. Оця, власне, редакційна праця над текстами своїх поезій має сьогодні для дослідників його творчості визначальне значення, адже вона характеризує автора як невтомного шліфувальника слова. Це тим більше важливо, що наступні поетичні збірки “Серце для куль і для рим” [2], “У мене — тільки слово” [3], а також твори, вміщені в колективному збірнику в’язничної лірики “Очима серця” [4] та в періодиці, зокрема в кварталнику “Зона”, вже друкувалися без участі автора. Видану у Мюнхені збірку привезла Іванові Олексійовичу на заслання дружина Леоніда Світлична — десь у 1979 чи 1980 р. Автор прискіпливо “походив” по ній (як свідчать друзі, цей термін належить Світличному, в ньому — вироблений ним принцип працювати з текстом: робити помітки і правки безпосередньо в тексті) і знову ж через дружину відправив у Москву. Ця відредагована збірка

(була переслана за кордон для повторного видруку у видавництві “Смолоскип”. На жаль, вона не була перевидана. Автор змінив її назву, книжка мала називатися “Кожний день — Великдень”. У цій назві віддзеркалювався настрій ув’язненого поета, який за ґратами, в неволі відчував себе абсолютно вільним, розкутим (воскреслим) у своїх думках і почуттях. У “малій зоні” він міг говорити про те, чого не могли собі дозволити митці на волі, яка була, без сумніву, всього-навсього “великою зоною” (цими визначеннями послуговувалися в’язні беріївських гулагів). Спостереження над текстами згаданих книг дають підстави стверджувати, що майже всі авторські правки були враховані, коли готувалася збірка оригінальних поезій та перекладів “У мене — тільки слово” (1994), яку упорядкувала Леоніда Світлична. Однак, книга “Серце для куль і для рим” (1990) вийшла без цих правок, а тому деякі вірші мають явно спотворений вигляд (наприклад, сонет “Я — декадент” насправді називається “Я — дисидент”, і цілком зрозуміло, що назва ця первісна під час передачі з ув’язнення була змінена для конспірації).

Редагуючи “Ґратовані сонети”, Іван Світличний найпильнішу увагу звернув на впорядкування змісту збірки. Крім редакційних правок, книга мала бути значно об’ємнішою. За побажанням автора сюди увійшли також нові цикли: “Вітчизна”, “Я — дисидент”, “Варіації на виспівані теми”. До останнього із названих циклів включено твори “Пам’ятник” (Горацієве), “Пліфон. Гімн богам”, “Пророк” (Пушкінське), “Шевченків триптих”, “Позаяк” (Верленівське), “Ми — мужчини” (Кіплінґове). Сьогодні упорядкований І. Світличним варіант “Ґратованих сонетів” існує лише в єдиному екземплярі, виражаючи таким чином авторську волю. Він і був включений Леонідою Світличною у збірку “У мене — тільки слово”.

У листі до Анни-Галі Горбач (Німеччина) від 15 вересня 1978 р. Іван Світличний з приводу переспіву “Позаяк” писав: “...Наводжу Вам такий кандідівський соцреалістичний вірш, наслідування Верленові (його вірш “Позаяк” мені так сподобався, що я його в 1974 році — також не кращий для мене час — переклав, але перекладу при собі вже не маю або не можу знайти серед маси своїх паперів... Отже, соцреалістичне наслідування Верленові через чотири роки після перекладу” [5, с. 10]. Переклад потім знайшовся. Таким чином, існує два варіанти Верленового вірша у перекладі й вільному переспіві Світличного: переспів, про який пише поет у листі, здійснений 1978 р., і раніший переклад, який десь був загубився, опублікований у збірці “Серце для куль і для рим”.

Новий цикл у відредагованій автором збірці склали вірші під назвою “Я — дисидент”. Як уже сказано, текст на волю автор передав під зашифрованою назвою “Я — декадент”. Звичайно, це була конспірація. Але, на жаль, саме ця назва ввійшла до книги “Серце для куль і для рим”, що готувалася дещо поспіхом, оскільки наближався ювілей письменника. Вірші циклу сповнені глибокого усвідомлення своєї участі у дисидентському рухові й глибокої віри в те, що тоталітарна імперія приречена на розвал, а ідеї тих, хто протистоїть комуно-тоталітарній системі, стануть реальністю:

І буде так: полуда з віч спаде
 І чорно ви позаздрите, братове,
 Невірам, хто за щастя гонорове
 Носив шляхетний титул — дисидент [3, с. 116].

Значні корективи вніс автор у цикл, до якого увійшли сонети "Моїй сучасниці Поезії", "Син гармонії", "Навіщо тріолети їсти?". У книжці "У мене — тільки слово" останній з наведених віршів поданий під назвою "Тріолет". В авторській редакції "Гратованих сонетів" Світличний зробив поправки та уточнення щодо посвят. Цикл повинен був називатися "Іменні сонети і посвяти". Сюди автор відносить вірші, присвячені Леоніді Світличній ("Тебе нема, а я живу Тобою"), "Моему землякові В. Л. Петровському", дитин, присвячений Надії Світличній ("Лебедина пісня", "Наді"), а також сонети, присвячені Раїсі Мороз, Михайліні Кошобинській, Василю Захарченкові, Вікторові Петровському, Ігореві Калинцю. "Випадковий сонет" присвячений у редагованому примірнику Борисові Антоненку-Давидовичу, "Ми — дерева" — Світлані Кириченко, "Ностальгія" — Михайлові Брайчевському. Значна частина віршів циклу "Іменні сонети і посвяти" датована: посвяти Василю Симоненкові, Євгенові Сверстюкові, Зінаїді Франко віднесені до 1972 р., Василю Стусові — до 1973 р., Михайліні Кошобинській, Василю Захарченкові — до 1977 р.

І. Світличний вніс чимало мовно-стилістичних виправлень у тексти сонетів. І тут варто нагадати, що проблеми мовознавства, особливо лексикології, були його фаховим зацікавленням упродовж усього творчого життя. Саме тому поет не обійшов увагою жодної лексичної неточності, жодної помилки щодо вживання розділового знаку. І від цього скрупульозного доопрацювання його твори, звичайно, тільки виграла. Прикладом можуть служити сонети "Вічний шмон", "Завжди в'язень", "Сонет вдячності", "Моя свобода", "Чернець", "Глина", "Рояль", "Орел", посвяти Сверстюкові, Симоненкові, Стусові, Семикінній. Поезія "Порціями" у виправленому автором примірнику доповнена ще однією строфою.

Таким чином, твердження, що для Івана Світличного праця над словом була стилем його життя, не є фігуральним висловом: воно відображає основну прикмету його творчої лабораторії.

1. *Світличний І.* Гратовані сонети. — Мюнхен, 1977.
2. *Світличний І.* Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті. — К, 1990.
3. *Світличний І.* У мене — тільки слово. — Харків, 1994.
4. *Очима серця: Ув'язнена лірика.* — Харків, 1993.
5. *Горбач А.-Г.* Іван Світличний: Жмут про нього та дещо з його думок // Наше життя. — Нью-Йорк. — 1993. — № 3.

LABOUR OVER WORD – THAT'S HIS LIFESTYLE

Iryna Dobrians'ka

*V. Hnatiuk State Pedagogical University of Ternopil
2 Kryvonosa str., 46000 Ternopil, Ukraine*

The basic tokens of creative I. Svitlychnyi's laboratory are set in this article. Lexical and stylistic changes in editorials of sonnets from "The Sonnets behind Bars" collection are taken under consideration (1977, Munchen).

Key words: poetry, sonnet, variant / invariant, creation.

Стаття надійшла до редколегії 25.05.1999

Прийнята до друку 29.11.2000

УДК 821.1'06 — 2.09 (092) М. Лукаш 1/7]. 03

ВЛАСНІ НАЗВИ У ПЕРЕКЛАДАХ МИКОЛИ ЛУКАША Валентина Савчин

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

Стаття присвячена проблемі відтворення семантичних функцій власних назв у перекладі. Матеріалом дослідження слугують переклади М. Лукаша поезій Р. Бернса, поеми Ю. Тувіма "Бал в опері", драми В. Шекспіра "Троїл і Крессіда" та роману Сервантеса "Дон Кіхот". Автор розрізняє власні назви з номінативною та номінативно-характеризуючою функцією. Детально проаналізовано способи відтворення власних назв першого типу. У смисловій структурі цих одиниць закладено денотативну і локальну, національно-культурну інформацію, для збереження якої ці власні назви у перекладі здебільшого транскрибують. Окрім транскрипції, у перекладах М. Лукаша використовується принцип родо-видової заміни, заміна однієї власної назви іншою, використання функціонального аналогу.

Ключові слова: власна назва, переклад, транскрипція, функціональний аналог.

Власні назви (ВН) — це велика складова частина лексики кожної мови, де зафіксовано певні риси історії, життя народу, особливості побуту, матеріальної і духовної культури, зв'язки з іншими народами.

У художньому творі власні назви є вагомим компонентом, невід'ємним складником стилю, важливим етномовним чинником, і проблема їхнього відтворення у перекладі досить складна. Пов'язана вона насамперед з національним колоритом, культурним фоном твору. "Тісні зв'язки власних назв з певним народом, з національними традиціями і культурою, які роблять їх носіями національного (а деколи й історичного) колориту, — зазначають болгарські теоретики перекладу С. Влахов і С. Флорин, — споріднюють їх з реаліями" [1, с. 270]. Тому від того, який принцип обере перекладач при відтворенні ВН, цих своєрідних реалій, залежить, чи оригінал буде наближено до нашого сприйняття, чи, навпаки, його мова ніби віддалиться від мови перекладу.

