

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Випуск

69

**UKRAINIAN
LITERARY STUDIES**

**УКРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

Issue 69

Випуск 69

**Ivan Franko National
University of Lviv**

**Львівський національний
університет імені Івана Франка**

2010

Українське літературознавство. 2010. Випуск 69. 363 с.
Ukrainian Literary Studies. 2010. Issue 69. 363 p.

У цьому числі «Українського літературознавства» друкуємо наукові дослідження з історії української літератури. Окремі розділи присвячено аналізу прози Ірини Вільде та науковій творчості академіка Михайла Возняка. Сподіваємось, що читача зацікавлять теоретичні роздуми про жанр епістолярію, сонета, філософічність лірики та інша художньо-естетична проблематика. Змістовний, на нашу думку, розділ першопублікацій і перепублікацій.

In this edition of "Ukrainian literary studies" we publish scientific researches in history of Ukrainian literature. Separate chapters we devote to Iryna Wil'de prose analysis and Mykhailo Voznyak scientific creativity. We hope that theoretical thought about the genre of epistolary style, sonnet, philosophy of lyrics and other artistically aesthetic problematics are to attract a reader's attention. This is profound, to our viewpoint, chapter about first publications and republications

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. Т. Салига (гол. ред.), канд. філол. наук, доц. С. Пилипчук (заст. гол. ред.), канд. філол. наук, доц. Г. Крук (відп. секр.), канд. філол. наук, доц. В. Будний, д-р філол. наук, проф. Б. Бунчук, д-р філол. наук, проф. М. Гнаток, д-р філол. наук, проф. Р. Голод, д-р філол. наук, проф. З. Гузар, д-р філол. наук, проф. Р. Гром'як, д-р філол. наук, проф. М. Ільницький, д-р філол. наук, проф. В. Корнійчук, д-р філол. наук, проф. Б. Криса, д-р філол. наук, проф. Б. Мельничук, д-р філол. наук, проф. В. Панченко, д-р філол. наук, проф. Л. Рудницький, д-р філол. наук, проф. С. Хороб.

Editorial board: T. Salyha (editor-in-chief), S. Pylypchuk (associated editor), H. Kruk (responsible secretary), V. Budnyj, B. Bunchuk, M. Hnatiuk, R. Holod, Z. Huzar, R. Hromiak, M. Il'nyckyj, V. Korniychuk, B. Krysa, B. Melnychuk, V. Panchenko, L. Rudnyckyj, S. Khorob.

Адреса редакційної колегії:

Львівський національний університет
імені Івана Франка, філологічний факультет,
вул. Університетська, 1, 79000 Львів,
тел. +(38) (032) 2394190.
www.lnu.edu.ua/faculty/philol/www/pnv.php

Editorial office address:

Ivan Franko National University
of Lviv Filology Department,
Universytetska st. 1, UA-79000 Lviv, Ukraine,
tel. +(38) (032) 2394190.

Відповідальний за випуск Т. Салига

Редактор У. Крук

Коректор І. Василяйко

Комп'ютерний набір і верстка О. Мацяк, Я. Янів

Друкується за ухвалою

Вченої Ради Львівського національного університету імені Івана Франка

Свідоцтво про державну реєстрацію серія КВ № 14602-3573 Р від 29 жовтня 2008 р.

ISSN 0130-528X

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2010

ІМЕНА І ТВОРИ

УДК 821.161.2–1.09"19"В.Хмелюк–054.72:1

ПРАЗЬКИЙ ЕКСПЕРИМЕНТАТОР ІЗ БЕРЕЗІВКИ

Тарас САЛИГА

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

Поет-експериментатор Василь Хмелюк – вельми цікаве явище української еміграційної поезії. Він утверджував себе у найрізноманітніших віршових модифікаціях – традиційних і модерністських. У статті йдеться про Хмелюка-символіста, футуриста, сюрреаліста і першого українського дадаїста.

Ключові слова: рефлексія, дадаїзм, футуризм, символізм, авангард, кубізм, містерія, образ, стиль, напрям, експресіонізм тощо.

Поетичні експерименти Василя Хмелюка припадають на час активних художньо-стильових шукань галицького літпроцесу та літературного розвою в українській еміграції першої третини літ двадцятого століття. «Молода муза», поезія У-Су-Сусів, поява на чужині, безпосередньо пов'язаної зі Львовом, унікальної плеяди поетів–«пражан», а також львівське «вісниківство» наповнювали духовно-мистецьку атмосферу Галичини творчим неспокоєм, що стимулював появу та ріст молодих сил. До цих творчо потенційних сил належав і Василь Хмелюк, який з галицької поетичної «орбіти» не зникав, хоч опинивсь в еміграції і свої збірки віршів «Гін» (1926 р.), «Осіннє сонце» (1928 р.) та збірку із несподіваною назвою «1926, 1928, 1923» (1928 р.) написав у Празі. Та де б він не проживав – у Польщі, Чехословаччині чи Франції, все ж свої вірші друкував у галицькій періодиці і їм давали оцінки С. Щурат, І. Крушельницький, Д. Донцов (Дивнич), Б.–І. Антонич, М. Рудницький.

Василь Хмелюк походив із с. Березівці, що під Жмеринкою. Дев'ятнадцятилітнім, у 1920 році, він разом із інтернованою армією УНР, у якій служив його брат Ілько, покинув рідні землі і опинився у Польщі. Тут на короткий час дороги братів розійдуться. Василь спочатку в Краківській Академії Наук, а відтак, – з 1922 року, у Празі студіював пластичне (образотворче) мистецтво та навчався на філологічному факультеті Карлового університету. Цікавий феномен: пошуки молодих літературних сил тих часів досить часто відбувались, сказати б, у парі з пошуками малярськими. Згадаймо, Святослав Гординський, Галя Мазуренко, Оксана Лятуринська, Едвард Козак – всі вони сягли не тільки літературних успіхів, а й великих успіхів в образотворчому мистецтві. Василь Хмелюк зажив слави художника-майлара далеко вищої, ніж цього прагнув досягти в поезії. Як

маляр він відомий, а в поезії він, скоріше, залишивсь як «вічний» експериментатор форм і стилю вірша.

Не заперечити Олександрові Федорукові, що українська культура, а особливо в перших двох десятиліттях ХХ ст., міцно трималася європейської і творчо з нею співіснувала, що європейську культуру витворювали вихідці численних етносів... Вони, – каже він, – «сходилися з різних усюдів, як річечки, як джерельця до великої ріки. Не випадково зустрілися Архипенко і Аполлінер, Стравінський і Пікассо, не випадково зустрічалися Зборовський з Коломиї і Модільяні, не випадково Щукіну і Воляру в Парижі порадили купити картини нікому невідомого Василя Хмелюка. Україна в цих якостях намацувала свою новітню естетику і пластичні уподобання через Бойчука і Аполлінера, через Соню Левицьку і Поля Валері. Василь Хмелюк був зв'язаний з українською пластичною студією Сергія Мако у Празі, брав участь у діяльності АНУМу. Як поет, він формувався під впливом української новітньої літератури і модерних європейських стилів» [9, с. 9].

Перші поетові збірки «Гін» та «Осіннє сонце» яскраво засвідчували його пошук, але не являли собою індивідуальної творчої незалежності. Пошук цей швидше був розмаїтим наслідуванням когось, ніж пропозицією свого творчого «я». Упорядники двотомної антології української поезії на Заході «Координати» Богдан Бойчук і Богдан Рубчак, які вмістили в цьому виданні й вірші Василя Хмелюка, в передмові до них тому й зазначають, що дві перші поетові збірки в основному позначені «еклектикою тем, мотивів і мистецьких засобів» та не мають «суцільного стилю» [5, с. 197].

У Празі, де сформувалось прекрасне літературне середовище, від якого піде могутній конар діаспорного українського літпроцесу під назвою «празька школа», В. Хмелюк «приміряв» можливості свого поетичного і малярського хисту чи не до всіх знаних йому тоді художньо-стильових «методологій», хоч хтось із його дослідників висловився, що «інтуїція молодого пошукача з Березівців билася на роздоріжжі поміж поезією і малярством», що маляр вдень «виконував вправи з пензлем», а вечорами і ночами «одягався в тогу поета для натхнення». Олександр Олесь та Євген Маланюк, як реальні уособлення двох різних поколінь, що жили тоді у Празі, не тільки для В. Хмелюка, але й для всієї творчої еміграційної молоді з України були справжніми взірцями служіння мистецтву і суспільній справі.

Перша збірка Є. Маланюка «Стилет і стилос» вийшла у Подебрадах 1925 року лише на рік швидше, ніж Хмелюкова книжечка «Гін», 1926-го року в Празі. У Празі В. Хмелюк напише й дві інші збірки «Осіннє сонце» та «1926, 1928, 1923», що датовані 1928 роком. Є. Маланюк та В. Хмелюк зрозуміло, різні величини в українській поезії і порівнювати їх нема сенсу. Але сенс подібності доль українських талантів незаперечний. Кожен із них в інтернованих умовах виживав по-своєму, аби стати собою і собою залишатись. Мабуть по-іншому розгорталась би поетична біографія В. Хмелюка, якщо б його інтерновані шляхи пролягали ближче до Маланюкових. Кожен пішов шляхом своїм, хоч обидва з-під стягів С. Петлюри.

Найбільше досягнення у виробленні Хмелюкової власної дороги – це його незгасаючі експерименти. Вони найрізноманітніші. Легко, наприклад, помітити як при традиційному катренному віршуванні він міняє зовнішній «портрет» вірша – його строфіку. Це відіграє свою роль не тільки для «ока», тобто для того, хто вірш читає, але й по-своєму змінює ритм твору, сприяє певному підсиленню віршової думки. Суть в тому, що останню строфу у тристрофному катренному вірші поет записує своєрідною «драбинкою» до якої додає ще два «ударні» рядки із паралельним римуванням. Як відомо, чотиривіршова строфа належить до найдревніших поетичних форм. Теоретики літератури стверджують, що її знали за тисячу років до Різдва Христового. Ігор Качуровський начислив три десятки форм катренної строфіки. Спроби нових модифікацій катренної строфи під авторством В. Хмелюка, хоч і не завжди оригінальні, та всеж не викликали заперечень. А ось «модернізація» метафоричної образності із її розпростореною асоціативністю більше промовляє на користь пошуків автора. *«Це мабуть там, – // В старих козацьких селах // рвуть бурі срібний джбан // століть веселих // І напувають хлопці коней // із відер коважних віками... // і вечір мріє журавлями // зажуреними між хатами... // І по ночах // з сумних могил // встає козак, – весь у ножках... // і наче б кров йому із жил, – // Це так – // осінній птах... // І він, – бандурами в вітрах // і посвистом в степах».*

Метафорика у В. Хмелюка гінка й промовиста. Часом тільки один метафоричний образ й залишається «світлом» на загальному тлі навіть банального віршового тексту. В усіх його трьох збірках метафора у найрізніших своїх поетикальних різновидах одне із найкращих досягнень у експериментуванні поета. Критики не випадково висловлювались, що Хмелюкова метафора буває «гротескна, бурлескна, брутальна», а найчастіше вона «пахне якоюсь дуже інтимною, дитячою казковістю» [5, с. 200]. Крім відкритої асоціативності, його метафоричні образи мають чіткий малюнок, вони виразно конкретизують зображуване. Хмелюк – маляр, очевидно, тому у нього так природньо «працює» «кольорова» метафора-епітет, що несе в собі «вітальні» ознаки дійсності. *«Це дурниця! // подумав я // і гарячим батогом // стьобнуло мене сонце // а кілька дерев // розступилося вітами // і в блискучому наметі // узрів я тебе // білобородого // з блакитним чубом. // Два птахи // глянули твоїм лобом // і пірнули // в холод // величного // мозку. // Роса плела дрібний візерунок // травами перебігав // день».*

Формальна поетика Хмелюкових творів переважно ґрунтувалася на досягненнях європейських естетичних мод в літературі. Він був людиною, якщо б сказати по-старогалицьки, – «модерної європейської констиляції». Врешті, це не тільки являлось його потребою, а й творчою поведінкою поетового покоління. Бодлерівські мотиви стають вельми помітними в його віршах, як і у віршах багатьох інших авторів, скажімо, Михайла Рудницького, Святослава Гординського, Антона Павлюка, Лавра Миронюка, Василя Бобинського (наслідувальника французького символізму). Образи *сирітства, смутку, страждань, могил, покійників* у такій поезії трапляються не вряди-годи, а у віршах В. Хмелюка чи не домінують.

Синьої ночі боїшся? –
 Ну! це ти, мабуть, дарма...
 Знаєш, – ходім на узлісся,
 Там не така уже й тьма...

Я ще дитиною в цвинтарі
 Груші зривав у ночі... –
 Жаден з покійників-лицарів
 Бити мене не хотів...

Це тобі так лиш здається, –
 Ніч – наче чорна дюра...
 Наче б покійників лиця...
 Ніч – це холодна гора!..

Галицька тогочасна літературна критика до подібної «європеїзації» ставилась не пасивно, чітко розрізняючи доцільне від шкідливого. Зокрема Богдан-Ігор Антонич у другому числі «Вісника» за 1934 рік під псевдонімом «Зоїл» опублікував фейлетонну статтю «Примітивна європеїзація», в якій розглядає галицьку поезію початку тридцятих років попереднього століття, присвячену «мотивам Європи». Власне, у цій публікації під основний приціл Антонича-критика потрапила поезія Святослава Гординського та Василя Хмелюка, тобто молодих художників, які тоді студіювали малярство у Парижі як стипендіати митрополита Шептицького і паралельно писали вірші. На той час автор збірок «Привітання життя» і «Трьох перстенів», якому не раз й самому від поціновувачів поезії перепало «на горіхи», буквально висміяв В. Хмелюка за вірш, що був надрукований у «Нових Шляхах» (1931, Ч. 9, с. 3). Антонич висловився, що «парижанин» Хмелюк шукає Європи «під спідницею дам», іронічно запитуючи, чи є це поезія?» [1, с. 493]. Водночас Антонич сумнівався: «чи правдиві уперто курсуючі чутки, що той «Європейсько»-більшовицький поет був стипендіатом митрополита Шептицького» [1, с. 493]. Це, звичайно, стосувалось В. Хмелюка, вірш якого при своїй нещадній критиці він зачитував.

Сміх для початку
 Можна отримати
 В брамах
 За столиками кафе,
 На перехрестях вулиць
 Та
 Під спідницею дівок
 Дам,
 Якщо в кого є засоби.
 Столице світу
 Паріс!