Крім того, ономастична лексика художньої літератури має ще одну особливість. У художніх творах вона часто використовується як один із засобів художньо-стилістичного осмислення образів, як результат свідомого добору письменником різноманітних характеристичних імен і прізвищ для своїх героїв. Завдяки цьому "ВН несе велике образне навантаження, ..., є могутнім стилістичним прийомом, який дозволяє створити комплексний і цілісний образ" [2, с. 74]. Завдання перекладача — зберегти емоційно-експресивні відтінки імені, його асоціативні зв'язки та множину конотацій.

Основою перекладознавчого аналізу є розуміння власної назви як повнозначної лексичної одиниці [3, с. 4], яка, хоч і відрізняється від загальної назви, проте має своє лексичне значення (набір семантичних компонентів, які утворюють структуру). План змісту власної назви як мовної одиниці допомагає вирізнити ВН з власне номінативною функцією та ВН з номінативно-характеризуючою функцією. У смисловій структурі одиниць першого типу закладено денотативну (предметно-логічну) і фонову (національну, культурну, історичну та ін.) інформацію, для збереження якої ці ВН у перекладі здебільшого транскрибують. У ВН другого типу на першому плані виступає їхня внутрішня форма, — “усвідомлена основа найменування” [3, с. 4], — яка наче “оживає” завдяки зв’язку з певними одиницями лексичного оточення ВН. Від апелювання, який є основою для утворення ВН, відшаровуються окремі семи, що утворюють певний образ з денотативним значенням. Він супроводжується експресивно-стилістичними конотаціями, внаслідок чого ВН виражає емоційно-оцінкове значення, функціонально наближаючись до тропів. Отже, йдеться про конотативну значущість ВН, про вторинні емоційно-експресивні та смислові нашарування на їхні власні антропонімічні (рідше топонімічні) значення. Зважаючи на прозорість внутрішньої форми, важливу роль у створенні образу, такі ВН здебільшого перекладають. У мовознавчій літературі ВН такого типу відомі як “значущі”, “кричущі”, “номінативно-характеристичні”, “оцінкові” імена.

Надзвичайно важливою є інтенсивність експресії внутрішньої форми ВН, заснована на залученні формальних засобів створення стилістичного ефекту (фонетична організація, особливості словотворення). Труднощі перекладу таких граматично увиразнених ВН полягають у тому, що не в кожній мові система афіксації розвинена однаково (напр., різноманітність суфіксів суб’єктивної оцінки в українській та іспанській мовах і їхня обмеженість в англійській). Інша проблема, на яку звертають увагу С. Влахов і С. Флорин, — це те, що “суфікси, як категорія граматична, транскрипції не підлягають, але у власних назвах вони є чимось таким, що належить національному костюмові, і зберегти яке дуже бажано” [1, с. 276].

Отже, відтворюючи семантичні функції ВН, перекладач натрапляє на проблеми, вирішення яких залежить як від об’єктивних (усталених в перекладацькій практиці принципів відтворення), так і від суб’єктивних (індивідуальних перекладацьких рішень) умов. Саме останні надзвичайно важливі для визначення специфічних рис перекладача.

Розглянемо проблему відтворення ВН з власне номінативною функцією у художньому перекладі на матеріалі перекладів М. Лукаша творів Р. Бернса, В. Шекспіра, Ю. Тувіма і Мігеля де Сервантеса. Аналіз Лукашевих перекладів творів різних літератур і різних жанрів розкриває певні особливості та закономірності у способах відтворення власних назв оригіналу. Зокрема при передачі ВН, які не мають вагомого семантико-стилістичного навантаження, М. Лукаш здебільшого реалізує принцип фонетичної транскрипції: *Jenny* [4, с. 350] — *Дженні* [5, с. 169], *Donald* [4, с. 498] — *Дональд* [5,

* Йдеться тільки про ті ВН, що функціонують у художньому творі.

с. 175], *Findlay* [4, с. 270] — *Фіндлей* [5, с. 155], *Montgomerie's Peggy* [4, с. 455] — *Пеггі Монтгомери* [5, с. 151], *John Anderson* [4, с. 236] — *Джон Андерсон* [5, с. 166], *Nelly* [4, с. 536] — *Неллі* [5, с. 150]. Транскрибуючи ім'я, перекладач підкреслює його іншомовність і цим зберігає у перекладі сему чужинності.

Інколи перекладач опускає ВН оригіналу. Трапляється це рідко і, як правило, у поетичних творах, де власні назви не є надто вагомими деталями. Наприклад, у вірші Бернса "Young Highland Rover" маємо: "Return him safe to fair *Strathspey* / And bonnie *Castle-Gordon*!" [4, с. 424]. Топоніми *Strathspey* та *Castle-Gordon*, що вказують на місце дії, у перекладі опущено: "Щоб повернувся мій друг в село / До мене, молодой" [5, с. 160]. Така заміна конкретної власної назви на лексему загального значення "село" має характер узагальнення. Вона допустима, бо назва містечка і маєтку є несуттєвими для цього контексту, тому втрата інформації у перекладі незначна. Застосування гіперонімічного перейменування маємо і в наступному прикладі:

But a' the niest week as I fretted wi' care, I gaed to the tryst o' <i>Dalgarnock</i> [4, с. 392].	Якось у неділю, не знаю чого, Пішла я сама у містечко [6, с. 87].
--	---

У перекладах М. Лукаша спостерігаємо і протилежне явище — використання власних назв, відсутніх у тексті оригіналу. Як правило, вони уточнюють, конкретизують його зміст. Наприклад, у вірші Бернса "Green Grow the Rashes" фраза "The wisest man the warl' saw" [4, с. 327] містить непряму вказівку на царя Соломона, не називаючи його. Перекладач відмовився від описового перекладу і вжив ім'я Соломон, що є зрозумілішим для читачів. При цьому думку оригіналу збережено за допомогою відокремленої прикладки "премудрий цар": "Сам *Соломон*, премудрий цар, / Любив красу дівочу" [5, с. 156].

У перекладі вірша Бернса "The Joyful Widower" з'являється образ Іллі-пророка, відсутній в оригіналі:

Her body is bestowed well, A handsome grave does hide her, But sure her soul is not in hell, The dei'l would ne'er abide her, I rather think she is aloft, And imitating thunder, For why; — methinks I hear her voice Tearing the clouds asunder [4, с. 489].	Спочило тіло у гробу, Йому вже не підняться; Душа ж навряд чи взята в ад Чорти таких бояться. Мабуть, у рай <i>Ілля-пророк</i> Узяв її до пари: Я чую жінчин голосок, Як гримне грім із хмари [5, с. 158].
--	--

Введення у текст власної назви у контексті інших мікрообразів не суперечить змісту оригіналу, а сприяє рівноцінному сприйняттю тексту українськими читачами. Перекладач використовує мікрообрази пекла та раю, причому експресивного забарвлення лексемі *пекло* надає її застарілий варіант *ад*, а слово *рай* разом з образом Іллі-пророка не тільки конкретизує місце дії — пор. рай : aloft (наверху), а й значно підсилює наявне контрастне зіставлення.

Інколи М. Лукаш вводить у переклад власні назви, яких немає в оригіналі, але які своїми позамовними асоціативними зв'язками зберігають семантику оригіналу. Прикладом цього є переклад такого рядка з "Балу в опері" Ю. Тувіма:

Wszelka dziwka majtki pierze
[7, с. 214].

Клеопатри й Аретузи
Нашвидку перуть рейгузи
[5, с. 385].

Семантика виразу "wszelka dziwka" збережена у перекладі на морфологічному рівні — граматичною формою множини. Оскільки власні назви характеризуються відсутністю числової характеристики, то форма множини створює новий, свіжий образ. Антропоніми *Клеопатри* й *Аретузи*, що у цьому контексті сприймаються як символи певних якостей і уявлень, називають осіб, які певною мірою повторюють ознаку або набір ознак, що належали реальним власникам імен, і наділені експресивною конотацією і семою "наслідувач, послідовник". Стилiстичне навантаження суфікса-к-, який надає лексемі "dziwka" зниженого емоційного забарвлення, зберігається у перекладі викликаним в уяві читача образом, позначеним цими власними назвами.

У деяких випадках у перекладах спостерігається заміна власних назв оригіналу. Наприклад: "Where *Cart* rins rowin' to the sea..." [4, с. 421] — "Де круто в'ється срібний *Twid*" [5, с. 167]. Оскільки топонім *Cart* виконує у творі власне номінативну функцію, то доречніше було б його транскрибувати. Але й при такому перекладі сема іншомовності, чужинності зберігається, оскільки лексема *Twid* — це топонім шотландський, і до того ж Р. Бернс часто вживає його у своїх творах.

Інколи перекладач використовує для заміни топоніми, значно віддаленіші й географічно, й семантично від власних назв першотвору. Наприклад, рядки з "Балу в опері" Ю. Тувіма "Atakują *Verdun*, atakują *Pociejów*, / Płyną na *Celebes* transatlantykiem / I płyną gynsztokiem ulicy *Dzikiej*" [7, с. 232] Лукаш перекладає як "Атакують *Верден*, завойовують *Цешин*, / Пливуть трансатлантиком до *Порто-Рико*, / Пливуть риптаком по вулиці *Дикій*" [5, с. 395]. Перекладач транскрибує назву французького міста *Verdun*, а назву варшавської вулиці доречно перекладає як *Дика*. Інші ж дві власні назви Лукаш змінює. Зокрема назву варшавського торговища різноманітним дрантям і лахміттям *Pociejów* змінено на назву польського міста Цешин, а замість острова *Celebes*, що в Малайському архіпелазі, з'явилася назва латиноамериканської країни Порто-Рико (Пуерто-Рико). Такий переклад не є точний, однак стилістично він рівнозначний оригіналу, оскільки зберігає ту ж гротескність і гіперболізацію, яка так яскраво простежується у першотворі.

Заміна власних назв у Лукашевих перекладах відбувається і на рівні антропонімів. У цьому ж "Балі в опері" така заміна є досить частою, що пояснюється, мабуть, тим, що перелік високоповажних гостей з усіх куточків світу є цілком гротескним, а не реальним. От і стає в перекладі *karniак Kruman* [7, с. 225] детективом *Машеком* [5, с. 391], *pani Fiora* [7, с. 223] стає пані *Адою* [5, с. 390], *księżna Kora* [7, с. 223] — донною *Радою* [5, с. 390], *donna Diana* [7, сс. 222; 223] — донною *Анною* [5, с. 389], а то й панною *Розою* [5, с. 390].

Інколи перекладач використовує суто українські форми вживання власних імен. Наприклад, балакучого Терсіта із Шекспірової драми “Троїл і Крессіда” Лукаш назвав Терсітихою: “*Mistress Thersites!*” [8, с. 35] — “Цить, *Терсітихо!*” [9, с. 356]. Посиленню емоційності перекладу сприяє градаційний прийом повторення слів, близьких за своєю семантикою: лексеми *цить* і її синоніми *тихо*, вплетеного у власну назву. Суфікс-их-, за допомогою якого утворено антропонім, в українській мові має виразно розмовний характер і утворює назви жінок за різними ознаками: як дружини особи, що має певну професію, чи самої особи за її професією (сторожиха, кравчиха, шевчиха), як назва дружини за ім'ям чоловіка (Василиха) чи за його прізвищем (Ковалиха). Антропонім *Терсітиха* має яскраво стилістичне забарвлення, оскільки називає чоловіка виразно жіночим іменем. Це не суперечить оригіналові, в якому лексема *mistress* теж містить вказівку на особу жіночої статі. Однак використання у перекладі власної назви на-иха, до того ж у суто українській формі кличного відмінка, українізує загальний фон мовлення твору. Це стосується і наступної пари прикладів: “...con una carta que Sancho Panza escribió a su mujer *Teresa Panza*” [10, с. 624] — “...про листа, що написав Санчо Панса до жінки своєї *Терези Пансихи*” [11, с. 507]. Лукаш українізує іспанське прізвище за допомогою вже згадуваної словотвірної моделі на-иха, надаючи йому розмовних конотацій. За цією ж моделлю перекладач утворює антропонім *Санчиха*, називаючи Терезу вже не за прізвищем, а за іменем її чоловіка: “...con el suceso que tuvo el raje que llevó la carta a *Teresa Sancha, mujer de Sancho Panza*” [10, с. 701] — “...а також пригоди пажа, що повіз листи до *Терези Санчихи*” [11, с. 564]. Для іспанської мови не характерно називати дружину за ім'ям її чоловіка, тому Сервантес уточнює антропонім *Teresa Sancha* виразом “*mujer de Sancho Panza*”, тобто дружина Санчо Панси. Таке уточнення відсутнє в перекладі, та у ньому й немає необхідності, адже форма *Санчиха* близька і зрозуміла українському читачеві.

М. Лукаш створює українські форми вживання власних імен і за допомогою демінутивних суфіксів. Потужну конотацію емоційності створює суфікс-оньк- в антропонімах Крессідонько, Терсітоньку: “*Cressid, I love thee...*” [8, с. 91] — “*Крессідонько, я так тебе люблю!*” [9, с. 399]; “...*good Thersites, come in and rail*” [8, с. 47] — “Заходь, *Терсітоньку*, полайся трохи” [9, с. 365]. Антропоніми перекладу сповнені більшого емоційно-експресивного заряду висловлювання внаслідок використання форми кличного відмінка. Та й демінутивний суфікс-оньк- надає вислову більшої емоційності, аніж, скажімо, оцінковий прикметник *good*.

Інколи використання демінутивних суфіксів у перекладі призводить до відчутного одомашнення ВН, зокрема тих, що позначають назви міфолого-історичних осіб:

...*Sweet Helen, I must woo you*
To help unarm our Hector
[8, с. 62].

...*Оленко* лоба,
Ти з Гектора сьогодні зняти мусиш
Весь обладунок [9, с. 378].

Стилістичний ефект оригіналу зумовлено контрастним зіставленням поважного *Helen* і оцінкового прикметника *sweet* з інтимізуючою семою “любов”, “близькість”. У перекладі ця сема збережена прикметником “люба”, ампліфікованого на морфологічному рівні демінутивним суфіксом-к- та кличним відмінком українізованої

власної назви. Такий переклад конотативно наповнює ім'я цариці Єлени, призвідниці Троянської війни, і має виразно українське звучання. Це стосується і такого прикладу: "Nell, he is full of harmony" [8, с. 59] — "Знаєш, Ленусю, він на всякі шпуки зугарен" [9, с. 375]. Перекладач замінив пестливу власну назву Nell суржиковим варіантом *Ленуся* у формі кличного відмінка.

Утворення зменшувально-пестливих форм власних назв за українськими словотвірними моделями, вживання їх у суто українській формі кличного відмінка увиразнює характеристики персонажів, але надто українізує фон мовлення, стирає національне забарвлення оригінального твору.

У перекладах М. Лукаша знаходимо випадки, коли звичайний антропонім оригіналу передано конотативно забарвленим. Це характерно для перекладу "Балу в опері" Ю. Тувіма, де типізація сатиричних образів створюється за допомогою гіперболи, гротеску. Наприклад, перекладаючи рядок "w сус графіні *Macarbini*" [7, с. 223], перекладач змінив антропонім оригіналу: "В бюст графіні *Дистрофіні*" [5, с. 389]. Власна назва Дистрофіна, асоціюючись із апелятивом "дистрофія", надає вислову сатирично-іронічного забарвлення. Порушення стилістичної рівноваги між оригіналом і перекладом маємо і в наступному прикладі: "*Dżawachadze*, ргунс *gruziński*" [7, с. 223] — "*Нахабідзе*, князь мінгрельців" [5, с. 389]. Зберігши форму антропоніму оригіналу, перекладач наповнює її іншим змістом. Лексема "нахаба" із знижено-емоційним забарвленням асоціативно створює образ князя, вказує на людину грубу, невиховану. Очевидно, Лукаш не транскрибував ці прізвища тому, що вони не означали реальних осіб, автор добирав їх для ефекту гротеску. Такий переклад на рівні антропонімів посилює сатирично-викривальний тон твору.

Здійснене дослідження дозволяє зробити певні узагальнення щодо проблеми відтворення номінативних ВН художнього твору у перекладі та її конкретного вирішення у М. Лукаша. Здебільшого вони називають конкретні географічні назви та літературні (вигадані, історичні, міфологічні, біблійні) персонажі. У семантичній структурі таких ВН переважає денотативна та локальна, національно-культурна інформація, через що у перекладі їх прийнято транскрибувати. У перекладах М. Лукаша, окрім транскрипції — домінуючого способу відтворення ВН з власне номінативною функцією, — використовується принцип родо-видової заміни — коли ВН не має вагомого смислового навантаження у творі; заміна однієї ВН іншою — коли у ВН оригіналу сема реальності, конкретності, історичності стає малопомітною через гіперболізований, гротескний образ; введення ВН у текст перекладу; функціональний аналог — здебільшого коли ВН оригіналу стилістично увиразнена. В останньому випадку М. Лукаш використовує українські форми вживання власних назв (кличний відмінок, демінутивні форми ВН за українськими словотвірними моделями), що надто українізує фон мовлення, затемнює національне забарвлення оригіналу.

1. *Влахов С., Флорин С.* Непереваемое в переводе. — М.: Высш. шк., 1986.
2. *Ермолович Д. И.* К вопросу о раскрытии содержательной структуры имен собственных в переводе // Тетради переводчика / Под ред. Бархударова Л. С. — М.: Межд. отношения, 1981. — Вып. 18.
3. *Живоглядов А. А.* Семантико-стилистический потенциал английской ономастики. Автореф. дисс.... канд. фил. наук, Москва, 1987.
4. *Burns R.* The Poetical Works of ... / Ed. with Notes, Glossary, Index of First Lines and Chronological List. — London: Oxford Univ. Press; Humphrey Milford, 1926.
5. *Лукаш М. О.* Від Боккаччо до Аполлінера: Переклади. — К., 1990.
6. *Бернс Р.* Поезії. / Пер. з англ. М. Лукаша та В. Мисика. — К., 1965.
7. *Tuwim J.* Bal w Operze // Julian Tuwim. Wiersze wybrane. — Wrocław, 1973.
8. *Shakespeare W.* Troilus and Cressida // The Works of William Shakespeare: In 12 vols. — V. 9. — London: Archibald Constable .. Colour term LTD.
9. *Шекспір В.* Троїл і Крессіда / З англ. пер. М. Лукаш // Шекспір В. Твори: В 6-и т. — Т. 4. — К.: Дніпро, 1986.
10. *Cervantes Miguel de.* El ingenioso hidalgo don Quijote denotative la Mancha. — La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.
11. *Сервантес Сааведра, Мігель де.* Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі: Роман / Пер. з ісп. М. Лукаша. — К.: Дніпро, 1995.

PROPER NAMES IN M. LUKASH'S TRANSLATION

Valentyna Savchyn

Ivan Franko National University in Lviv, 1 Universytetska St., 79000, Lviv, Ukraine

The article deals with the problem of rendering the semantic functions of proper names in the translation. M. Lukash's translations from R. Burns, J. Tuwim, W. Shakespeare and M. de. Cervantes and the originals are researched in the present paper.