Антонич – новатор і унікальний творець модерної поетичної естетики не знімав з літератури її традиційних завдань. «Письменники не пишуть для себе, – був переконаний поет, – (коли тільки для себе й «для муз», то навіщо друкують), тому те, що говорять, повинно бути важне й вартісне, а сучасна література не має

нічого до сказання. То хто буде її читати чи слухати?.. Сьогоднішнім суворим та гострим часам не лицюють штукарські блискітки літературних жонглерів... Література нашої доби не має ідейного та морального стрижня, щоб об'єднувала поодинокі хвилі й струмики в одну суцільну течію. Звідсіля така розгубленість, такий великий хаос, що в ньому годі знайти якусь провідну думку, якусь однонаправлену лінію» [1, с. 462–463].

Еротична тематика, до якої так не зрідка апелював В. Хмелюк, найчастіше призводила його до «безпардонних» виразів, справді позбавлених моральної шляхетності. Поетові рефлексії, що подаються як своєрідні еротичні «інтриги», швидше всього – епатажні прийоми автора, для якого важливіше, наперекір іншим, сміливо, навіть «по-сороміцьки» висловитись, ніж шукати образ естетичного наповнення.

Коли ви ніжно і по-дитячи
розпинаєте свої коліна
я радий їх цілувати,
як цілували мої прадіди ризи
божої матері.
Я б роздоблював їх білу повінь
теплими перлами
моєї пристрасти.

О, чому лише доля розіляла
море матерів і мужів
в котрому не пропливеш
нашими легкокрилими човнами.

До речі, збірку «Осіннє сонце», в якій вміщено цитований вірш, надіславши братові Петрові, він просив «релігійним і малолітнім не показувати». Можна догадуватись, що поет і сам сприймав «натуралізм» у своїх еротичних віршах як художню «забаву» для вузького кола. Власне, вона стала причиною читацького неприйняття його лірики та її критики. При цьому випадає згадати, що українські письменники в еміграції, віддаючи належне пошукам і експериментам та, захоплюючи ці пошуки, не менш пильно стежили, щоб художньо модернізуючись, не втратити чуття міри та не скотитись до аморальності та цинізму. Приблизно через двадцять літ у МУРівському маніфесті не випадково було задекларовано: «Будучи толерантними до різних напрямів мистецтва, декларуємо себе нетолерантними щодо вияву. Будемо нещадними до проявів легковаження мистецтва. Будемо нещадними з тими, що дешевим коштом намагатимуться здобути ярлик мистця. Не знаємо меж верхів, тому не можна комусь перешкодити в шуканні досконалого, але почуття міри, закономірності, почуття великого і справжнього повинно керувати нашими творчими шуканнями: не будемо допускати, щоб слабкість і халтурництво подавались як ознака «шукання» [6, с. 7].

Можна вважати, що В. Хмелюк бодай опосередкований стосунок до «мурівського» маніфесту мав хоч би тому, що був «вічним штукарем». У виборі естетичних засад творчості він, крім всіляких інших, також симпатизував

футуризмові, зокрема творчості М. Семенка. Семенкова кверо-футуризмівська формула вічних і постійних змін у мистецтві з відсутністю у ній чогось тривалого Хмелюкові більш, ніж імпонувала. Він знав Семенків, себто футуризмівський, маніфест, в якому оголошувалось хворобу українському мистецтву і пропонувалось ліки від неї. Інакше кажучи, він сприймав війну проти «патріархальності» і вітав «сурми» творчих експериментів нового дня, сам віддаючись пошуковим віянням сучасності, «де у всесвітському мистецтві починає ся нова ера..., де мистецтво не може бути ні українським, ні яким іншим в сім представленні..., де ознаки національного в мистецтві – ознаки його примітивності» [10, с. 100]. Правда, тези щодо космополітичності мистецтва він не тільки не сприймав, а й творчо їй протидіяв. І наддніпрянська, і галицька літературно-критична періодика, зокрема Я. Савченко, М. Євшан-Федюшко, М. Сріблянський якнайсуворіше критикували семенківські футуристичні догми. Та це не означало повного заперечення стилю і футуризм усе ж мав своїх прихильників, а поміж них і В. Хмелюка. У ньому він не втомлювався шукати власного артистизму, свого поетичного письма.

Інколи його версифікаційні експерименти зводились до технічної самоцілі. У футуристичній поезії він чи не найпослідовніше устатковувався. Йому імпонував усіляких форм епатаж, «заопоетизовування» незрозумілих слів, розмаїтість інтонаційно-хаотичної динаміки, загадковість висловлень – словом, його цікавив футуризм своєю «безпардонною свободою». Ідучи до себе самого, до свого світу, В. Хмелюк знаходив багато чого вельми цікавого, однак, у тканині його вірша легко побачити чужі впливи – зокрема майже відкриті наслідування М. Семенка «доаспанфутівського» періоду, тобто періоду одвертого бунту в естетиці з утворенням нісенітної загадкової лексики. Як висловлювався «метр» російського футуризму В. Хлебніков, – «зарозуміла мова – це світова мова майбутнього в зародку. Тільки вона здатна єднати людей» [11, с. 236].

«Рибацька хвала» В. Хмелюка яскравий приклад лексичної абсурдності, себто дадаїстичної течії в поезії, яку нерідко називають «дитячим лепетанням» (від перекладу слова *dada*) чи авангардистським лексичним анархізмом. Під час Першої світової війни дадаїзм був поширений чи не у всіх європейських літературах, а особливо в німецькій та чеській. Живучи у Празі В. Хмелюк не міг не зазнати такого впливу. Дадаїзм спеціалісти тлумачать як одну із перших авангардистських течій, що собою являла стихійний протест проти моральних нормативів, проти норм класики тощо. Дадаїзм зводився до розмаїтих звукових ефектів, уподібнених, скажімо, до скреготу коліс чи якихось інших звуконаслідувань.

омбор на́ко́со уда́н
 са́нтоп а́ріду офо́р
 кілоно́д у́фері о́ндо
 та́мбук різо́мерока́лі
 га́йрі́та ку́спарі офілопо́гуя са́та
 Са́йрама! Ма́ндо! Гуверіпа́н!
 айті́на гу́ саркуродо́го ліла́сам на́рай
 тукі́с ріма́х на́кортінгу́р іса́там.
 Са́йрама! Ма́ндо! Гуверіпа́н!
 арка́н нага́й ріпі́гар

пістон кубір раудано
 ункур нагар пожароран
 гісама юрма інтрукор.
 маймапі доросакілі хвалама конаморі
 хвіноха хіла саяор гаупіі расойтаг.
 Ўнама! Гартріда! Смпідон!

Марта Калитовська, вивчаючи історію літератури 20–30-тих років, спостерегла, що В. Хмелюк був першим і чи не єдиним дадаїстом в українській поезії, що він подарував Україні «коди» дадаїзму, а навіть сам М. Семенко, якщо б знав В. Хмелюка, то «подав би йому правицю» за «новації в українській авангардистиці» [4].

Від дадаїзму рукою подати до футуризму. Пригадаймо Семенкову радість, що «довірився місту, яке стукотить і реве». Футуризм шукав своєї мови, позбавленої естетизму та гуманізму, натомість пропагував культ інтуїтивізму. Авторитет поета будувався на винахідництві тексту. Художня матерія твору часто заповнювалась урбаністичною образністю та необароковою фразеологією. Усі ці «методики» імпонували В. Хмелюкові. Він знав, що відбувається у європейському футуризмі і як експериментують в Україні М. Семенко, Г. Шкурूपій, О. Слісаренко, а тому й сам прагнув не відставати від «моди». Художня «геометричність» образу, цифрова містерія рядків, прийоми кубізму ставали «будівельним матеріалом» його віршів.

Числа ідеальні
 числа розчислені
 числа рядами.
 70 108 42
 50 109 64
 500 140 88
 60 130 348 сім
 Числа підраховані
 числа хвилюючі.
 Числа стрімко обчислені
 на тріумфах тріумфуючі.
 Числа роялючі на підскоках
 стооділених.
 Біліони Міліони Тріліони
 в марш окіяннім.
 Тріліонам марші музикою
 в Азії
 Тріліонам курси валютні
 в Америці
 Тріліонам на виставах стріли
 в Австралії.
 Біліони Міліони Тріліони
 в марші водянīm музикою.
 В Амстердамі телеграми
 (раз два 75 → 440)
 В Амстердамі пожари горять
 (раз два 75 ← 440).

Числа ідеальні
Числа розчислені
числа рядами.

Поетичне обрамлення підсилює тональність твору, надає йому важливого небуденного звучання. «Він будує свої рядки, – фігурально висловився Олександр Федорук, – в шеренги, немов військо, що шикуються до атаки. Рядок за рядком не суцільно, а в певній каліграфічній позиції під оглядом графічного ефекту» [8, с. 46]. Тут маршові інтонації, мов своєрідний іронічний «пеан» «високій капіталістичній валюті», що править світом.

За естетичною програмою футуристів у поезії повинен панувати «бомбастичний» стиль (вислів М. Неврлого), енергія динамізму. Екстремі капіталізму, на думку футуристів, творять гармонію модерного мистецтва. Футуризм як руйнатор традиційних норм вірша на авансцену виводив деформовану поетику, лексичні новотвори, ритми життя капіталістичного світу. А втім, В. Хмелюк, що був симпатиком найрізніших футуристичних маніфестів, які у 20-ті продукувались у підрадянській Україні. Правда, соціалістичного «райського» життя він на собі не відчув, бо жив в еміграції, але його знав, як і знав тогочасну поезію, адже стежив, що відбувається на Батьківщині. Це певною мірою пояснює вибір контрастної радянській дійсності тематики для його футуристичних поезій. Вірш під його пером ставав політичною мапою світу.

парад
і германія і англія франція іспанія
били телеграмами по цілому світі –
в америку албанію китаї і на grenландію.
на grenландії льодом
блищали ведмеді
на grenландії холод
і студінь в градусах.
Клекотали телеграмами:
дайте
дайте нам Шарлатана!
і германія англія франція іспанці
перестрілювали жахом.

Я був у тихім вашингтоні.
Читав ранішні газети обламлював
мійську скрипку переривав струни
і рахував день.
В парку лісовім ходив місяцем.
тягнувся ниткою в темінь і видряпу-
вав з чола очі свої.
З коханкою стрінувся у порожних верхівях.
Перекинув білий дріт
через ціле місто і
залякався димом херсонщини.

Футуристична стилістика віршів В. Хмелюка доволі барвиста. Він не допускав автоматизму писання, а шукав формальних урізноманітнень. Енвергадура,

тобто «розмах крил» його футуристичних версифікацій розлога. Від метафоричних метаморфоз В. Хмелюк легко переходить до звичайних речень прози, зосереджуючись на перший погляд на побутовій тематиці та акцентуючи на власному «єго».

Спалю всі свої майстерні одного
дня. Знищу майстрів. Втовчу в порох
пах квітів славу незрівняного підприємства.
В цей день стану на грانیці нового
володіння.

Розкину ятки по ярмарку
у весільний день. Заторгую
афонськими хрестиками
шкляним намистом.
У нас найдешевші сезонні забавки!
коники глиняні
свистуни.
Мідяні дзвоники бляшані дуди –
всілякий крам до вибору.

Насправді у цьому «побутовізмі» пульсують приховані підтексти. У них концентрується багато ностальгійного біографізму. «Славу незрівняного підприємства» волілось би мати не в Празі, а вдома на Батьківщині серед рідного етнографічного різнобарв'я.

До речі, вірші В. Хмелюка рясніють апелюванням до свого «я». Подібно до того, що про М. Семенка «мусили знать марсіяне» В. Хмелюк теж собі визначав не останню роль, принаймні, серед свого оточення: «Найкращий з-поміж а. павлюка і п. герасименка – Василь Хмелюк», – заявляв поет і писав своє прізвище та ім'я на відміну від їхніх з великих букв. А поруч із такими «одкровенними ефемерами» легко співжувались одкровенні інтонації внутрішнього голосу («Я такий ще молодий і такий зеленозорий!»), або гірко розливалась його строфами втіха життю. Нехай і при вигнанській, несолодкій, долі, а все ж романтика молодості брала своє («Ходім в садок шукати долю, – // Хто зна, – можливо під кущем // Давно пожовклої фасолі // Вона загрожувє ножем»).

Водночас футуристичні амбіції тримали В. Хмелюка у своєму полоні. Футуристи, скажімо, декларували, що поезію варто використовувати як рекламно-агітаційний засіб. Така позиція полягала не так у самій рекламі, як у протиставленні себе традиційникам, що, на думку теоретиків футуризму, «тремтіли за свою репутацію», боячись на крок відступити від нормативів віршованого матеріалу. В. Хмелюка у цьому сенсі зваблювала ілюстративність гасел з неприхованим гумором і художньою радикальністю поведінки автора.

Моє підприємство рекламоване найкращими засобами. Мої шевські майстерні тягнуть початок з найстарших цехів ремісничих. Денно працюють у мене сотні старих і молодих майстрів

і вироблюють найкраще взуття з котрим
не зрівняються вироби найславніших
фірм.

Цілі століття – ранком вдень і ввечері
мої служниці услужують мені ста-
ранно. Варять найкращих рецептів
страви.

І ходять до мене від віків натовпи
моїх поважатилів. Славлять моє
підприємство (славне зі всіх славних!)
і відходять покоління за поколіннями
в черзі в сплав старого виробу а нові
нащадки носять мені найкращі квіти
дорогих пахощів.

Для подібної тематики поет як уже згадувалось використав факти зі своєї біографії. Річ у тому, що «брати Хмелюки, – за свідченням мистецтвознавця В. Поповича, – заснували у Празі мале підприємство фарбування текстильних виробів (шовкових хусток, шаликів) яке приносило їм деякі прибутки і тому вони матеріально стояли значно краще від інших емігрантів, а крім того, могли ще післати час від часу невелику суму грошей батькові, який жив тоді у Жмеринці» [7, с. 11].

Богдан Горинь у документальному романі-есе про видатного українського маляра і графіка Віктора Цимбала на підставі спогадів сучасників В. Хмелюка до цього факту додає таку інформацію: «Студійці не могли надивуватись, як Василь попри навчання в Карловому університеті та студіювання пластичного мистецтва і зайнятість підприємницькою діяльністю знаходив ще час писати вірші і друкувати на гектографі власним коштом» [3, с. 76].

Безперечно, праця, якою змушений був займатись В. Хмелюк, щоб виживати в еміграційних умовах, не могла приносити молодій творчій, а ще такій неспокійній особі радості. Та все ж вона якось по-своєму впливала на його футуристичні віршореклами.