The author differentiates proper names with nominative function and speaking names. The focus of the article is on the translation of the proper names with nominative function. The semantic structure of these units contains the denotative and local, national-cultural information which is preserved mostly by transcribing. Besides transcription, M. Lukash uses the method of hyperonymic renomination, substitution of one proper name with another, functional analogue.

Key words: proper name, nominative function, translation, transcription, functional analogue.

Стаття надійшла до редколегії 15. 03. 1999.

Прийнята до друку 29.11.2000

ПУБЛІКАЦІЇ

УДК 821. 161. 2 "19". 08 (092 Є. Маланюк)

ЛИСТИ Є. МАЛАНЮКА ДО Є.-Ю. ПЕЛЕНСЬКОГО. РІК 1932

Микола Крупач

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

У статті представлено листи Євгена Маланюка до Євгена-Юлія Пеленського.
Ключові слова: епістолярія, Є. Маланюк, Є.-Ю. Пеленський

Розпочате 1931 р. листування Є.-Ю. Пеленського з Є. Маланюком тривала й у наступні роки. Зокрема, у фондах відділу рукописів Львівської наукової бібліотеки НАН України ім. В. Стефаника (Архів Є.-Ю. Пеленського. Ф. 75. Папка 2.) зберігається 5 листів та поштова картка (листівка), написаних Є. Маланюком до Є.-Ю. Пеленського 1932 р.

Зауважимо, що 1932 р. відбулися важливі зміни у редакторській роботі Є.-Ю. Пеленського. З початком року він перестав бути головним редактором журналу "Вогні". Про це, зокрема, дізнаємося з березневого номера часопису, де сказано, що "на численні запити П. Т. Читачів, подається до відома, що головним редактором "Вогнів" є від 1 січня 1932 р. п. Рудницький Ярослав" [1]. Редакція й адміністрація журналу не тільки отримала нового редактора, але й переїхала у інше приміщення (на вул. Костюшка, 5). Причин таких кадрових змін у часописі, на жаль, з'ясувати не вдалось, але, враховуючи подальшу редакторську роботу Є.-Ю. Пеленського, можна робити висновки, що вони були не примхами колишнього головного редактора. Та все ж Є.-Ю. Пеленський продовжив співпрацю з "Вогнями", про що, зокрема, відомо і з листів Є. Маланюка, і з публікацій у журналі.

Так, у першому зшитку часопису за травень місяць була опублікована стаття Є.-Ю. Пеленського "Лицем до великих починів дня", де він порушив проблему скрутного становища "Просвіти" у зв'язку з поганим попитом на українську книжку і проголосив заклик — "книжки в маси" [2].

У цьому ж номері під рубрикою "Літературні записки" опублікована стаття "Райнер Марія Рільке" без посилання на автора. Та враховуючи зацікавлення Є.-Ю. Пеленського творчістю поета [3], можемо легко здогадатися про авторство.

На користь такого припущення вказує й один із листів Є. Маланюка, де, зокрема,

сказано: "Reiner'a M. Rilke'го — люблю глибоко і інтимно; для мене він — єдине світле, що було в кінці XIX століття, коли було так темно і так страшно. Тільки перекладати його ніяк не втну не тільки тому, що слабо знаю німецьку мову, а й тому, що його дійсно трудно перекладати (= дати еквівалент ліричного організму). Прекрасно перекладає його — Юрій Липа" [4] (тут і далі підкреслення Є. Маланюка).

А в згадуваній статті часопису "Вогні" читаємо: "...Багато лірик Рілького засвоїв наш Юрій Липа, найкращий перекладчик Рілького" [5]. Можливо, до такого висновку Є.-Ю. Пеленського і спричинилася характеристика перекладів Ю. Липи Є. Маланюком. Зауважимо, що лише 1934 р. Є.-Ю. Пеленський у зв'язку з працею над книгою "Райнер Марія Рільке й Україна" звернувся з проханням до Ю. Липи надіслати свої переклади творів австрійського поета, що, зокрема, засвідчують дві відповіді Ю. Липи на листи Є.-Ю. Пеленського [6].

У другому зшитку журналу "Вогні" за травень 1932 р. поміщена стаття "Євген Маланюк. I", автор якої також не вказаний. Але у ній є така фраза: "Страшні умовини емігрантського животіння, коли іноді — як каже сам Маланюк — затрачується навіть мовну дійсність — не встигли ще налягти на його творчість в перших роках Визвольних Змагань..." [7] В листі ж Є. Маланюка від 23 вересня 1931 р. читаємо: "Трудно жити й творити (цеб-то — квітнути!) в еміграційнім вазоні, коли часами тратиш просто мовну пам'ять" [8]. Співставивши ці висловлювання, не важко здогадатися, що автором статті був Є.-Ю. Пеленський.

Знаємо також, що Є.-Ю. Пеленський дуже високо оцінив збірку "Земля й залізо" й мав намір написати про неї. Про це свідчить і копія його листа до Є. Маланюка, написана 1931 р. (очевидно, на початку вересня). Тодішній головний редактор "Вогнів" із захоплення звертається до свого адресата — "Шановний і Дорогий Маестро!" А далі, зокрема, продовжує:

"Вас може і здивував сам початок цього листа. Бачите, читав я майже всі Ваші поезії, подобалися вони мені, але так, як багато інших. Щойно "Земля й залізо" зробили сильне вражіння. Навіть надто сильне.

Маю вражіння, що безперечно нічого такого в нашій літературі не має, як не рахувати "Слова" Шевченка й Українки. Чому кульгала ціла наша історія? Чому геніяльний Грушевський дав лише архів, а не історію? Думаю, що бракувало історіософічної концепції. Останніми часами в декого з істориків вже виринала ця думка. Терлецький навіть книжку цілу писав (Україна заборолом... перед степовиками), але лише цього року.

Що гірше, в нас не має філософів, ні у філософії ні тим менше в літературі. Один Шевченко. Глибина Вашої концепції Степової Еллади ставить Вас поруч Його.

Пишу щиро — Дорогий Маестро!

Хочу написати про "Землю й залізо" дещо. Мені було б дуже цікаво одержати від Вас деякі вияснення: як і коли ви попали на думку цієї прекрасної історичної паралелі? Позатим усе, що напишете мені про цю збірку (як і загалом про свої писання) — буде мало для мене повну вартість" [9].

Відповідь Є. Маланюка була досить скромною, але в підтексті листа вчуваємо його задоволення від оцінки Є.-Ю. Пеленського й інтерес до пропозиції написати про цю

збірку. Ось фрагмент цієї відповіді, яка має ще й ту неабияку для нас цінність, що в ній поет розкриває генеалогію поетичного образу "Степової Еллади":

"Мене здивували Ваші, незаслужені мною, слова про "Зем[лю] й Зал[ізо]", бо, правду кажучи, я не є при звичасний до "відгуку", — пишу завше, як в чорну безодню. Та й книга ця мені в цім, власне, періоді не подобається. Здається недокровенною, затеоретичною, сухою... Вона спізнилася<...>

З охотою поінформую Вас в справі моїх історіософічних пошукувань.

"Степова Еллада" — ідея власна, дійшов до неї інтуїтивно і, одного разу, коли розводився про ню перед п. Бочковським, він мене здивував, що ця ідея є вже оголошена Herder'ом (1784), здається в "Ideen zur Philosophie der Geschichte"... Так що — сталося, як це завжди буває з "самоуками" (я не маю клясичної освіти, бо скінчив реальну школу), що Америка вже була одкрита. Правда Еллада на Україні у Гердера — Futurum, у мене ж це — Plusquamperfectum. Власне майбутнє на Україні — в аспекті моїх історіософічних міркувань — є Рим, як те, що має перебороти її Елладність, до речі — затруту Іраном" [10].

А у листі Є. Маланюка від 2. II. 1932 р., наприклад, читаємо: "Все ж з цікавістю чекаю на Вашу статтю і дуже прошу надіслати її, як лише вийде".

Центром роздумів автора публікації в журналі "Вогні" про творчість Є. Маланюка якраз і стала збірка "Земля й залізо", де вона названа "геніальною" [11]. Отже, маємо достатньо підстав, щоб вважати її очікуваним відгуком Є.-Ю. Пеленського.

Три статті — оце і все, що вдалося поки що встановити з опублікованого Є.-Ю. Пеленським у "Вогнях" за 1932 р. Та все ж другий зшиток журналу "Вогні" за травень 1932 р. (№ 10 (19)) завдяки старанням Є.-Ю. Пеленського став дещо "маланюківським".

Так, через посередництво колишнього головного редактора у цьому номері було, зокрема, опубліковано вірш Є. Маланюка "Давне" ("На західній Україні Диких Піль..." [12]). Правда, це була єдиний вірш поета вміщений у "Вогнях" за цей рік.

Є.-Ю. Пеленський став ініціатором ще однієї публікації Є. Маланюка у № 10 журналу. Це був скорочений варіант рецензії на збірку Б.-І. Антонича "Привітання життя", опублікованої під рубрикою "Бібліографія" у "Літературно-науковому віснику" [13] з такою приміткою редакції: "Не поділяючи в цілості думок автора замітки про рецензовану книжку, містимо цю замітку з огляду на її загальне значіння". З нижче опублікованого листа Є. Маланюка від 2. II. 1932 р. дізнаємося, що він уважно перечитав збірку Антонича і замість рецензії написав навіть цілу статтю для ЛНВ. "І от яка халепа може бути, — зазначає він далі, — я післав статтю ту, як манускрипт (drukі), але не рекомендовано, і Д(митро) Д(онцов) нічого мені про ню не пише — отже можна думати, що вона загинула. А чорновика її я не маю! Було б шкода, бо я її писав з піднесенням. І може б Антоничу вона стала у пригоді, бо автор щось має".

Очевидно, насправді Д. Донцов не наважувався друкувати статтю, оскільки в ній був у цілому досить негативний відгук про збірку Б.-І. Антонича. Думку про творчість молодого львівського поета Є. Маланюк згодом змінить і загалом досить позитивно оцінюватиме її. Та проблема Маланюкової оцінки творчості Б.-І. Антонича — тема окремого дослідження. Зауважимо лише, що листи Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського

дають цікавий матеріал для повнішого висвітлення її і підтверджують думку, що метр української поезії, який був досить вимогливим і до себе, насправді вболівав за молодого поета й щиро бажав, аби його творчість розквітла якнайповніше і якнайвиразніше. Надалі майже в кожному листі до Є.-Ю. Пеленського він передаватиме вітання Б.-І. Антоничеві й часто цікавитиметься його творчими справами.

Та потрібно також зазначити, що зредагований Є.-Ю. Пеленським варіант статті Є. Маланюка абсолютно не стосувався творчості Б.-І. Антонича. Опублікована під назвою "Ще одна порада" [14], стаття фактично перетворилась на своєрідні Маланюкові настанови молодим літераторам, а точніше — на застереження для них, щоб не надто покvapливо поспішали у велику літературу. Є.-Ю. Пеленський вибрав зі статті лише оте "загальне значіння", на яке вказувала редакція ЛНВ.

Автор дав згоду на передрук статті в листі від 10. V. 1932 р. і навіть запропонував деякі стилістичні зміни та доповнення, які врахував Є.-Ю. Пеленський у місцях, вибраних для скорочення. Правда, там нічого не сказано про право на її скорочення, та "ініціативу" Є.-Ю. Пеленського можна пояснити доброзичливим ставленням до обох поетів, з якими він фактично перебував у дружніх стосунках.

У "Літературно-науковому віснику" в рубриці "З пресового фільму" з'явилася згодом примітка: "В "Вогнях", часописі для української молоді, (15-30. V) знаходимо частинний передрук рецензії Е. Маланюка з ч. V. ЛНВ., без подання джерела"[15]. Таке зауваження, звичайно, де в чому було не на користь "Вогнів". Але з боку Є. Маланюка претензій щодо вільного скорочення статті Є.-Ю. Пеленським, зокрема у листах, не простежуємо.

Очевидно, поет розсудливо сприйняв становище, в якому опинився його молодий приятель, беручись за передрук статті, тому схильні сприймати майже піврічне мовчання Є.-Ю. Пеленського в листуванні з Є. Маланюком як прояв внутрішнього депресивного стану колишнього головного редактора "Вогнів". Йому, очевидно, бракувало набагато ширшого поля діяльності, до якого він уже частково був звик на попередній посаді, тому, можемо припустити, відчував себе дещо ущемленим у зв'язку з усуненням від редакторської роботи і, можливо, навіть де в чому вже й непотрібним для своїх колишніх творчих адресатів.

Листування Є. Маланюка з Є.-Ю. Пеленським відновилося в жовтні 1932 р. Причиною відправлення листа зі Льова до Варшави став намір Є.-Ю. Пеленського створити новий, за його висловом, "журнальчик", який мав перервати "мовчання, споводоване летаргією ЛНВ"[16].

Є. Маланюк радо привітав ініціативу львів'янина. Він пише: "Стан мій досить тяжкий і скомплікований: нема де друкуватися. Отже, зважаючи на "письменницьку" психологію, Ви зрозумієте, що перо випадає з рук" [17]. Очевидно, поет плекав надію на тісну співпрацю з Є.-Ю. Пеленським у новоствореному журналі, тому знову радо допомагав майбутньому редакторові в формуванні кола авторів часопису, а надалі давав й цінні поради щодо витворення "образу" видання: його тематичних напрямів, стилю, правопису тощо.

Новий журнал, зредагований Є.-Ю. Пеленським, мав назву "Дажбог", деякий час виходив під рубрикою "Література. Театр. Кіно". Редакція його була розташована по

вул. Костюшка, 5 (на першому поверсі), у тому ж приміщенні, де й редакція часопису "Вогні". Річна передплата на журнал становила 5 злотих, а поодиноке число коштувало 50 сотиків

Перший номер "Дажбога" з'явився у листопаді 1932 р. і почесно для Є. Маланюка відкривався його поезією "З книги "Еміграція"" ("Вже й ненависть згаса! А я не вспів / Її вогнем Твій смуток запалити..." [18]).

Поет також був названий співробітником журналу поряд з Б.-І. Антоничем, Б. Кабарівським, А. та Я. Курдидиками, В. Лопушанським, Я. Ярим та ін. У редакційному "Слові до читачів", поміщеному наприкінці видання (стор. 19), а не як звично на початку, було задекларовано, що крім творів постійних співробітників у журналі друкуватимуть огляди літературного життя в Галичині, Наддніпрянщині, Західній Європі, статті з теорії й історії письменства, хроніку літератури, театру і кіно. Редакція брала на себе завдання "реєструвати<...> всі прояви на книжному ринку з відповідними оцінками" [19].

Тут також зазначалася політична орієнтація та суспільне призначення нового часопису: "Зачинаємо працю без модних маніфестів і грімких гасел. Наші завдання скромні: об'єднати при журналі поетів молодого покоління, націоналістів<...>

Скромний формат це один з лихих наслідків кризи. Не тому, щоб ми не мали змоги видати об'ємистого журналу, а тому, що кожному лекше буде здобутися на видаток 50 сот., чим у четверо більший.

Однією з причин, що спонукали нас саме в цей скрутний час видавати новий часопис, коли падають інші, є побоювання, щоби матеріальна криза не перейшла у кризу духа, щоби хоч трішечки підкріпити престиж Нації, якої сім мільйонів вітка може в ХХ віці вдоволятися одним однісіньким літературним журналом" [20].

Як бачимо, наміри редакції (в першу чергу, головного редактора) були водночас і скромними, і досить обширними, а головне — благородними й надзвичайно потрібними для української культури.

Після виходу першого номера Є. Маланюк зразу ж у листі до редактора від 15. XI. 1932 р. дав журналу досить детальну й різнобічну оцінку. Треба, очевидно, додати — де в чому досить "дипломатичну". Він навіть накреслив своєрідну перспективу його подальшого розвитку й вдосконалення, таким чином продемонструвавши не тільки бажання бачити кращим журнал, з яким мав намір надалі серйозно співпрацювати, але й залишив нам свідчення власного бачення періодичного видання в Україні 30-х рр. ХХ ст.

У своїх заввагах Є. Маланюк не поминув й надрукованого в номері фрагменту з роману "На другому березі" ("з життя залізничників") Б.-І. Антонича. Фрагмент був опублікований під назвою "Гріх". Як і оцінка збірки "Привітання життя", міркування досить пристрасні, але об'єктивні і щирі щодо планів молодого поета працювати в царині прози.

Подальша співпраця Є. Маланюка з журналом була досить плідною. Правда, лише доти, поки редагував його Є.-Ю. Пеленський, завдяки якому поет мав знову де в чому "свій" журнал.

І ще на одному фрагменті з листа Є. Маланюка від 2. II. 1932 р. хотілося б зосередити увагу. У ньому поет висловлює своє ставлення до подій у підрадянській Україні.

Очевидно, Є.-Ю. Пеленський дорікнув Є. Маланюкові (у листі читаємо, що це побоювання приятеля Є.-Ю. Пеленського, та ймовірно, що з його боку це був лише засіб тактовності), що його статті (а були й віршовані послання) можуть зашкодити українським письменникам, які перебували під більшовицьким окупаційним режимом. Поет досить холоднокровно відкидає таке побоювання (хоч, зауважимо, воно видається досить слухним) і далекозоро окреслює страшну й неповоротну долю тамтешньої української інтелігенції: "Що до статей про потойбічних авторів, то я не розділяю побоювань Вашого знайомого, бо 1) я пишу про людей "обречених" вже і 2) все рівно кожен з інтелігентів українських там дочекався своєї черги (хіба 2-3 роки тому сподівався Грушевський, що буде в Соловках — NB — я, особисто, був у цім певен!) раніш чи пізніш, незалежно від так званих "переконань" і "наставлень". Політика Росії виразно закреслилася на фізичне винищення інтелігенції, як перед тим — "куркулів". Вдумаймося — ці слова були сказані ще на початку 1932 р. Вони стають ще одним доповненням до ілюстрації неабиякого аналітичного таланту Є. Маланюка, що вмів дивовижно бачити не тільки ретроспективу, але й перспективу. Часом аж надто страшну, та це не вина його таланту ("дару Кассандри").

Якщо на проблему, порушену Є.-Ю. Пеленським, поглянути дещо іншим поглядом, то можемо замислитись над питанням, яке, правда, поки що не матиме відповіді: а чи не причетні до врятування життя деяким українським письменникам на Сході України й статті Є. Маланюка, його полеміки з ними, адже пишучи про них, він робив їх досить відомими постатями, смерть яких більшовицькому режиму приховати було не так уже й легко?.. А писав він, зокрема, й про П. Тичину, М. Рильського, М. Бажана... З ним полемізував В. Сосюра...

До речі, щодо В. Сосюри, то пригадаємо, що саме він написав "Відповідь" Є. Маланюкові на поетичні послання М. Рильському й П. Тичині ("Сучасники", "Послання"), які обійшли їх мовчанням. Що змусило саме В. Сосюру відповісти Є. Маланюкові, сказати важко. Можливо, його примусив "хтось", адже для більшовицького режиму було дуже важливо, щоб (за їхньою ідеологією!) тепер уже "коричневому" ("фашистському") "жовто-блакитникові" тепер відповів уже "червоний" ("більшовицький") "жовто-блакитник".