КУПУЙТЕ ОвОЧІ
рано
І
вдень
ВЕЧЕРОМ.
купуйте ГРУШКИ
і
САЛАТ
в кожній крамниці
праворуч карлового
мосту
ТАМ
Є
жовті
огнисті
ВИВАРЕНІ
ГРУШКИ і САЛАТ.

Образ груші у Хмелюковій поезії різноконотаційний. Для нього важливе значення має її красива форма як довершеність природи. Груша також цілюща сила, яка «наповнює кожного, хто любить справжнє життя» (О. Федорук). Отже, вкладаючи у цей образ різнопонятійні смисли, він використовує його як виклик проти суспільного філістерства та духовно надшерблених носіїв міщанської моралі. «Юрбу горлястих людей», серед яких «висохлі і засалені чоловіки», «жінки з грудьми через плечі» та «молоді пролетарки», що «тренькотять як гармоніки» можна погамувати, якщо взяти «найбільшу соковиту грушку в зуби» і загарчати, адже «у нас в містах комедіанти». Автор і трубить «зеленою грушкою».

Розложіть на столі ріки.
 Підіпріть руками мости
 і чекайте на овочі.
 Коли збереться юрба
 горлястих людей
 (а там будуть чоловіки висохлі і засалені
 там стануть жінки з грудьми
 через плечі
 прийдуть і тренькатимуть молоді пролетарки
 як гармоніки)
 ви візьміть
 найбільшу соковиту грушку
 в зуби і
 загарчіть:
 У нас в містах комедіанти!!!
 Коло вас виростуть ліси коней на піках
 Коло вас заскачуть недосушені макарони
 Коло вас блиснуть лускою ходулі
 і зарегочуться сантиметри.
 З висот загавкають птахи як риби.
 Спустяться на телеграфні дроти журавлі.
 Кондуктори заспівають білетами.
 Запощатяться трамваї як блохи.
 А ви станете на чорній гітарі як шомпол
 заплещете пальцями дрібно
 розплинетесь в жовті соки очима
 і крикнете:
 Я ТРУБЛЮ ЗЕЛЕНОЮ ГРУШКОЮ!

Яскравий слід модерних пошуків являють собою сюрреалістичні вірші поета. Правда, часто вони не окрема «закрита» система стилю, а комбінація футуристичних і сюрреалістичних чи навіть інших прикмет. Як відомо, бретонівський «Маніфест сюрреалізму» у сфері художнього мислення проголошував ефект несподіванки, або сказати, поєднання неpojєднуваного, надприроднього із природнім, тобто сюрреалізм намагався сполучити між собою бінарні опозиції природи. Хмелюк-малюк і Хмелюк-поет, тим паче, в умовах паризького мистецького життя, де витав культ Г. Аполлінера, Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Елюара як носіїв новітніх форм творчості, де друкувався часопис

«Сюрреалістична революція» не міг не захворіти сюрреалізмом чи бодай стати його великим симпатиком. Інше питання наскільки йому вдавалось проявитися в ньому.

Хмелюкові сюрреалістичні вірші, врешті, як і кожного поета-експериментатора сюрреалістичних форм успадковували кітч, еротичну вульгарність, брутальну поведінку героя. В. Хмелюк також, як і інші автори, експлуатував фантазійну свободу, психологічний автоматизм, стихію вільних емоцій. Філософською його основою являвся інтуїтивізм, часова тривалість подієвості. Несподіваність асоціативна не визнавала над собою будь-якого смислового контролю. Навпаки, чим більше асоціативне розмежування, внутрішнє роз'єднання образів, тим зриміше повинна б постати із цього цілість індивіда.

Обидві мої голови
думають однаково
і у кожної бажання:
пірнути в твійому череві.
Там знайду євангелію
солодкого щастя!
Святі звеселяться моєю найдою.
Дам її перекласти
для цілого люду
і виставлю у найбільшому вікні
в місті.
Хай читають теплу байку
кохання.

Як бачимо, Хмелюкові експерименти проводились у різновекторних напрямках. Він йшов від одного експерименту до іншого.

Зокрема експресіонізм як авангардне оновлення української поезії паралельно з футуризмом, сюрреалізмом також торкнувся його поетичних спроб. Експресія руху, активність дієслівних форм у його кращих віршах – не ритмічна декорація, а наближення до реальної дійсності. Адже сказано, експресія – це життя. Суттєвою рисою експресіоністичного зображення В. Хмелюка була віра у подолання будь-яких протидіючих сил, що стають людині на її шляху як перепони. Така віра «вітавізувала» людські діяння, ставала запорукою успіху. Важливу функцію в матерії Хмелюкових експресій відіграє образна символіка.

Ми троє вийшли втомлені
й веселі,
Бадьорим жартом бавлючи розмову...
Із темені хилились комини
І сивий чад видихували мляво
В холодну сльоту... Десь угорі
в безодні
Обривки хмар свої крутили жарти.
Шпурляв дощем у наші спини вітер;
Залазив в комір, в капелюх, щипав
Настирливо литки і проривався

Між нами, ген у мряку тонким
свистом...
Мов божевільний дер зі стін
плакати
І далі, далі по дахах, у місто
Наскрізь розсічене ножами світла
Стрибав бездомним і глузливим
чортом...

У цьому вірші, як і в низці інших проглядається своєрідний сплав -імпресіо та -експресіо. Врешті, така еволюція експресіонізму, що виникав як заперечення символізму та імпресіонізму. А коли йдеться про творчу практику В. Хмелюка, то й поготів. Він себе пробував у всьому, себто «зміряв у всіх вертикалях».

Українська інтелігенція перших десятиліть ХХ ст. (особливо на еміграції), що переживала хаос найрізноманітніших абсурдів – політичних, світоглядних, воєнних тощо, шукаючи виходу із ситуації та бажаючи хоч чимось прислужитись загальній справі, не гребувала нічим. Якщо йдеться про поезію, то такі автори, як В. Хмелюк, а в загальному – його покоління – всіляко намагались наблизити її до європейських зразків. Що з цього вийшло у В. Хмелюка для когось питання може бути закритим, мовляв, він не досяг високих успіхів у поезії. Безперечно, це правда, але є ще правда інша: поет перебував у безперервному творчому неспокої, його поетична лабораторія працювала без перепочинку. Нехай у ній не завжди з'являвся бажаний для автора результат, але все ж результати з'являлись. Це були уроки пошуків, творчих мук, прокладання доріг іншим, адже на невдачах теж вчать. А втім, і поет відчував ефект успіху, добиваючись у вірші єдності кольору і звуку як єдиної реальної картини.

Глянь приятелю! крамар Сагайдачний
кармазинне військо веде. Поясами парче-
вими підперезане, ген там горбами.

Ой жаж темінь вгорі
Блиск бляшаний сріблом
гуде. З заходу їзди розлю-
чені. Димний гамір хмари
підпер. Горить степ
стрілами.

На рівнинах окреслених ріками трави
пнуться високо.

Глянь приятелю! крамар Сагайдачний
кармазинне військо веде. Поясам парче-
вими підперезане, ген там горбами.

Бренькіт бандурний зливу віщує.

Крім стильового експериментування та пошуку форм вірша, що найяскравіше простежується у збірці «1926, 1928, 1923» В. Хмелюк цікавий тематичним простором його творів. Хоча цей простір і не надто розлогий, проте він захоплює своєю специфікою. Річ навіть не в тому, що в його сюжетах вирує бурлеск, гротескні інтонації, домінує урбаністика та еротика, а в тім, що тут

збережено дух і настрої епохи. Все-таки – це своєрідний «паспорт» часу. Особливо цей паспорт стає документом, коли у Хмелюкових віршах натрапляєм на таких «персонажів», як Євген Маланюк, Олекса Стефанович, Антін Павлюк, Лавро Миронюк та інші постаті поетового літературно-мистецького покоління. Щодо стосунків Василя Хмелюка і Олекси Стефановича цікаво зацитувати спогад Богдана Бойчука, в якому йдеться про дружній шарж, що його адресував Стефановичеві Хмелюк. «Першим проникненням у життя і характер Стефановича, – згадує Б. Бойчук, – був для мене вірш Василя Хмелюка, поета-експериментатора у празькі часи, а пізніше художника світової мірки. Ось цей вірш (присвячений, зрозуміло, чи для зрозумілості, Стефановичу):

До мене по штани прийшов поет
У бідолашного свої подерті.
Не має в чому продирчать сонет
На святі з приводу одної смерті.
На жаль, я власником лише одних
Та з вентиляцією в самі яйця.
Чудові річ для вжитку в душні дні
Або на перегони з бистрим зайцем.
Не розуміє горда голова
Можливостей спортової одежі.
Мої тверезі життєві слова
В нещасного вже викликають нежить.

Як я згодом дізнався зі споминів Галини Лашенко і Марини Антонович-Рудницької, характеристика в цій вірші досить правильна. Стефанович справді приходив до Хмелюка позичити штани на академію з нагоди смерті Симона Петлюри. Хмелюк з гумором запропонував йому свої також подерті (в дуже стратегічному місці) штани, і це вкрай образило Стефановича. А появу вищенаведеного вірша Стефанович ніколи не простив Хмелюку» [2, с. 77].

У цьому спогаді і спогаді В. Поповича йдеться про той самий період життя двох поетів (празький) та між спогадами наче існує певна контрверсія. В одному розповідь, що В. Хмелюк «був забезпечений краще інших» і «навіть міг післати батькові невелику суму грошей», а в другому – «запропонував подерті штани». Та ця контрверсія скоріш всього для «нудних реалістів» чи «сентиментальних моралістів». Чому, наприклад, не можна допустити, що побутовий випадок для витівника і дотепника В. Хмелюка був «знахідкою» для смішного сюжету, для шаржу на постійно серйозного і позбавленого сприйняття гумору Стефановича? Врешті, знаємо, що В. Хмелюк за своєю природою був пошуковцем-«авантюристом». Хіба «догми» футуризму, образно сказавши, не авантюра в зіставленні їх із класичними «приписами» творення поезії?

На шляхах до себе В. Хмелюк був різний. Був і такий, як у вірші із сумної нагоди «На смерть В. Крижанівського», адресованого талановитому художникові, що пішов із життя при еміграційних поневіряннях.

Такою вірою горів
Його натхненний сивий погляд!
І глибшав, глибшав горя рів,

Що здався протирала доля...

І серед щастя теплих мрій
В один хороший день весняний
Підкралася до його брів
І вкрила сном їх олов'яним.

Я дивувався – довго спить
І гаснуть барви на палітрі...
Його би варто розбудить
Щоб не поспав пейзажні літні.

Хочеш не хочеш, а за всіма отими розмаїтими хмелюківськими «масками», що деколи нагадували тип «березівського парубка» в ролі «європейського гульвіси» відкривалося не захищене обличчя болю, вигнаної із рідної землі молодої людини, душа котрої ридала розпукою за духовним побратимом, який не встиг більше прислужитись Україні, як прислужився, як цього прагнув.

1. Антонич Б.-І. Твори. – К., 1998.
2. Бойчук Б. Спомини в біографії. – К.: «Факт», 2003.
3. Горинь Б. Туга Віктора Цимбала. – К., 2006.
4. Калитовська М. Василь Хмелюк – поет // Українське слово. – Париж, 10 квітня 1966 р.
5. Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. – Вид-во: Сучасність. – Т. 1. 1969.
6. МУР: Збірник літ.-мистецької проблематики. Мюнхен-Регенсбург. – Ч. 1. – 1946.
7. Попович В. Василь Хмелюк. Нотатки з мистецтва. – Філадельфія, 1988. – грудень, ч. 28.
8. Федорук О. Василь Хмелюк. – К.: Тріумф, 1996.
9. Федорук О. Пошуки себе і стилю // Олександр Федорук. Василь Хмелюк. – К.: Тріумф, 1996.
10. Футуризм. Маніфести // Лейтес А. М., Яшек М. Ф. Десять років української літератури (1917–1927). – Мюнхен, 1986.
11. Хлебников В. Собрание произведений: в 5 т. – М., 1933. – Т. 5.

PRAGUE EXPERIMENTER FROM BEREZIVKA

Taras Salyha

*Ivan Franko National University of Lviv,
1 Universytetska St., UA-79000 Lviv, Ukraine*

Poet-innovator Vasyl' Khmelyuk – is a very interesting phenomenon of Ukrainian emigration poetry. He took up the position in the most various poetic modifications – both traditional and modernistic. The essay provides information about Khmelyuk as a symbolist, futurist, surrealist and the first Ukrainian dadaist.

Key words: reflection, dadaism, futurism, symbolism, vanguard, cubism, mystery, image, style, tendency, expressionism etc.

ПРАЖСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТАТОР ИЗ БЕРЕЗИВКИ

Тарас Салыга

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина*

Поэт-экспериментатор Василий Хмелюк весьма интересное явление украинской эмиграционной поэзии. Он утверждал себя в самых разнообразных стихотворных модификациях – традиционных и модернистских. В статье идет речь о Хмелюке-символисте, футуристе, сюрреалисте и первом украинском дадаисте.

Ключевые слова: рефлексия, дадаизм, футуризм, символизм, авангард, кубизм, мистерия, образ, стиль, направление, экспрессионизм и тому подобное.

Стаття надійшла до редколегії 18.09.2009

Прийнята до друку 21.09.2009

УДК 821.161.2"199"-31 В.Левун.07

**МАГІЧНІСТЬ ПРОЗОВИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ
(РОМАН ВІТАЛІЯ ЛЕВУНА «ЗАКОН ПИСАННЯ НА ЧИЙСЬ ДОЛІ»)**

Богдан ПАСТУХ

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

Проінтерпретовано сучасний український роман 90-х років. В аналізі дослідник притримується думки, що текст Віталія Левуна певною мірою є герметичним. Роман «Закон писання...» вивчається комплексно; залучено концепти постмодерного літературознавства.

Ключові слова: роман, текст, сюжет, герметичний, канон, код.

Ім'я Віталій Левун спочатку видалося мені псевдонімом. Я довго напитував у знайомих літераторів про цього письменника, але без результатів. Жодних відомостей також в Googl'i. Ім'я почало здаватися фантомом. Аж згодом спробував написати листа в редакцію «Сучасності» (яка вже одного разу публікувала текст цього письменника), де просив повідомити хоч щось про їхнього автора. Дістав приблизно таку відповідь: В. Левун мешкає десь під Києвом, працює сторожем. Телефонів ні домашнього, ні комірчаного не має.

Такі от мої відомості про цього письменника. Правда ще знайшов у журналі «Україна» за 1990 рік (№ 44) його новелу «Північний бігун». Вона доволі виразно представила фантастичний сюжет, який разом із загальною реалістичною «картиною світу» творив субстрат химерності. Новела, загалом, (це, звичайно, особистий погляд) не видавалась цікавою ні в поетикальному, ні у змістовому планах. Отож, я подумав, що твір належить до перших спроб письменника. Адже роман, що став предметом мого зацікавлення і котрий був опублікований через 16 років, виявляє виразно зріліше письмо.

«Закон писання на чийсь долі. Химерний роман часів Незалежності» – твір, який засвідчує виразні потяги автора до експериментування. Сама назва налаштовує горизонт сподівань читача на певні опції. І, зрештою, не вводить в оману, а підсилює розуміння роману. Час Незалежності намагається перетравити часи Залежності. З цього виходить цікава експериментально-інтелектуальна суміш. Здається, у романі немає жодної нової теми. З одного боку, бідне українське село з його проблемами кінця 1980-х, з іншого – цинічна атмосфера в сім'ї, голова якої є представником радянської партійної верхівки. І над цим всім життєва правда у всій своїй жорстокій непривабливості. Тут доречні слова В. Медвідя: «Справжній митець неодмінно свій духовний зір спрямує на те майже невловне (серединне) в національному бутті, на перший погляд, зужите й аморфне, яке і являє змістовність та форму в ідеальному вияві» [3, с. 12]. Власне оця «серединність» витворює атмосферу вагомості зображеного у творі.

Роман написано у формі збірника статей, кожна з яких має свій номер і розпочинається довідкою з енциклопедії, а вкінці завершується коментарем. Кожен коментар написано від імені персонажа, який певною мірою має причетність до подій, що описані у статті. Крім того, кожен абзац має власну нумерацію і часто підпункти. Відверто кажучи, поняття абзацу у тексті є дуже умовною категорією. Точніше буде говорити не про абзаци, а про невеликі шматки тексту, в яких прописується якась подія (не тільки зовнішнього, але й внутрішнього планів; подія як психоакт). Форма роману представляє складну структуру, що творить своєрідний канон. Експериментально-цікавим постає сюжетотворення. Плинні події постають у певних уривкових вузлах, що формують дискретність наративу. Зв'язок між пронумерованими текстовими частинами в середині статті здійснюється за допомогою покликань до попередньої частини. Наприклад: «Описане в першому пункті», «згадане в другому пункті», «виявлена в третьому пункті», «повсталий у п'ятому пункті» тощо. Ці зв'язки – фактично шви роману, що долають розриви сюжету в середині кожної статті. Незв'язність частинок тексту тільки позірна, насправді усі персонажі так чи так пов'язані одне з одним в екзистенційному вимірі.

Енциклопедичні вставки на початку кожної «статті» формують певне попереднє тлумачення, надають перед-знання, але не буквально, а символічно. Подивімося, стаття №1 під назвою «Лобода та умови, що впливають на її ріст» має коротку довідку про цю рослину з УРЕ. Яка мета такого інтертекстуального прийому? Думаю, в контрасті набутих значень. Мова про те, що лобода в енциклопедії – «рід однорічних, рідше багаторічних трав'янистих рослин, напівкущів і кущів родини лободових», а вже у свідомості українців – рослина, яка хоч трохи продовжувала життя в часи голодомору, і яка в «Києво-Печерському Патерику» під благодатним впливом ченця Прохора ставала хлібом у голодний рік. В українській родині, де існує історична пам'ять, лобода асоціативно пов'язується з голодом. Це символ, який у романі В. Левуна поглиблюється ще й тим, що автор подає суху енциклопедичну референцію, а вона вже у тканині роману обростає глибинними смислами, причому смислами, які виходять з українського буття. Народи, які не рятувалися від голодної смерті їжею з лободи, не відчують фундаментальності подібних сенсів. Отож, така експериментальність спрацьовує лише в певному колі читачів. У. Еко стверджує: «Щоб організувати текст, його автор повинен покладатися на низку кодів, що надають певного змісту висловлюванням, які він використовує. Щоб зробити свій текст комунікативним, автор повинен вважати, що ансамбль кодів, на які він покладається, є такий самий, як ансамбль кодів, що їх поділяє його можливий читач» [1, с. 28]. У цьому випадку пресупозиція певного розуміння світу, що близьке авторові і читачеві, їхній спільний «фонд знань» дає змогу розуміти логіку вживання інтертекстів. Це важливо, оскільки прямих чи опосередкованих сигналів до розуміння текстових вставок у романі немає. Зрозуміти витяги з енциклопедії без певного перед-досвіду просто неможливо, позаяк ці витяги у тканині тексту видаються абсолютно абсурдними. Крім того, читач не може інтерпретувати текст так як йому заманеться. Саме ці вставки окреслюють ідеологічні можливості екзегетики, її своєрідні смислові домінанти, які мають

вимощувати істинний шлях інтерпретатора. На цьому прикладі розуміємо певну хибність вислову Ж. Деріди: «Я не міг би сказати, що одні інтерпретації правдивіші, ніж інші. Але міг би сказати, що окремі з них сильніші від інших. Ієрархія існує тут між силами, а не між правдою і неправдою. Існують інтерпретації, які пояснюють більше значення і це є критерієм» [4, с. 106]. Але критерієм також є правдивість / неправдивість. І не можна виділяти в межах інтерпретації як опозицію більше значення / менше значення. Іншими словами, ці інтерпретаційні поняття не можна ставити на терези. Йдеться про те, що вихідною позицією тлумачення має бути істинність. Саме в її лоні мусить відбутись розмова про твір. Інакше доцільність розкриття кодів буде зруйновано. Звичайно, інтерпретувати текст «Закон писання...» в іншому культурно-смысловому полі можливо, але у такому випадку буттєве ядро тексту буде викривлене.

До своєрідності ідіостилю В. Левуна належать також спроби утворювати образи історичних постатей за допомогою не прямого, а опосередкованого способу. Автор робить акценти на певних портретних характеристиках, на певних рисах образу людини, що дають асоціативне упізнавання. Наприклад: «людиноненависницька ідея бородатого перетворювача світу» [2, № 3, с. 19]. Зрозуміло, що йдеться про Маркса. Або наступна екстраполяція на історичні реалії: «талановиті учні “залізного Фелікса”» [2, № 3. – С. 44]. Безумовно тут актуалізується МДБ та КДБ. Така символіка, що розкривається завдяки асоціативним ходам, є однією з центральних поетикальних одиниць твору. Ще один приклад: «Господь Бог, аби його більше не турбували з такого мізерного приводу (а привод був той, що матері покалічених дітлахів, що лізли в сад дядька Трохима за смачними вишнями, проклинали, звертаючись до Бога, пса Джульбарса. Пояснення. – Б. П.), напоумив вусатого кремлівського горянина полатати добряче пошматований війною блаженський соціалістичний бюджет безглуздими податками на кожне плододайне деревце чи кущ, а це миттю перетворило оспівані в піснях українські садки на суцільний поруб» [2, № 4, с. 17]. Очевидно, що «вусатий горянин» – це образ Сталіна через якого Бог у романі втілює прохання матерів. Тут пропоную таке поняття як «мовний обхід». Про що йдеться? Зрозуміло, що акцентування уваги на деталі, і, як похідне, мікродеталі – спосіб, який окреслився вперше далеко не у Левуна. Це зрозуміло, але часта апеляція до такого стильового прийому є виразною авторською прикметою. Деталь тут – законодавець, найвиразніша одиниця. Автор у відтворенні певних явищ ніби заходить збоку, постійно змінюється ракурс наратора. Барвіста гра деталями, окреслювання певних феноменів за допомогою виразної маркованої деталі, вживання певних елементів як системи кодування, ключ до яких може мати тільки підготований в історіографічному плані читач, дає підстави називати цей роман певною мірою герметичним.

Образ Бога у В. Левуна постає завжди по-різному. Ось приклад бурлескного Бога: «Спом'януту у першому пункті бабу Оришечку так нагло закликав Господь Бог до себе додому, либонь, не тому, аби замінити там, у своїй небесній бенкетній залі, чимось провиненого підчасного, а щоб вона більш не робила безладдя в Його фатальній книзі запису актів громадянського стану, оскільки

спроваджувати чоловіків на той світ має Його всевладний перст, а не підсунута здоланою ревнивцями рукою склянка купленої в пройдисвітки гидоти» [2, № 4, с. 19]. До речі, можна було сказати просто «Оришечка померла». Але автор творить розширено-розкішний асоціативний виклад події, де химеризується, як бачимо, не тільки світ видимий, але і Невидимий.

Спроба художньої обсервації радянської дійсності – окрема сторінка у романі В. Левуна. Тут поза усіляким сумнівом можна говорити про дуже чіткі ідеологічні настанови роману. Він насичений наснагою художнього перегляду та переосмислення радянської дійсності, відтак багато моментів пов'язані з не дуже далекою в часі історією. Село є найбільш потерпаючим топосом у романі, воно душиться у зашморгах тотально-екзистенційної безвиході. Побачити це можна з будь-якої частини твору, але особливо промовистою – завдяки інтертексту – є друга «стаття» під назвою «Способи побудови соціалізму в окремо взятій країні». У ній своєрідним епіграфом є взятє з БСЭ (Большая советская энциклопедия) визначення терміну «соціалізм». Мета впровадження цього устрою – «піднесення добробуту народу та всебічного розвитку кожного члена суспільства» [2, № 3, с. 17]. А вже у самій «статті», як своєрідна хуложня ілюстрація зовсім зворотнього, є такі слова: «Отець Небесний, маючи тільки одному Йому зрозумілу звичку напихати кендюхи не тим, кому треба, ще й, очевидячки, заповзявся наміром збудувати в окремо взятій країні соціалізм, бо інакше кількома роками пізніше не залишив би тих самих ледь убитих у колодочки дітлахів без окрушки хліба і навіть картопляної лушпайки та ще й тендітною ногою, зодягнутої в шкіряну тужурку більшовицької комісарші з майзером при боці й семітським смутком в очах, не перекинув би вижебраного у сусідів глечика молока» [2, № 3, с. 19]. Тут маємо приклад не тільки історичності, що відсилає до 30-х років, але й спроби осмислити Божу Волю у тих подіях. Отож, Отець Небесний опиняється на лаві підсудних, потерпілі тут – діти, прокурор – читач. Такий провокативний хід художньої думки ставить проблему та стимулює читача до її осмислення, яке не є простим.

Події у романі цікаво й значуще розгортаються у соціальному вимірі. Хорони номенклатурного тестя Романа і помийне відро в сільській хаті Уляни – речі контрастні, взаємопідсилюючі. Є також критика існуючих моделей державної «підтримки», яка насправді є не підтримкою, а мізерним поданням жебракові: «Мембрану репродуктора сколихнуть перші акорди українського гімну, через який колись у палючих каракумських пісках дядько Трохим віддав басмачам свою праву ногу, а тепер он з відданістю хатнього собаки щоднини заглядає у вічі такої ж, як і сам, голодної поштарки, сподіваючись, що вона покладе в простягнуту руку давно не давану милостиню, жартома названу якимсь гумористом з міністерства соціального забезпечення пенсією» [2, № 4, с. 37]. Нагнітання таких мотивів, а вони постійно присутні в романі, утворюють сіре та безрадісне соціальне тло. Наприкінці роману один з героїв рефлексує: «А тепер, що звелите, люба матусю, робити – запетлювати шийку втретє, чи, може, полізти в льох ніби по картоплю і там черкнути себе по зап'ястку? Ні, він красно дякує, тим паче, що в майбутньому житті за такий вчинок можна напоротися на ще нестерпніші муки. Краще вже дотягнути тягло в цьому забутому Богом закутку:

як той казав, по мощах і миро» [2, № 4, с. 52]. Погодьмося, кінцівка не надто оптимістична.

Автор дає спроби певної художньої дидактики, своєрідних духовних аналогій, що наштовхують на певні висновки. Вона пов'язана з козацькою темою, причому тут умовно накладаються два історичних періоди – доба козацтва і 30-ті роки ХХ ст: «Батько Уляни, конаючи потім на напаківаному роздутими, наче подушки, мерцями возі, що його сухоребрі конячини з пограбованого сталінськими опричниками колгоспу під кволе вйокання упокореного радянській владі тоді ще не старого діда Трохима тягли майже вимерлим селом до викопаної на кладовищі братської могили, можливо, й обкладав клятьбою зрадливого Бога, котрий знову потяг руку за обраним ним народом, не напоумивши дурного гою дати в руки Павлові та Степанові замість чепіг і ціпів гострі, мов бритва, козацькі шабляки, гаразд що викохані на добірному вівсі баски коники, нетерпляче гризучи вудила й сердито потріпуючи шовковими гривами, заклично іржали й ніби нагадували забудькуватим нащадкам про лицарські звияги славетних пращурів із закрученими за вухо оселедцями, які б не завагалися перед озброєними до зубів енкаведистами, що оточили мерущу з голоду Україну нездоланим заслоном, а єдиним махом змели б з рідної землі кровожерну більшовицьку нечисть» [2, № 3, с. 43]. Це зразок своєрідної візії, де синтезовано реалізм і романтику.