Відповідь В. Сосюри потрібно розглядати як важливу більшовицьку ідеологічну акцію на державному чи навіть на міжнародному рівні. Це, очевидно, добре розумів Є. Маланюк, бо далі пише: "Охоче вірю, що Сосюра "прихильний", вірніш "поважає". Вони всі там читають надто уважно мої речі, а вже найбільш уважно читає Г. П. У. (Мав відомости, що мої речі там називаються "захаявною літературою" і поширюються в рукописних відписах, до "захаявної літератури" належить Л. Н. В.!)".

Отже, Є. Маланюк добре усвідомлював значення своїх творів для підрадянської України. Та що дало привід Є.-Ю. Пеленському (чи його знайомому), а з ним і Є. Маланюкові погодитися, що В. Сосюра "прихильний", ба, навіть "поважає" поета, до якого так брутально звертався у своїй "Відповіді"? Очевидно, насамперед, глибоке

розуміння трагічності ситуації, що склалася на Східній Україні за більшовицького режиму.

Однак у самій "Відповіді" В. Сосюра є декілька місць, які, коли їх вихопити із загального контексту, багатозначні для інтерпретації. Бо ж як сприймати такі Сосюрині слова: "Й за стиль такий простіть, будь ласка, / за ці епітети й слова, / бо ми вчимося торгувать"?.. Їх можна було б трактувати як художній засіб іронії чи гротеску, але, знаючи про комплекс "двох Володьок", чомусь хочеться вірити, що це говорить той перший, щирий, поет-українець. Та власну думку він може висловлювати тепер лише поміж рядків, езопівською мовою. А що означає це — "бо ми вчимося торгувать"?.. Адже ці слова відтворюють дійсний стан трагічної ситуації, яка склалася в поневоленій більшовиками Україні. У сподіванні на шанс вижити людина змушена була вчитися торгувати переконаннями чи навіть совістю. Можна заперечити, що "Відповідь" В. Сосюра писав лише 1927 р., та не забудьмо, що вже 1925 р. з'явилася резолюція ЦК РКП (б) "Про політику партії в галузі художньої літератури", а 1926 р. був написаний сумнозвісний лист Сталіна не менш сумнозвісному Л. Кагановичу... Перелік більшовицьких директив та прийомів, що могли зламати людську психіку, особливо таку вразливу як у В. Сосюра, можна було б продовжувати. Та ми не ставимо собі завдання оправдовувати В. Сосюру перед Є. Маланюком. Останній, як бачимо, розумів свого опонента. Хочеться лише наголосити й на інших рядках із "Відповіді", які є неоднозначними для інтерпретації.

Ось ще уривок з поеми В. Сосюра:

Це правда, пане, так і є,
Що світ цілий від крові багров...
Та не Христос на фоні заграв,
А постать Леніна встає...

Знаючи тепер усю правду про злодіяння Леніна, чи не бачимо в цій, вирваній з контексту, фразі поета страшної візії більшовицької дійсності?..

Або ж чи не гротескно звучить ще одна фраза: "Он Маркс хитає бородою — нового світу Саваоф"?..

І дозволимо собі навести ще один фрагмент, який, можливо, звучить як найщиріше і найтрагічніше визнання страшної дійсності:

Так. Не хвилює ваша мова
тих, що зросли в крові, в огні...

В. Сосюра належав також до тих, що зростали "в крові, в огні" більшовицького терору в Україні.

При опрацюванні епістолярію Є. Маланюка ми намагалися максимально передати усі особливості орфографії й пунктуації автора, оскільки сам поет у листі до Є.-Ю. Пеленського 15. XI. 1932 р. закликав редактора журналу "Дажбог": "Правопис не нівелюйте за ВУАН (de facto — совітськими зразками)". Тоді він розцінював

збереження попереднього правопису як складову ідеологічної протидії большевизації України.

Оскільки почерк Є. Маланюка складний для прочитання (одну літеру він може передавати декількома графічними знаками в межах одного тексту; деякі з листів написані на поштових картках чи олівцем на сторінках блокнота та ще й нашвидкоруч), тому написання окремих слів, висловлювань, назв уточнювались в інших джерелах, звірялись з іншими текстами Є. Маланюка.

Усі підкреслення у текстах листів — авторські.

Збережені також авторські розділові знаки, у т. ч. різних типів дужки — (), [], { } . Виняток становлять лише повністю передані авторські скорочення та відновлені розділові знаки, пропущені механічно. Вони поміщені у “трикутні” дужки — < > .

Робота над опрацюванням інших листів Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського триває.

1

2. 2. <19>32.

Шановний приятелю!

Дякую за листа, що як завше, був мені радістю й імпульсом: хоч самота є моїм фахом, та часами цей фах управляти стає занадто тяжко.

Що до тієї газети, — я вже її маю [21]. А щодо Іванейка [22], то й так обійдеться якимось. “Тайна” — то тайна, нема ради! Здивувало мене дуже, що почта не доходить до Наук<ового> Т<оварист>ва... А я так мріяв колись упитися богатством його бібліотеки.

На відчті (укр<аїнськ>ому) Д<митро> Д<онцов> був. Обидва відчті (і польськ<ий>) були — блискучі, як, зрештою, все, що виходить з під пера цієї епохової людини (якій хахли лише вміють колоди під ноги зручно підкладати).

Що до статей про потойбічних авторів, то я не розділю побоювань Вашого знайомого, бо 1) я пишу про людей “обречених” вже і 2) все рівно кожен з інтелігентів українських там дочекався своєї черги (хіба 2-3 роки тому сподівався Грушевський, що буде в Соловках — NB — я, особисто, був у цім певен!) раніш чи пізніш, незалежно від т<ак> зв<аних> “переконань” і “наставлень”. Політика Росії виразно закреслилася на фізичне винищення інтелігенції, як перед тим — “куркулів”. Охоче вірю, що Сосюра “прихильний”, вірніш “поважає”. Вони всі там читають надто уважно мої речі, а вже найбільш уважно читає Г. П. У. (Мав відомости, що мої речі там називаються “захаявною літературою” і поширюються в рукописних відписах, до “захаявної літер<ату>ри” належить Л. Н. В.!).

Календаря “Вогнів” не маю. Коли можете, скажіть, щоб надіслали. На жаль, передивлявся ще і ще раз мої убогі тепер рукописи, але нічного для “Вогнів” не знайшов. Це таке прикре почуття — свідомість, що пишеш непопулярно... Це, взагалі підозріла прикмета у письменника, що зовсім не говорить на його користь.

Чи у Львові є моя книга “Гербарій”? То є найбільш свіжа й ще “юнацька” книга моя. Коли ні, то за невелику плату може їх дістати у такого пана Михайла Мухина (L. Poděbrady, ul. Panská, 91, Č. S. R.). З цієї книги кураторія може більш покористуватися аніж з дуже “абстракційної” “Землі й Заліза”.

Все ж з цікавістю чекаю на Вашу статтю [23] і дуже прошу надіслати її, як лише вийде.

В зв'язку з X-літтям ЛНВ — варто було б пустити пару статей — ось тема для Вас!

Що до збірки Антонича [24], то я дуже уважно перечитав її, так що навіть — замість рецензії — вийшла ціла стаття для ЛНВ. І от яка халепа може бути: я післав статтю ту, як манускрипт (druki), але не рекомендовано, і Д(митро) Д(онцов) нічого мені про ню не пише — отже можна думати, що вона загинула. А чорновика її я не маю! Було б шкода, бо я її писав з піднесенням. І може б Антоничу вона стала у пригоді, бо автор щось має.

Боюся, що "академія" звучить занадто пишно й незаслужено. (Мені завше згадується репліка Хвильового в однім памфлеті: "М(аланю)к ще дуже мало зробив, щоб кирпу гнути"). Що ж до вечора авт(орського), то в сполученні з музикою або співом (дуже добрими) й сяким таким "вступним словом" — він би міг відбутися. Я читаю свої вірші не зле (але, боронь Боже, не деклямую, бо не є актором).

Не забувайте. "Черв(она) Калина" зробила діло історичної вартости: видала "Тригора Орлика" [25] — одна з небагатьох виховавчих книг спеціально для юнацтва, хоч і написала цю книгу людина "z pod ciemnej gwiazdy". Але життя завше парадоксальне.

Стискаю руку.

Ев(ген) М(аланю)к

2

Христос Воскрес!

Чекаю на Вашу статтю з інтересом.

До "Вогнів" щось знайду.

1. V. <19>32.

Ев(ген) М(аланю)к

3

10. V. <19>32.

Шановний приятелю!

Оце (не без труднощів) зібрав з віршів все, що придалося б для "Вогнів". Вибачайте, що мало, але взагалі пишу мало, а для "Вогнів" треба б цілком спеціальних речей.

Що до передруку рецензії [26] — будь ласка! Запропонував би лишень такі зміни:

1) "під" якимсь сліпим знаттям, знаючи... (стр. 476) — абсурдальний додаток, зецера<;>

"під" — отже викресліть і ліпше не "знаючи", а "відчуваючи"<;>

2) в дужках є слово "римааккорд" (стр. 477) треба "рима=аккорд"<;>

3) перед останнім реченням рецензії ("Розумію усю гумористику etc..." додайте:

Коли кожен мистецький твір є, перш за все, певною формою матеріялізованої енергії, то в поезії, як мистецтві найменч "матеріальнім", майже все залежить від сили й напруження цієї енергії, аккумуляваної в данім творі. (м^іж^у и^ншим) кількість цієї енергії просто пропорційна часу тривання данного твору).