Принципи зображення персонажів у романі «Закон писання на чийсь долі», морально-етична діалектика їхнього відтворення привертають до себе увагу. Коротко зупинюсь на образі Романа. Цей герой поданий найбільш діалектично, і навіть, я би сказав, деякою мірою заплутано. Він вживляється автором у певну низку епізодів, що створює для нього, героя, своєрідний коридор випробовування. Погляньмо на кілька моментів. Син Уляни, маленький мешканець села Левчин краде з матір'ю на промкомбінаті вугілля, щоб зігріти хату у 30-градусний мороз. І під час крадіжки він торочить про чесність, що нею «хату не нагрієш» [2, № 3, с. 18]. Що це? Звичайна гра автора чи показ подвійності моралі у людей в безвихідному становищі? Думаю, друге. Інший момент, коли, жертвуючи шкільною золотою медаллю, він не видає свого друга. Тут автор робить прекрасний хід, обмислюючи культ Павлика Морозова, що «отруює маленькі людські душі» [2, № 4, с. 18]. Причому письменник тут проводить паралель між вчителькою та інквізитором, вона є своєрідним виразником системи. Мініконфлікт між вчителькою, якій підпиляли стілець, та учнем виростає у макроузагальнення – конфронтацію особистості і системи. Все це підсилюється словами Уляни про те, «що її син не буде виказувати своїх товаришів, бо вона виховала чесну людину» [2, № 4, с. 18]. Зрозуміло, подібна постановка проблеми може зумовлювати гнучкість інтерпретації (підпиляний стілець є звичайна хлоп'яча забава, вона не може виказувати тут щось серйозне), але романна ідеологія, контекст навколо епізоду підказує, що герой в цій ситуації виказує твердість духу, своєрідну підліткову партизанщину. Вже зовсім по-іншому постає Роман, який приїхав у рідне село з жінкою, яка, граючи на почуттях чоловіка, змушує того виїняти мале лелеченятко з гнізда. Епізод досить промовистий, який окреслює світоглядну гнучкість героя, адже лелеки у

свідомості селян, а він виходець із села, мають сакральне значення. Окрім того, Роман вирізняється як той персонаж, хто прагне державної незалежності, хто намагається вже у вісімдесятих побудувати криївку. До речі, топос криївки присутній в романі не тільки в одному епізоді, що суттєво маркує авторські світоглядні настанови. Однак після арешту його товариша, якого заштовхали просто на вулиці у машину, у Романа «незалежність» залишилась тільки на словах: «Коли за Богданом ще й місце на ліжку в гуртожитку не захололо, спокусився, немов дурний карась горох'яним тістом, гарненьким личком і наче витонченими литками й, достеменно примусивши Ольгу потай від батьків віддати йому своє панянство, надовго загруз у доїжному номенклатурному болоті» [2, № 3, с. 45]. А за оцінкою його жінки Ольги, він «носиться зі своєю Україною, як дурень з писаною торбою. Кожне застілля зіпсує своїми розпатякуваннями про біблійну ману, яка нібито падатиме з неба просто в рота самостійній Україні. Неначе зараз йому погано живеться, йолопу» [2, № 3, с. 30]. Отож Роман – персонаж виразно багатовимірний, поданий у діалектиці буттєвого поставання. З одного боку потяг до історичної правди, справедливості, юнацький максималізм, з іншого – намагання соціально утвердитись в чужому йому за духом номенклатурному середовищі. Така дуалістична природа цього героя. Поклик обов'язку і «людське, занадто людське» тісно сплітаються в Романові. Різновимірність утворює досить рельєфний образ героя і дає широкі можливості для його інтерпретації. Але вироком тут добре підійдуть слова Тараса Федюка зі збірки «Трансністрія»: «кури хочуть летіти теж – / пшоно на землі не дає» [5, с. 31].

Читаючи текст роману, ознайомлюючись із авторовим вибором різних тем, поданням певних життєвих формул, у читача формується образ автора. У поліфонії тексту авторський голос є вагомим причинком до оцінок персонажів. У «Коментарі від дядька Трохима» читаємо: «Добре хоч хлопці у при шелепкуватого батька не вдалися. Павло, так той справдешнім бунтарем ріс. Йому б, сучому сину, та шаблюку в руки – добрячий би козарлюга був» [2, № 3, с. 45]. Автор виявляє свою позицію у багатьох епізодах роману. Бунт, опір тоталітарній системі – ось основна цінність автора. Саме тут, у бунті, закладено романну ідею. Мова йде навіть не про тих персонажів, до яких автор ставиться з повагою (до речі, він намагається якнайменше захопити їх крилом химерії), а про саму романну форму, яка змодифікована тут настільки «опозиційно», що часом при читанні здається, що маємо зразок якогось нового жанру, ще не апробованого теорією. В романі утворено своєрідні сплетіння: різнорідні інтертексти та українська духовна традиція, наукові фізичні терміни й добірні українські прислів'я. Все це формує досить неочікуваний та неординарний інтелектуально-фольклорний текст. Автор демонструє широку обізнаність у фізиці, математиці, ботаніці, і ці знання цікаво актуалізуються у романній тканині. Можна сказати, що твір є своєрідним бунтом проти усталених канонів романної форми, її «затертого» взірця. Широко присутні фольклорні мотиви, фантазмагорії, видава дають підстави визначати його як «химерний роман», що, зрештою, робить і сам автор. Химерність у романі представлена не тільки у жахливо-гротескному варіанті (наприклад: «а) що в неї вперше в житті поза плечима пішов мороз, а

волосся на голові стало щіткою від незримої бутності з того боку, біля порога, страхітливої потвори з волохатою головою й коров'ячими ратицями» [2, № 4, с. 36]). Вона також створює буттєвий затишок: «Ніби живих жар-птиць, котрі, зробивши круглими Улянині очі, набрали раптом об'ємної форми й, залопотівши жовтогарячими крильми, злетіли з накинutoї на плечі Варчиної хустки простісінько на скриню» [2, № 4, с. 37].

Однак можливі спроби трактування цього як постмодерністського (а з формотворчого боку це видається цілком можливим) виглядають неправомірними. Суттєве заперечення певних жанрових вимог – природний художній хід автора. Складна мозаїчна тканина тексту ламає звичайну схему сприйняття романного наративу, дезорієнтує читача й тим самим штовхає його до пошуку інтерпретаційних відчитань. Роланд Сакенік пише: «Сучасний письменник – письменник, який безпосередньо є життя, у яке занурений, – був змушений почати із заперечення: не існує такої реальності, не існує такої особистості. Всюдисутнім автором був Бог, але він помер, і зараз немає нікого, хто знав би фабулу. Наша реальність позбавлена творцевого ствердження; немає нікого, хто міг би свідчити справжність того, що ми спостерігаємо.... Реальність є всього лише нашим досвідом, а об'єктивність – очевидною оманю. Особистість після переходу через фазу самосвідомості звели до мінімуму, до ролі місця нагромадження наших досвідів» [4, с. 164]. Наводжу ці слова як контраргумент щодо «Закону писання...». Якраз тут, попри формалістичне виламування тексту з власного жанрового канону, зберігається чітка ієрархізована система ціннісних координат. Це дуже важливо усвідомити, що українська духовна традиція в умовах пострадянської та постмодерної дійсностей триває далі, здобуваючись на новітні естетичні пропозиції.

Така романна форма адекватно репрезентує непростий радянський та пострадянський часи, є виразником руйнування радянського світоглядного моноліту та непростого шляху української людини у ХХ ст. А також засвідчує те, що великі епічні форми не відходять, а трансформуються згідно із потребами часу.

На жаль, роман «Закон писання на чийсь долі» цілком не помічений ні критикою, ні книговидавцями. А роман є явищем в сучасній українській романістиці. Явищем модерним, цікавим та неперехідним.

1. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англійської Мар'яни Гіряк. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
2. Левун В. «Закон писання на чийсь долі. Химерний роман часів Незалежності» // Сучасність. – 2006. – № 3. – С. 15–45; № 4. – С. 15–52.
3. Медвідь В. Осінній смуток // Україна. – 1992. – квітень. – С. 12–13.
4. Нич Р. Світ тексту: по структуралізм і літературознавство / Переклала з польської Олена Галета. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.
5. Федюк Т. Трансністрія: Збірка поезій. – К.: Факт, 2007. – 108 с.

**MAGIC OF PROSE EXPERIMENTS
(VITALIY LEVUN'S NOVEL «THE LAW OF WRITING
ON SOMEBODY'S FATE»)**

Bohdan PASTUKH

*Ivan Franko National University of Lviv,
1 Universytetska St., UA-79000, Lviv, Ukraine*

The modern Ukrainian novel of 90's is interpreted in the article. In the analysis researcher adheres opinion that Vitaliy Levun's text is hermetic to certain extent. The novel «The Law of Writing on Somebody's Fate» is studied in complex, concepts of postmodern history of literature are applied.

Key words: novel, text, plot, hermetic, canon, code.

**МАГИЧНОСТЬ ПРОЗАИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ
(РОМАН ВИТАЛИЯ ЛЭВУНА «ЗАКОН ПИСАНИЯ
НА ЧЬЕЙТО СУДЬБЕ»)**

Богдан ПАСТУХ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000, Львов, Украина*

Проінтерпретировано сучасний український роман 90-х років. В аналізі дослідник придержується думки, що текст Віталія Лєвуна деяким чином є герметичним. Роман «Закон писання...» вивчається комплексно; привнесені концепти постмодерністського літературознавства.

Ключевые слова: роман, текст, сюжет, герметичний, канон, код.

Стаття надійшла до редколегії 15.10.2009

Прийнята до друку 20.10.2009

УДК 821.161.2(477.8)"186"-3/-4.09 Ф.Заревич

ФЕДІР ЗАРЕВИЧ – ПИСЬМЕННИК І ПУБЛІЦИСТ 60-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

Любов МЕЛЬНИК

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

Досліджено життя і творчу спадщина маловідомого західноукраїнського письменника, публіциста 60-х років ХІХ століття Федора Заревича у контексті народовського руху.

Ключові слова: народовці, українофіли, москвофіли, старорусини, романтизм, сентименталізм, реалізм, повість, оповідання, нарис, казка, художній образ.

Після «Руської трійці» (М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький) в Галичині ідею культурного пробудження краю, розвитку національної самосвідомості та народної просвіти підхопило молоде покоління письменників і журналістів, яке відчувало себе частиною одного великого українського народу: Володимир Шашкевич (1839–1885), Федір Заревич (1835–1879), Ксенофонт Климкович (1835–1881), Євген Згарський (1834–1892) і Данило Телячків (1848–1906). Власне, тому їх іменували другим поколінням «Руської трійці».

Шістдесяті роки ХІХ ст., як знаємо, виявляються наступом російського самодержавства на українську мову та культуру (закриття «Основи» у Петербурзі 1862 року, Валувський циркуляр 1863 року, тривалий «антракт» в українській видавничій справі в межах Росії) і шовіністичною політикою польської шляхти (переслідування хлопоманів). У цей період на західноукраїнських землях поширюється народовський рух, що пропагує здобутки української класичної літератури, творчість Тараса Шевченка, закликає до культурно-національного єднання всього українського народу. Цей рух, за висловом Лесі Українки, «був тоді найпередовішим у Галичині» [26].

Греко-католицький священик і публіцист Данило Телячків стає, власне, організатором і керівником народовців. Його погляди розділяють однодумці-гуртківці, які підхоплюють ідею буковинського письменника Юрія Федьковича видавати свій літературний журнал. Отож, з лютого 1862 року щочетверга у Львові виходить журнал «Вечерниці» – перший друкований орган народовців «з виразним українським відтінком» [27], адже заснований він «з метою розвитку української літературної мови, пропаганди здобутків загальноукраїнської літератури, українського театру, науки, для полеміки і дискусії з літературно-мистецьких питань, а також інформації про біжуче суспільно-політичне, культурне і наукове життя» [15]. Відповідальним редактором і видавцем стає двадцятисемирічний письменник Федір Заревич, на формування суспільно-політичних поглядів якого ще в юності неабиякий вплив мав батько, греко-

католицький священник, що навчався разом із Маркіяном Шашкевичем. Хто ж він, Федір Заревич, якому гуртківці доручили цю відповідальну місію?

Сучасному читачеві, на жаль, мало відомо про цього талановитого галицького публіциста і письменника 60-х років XIX ст. Та його талант ще в минулому столітті, високо оцінив навіть І. Франко, назвавши Ф. Заревича людиною, яка здобула «досить почесне місце як новеліст» [27, с. 312].

Про те, що він був знаним і авторитетним літератором свого часу свідчить той факт, що твори Ф. Заревича включено до підручників для українських шкіл: «Читанки руської для нижчих класів середніх шкіл» Юліана Романчука, «Руської Читанки для нижчих класів середніх шкіл» та «Руської Читанки для III класу шкіл середніх і семінарій учительських» Омеляна Партицького, «Руської читанки для вищої гімназії» Олександра Барвінського. Відомості про Ф. Заревича, як про «галицько-руського писателя» знаходимо і в популярній тогочасній російській енциклопедії Ф. Брокгауза та І. Єфрона [10].

Народовські ж погляди Ф. Заревича якнайкраще вилились у редагованих ним часописах «Вечерниці» та «Русь», які стали, посуті, трибунами українського відродження на початку другої половини XIX ст. Хоча й досліджували життя та творчість Ф. Заревича і літературознавці XIX ст. (О. Огоновський, Ф. Верхратський, М. Драгоманов, М. Возняк, В. Гнатюк, Т. Ревакович, К. Устия-нович та ін.), і науковці XX ст. (О. Білецький, М. Бернштейн, І. Денисюк, Ф. Погребенник, М. Юрійчук та ін.). Особливо багато для вивчення творчої біографії письменника доклав зусиль Г. Дем'ян. Однак він не вичерпав усієї проблематики, що стосується спадщини Ф. Заревича. Сьогодні, на жаль, ще не маємо монографічного дослідження про письменника.

Федір Іванович Заревич народився 30 вересня 1835 року в інтелігентній сім'ї у селі Славському на Стрийщині (тепер це Сколівський район на Львівщині). Шість років Федір провчився у Станіславській гімназії і півтори у Самбірській. Наприкінці восьмого класу його разом з чотирма товаришами відраховують з гімназії через «аспірацію руську», що було виступом проти шовіністичних настроїв і провокацій одного спольщеного учня. Продовжувати навчання молодий Заревич уже не зміг, бо батько дуже «загнівався на сина і не захотів посилати його до школи» [9]. Після цього юнак розпочав трудову діяльність на посаді дрібного службовця у долинському суді, згодом був практикантом при камеральному лісництві на Долинщині. Це була пора, коли селяни після скасування панщини домагалися прав на користування лісами й пасовищами. Спілкування з простим людом, переймання його болями і бідами, звісно, залишали незагоєний слід у серці молодого Ф. Заревича.

Спраглий пізнання оточуючого світу, а також нових знань, Ф. Заревич багато читає художньої і наукової літератури. А вже з 1860 року сам пробує свої сили у поезії. Тоді в альманасі «Зоря галицкая яко альбум на год 1860» з'являються його поезії «Руський борець» і «Пересторога другу». Вони по-своєму засвідчують поетичний хист Заревича.

Шляхта і пани вельможні,
Хоть узброєні до п'ят,
Но о себе осторожні

Розбіжались із палат.

А Русь скрилась в ліси, гори,
Лиш молодші їй сини
Взяли коси і топори
На заштиту отчини...

У 1861 році Ф. Заревич переїжджає до Львова, прилучається до гурту прогресивної народовської молоді і стає редактором уже згаданих «Вечерниць». Тепер на його плечі лягає важка ноша: «майже вся праця редакції, коректи, а часом і експедиції» [9].

«Вечерниці», які почали життя у лютому 1862 року, виходили раз у тиждень, їх обсяг був 0,5 друкованого аркуша. Журнал не мав постійних рубрик, зміст друкованого у річнику за 1862 рік укладався редакцією у такі відділи: I. Поезія; II. Повісті і оповідання; III. Розправи і споминки історичні; IV. Оповіді і критика; V. Одзиви од редакції, дописи, літературні вісті, матеріали до словаря, дещо з всячини та інше.

Ще в повідомленні від 20 січня 1862 року про вихід і мету часопису Ф. Заревич виклав програмні завдання: дальший розвиток рідної мови, піднесення освіти і прагнення «литерацькі діла зробити загальним добром, добром цілого народу». У «передньому слові» до читачів першого числа журналу читаємо, що українці, русини – це окремий народ зі своєю історією, мовою, літературою, який повинен зробити всі права для свого дальшого самобутнього розвитку, і зростися з будь-яким іншим народом йому не можна. «Мы загадали, – писали «Вечерниці», – видавати письмо для образованья руського народного языка в письменности, котра повинна як найближша бути живому народному слову» [4]. Ці думки редактора розвиваються у деяких статтях часопису, таких, як «Народ і словесность», «Руський язык», «Хто з нас робить роздор», «Ми і вони». Варто зазначити, що завдяки Ф. Заревичу «Вечерниці» як прогресивний журнал обстоював духовну єдність українського народу, штучно поділеного кордонами.

Упродовж усього періоду видання часопису редакція публікувала історичні розвідки І. Шараневича «Князь Юрій Бельзький» [4, Ч. 1–25], М. Костомарова «Очерки народной южнорусской истории» [5, Ч. 13–16], а також наукові і науково-популярні статті на природничі теми: «Науки природни» К. Г. (псевдонім К. Ганкевича) [4, Ч. 37], «Про дощ» В. Нечуя [5, Ч. 3, 4].

Серед великої кількості друкованих матеріалів помітне місце займали твори красного письменства. Зважаючи на поставлені завдання, редактор Ф. Заревич розгорнув на сторінках журналу пропаганду здобутків української літератури, друкуючи поетичні і прозові твори східно- і західноукраїнських письменників. Отож, читачі мали змогу ознайомитися з творами П. Куліша («До братів на Вкраїну», «Кумейки» – поезія, «Огняний змій», «Інший чоловік», «За те, од чого у містечку Воронежі висох Пешевців став», «Дівоче серце» – проза), з оповіданнями Марка Вовчка «Козачка» і «Пройдисвіт», О. Стороженка «Матусине благословення» і «Скарб», з поетичними та прозовими творами буковинця Ю. Федьковича («Квіти-діти», «Сему-тому, хто цураєсь свого дому»,

«Пуга», «До Михайла Дучака у славній Заставні», «Люба-згуба», «Серце не навчити», «Штефан Славич»), з байками Л. Глібова, з поезією О. Кониського, М. Устияновича, М. Максимовича, М. Костомарова. Крім цього, друкувалися твори гуртківців: Є. Згарського, К. Климковича, В. Шашкевича, Ф. Заревича.

Федір Заревич у «Вечерницях» під псевдонімом Юрко Ворона надрукував вісім своїх творів: дорожний нарис «Гошів», оповідання «Родина», «У страха великі очі», «Хто не любив», нарис з життя «Дві матері», казку «Чудний світ» і дві повісті «Хлопська дитина» та «Син опришка». Особливо журнал популяризував слово Т. Шевченка. Галицький читач по-справжньому зміг ознайомитись з революційною поезією Т. Шевченка саме завдяки публікаціям у «Вечерницях», зроблених за рукописними копіями заборонених у Росії політичних творів поета та на основі лейпцігського видання «Новые стихотворения Пушкина и Шевченко» (1859). Тут надруковано 15 творів поета, зокрема: «Відьма», «Остання думка», «Русалка», «Гамалія», «Неофіти», уривок з поеми «Тарасова ніч», пролог до поеми «Гайдамаки», «Суботів», «Сон» («На панщині пшеницю жала»), «Чернець», «Чигрин», «Плач Ярославни», «Кавказ», «І мертвим, і живим, і ненародженим», «Холодний яр» [15]. Отож, як зазначила редакція у зверненні «До громады», «його [Шевченкове. – Л. М.] слово надало нам повагу меж народами» [4, Ч. 16].

Шевченківська тема стала провідною у журналі. Тут вміщено чимало публіцистичних матеріалів, присвячених Кобзареві. До найбільш помітних можна зачислити біографічний нарис О. Лазаревського «Дитинний вік Шевченка», статтю Хуторянина (П. Куліша) «Чого стоїть Шевченко як поет народний», репортаж Л. Жемчужникова «Згадка за Шевченка, его смерть і похорони», статтю Грицька Будевополі (Д. Танячкевича) «Слівце правди», «Dzennik-owi literack-ому про нашого батька Тараса Шевченка».

Супроти позиції «москвофілів» «Вечерниці» підкреслювали необхідність орієнтуватися на національно-народні джерела і традиції. Журнал надавав великого значення усній народній творчості, заохочуючи до збирання і вивчення її зразків. Ретельно підбираючи і друкуючи у «Вечерницях» матеріали, Заревич-редактор намагався «причинятися до піднесення вартости часописи» [4, Ч. 20]. І це йому, на щастя, вдавалося, адже журнал в Галичині мав 600 передплатників, був відомим і на Східній Україні. До речі, після припинення існування «Основи» «Вечерниці» були, власне, єдиним часописом, де друкувались східноукраїнські письменники.

Журнал, який від першого до 34 номера редагував Ф. Заревич, відзначався удосконаленою мовою, новими змінами у правописі окремих слів і ці зміни, як зазначав І. Верхратський «у многих старорусинів ніяк не допускались і уважались фальшивими і неправильними» [3, с. 81]. Лише людина прогресивна бачила, що на той час це був поступ уперед.

Так Ф. Заревич дотримав свого слова «брати за образець літературу українську і її письменну мову» і позиції політичної теж не змінив, засуджуючи тих, у кого особисті амбіції брали верх над громадськими інтересами. Проте вже після 34 номера видавництво журналу відбувалося за співучасті Ф. Заревича як відповідального редактора і В. Шашкевича як головного співробітника. Такий

склад редакції працював до лютого 1862 року, потім з незрозумілих Заревичу причин, відповідальним редактором було призначено В. Шашкевича, який разом зі своїми однодумцями невдовзі перестали видавати «Вечерниці» через втрату передплатників і, відповідно, коштів на існування часопису.

А Ф. Заревич, позбувшись роботи, цього ж 1863 року виїжджає зі Львова і оселяється у селі Головецькому у свого швагра – священика Степана Михайлевича. Сестра Марія з чоловіком стала єдиним притулком для Федора у ці найскрутніші для нього часи. Проте оптимізм і весела вдача не покидають його, про що свідчать спогади біографа письменника Тита Реваковича, який познайомився із Заревичем взимку 1864 року в домі своїх батьків у Волосянці: «Дуже полюбив я его за его нічим незрушимий веселий гумор, за его все цікаві дотепи, его світлий розум, і за его гарний спів...» В товаристві такого високого настрою чоловіка, як покійний поет Микола Устиянович, ... як звісний поет і артист (художник) Корнило Устиянович, і в товаристві інших добрих людей... пережив я з Федором Заревичем кілька літ в Скільській Верховині дуже приємно [22, с. 286]. Взаємне задоволення приносили такі зустрічі через те, що у всіх була спільна благородна мета – прислужитися своєю працею рідному народу.

Щоб мати якісь засоби на існування, Ф. Заревич виконує різну канцелярську роботу, працюючи щоденно по 8 годин, при цьому пише на замовлення, заробляючи мізерний гріш, про що свідчить лист письменника до В. Шашкевича [12, с. 177]. Але у цей період, зокрема у 1865 році від дописує до часопису «Мета», а в 1866 році у львівському часописі «Русалка», який видає В. Шашкевич, з'являються оповідання «Дві сестри» [Ч. 1, 2] та «Німа» [Ч. 3]. Доля усміхнулася Ф. Заревичу 1867 року, коли австрійський намісник Галичини, польський граф Агенор Голуховській, покликав його як досвідченого редактора до видавництва руської газети за урядовий кошт. Треба сказати, що за попереднього намісника Галичини, графа Стадіона уряд спирався на українців, давав їм змогу заявляти про свої національні права. Та у 1849 році закінчилася «коротка воля» «австрійських народів», галицькі українці не втримали революційних здобутків через відсутність свідомої інтелігенції, через марні сподівання на уряд. Граф Голуховській, що став намісником, помалу ліквідував курс Стадіона. На український рух починають дивитися зневажливо. «Установляється погляд, ніби русинів «вигадав» австрійський уряд у своїх цілях і тримався їх, поки вони були йому потрібні. Розчарувавшись щодо урядової підтримки, діячі галицького руху починають чимраз більше орієнтуватися на офіційну Росію» [13, с. 135]. Так у Галичині з'являються москвофіли.

У той час народовський рух зі своєю українською орієнтацією виступає проти «язичія» москвофілів. Граф Голуховській хитро хоче використати таке протиставлення у владних цілях. Щоб досягти поставленої мети, цей творець колонізаційної політики на західноукраїнських землях починає начебто підтримувати народовців у поборюванні москвофілів, аби залучити перших до урядової польської політики. Отож, гроші, які надійшли у львівське намісництво від московських слов'янофілів з метою підтримки галицького москвофільства, Голуховській приховує і пускає невдовзі на видавництво уже згаданого друкованого органу, яким стала «Русь».

Федір Заревич, обійнявши посаду відповідального редактора газети, бере собі у помічники Остапа Левицького і Костя Горбала, які очолили редакцію цього політичного часопису «тільки для того, щоб вона не попала в небезпечні для русинів руки» [22].

І вже в «Попередньому зазивному слові» редакції звучить головна думка Заревича та його товаришів, що на українських землях не може панувати ні Польща, ні Росія з їх залицяннями заради власних національно-політичних інтересів, адже «найзавзятішими ворогами народу нашого були й суть усе одні – словенські племенці – Ляхи і Москалі...» Ми ж українці «лише самі в собі бачити маємо свою будучину і нашу силу...», а для цього змагатися будемо для піднесення нашої народної річи громадою – «один за всіх, всі за одного» (ч. оказ.).

Програмні завдання часопису полягали у такому викладі редакції: «заведення народного язика в публічне життя в урядах, судах і школах». Наголошувалось також на необхідності об'єднання східної церкви із західною (римською), на розвитку торгівлі і промислу, а у справі державної політики Австрії триматися лише тих засад, які для держави будуть корисними і нам не принесуть шкоди. Редактор висловлював упевненість в тому, що тільки самі ми зможемо себе зберегти, адже ми народ великий і міцний, тому нам не личить просити в інших допомоги. На закінчення висловлених думок наводились слова геніального Шевченка: «В своїй хаті своя правда, і сила, і воля».

Перечитуючи «Русь», помічаємо, що з метою об'єднання народівських сил, часопис активно і гостро відгукувався на будь-які прояви соціально-політичного і культурного життя українців у складі Австрійської імперії. Редакція майже у кожному номері газети подавала статтю, у якій чи то порушувались проблеми українців, чи захищались права української мови, чи піднімалось питання українського шкільництва. Зрештою, про тематику і проблематику цих статей можна судити з їх назв: «Наше становище» [Ч. 1], «Що станеться з нами?» [Ч. 2], «Наші конституційні гаразди» [Ч. 13], «Москва чи Польща» [Ч. 21], «Ми народна, а не московська Русь» [Ч. 23], «Задачи наши» [Ч. 28], «Погляд на Галичину» [Ч. 29], «Галицьки либерали и Рада школьна» [Ч. 32], «Урядовий язык» [Ч. 46], «О школах у Галичині» [Ч. 39], «Народній дом і народній театр» [Ч. 63].

На особливу увагу заслуговує передова стаття «Теперішність» [Ч. 73], у якій звучить такий заклик: «Візьмімо щиро до рук оброблення літератури красної, цікавої: коли не зможемо оригінальної, то чужою роботою у перекладах послужімся, стараймося дати книжок, научних у легкій пиступній формі, розширімо нашу діяльність на полі прози белетристичної, поволи піднесеться дух, поволи засяде дома наше слово, підросте молодь у своєму, и так прийдемо наче забавою до свого окремого життя и значення».

Досить прогресивною з погляду тогочасних правописних норм була стаття «О школьних ділах». У ній автор домагається «народного язика и кулішевої правописі» у школах [Ч. 43], що як можемо здогадатися явно не подобались «старорусинам».

Актуальні проблеми українства ставились і в рубриці «Допись» або «Допісі». Це зокрема статті про народний дім у Львові і його діяльність, громадські організації при ньому («Руська Бесіда»), про бібліотеку Народного дому, про заснування народних шкіл і їх завдання. У таких дописах-статтях треба відзначити В. Шашкевича, який підносив потребу організації товариства для видавання українських творів і періодики, висловлював думку про закуплення у Львові площі для пам'ятника Т. Шевченку. Ці слушні ідеї сприяли створенню невдовзі, 1868 року, у Львові товариства «Просвіта».

Окрім численних своїх статей, у газеті «Русь» були передруки з інших видань: «Етимология и фонетика» [Ч. 40–42], – з «Правди», «Які то у нас учебники для народних шкіл» [Ч. 44] «Питання руської письменности в Австрії» [Ч. 45], «Уваги при читанню нововиданої граматики п. Григорія Шашкевича» [Ч. 46–48] та «Школа и польська журналістики» [Ч. 48] – з «Мети».

Задля політичної інформованості передплатників Ф. Заревич у запроваджених рубриках «Вісті заграничні», «Вісті з країв коронних», «Новинки», «Послідні відомості», подавав найважливіші події суспільно-політичного життя світу і краю.

Хоча газета і була політичного спрямування, у ній, як і в журналі «Вечерниці», з метою розвитку української літератури друкувалися художні твори. Ф. Заревич під криптонімом Ф. З. представив читачам свою новелу «Землячка» та повість «Загубидуш», була також надрукована повість «Дениса з-над Серета» (В. Ільницький), «Подорож школяра». У часописі популяризувалась і зарубіжна література: чеська байка «Мельник з Геркавы», норвезьке оповідання «Добра жінка»; наявні переклади з німецької.