Це, здається, думка не нова, але найбільш яскрава і зрозуміла. Впишете її після слів "абдикації з життя" (може ліпше — "відмовлення від життя"?)

Чекаю нетерпляче на Вашу статтю. Як видавничі справи? Мені досить зле з матерією життя, а відтак і з духовим станом.

З пошаною Ев^ген^г М^аланю^ж.

4

4. X. <19>32.

Шановний приятелю!

Дуже приємно, що мовчання, споводоване летаргією ЛНВ (вірю, що лишень летаргією!) — буде перерване Вашим, як кажете, журнальчиком.

Мене ніколи не турбували проблеми "містничества" — отже друкуйте, де хочете. Тільки — правду кажучи — я вже не пам'ятаю, що то за "Еміграцію" [27] я Вам дав. Більш пам'ятаю вірші "Літаком" — чому Ви не містите ці вірші? Адже ці вірші можуть бути навіть "програмовими"... Коли не пізно, то містите цей аеро-вірш.

Стан мій досить тяжкий і скомплікований: нема де друкуватися. Отже, зважаючи на "письменницьку" психологію, Ви зрозумієте, що перо випадає з рук.

Що до квестіонару [28], то мені здається, що я й так аж забагато Вам дав ріжних "завчасних" матеріалів що до моєї скромної особи.

Адреси літераторів, яких варто з Вами звязати:

- | | |
|--|---|
| 1)Наталія Лівицька — | Warszawa,
ul. Dantyszka, 16
Natalia Cholodna |
| 2)Андр ^і й Крижанівський <-> | Poznań
ul. Piotra Wawrtyniaka, 31 m 1.
u p. Pomorskiej. |
| 3)Ulas Samčuk <-> Praha — Nusle
Улас Самчук | Svatopluková, 2 |
| 4)О. Ольжич <-> Praha, Václavské nám. | Muzeum
V. pan Dr. O. Kandyba |

або на Університет Укр^аїнський.

Збірок — не одержав жадних.

Майже не пишу нічого. Хоч щось починає ворухитися в моім літературнім лоні.

Не забувайте.

Ваш Ев^ген^г М^аланю^ж.

9. XI. <19>32.

Шановний приятелю!

Досі ще не маю Вашого "Дажбога", а дуже цікавий його побачити, щоб зорієнтуватися, що Вам саме приготувати і надіслати. Наразі посилаю Вам дві дрібнички для Вас і для "Вогнів".

Коли у Вас у "Дажбогу" буде напрям стисло-літературний, то я маю досить лірики, що її ще ніде не друковано. Отже можу посилати (наприклад) цілий цикл — "Кармен і Беатриче").

Скорше надішліть число. Зі "збіркою" [29] — мою — нема, натурально, мови. Чи — коротко кажучи — "слово за Вами!".

З пошаною (тідпис).

15. XI. <19>32.

Шановний приятелю!

Вчора дістав "Дажбога" — аж 3. Числа (задуже!). Хочу з приводу часопису (тижневик? місячник? кварталник?) — сказати пару слів.

Загальне вражіння — бліде, але — культурне й здорове. На ґрунті Галичини (Львова) "Дажбог" є, будь що будь, напруження, а така річ — не аби-що у нас! І потім це напруження скероване д'гори, що ще більш важне. Отже (трохи анархічно) попробую спрещувати думки.

1 [30]. Не варто підкреслювати "націоналістичність" гасло: вона впливати має зі змісту. Отже це слово на сторінці 19 звучить наївно [31].

2. Правопис не нівелюйте за ВУАН (de facto — совітськими зразками). Адже "Г" (g) — мусить позастати всюду, там де воно у всіх європейських народів є (анальогія, авангард, ареопаг etc.).

Вживайте: 1) Київ — Києва, племінь — племєня, бідність — бідности etc. <> 2) завше в Україні, а не, боронь Боже, на Україні [час призвичаїтиса до державницької граматики] <> 3) не дай Боже, — уявляє собою, тільки являє собою, бо "уявляти" — це форма особова (я уявляю, ми уявляємо). Ну і, звичайно, жадних апостроф, жадних "інсценіровок", "упаковок", "розбивок" etc. <>

4) замість окреслення різних "комуністичних" [Коряк!] явищ в ССРСР — вживайте реальніших — "імперіалістичних", "російських", "совітських" (ніколи — "радянських", бо це є дефетизм лінгвістичний).

5. Що до словника й язика — назагал — "Дажбог" виявляє помітне зусилля до чистоти, ядерности, правильности і під цим зглядом стоїть незрівняно вище від сучасних журналів українських. Ця тенденція редакції — є яскрава і заслуговує на як найбільшу пошану й вдячність. Ні одне речення не разить, навпаки — моглоб задовольнити найбільш вибагливий смак. Варто булоб Рудницьким і К^о повчитиса у Вас...

6. Постама "Дажбога" загальна вказівка:

— не ганятиса за "модерністю" — [повстає певна диференція між охайною мовою журналу й неохайною поетикою авторів віршів!] Хай уникають приблизности в римуванні (на це може дозволити собі майстер!). Українська рима і так sui generis (здається!) нестисла. Отже не має потреби що нестислість культивувати. Редакції належить (як правило) давати

перед праці аніж натхненню (хіба винятково — навпаки), тим більш їмлистому.

Акцент!!! Мусить бути вперта воля до його стабілізації: де-яких авторів фізично не можна прочитати. Варто графічно означувати акцент!

7. Белетристичні речі треба давати внутрішньо важні (закінчені), щоб у фрагментах не було фрагментарности. Тому уривок з роману Антонича [32] вирваний або невдало, або вирваний з невдалої цілоти взагалі. Передайте Антоничу від мене (я заінтересований, як найбільш, в його рості!), щоб він, не дай Боже, не “барокувався” завчасно (“романами”), для нього, може більш ніж для кого іншого, — готик! готик!! — ще довший час, аж поки його дерево (стовбур) не виросте й не зміцніє. Потім допіру можна випускати віти й галузки.

8. Відділ поезії – мусить бути ощадним. Журнал мусить бути іспитом для поетів. Не можна широко друкувати. Треба щоб факт видрукування фіксував вправне авторове зусилля.

9. Відділ белетристики – цілість! Ощадність слова і рух. Бійтесь стоячих персонажів і ситуацій!

10. Відділ критики — важливість теми, озброєність ерудицією і живість реагування (“ударні” питання!).

11. Бібліографія — гостра! Виразніша (можна ширше висвітлювати). Загально — в критиці і бібліографії більш скерованости, більш “об’єктивізму” (спеціально що до УССР).

На днях висилаю матер’ял до наст’упних чисел “Дажбога”. Вибаچه за, може, непрохані “вказівки”, хоч це більш побажання, ніж вказівки. Зверніться до Н. Холодної, О. Телігової, Ольжича, Мосендза, Мухина і Самчука.

Пишіть частіш.

Ваш Евген Маланюк.

1. Вогні. — 1932. — Ч. 5-6 (14-15). — С. IV (обкладинки).
2. Вогні. — 1932. — Ч. 9 (18). — С. 113-114.
3. Є.-Ю. Пеленський автор наукової розвідки “Райнер Марія Рільке й Україна” (Львів, 1935).
4. ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. — Відділ рукописів. — Архів Є.-Ю. Пеленського. — Ф. 75. — П. 2. — Лист Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського від 23. IX. 1931 р.
5. Вогні. — 1932. — Ч. 9 (18). — С. 122.
6. ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. — Відділ рукописів. — Архів Є.-Ю. Пеленського. — Ф. 71. — П. 2. — Листи Ю. Липи до Є.-Ю. Пеленського від 22. V та 1. VI. 1934 р.
7. Вогні. — 1932. — Ч. 10 (19). — С. 3.
8. ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. — Відділ рукописів. — Архів Є.-Ю. Пеленського. — Ф. 75. — П. 2. Лист Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського від 23. IX. 1931 р.
9. ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. — Відділ рукописів. — Архів Є.-Ю. Пеленського. — Ф. 5. — П. 1.
10. ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. — Відділ рукописів. — Архів Є.-Ю. Пеленського. — Ф. 75. — П. 2. — Лист Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського від 23. IX. 1931 р.
11. Вогні. — 1932. — Ч. 10 (19). — С. 3.