Навіть попри різноманітність матеріалів, сміливий і рішучий тон «Русі» дав зрозуміти А. Глуховському, що Ф. Заревич не оправдав його довір'я і не став слухняним виконавцем його волі. Незважаючи на пильний нагляд з боку намісника, редактор постійно друкує і свої власні публіцистичні матеріали, а в них авторська позиція сповнена громадянської мужності і соціально-політичної загостреності. Суворая правда життя постає у статтях «З Верховини» [Ч. 63], «Не нові новини» [Ч. 69] та ін. Зокрема у статті «Не нові новини» письменник і публіцист сміливо заявляє, що Австрія свідомо поставила у Східній Галичині поляків у привілейоване становище, а згодом називає усю систему відносин австрійського уряду з галицькими слов'янами «політичною млагою». Зрештою ще один публіцистичний матеріал, який надто гостро спрямований проти урядової адміністрації, призводить до того, що Ф. Заревича притягають до судової відповідальності і виносять вирок: один місяць суворого ув'язнення і 60 злотих ринських штрафу. Але після повернення до справи редактор не кається, про що свідчить надрукована від 1 грудня 1867 року стаття «Що «Русь» зробила?», у якій сказано: «Русь» викликала знова оживлення народньої партії руської, піднесла се питання малоруське до значення прилюдного і присилувала суперників про руську справу заговорити. Коли мовчання тільки перебила вже, то сповнила, «Русь» у повні свою задачу... Може бути, що «Русь» не тільки цісарсько-королівський прокураторії не подобалось, може бути, що часопись, не одному сіллю в оці, та що ж робити: часопись, маючи на цілі розвій і укралення народа, не може старатися о ласку поодиноких людей [Ч. 71].

Звичайно, що такі слова не могли залишитись непоміченими. Тим більше, якщо стосувалися самого реакційного намісника. Голуховській відстороняє непокірного Заревича і припиняє видання часопису.

Проте, навіть на той малий період часу коли видавалась «Русь», редактор міг наробити «галабурди», виступаючи проти політики графа Голуховського. І дуже втішно, як зазначав Ф. Заревич у листі до В. Шашкевича, що на «ту комедію [історія з газетою. – Л. М.] гроші давали дурні, котрі задумали, що тим жебрацьким датком вже всю «Русь» на сто літ зацитькають» [6].

З невеликої, проте досить вагомої публіцистичної спадщини Ф. Заревича видно, що це була непересічна людина з аналітичним складом мислення і лаконічністю мовлення. Гостре перо автора кололо не лише австро-угорських поплічників, а й тих, хто ще донедавна був у числі його ідейних однодумців, а тепер особисті інтереси поставив вище всього. Та прикро, що закинувши Данилу Тянячкевичу, О. Барвінському та іншим нахил до етимологічного правопису, Ф. Заревич отримав у відповідь гнівне «Письмо народовців руських до редактора політичної часописи «Русь», яке протест і меморіал, списав Федор Чорногора (Д. Тянячкевич), яке значно вплинуло на подальше сприйняття у тогочасному суспільстві письменника і публіциста.

Втративши роботу у «Русі», Ф. Заревич довго не може знайти собі місце праці. Нарешті він стає службовцем львівського страхового агентства, але й цієї роботи невдовзі позбувається. Тепер у нього немає грошей, він хворіє – Заревичу явно не щастить.

На якийсь час йому починає «фортунити», бо, як дізнаємося з листа доставленого 16 грудня 1868 року В. Шашкевичу, отримує посаду касира у долинському рустикальному банку. З одного боку, втішно, що робота, яку здобув, добре оплачувана; з іншого – прикро, бо хвороба, що її підхопив під час пошуків місця праці, не проходить. На лікування шкода грошей, «та й втрачу лежачи там [в лікарні. – Л. М.] місце, й вийду голий и безгрішний – то лучше так залишитися» [12, с. 179], – вважає Ф. Заревич. Не можна спокійно сприймати такі слова молодого людини, повної творчих сил і задумів. Але, власне, через хворобу Федір і не одружився.

З 9 жовтня 1872 року на підставі договору з товариством «Руська Бесіда» Ф. Заревич стає директором українського народного театру у Львові. Та театральна діяльність продовжувалась недовго – до 1873 року. Як можна догадуватися з листа Ф. Заревича до Т. Реваковича театр занепав, бо «зійшов на комедіантів» [29].

«Як обдарованого організатора і людину добре обізнану з видавничими справами, Ф. Заревича в 1872 році львівські ентузіасти української періодики відправляють до Угорщини. Там він допоміг закарпатцям реалізувати їхній задум, і вже з 1873 року в Пешті виходить «Газета для народних вчителів» та інші українські видання» [9].

Скрутне матеріальне становище постійно переслідувало Ф. Заревича. Йому траплялися тільки короткочасні заняття і зарібки, чогось сталого не було. Не маючи роботи у Львові, він з 1873 року знову у сестри, тепер у Славську куди перебралася її сім'я. Але перебування у домі родичів недовге – між Заревичем і

швагром зайшли непорозуміння, через які він позбувається притулку у Михайлевичів. Щоб себе прогодувати і заплатити за квартиру, Федір за мізерну плату працює громадським писарем. У надії на більш оплачувану роботу Ф. Заревич покидає писарку громадську в Славську і переселяється у Сколе, де працює покутним писарем: пише селянам заяви, скарги тощо. Він виконує найнижче оплачувані канцелярські роботи. Тому й не дивно, що злидні не виходять з його хати. Захворівши на запалення легенів і не маючи за що лікуватися, Заревич у молодому віці покидає цей світ, сповнений для нього мук та страждань. Є розходження стосовно дати смерті митця. Одні зазначають, що смерть наступила 12 січня 1879 року, інші, посилаючись на запис у книзі реєстрації померлих у м. Сколе, стверджують, що це було 13 січня 1879 року. Вважатимемо, що правдивішою є перша дата, оскільки дані про смерть в реєстровій книзі могли занотувати після трагічної події. Поховали Ф. Заревича у Славську, оскільки в Сколе цього не було кому зробити. У верховинському селі, де він проживав, митця провели в останню путь швагро, о. Степан, родина і всі ті, хто знав та любив невтомного Заревича – митця і громадського діяча.

Літературна спадщина Ф. Заревича дійшла до нас, власне, з періодичних видань ХІХ ст., в яких друкувалися твори письменника, а також через книжки, які в 1901 і 1937 роках представили нам перевидану повість «Хлопська дитина». Окрім згаданої повісті, першої і найбільшої за змістом, перу митця належать ще дві – «Син опришка» та «Загубидуш», оповідання «Вітренниця», «Дві сестри», «Землячка», «Насилована доля», «Німа», «Опир», «Повінь», «Родина», «У страха великі очі», «Хлопович Жорж Мотозо», «Хто не любив», нариси «Гошів» і «Дві матері», казка «Чудний цвіт», а також драматичний твір «Бондарівна».

Повість «Хлопська дитина» вперше була надрукована у 1–18 номерах журналу «Вечерниці» за 1862 рік.

Основна колізія твору відбиває гостро існуючу тоді проблему «людина і суспільство»: боротьба людини з низів за існування, проти соціального і національного гніту, трагедія нищення людини суспільною несправедливістю.

За словами І. Франка, у повісті «уперве в нашій письменстві виведено мужицького сина, що добивається університетської освіти і незалежного інтелігентного становища адвоката» [27, с. 317].

Отож, сюжет такий. Після смерті матері, бідної вдови-коморниці, шестилітній сирота Стефан Василишин іде жебрати по хатах на кусень хліба. Та доля змилюється над хлопчиком – і він знаходить притулок у домі священика Євстахія. Неофіційне опікунство над дитиною бере на себе сестра покійної дружини отця, Анастасія. Будучи сама сиротою, вона дуже добре розуміє стан душі Стефанка. Через те й огортає дівчина бідняцьку дитину справжньою материнською ласкою та любов'ю. На те отець Євстахій, що був з роду шляхти, не раз мовив: «Хлоп все хлопом – не дай, Боже, з хлопа пана!» Анастасія не зважає на буркотіння швагра, бо хоче щоб Стефанко йшов до школи.

Бажаючи дати сироті освіту, Анастасія вмовляє отця послати Стефанка до школи. А після свого одруження молода пані доручає хлопську дитину рідному брату Константу, службовцеві зі Львова. Той у свою чергу, теж прив'язується до хлопця, даючи йому юридичну освіту.

Допитливість та наполегливість у навчанні приносять чудові плоди – «Стефан, [який ще студентом] визначувався талантом межи своїми товаришами», стає блискучим захисником селян у сервітутових процесах з поміщиками.

Події, змальовані у творі, показують народне відродження 1848 року. Тому й «вартісна [ця повість] як документ часу, як образ переживань і настроїв українського суспільства в Галичині перед і по скасуванні панщини, в добу так званої «весни народів» [с. 3].

Варто зазначити, що соціально-побутова за жанровим різновидом повість «Хлопська дитина» своїм просвітительським виховним сюжетом близька до роману виховання, що спостерігається у літературі пізнішого періоду. Зареви-чівський образ інтелігента згодом знайде своє продовження у творах О. Кониського («Перед світом», «Пропаші люди», «Юрій Горовенко»), А. Свидницького («Люборацькі»), а потім він буде зустрічатися у творах І. Франка («Лель і Полель», «Перехресні стежки»).

Якщо до Стефана Василича з «Хлопської дитини» ми проймаємося глибокою симпатією – виходець з народу зайняв гідне місце і роль у суспільстві завдяки розуму і наполегливості, то головний герой оповідання «Хлопович Жорж Мотозо» викликає у нас не лише іронію та сарказм, а й обурення: «хлопський син, зодягнувши сурдину, цурається свого народу... рад би де прошитися до шляхтича або паночка... деколи капустянить своє батьківське прізвище і натягає його, аби тільки затерти сліди гнізда хлопського» [17]. Чи це не нагадує нам комедію М. Куліша «Мина Мазайло», коли, заради просування по шаблях кар'єри, головний герой зрікається свого прізвища? Жорж Мотозо (справжнє ім'я Юрко Мотуз) правдами і неправдами хоче вибитися в пани. Користаючись своїм адвокатством, він береться помагати, не без користі для себе, нареченій Шарлотті та її сестрі Жані.

«Поміщицькі доньки», втративши через підступного дядька село, впевнені, що їхній маєток швидко повернеться. Для цього Жорж підробляє батьківський підпис на векселі, щоб отримати чималу суму, і гадає, що сам незабаром буде власником панського. Та афера розкривається: тепер Жоржів батько рятує сина, вносячи за нього позичені гроші. Цинічна Шарлотта, висміявши кандидата в чоловіки, знаходить собі нову жертву.

Ще одна повість Ф. Заревича «Син опришка» теж написана у кращих традиціях реалізму. Хоча в ній і зустрічаємо вкраплення романтичних елементів. Письменник розповідає про опришківський рух, що зародився в Карпатах ще за часів панування шляхетської Польщі. Про відважних народних месників, які боролися проти феодалів, а згодом поміщицької сваволі, Ф. Заревич наслухався ще в дитинстві легенд. Про опришківство писав Іван Вагилевич, Маркіян Шашкевич, Микола Устиянович, Анатолій Вахнянин. Одні з них поетизували опришків, інші – засуджували як «розбійників». Сам бажаючи осмислити причини і наслідки опришківського руху, Ф. Заревич пише повість про ці події.

Отож, автор живими фарбами малює Карпатську Верховину, але на перший план цього художнього образу висуває гарного, лише убогого сироту Гриня, який полюбив молоду дружину багатого камерального лісничого.

Одного разу, пасучи на полонині вівці, заговорив до себе Гриньо: «Шкода єї для нього старого! Коб вона моя – Господи!» – та й зітхнув. «Завтра неділя, – зійду з полонини, та чей єю хоть у церкві побачу!.. Та що ж ми з того? – вона пані, а я бідний вівчар!» [4] Важко стало легіню на душі – він витягнув пістоль і вистрілив, надіючись, що постріл почує його кохана. Та на це надходить лісничий-німець – і між чоловіками зав'язується конфлікт.

Розлючений страж лісового порядку хоче віддати парубка в рекрути, але Гриньо за допомогою дружини лісничого Емілії втікає з двірської в'язниці. Бажаючи стати опришком, Гриньо вступає у загін народних месників. Перебуваючи між товаришами, він проте, завжди був думками з коханою Емілією, яка теж не проявляла до нього байдужості. Дізнавшись про тугу Гриня, опришки нападають на двір лісничого, але той в цей час забавляється в сусідньому селі з любаскою. Опришки забирають зброю німця, а Гриньо – нещасливу Емілію. Після цього легінь покидає своїх товаришів, а сам зі своєю коханою поселяється за Бескидами в хаті колишнього опришка. Проживаючи разом, Гриня часом не було в хаті, і тоді молода пані плакала й тужила за милим. Так було доти, поки не наскочили жовніри. Вони забрали Емілію та господаря зі слугами. Гриня, через його відсутність в хаті не заарештували.

Оцінюючи цей твір, О. Огоновський вказує на несподівану розв'язку повісті та невияснений до кінця образ «сина опришка». Зокрема він запитує чому нічого автор не сказав про батька Гриня. Загадкою залишається і подальша доля легіня [20, с. 53].

І все-таки це кращий твір Ф. Заревича. Зворушує романтичний образ молодого бойка, який і після того, як став опришком, не позбувся сентиментальності та майже ідеалізована Емілія. Її доля, до речі, співзвучна Гриневій – така ж сирота, як і він.

Образи найзнедоленіших верств населення, сиріт присутні не лише у «Хлопській дитині» (Стефан Василишин) чи в «Сині опришка» (Гриньо і Емілія), їх знаходимо і в оповіданнях «дві сестри» (Стасьо), «Насилувана доля» (Івасьо), повісті «Загубидуш» (Павля), нарисі «Дві матері» (безіменний хлопчина).

Цікавою і малодослідженою є в письменника новелістика. Твори, що її складають, відзначаються романтичним проникненням в індивідуальну психологію сучасників, у реальне, переважно селянське, життя (звичаї, родинні стосунки, побут); у них простежується синтез реалізму із сентименталізмом – «Дві матері», «Дві сестри».

У нарисі «Дві матері», який побачив світ 1862 року у 32 та 33 номерах журналу «Вечерниці», відображено життя селянина на тлі соціальних обставин тогочасної доби. Письменник наголошує на кривді, яку вдові доводиться терпіти від пана: з його неласки у солдатах загинув її чоловік, через борги продано ґрунт. У голосі селянки звучить невтамований біль і гнів: «Ясні пани... багаті чужою правдою – вони тепер у пухах вилежуються, а я от пропадаю, бо кусника хліба або пушку муки найти годі» [4]. Далі йде сентиментальна розв'язка – смерть панської дитини пробуджує в поміщиці почуття провини перед біднячкою. Так материнське почуття бере гору над суспільною мораллю. У цьому плані твір схожий з оповіданням М. Вовчка «Козачка».