12. Цей вірш згодом увійшов до циклу "Подорож" і був опублікований у збірці "Перстень Полікрата" (Львів, 1939) під назвою "Ноктюрн III" у частково зміненій редакції. Так, зокрема, уже перший рядок звучить дещо інакше: "На далекій межі серед Диких Піль..."
13. Маланюк Євген. Б.-І. Антонич. "Привітання життя" – книжка поезій, 1931. — Львів. — Стр. 64. — В-во не зазначено // Літературно-науковий вісник. — 1932. — Кн. V. — С. 475-478.
14. Вогні. — 1932. — Ч. 10 (19). — С. 5.
15. Літературно-науковий вісник. — 1932. — Кн. VII. — С. 669.
16. ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. — Відділ рукописів. — Архів Є.-Ю. Пеленського. — Ф. 75. — П. 2. — Лист Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського від 4. IX. 1932 р.
17. ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Архів Є.-Ю. Пеленського. — Ф. 75. — П. 2. — Лист Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського від 4. IX. 1932 р.
18. Вірш згодом став завершенням триптиха "Думи мої, думи..." і був опублікований у збірці "Земна Мадонна" (Львів, 1934).
19. Дажбог. — 1932. — Ч. 1. — С. 19.
20. Дажбог. — 1932. — Ч. 1. — С. 19.
21. У листі від 31. XII. 1931 р. Є. Маланюк звернувся з проханням до Є.-Ю. Пеленського: "Коли Ви можете дістати харківського "Комунара" Ч. 351 від 22 грудня 1931, то надішліть мені вирізку, — там є стаття про Сосюру й... про мене, під титулом "Жовта муть" (ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Архів Є.-Ю. Пеленського. Ф. 75. П. 2.).
22. У листі від 23. IX. 1931 р. Є. Маланюк запитував Є.-Ю. Пеленського: "Чи Ви знаєте п. Іванейка, що друкував в ЛНВ "Вітер"? Мене цікавить, що це за людина" (ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. — Відділ рукописів. — Архів Є.-Ю. Пеленського. Ф. 75. П. 2.). Очевидно, мова тут іде про М. Шлемкевича.
23. Як уже було вище зазначено, Є. Маланюк очікував на статтю Є.-Ю. Пеленського про збірку "Земля й залізо", що була надрукована у часописі "Вогні" (1932. — Ч. 10 (19)).
24. Мова іде про збірку Б.-І. Антонича "Привітання життя" (детальніші коментарі — див. вище).
25. Тут Є. Маланюк пише про книгу: Борщак Ілько. Великий Мазепинець Григор Орлик генерал-поручник Людовика XV (1742-1759): З невідомих документів з 7 тогочасними ілюстраціями // Франція й Україна: Студії про франко-українські взаємини в минулому. — Львів: Червона калина, 1932. — Кн. 4. — 208 с.
26. Як було вже зазначено вище, йдеться про передрук з ЛНВ рецензії на збірку Б.-І. Антонича "Привітання життя" (детальніші коментарі — див. вище).
27. Очевидно, це вірш "Вже й ненависть згаса..." (детальніші коментарі — див. вище).
28. У № 1 журналу "Дажбог" (листопад 1932 р.) було поміщено "Замітку": "Тому, що відчувається здавна потреба про суч. укр. авторів по цей бік Збруча, кн., що була б доповненням прим. Лейтеса і Миска "Десять років укр. л-ри", м-р Є.-Ю. Пеленський готує до друку, кн., що була б доповненням прим. Лейтеса і Яшека "Десять років укр. л-ри", м-р Є.-Ю. Пеленський готує до друку "Словник з укр. сучасних письменників", що обіймає всіх живучих авторів у краю й на еміграції, навіть найменших, що оголосили

ЗМІСТ

НАПРЯМИ, ТЕЧІЇ, СТИЛІ

<i>Мирослав ШКАНДРІЙ</i> . Літературознавство і постколоніалізм.....	3
<i>Іван ЛУЧУК</i> . Поезія українська та світова: пошуки взаємозв'язку.....	10
<i>Надія СЛОБОДЯН</i> . Деякі аспекти літератури вітаїзму як філософії життя.....	14
<i>Ярослав ЛОПУШАНСЬКИЙ</i> . Український науковий інститут в Берліні та його роль у популяризації української літератури в німецькомовному світі.....	22
<i>Степан ХОРОБ</i> . П'єси Володимира Винниченка в контексті західноєвропейської модерної драми: типологія драматичного конфлікту.....	34
<i>Роман ГОЛОД</i> . Натуралізм як історико-теоретична проблема.....	48
<i>Ірина КОСТЮК</i> . До проблеми соціологічного методу в українській літературній критиці початку ХХ ст.....	58
<i>Людмила РОМАЩЕНКО</i> . Філософська концепція дійсності в історичному романі.....	66

З ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

✓ <i>Валерій КОРНІЙЧУК</i> . Рання лірика І. Франка (пора "молодечого романтизму").....	76
<i>Юрій БЕЗХУТРИЙ</i> . Інтелігенція в оповіданні М. Хвильового "Лілолі": до проблеми інтерпретації мотиву.....	92
<i>Любомир СЕНИК</i> . Т. Шевченко і П. Куліш в інтерпретації Миколи Хвильового.....	102
<i>Ярослава МЕЛЬНИК</i> . Поема Пантелеймона Куліша "Куліш у пеклі" і традиції апокрифічної літератури.....	108
<i>Ірина ЯРЕМЧУК (РОЗДОЛЬСЬКА)</i> . У пошуках власного голосу (Поетичне формування Марка Босслава).....	115
<i>Ориця ЛЕГКА</i> . "Я серцю сказала: не плач, люби!".....	123
✓ <i>Віктор ГУМЕНЮК</i> . Складне наймення персонажа в новочасній літературі: Іван Франко, Володимир Винниченко, Микола Куліш.....	133

ДО 100-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

<i>Богдан ЗАВАДКА</i> . Історіософія розгорненої метафори Євгена Маланюка.....	141
<i>Ліля СИРОТА</i> . Євген Маланюк і "Скамандр".....	155
<i>Мар'яна КОМАРИЦЯ</i> . Перстені долі Євгена Маланюка.....	164

МОЛОДА КАФЕДРА

<i>Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ</i> . Моделювання образів-символів у творі О. Турянського "Поза межами боло".....	170
<i>Дмитро ГАМАШ</i> . Щоденниковий рік Василя Симоненка.....	179
<i>Олена ГАЛЕТА</i> . Криза раціоналізму у прозі Валер'яна Підмогильного.....	187
<i>Ярослава ВАСИЛИШИН</i> . Національна ідентичність творчості Михайла Осадчого.....	195
<i>Андрій ВОНТОРСЬКИЙ</i> . Національна етика у творчості Олега Ольжича.....	201
<i>Ірина ДОБРЯНСЬКА</i> . Праця над словом — це стиль його життя.....	206
<i>Валентина САВЧИН</i> . Власні назви у перекладах Миколи Лукаша.....	214

ПУБЛІКАЦІЇ

<i>Микола КРУПАЧ</i> . Листи Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського. Рік 1932.....	221
--	-----

CONTENTS

DIRECTIONS, STREAMS, STYLES

<i>Myroslav SHKANDRIY</i> . Literary criticism and postcolonialism.....	3
<i>Ivan LUCHUK</i> . Ukrainian and world poetry: searching for intercommunication.....	10
<i>Nadiya SLOBODIAN</i> . Some aspects of the vitaizm literature as the philosophy of life.....	14
<i>Yaroslav LOPUSHANSKYI</i> . Ukrainian scientific institute in Berlin and it's role in popularyzation of Ukrainian literature in German speaking area.....	22
<i>Stepan KHOROB</i> . Plays of Volodymyr Vynnychenko in the context of western european modern drama: typology of dramatic conflict.....	34
<i>Roman HOLOD</i> . Naturalism as a historically-theoretical problem.....	48
<i>Iryna KOSTIUK</i> . To the problem of sociological method in Ukrainian literary criticizm of the early 20th c.	58
<i>Ludmyla ROMASHCHENKO</i> . Philosophical conception of reality in modern ukrainian historical novel.....	66

OF THE HISTORY OF LITERATURE

<i>Valerij KORNIYCHUK</i> . The early lyrics of I. Franko (Period of the "youth romanticizm").....	76
<i>Juriy BEZHUTRYJ</i> Intelctual elit in Mykola Khvylovui's story "Liluli": towards an interpretation of the motive.....	92
<i>Liubomyr SENYK</i> . M. Khvyliovyi's in interpretation of T. Shevchenko and P. Kulish.....	102
<i>Yaroslava MELNYK</i> . P. Kulish's poem "Kulish in hell" and traditions of apocirhic literature.....	108
<i>Iryna YAREMCHUK (ROZDOL'S'KA)</i> . In search for his own voice (poetic formation of Marko Bojeslav).....	115
<i>Orysia LEHKA</i> . I said to the heart: "Don't weep but love!".....	123
<i>Victor HUMENIUK</i> . Complicated character's name in the modern literature: I. Franko, V. Vynnychenko, M. Kulish.....	133

TO YEVHEN MALANIUK'S 100th BIRTHDAY

<i>Bohdan ZAVADKA</i> . Historisophy of Yevhen Malaniuk's displayed metaphor.....	141
<i>Lilia SYROTA</i> . Yevhen Malaniuk and "Scamandr".	155
<i>Maryana KOMARYCIA</i> . Yevhen Malaniuk's rings of fate.....	164

YOUNG FACULTY

<i>Andriy PECHARSKYI</i> . Modeling of the images-symbols in the O. Turians'kyi's "Outside of pain boundary paths ".....	170
<i>Dmytro HAMASH</i> . Diary year of Vasyl Symonenko.....	179
<i>Olena HALETA</i> . Breakdown of the rationalism in Valerian Pidmohyl'nyj's prose.....	187
<i>Yaroslava VASYLYSHYN</i> . National creation identity of M. Osadchyi.....	195
<i>Andriy VONTORSKYJ</i> . National Ethics in creation s of O. Olzhych.....	201
<i>Iryna DOBRIANS'KA</i> . Labour over word – that's his lifestyle.....	208
<i>Valentyna SAVCHYN</i> . Proper names in M. Lukash's translation.....	214

ПУБЛІКАЦІЇ

<i>Mykola KRUPACH</i> . Yevhen Malaniuk's to Y. J. Pelens'kyj. Year 1932.....	221
---	-----

Збірник наукових праць

Українське літературознавство

Випуск 65

2002

Підп. до друку 11.11.02. Формат 70x100/16.
Друк на різогр. Умов. друк. арк. 13,5
Обл.-вид. арк. 15,3. Тираж 200 прим. Зам. 502

Видавничий центр
Львівського національного університету імені Івана Франка
79000, м. Львів, вул. Д. Дорошенка, 41

Укр 0083