Суспільно-політичні рухи спричиняли глибоке розуміння і розкриття Заревичем проблем того часу. Наприклад, проти засилля єзуїтів, ополячення та онімечення дітей у школах письменник виступає в оповіданні «Дві сестри», нелюдяність і сваволю великих землевласників засуджує у повісті «Загубидуш». І в кожному художньому творі, кожній публіцистичній статті наче звучить його закличне слово: українці, єднаймося! У спільній боротьбі перемога наших ідеалів! А вони, воістину, святі.

Народовські погляди Ф. Заревича личило б перейняти сьогодні більшості псевдопатріотів, які виступають за двомовність, за злиття української та російської культур. Адже прикро тепер, на шістнадцятому році незалежності, втрачати ті здобутки, за які ще у 60-х роках XIX ст. виступав Ф. Заревич, талановитий письменник і публіцист.

1. Бабій О. Федір Заревич // Заревич Ф. Хлопська дитина. Повість. – Львів: Батьківщина, 1937.
2. Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. – К., 1965. – Т. 2.
3. Верхратський І. З перших літ Народовців // Записки НТШ. – 1915. – Т. 122.
4. «Вечерниці» Літературне письмо для забави и науки. – Львовъ, 1862.
5. «Вечерниці». – Львовъ, 1863.
6. Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН УРСР – Фонд В. Шашкевича. папка 2, арк. 150.
7. Галицько-руська бібліографія XIX ст. / Укл. І. Левицький: У II томах. – Львів, 1887.
8. Галицько-руська бібліографія XIX ст. – Львів, 1895.
9. Дем'ян Г. Таланти Бойківщини. – Львів: Каменярь, 1991.
10. Энциклопедический словарь. Издатели: Ф. А. Брокгаузъ, И. А. Ефронъ. – С.-Петербургъ, 1894.
11. Животко А. Історія української преси. – К., 1999.
12. «Жите і слово». – 1895. Т. III
13. Зеров М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2.
14. Історія української літератури у восьми томах. – К., 1968. – Т. 3, Т. 4.
15. Історія української дожовтневої журналістики. – Львів, 1983. – С. 171.
16. Історія української літератури 70–90-х рр. XIX ст. У 2 т. – К., 1999.
17. «Календар народний на рік переступний» 1872. – Львів, 1871.
18. Міщук Р. Українська оповідна проза 50–60-х років XIX ст. – К., 1978.
19. Нахлік Є. Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. – К.: Наук. думка, 1988.
20. Огоновський О. Історія літератури рускої – Львовъ: Накл. НТШ, 1893. – Т. 3. – Ч. – 2.
21. Погребенник Ф. Заревич Федір // Українська Радянська Енциклопедія: У 12 т. – К., 1979. – Т. 4. – С. 213.
22. «Правда». – Львів, 1889. – Т. 2. – Вип. 4. – С. 286.
23. Романчук Ю. Руска читанка для низшихъ класъ середнихъ школъ. 2-е вид. – У Львові, 1879. – Т. I. – Ч. I.
24. «Русь». – Львів, 1867.
25. Українська журналістика в іменах. Матеріали до енциклопедичного словника / За ред. М. Романюка. – Львів, 1994. – Вип. I.
26. Українка Л. Малорусские писатели на Буковине // Українка Л. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1977. – Т. 8. – С. 66
27. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 317.
28. Франко І. Літературна спадщина. Вип. I. – К., 1956.
29. ЦДІА УРСР у Львові. – Фонд. 514, опис I, спр. 70, арк. 33–34.
30. Юрійчук М. Заревич Федір // Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. – К.: Українська радянська Енциклопедія, 1990. – Т. 2.

**FEDIR ZAREVYCH – WRITER AND PUBLICIST
OF 60th OF 19 CENTURY****Liubov Mel'nyk***Ivan Franko National University of Lviv,
1 Universytetska St., UA-79000 Lviv, Ukraine*

The article researches the life and literary inheritance of barely known west Ukrainian writer, in particular publicist 60th years of 19 century of Fedir Zarevich, in the context of narodovs'kiy motion.

Key words: populists, Ukrainophiles, Moskowphiles, Rusophiles, romanticism, sentimentalism, realism, short novel, short story, fairy-tale, image.

ФЕДИР ЗАРЕВИЧ – ПИСАТЕЛЬ И ПУБЛИЦИСТ 60-Х ГОДОВ ХІХ ВЕКА**Любовь Мельник***Львовский национальный университет имени Ивана Франка,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина*

Исследовано жизнь и творческое наследие малоизвестного западноукраинского писателя, публициста 60-х годов ХІХ века Федора Заревича в контексте народовского направления.

Ключевые слова: народовцы, украинофилы, москвофилы, старорусины, романтизм, сентиментализм, реализм, повесть, рассказ, очерк, сказка, художественный образ.

Стаття надійшла до редколегії 22.09.2009

Прийнята до друку 25.09.2009

УДК 821.161.2–31/–32.09."19"Ф.Заревич

ТВОРИ ФЕДОРА ЗАРЕВИЧА ПРО КОХАННЯ

Любов МЕЛЬНИК

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

Розглянуто тему кохання у творчості Ф. Заревича. Детальніше зупиняючись на повістях «Хто не любив», «Син опришка» та оповіданнях «Вітрениця», «Чудний цвіт. Казка», «Німа» автор розкриває майстерність письменника у творенні характеру персонажа та зображенні внутрішнього світу героїв.

Ключові слова: тема кохання, позасюжетний елемент, ліричний роздум, оповідач, художній образ, принцип контрасту.

Однією з головних у творах Федора Заревича є тема кохання. Вона постає майже в кожному оповіданні письменника. Про любов щиро і глибоко, а іноді, через відсутність взаємності, печальну і трагічну розповідають «Землячка», «Вітрениця», «Чудний цвіт. Казка», «Син опришка», «Німа»; ця тема порушена і в повістях «Хлопська дитина» та «Загубидуш», у драмі «Боднарівна». У них розкривається чиста, багата душа не лише простої людини, як-от у прозі Ю. Федьковича, вірність цього найпотаємнішого почуття помічаємо і в представників інших соціальних верств.

До творів письменника про кохання належить і повість з промовистою назвою «Хто не любив» («Вечерниці», рік I, 1862), щоправда, за жанровими особливостями це радше побутово-психологічне оповідання.

Молодий хлопець, багато наслухавшись у минулому про кохання, не міг припустити, що в любовні тенета попаде колись і сам. Вирушаючи у світ навчатися «правди та розуму», пам'ятав юнак слова батька: товаришувати лише з молодими і людяними, а також стерегтися дівочих очей. Та обходивши ледь не півсвіту (села Підгір'я, Довге, Рибник, Сопіт, Синевідсько, Корчин, Крушельниця, Підгородці, місто Стрий, ріки Бистриця, Лімниця, Свіча, Стрий), оповідач цієї історії, він же і головний герой твору, потрапляє в гості до незнайомого перехожого, щоб переночувати. Як згодом з'ясується, доброзичливий господар – це давній приятель батька і є в нього окрім гостинної дружини ще й донька, шістнадцятилітня красуня. Ось як через монологічний роздум при першій зустрічі розкривається не лише її дівоча врода, а й внутрішній стан душі хлопця: «Яка-ж бо она була хороша! Росту невеличкого, тонка, гнучка, личко кругле, румяне, нъбы тыхъ ангеликовъ, що то въ насъ по церквахъ малевани, губки якъ тота пупънка рожева, очиць блистючи, чорни, мовъ тернушки пристигли, а бровы, – я такихъ небачивъ нъколи – то лише мережечка

чорна, якъ шовком роблена. И недумаю за ню, а мене неначе тягне позиркнути на ню, та чогось и горяче минь зробиться» [10, с. 176].

Опрацювавши текст, намагаємося для «правильного розуміння твору» визначити промінь зору новели, тобто «від чийого імені будується оповідь чи опис, на що вони спрямовані загалом і в кожному моменті розвитку, в чому полягає сенс цього бачення» [7, с. 220]. Стає зрозумілим те, що ним (променем зору) є, власне, розкриття внутрішнього світу закоханого юнака-оповідача. Найкраще простежити динаміку цих почуттів допоможе нам наведення, окрім вищевказаної, таких цитат: «Уже й когуты одпѣли, а я ще не сплю. Такъ минь по головѣ роиться безконечно! а *все що гадаю, то одно, за газды доньку*. Такой отъ передь очима она минь: те саме личко кругленьке, рожеви губки, оченята чорни, брови мережени тоти, дивлюся на ню, – не сплю; а минь якъ у снѣ привиджуєся. Она неначе усміхається до мене. Я обернувся до стѣни, запер очи, – такой ей виджу; *роздумався я про ню, а минь чогось такъ любо и розкішно!...*» [10, с. 176], «Усе, що лише зачну оповѣдати [матері], зайду на мою послѣдну гостьбу у нашого теперішнього гостя, та й *не стямлюся розказуючи за его дочку*, яка она добра, хороша, и сердешна собѣ дівчина» [10, с. 192] – і далі (хоча й не згадував про неї у розмові) очі, личко й брови дівчини «и годинки одной не дали про що иншого думати, и *все я ей бачивъ и чувъ голосок звенячій*. А якъ прійшла ночь, страхъ! що минь все а все не снилося... *лише зажмурю очи, уже я й коло неї сиджу, уже обое мы собѣ розказуемо нѣтъвѣстищо, я зъ нею десь по левадахъ, по городахъ ходжу, такій радъшиный и веселый, що й годъ розказати такъ...*мине ночь, я мовчу, встидаюся признати» [10, с. 193] (курсив наш. – Л. М.).

Зі всього видно, що хлопцеві самому важко повірити в кохання, яке непомітно ним заволоділо. Сила ж цього почуття така велика, що, не бачачи любої, юнак почав марніти і бліднути. Про свій душевний біль не говорив ні батькові, ні матері, і з друзями не спілкувався. Не відомо, чим би закінчились ці страждання, якби батьки не посприяли синові зустрітися зі Зосею. Але, на жаль, і бажана зустріч не є розв'язкою твору – автор тримає читача в інтризі, адже хлопець ревнує кохану й між ними начебто все втрачено. Лише раптовий поворот подій з'ясовує неприємну ситуацію – панич-залицяльник не партія для Зосі, бо він – свояк. Тепер щастя двох споріднених душ є цілком логічним, як і одруження, про яке дізнаємось з епілогу.

Відповідно до традиційної композиційної структури, письменник розгортає сюжет поступово, а кульмінацію зосереджує у кількох реченнях:

«Подойшла до мене, дивить мині в очи, за руку мене взяла:

Тепер уже все знаю, чого ви такі, за того молодця, що був у свята в нас, таже то мой свояк, то брат по теті...

Не могла ні она, ні я що больше говорити – згода познійше стала, і все забулося.

Мині здавалося, що мой світ знову цілий – я такий щасливий був знову!» [10, с. 215].

Варто підкреслити, що після розв'язки Заревич-романтик вводить позасюжетний елемент – ліричний роздум про поняття щастя, про те, чи можна бути щасливим без кохання... Так підтверджується не лише вислів з передмови

«Хто не любив, той щастя не знає!», а й устами оповідача зазначається, що є у світі справжнє кохання, тільки треба його знайти, боротися за нього, зберегти його, як він, що «наче одшукав у лісі загублену» Зосю.

Та не лише ідею всеперемагаючого кохання та проблему щастя виводить автор, він розглядає, перш за все, образ персонажа у всій його цілісності – у якому середовищі формувався, як втілює особливості національної душі, яким є його характер, які емоції та думки провідні в перебігу його психічних процесів. Важливим є тут і те, як автор творить свій художній образ – у цьому випадку головний герой є оповідачем, отож, думка автора про персонажа фактично відсутня; характер хлопця розкривається через власні порівняння – «живий – сам жар, непосидючий, пустий», а також через думки інших: «хорошого маєш сина» (приятель до батька).

До речі, у своїй монографії «Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.» І. Денисюк зазначив, що «в 30–60-ті рр. XIX ст. поряд із поширеним типом викладу матеріалу від першої особи існувала ще чиста форма «я-оповідання», коли оповідач і герой тотожні. Оповідь відбувалася переважно від імені поважної, старшої людини про долю відомої йому особи» [2, с. 55]. Проте Ф. Заревич, наслідуючи Ю. Федьковича, у цьому творі «омолоджує» свого оповідача, позбавляючи твір повчальності та філософічності.

Цієї манери опису дотримується письменник і в романтичній новелі (як ми її назовемо) «Землячка». «Повістка», надрукована у 3-му номері «Русі» (1867, рік I), перейняла від романтичної поезії те, що характери героїв подано вже як завершені, сформовані. Звідси стислість, сконденсованість оповіді, яка уривається на кульмінаційному моменті, а тоді йде несподівана розв'язка.

Сама доля, очевидно, забажала, аби, перебуваючи далеко за межами отчого краю, поріднилися дві українські душі. Та ще за яких обставин! Романтична прогулянка по морі й руська пісня стають причиною знайомства та дружби, а відтак і вдалого одруження Романа зі Стефанею.

Якщо в «Землячці» кохання представлене як піднесено-платонічна пристрасть, то в оповіданні «Вітренниця» («Правда», 1868, Р. II, № 14) воно набирає забарвлення фатальності, тут нема місця для оптимізму.

Вже на початку твору, розповідаючи про характер головної героїні панни Анастасії, письменник настраює читача на можливий трагізм: «Шкода єї краснихъ, сивихъ очей, шкода темнихъ брівокъ, шкода ладної уроди, коли вона така вітренниця, що въ неї розумъ такий нестаточний, а серце, ніби на улети билина, на всі боки колишеться та перехиляється. А й собі, ні другому вона не придбає щастя – буде не одинъ черезъ неї нещасливий, а вона тимъ не приобріє собі долі» [3, с. 15].

Вдачу панночки, котра одночасно всім обіцяла свою дружбу, невдовзі зрозуміли хлопці-паничі, але їх насміхання все одно не змінили дівчини. Звикла до пригод Анастасія обирає собі новий об'єкт для розваги – Петруся, помічника лісничого. Споєний чарами молодої красуні, парубок з веселого зробився задуманим, немовби хворим. Проте автор не показує його слабкою особистістю, цей хлопець відчуває власну самоцінність, кажучи: «Не по батькові заслуга,

добродію, а й по ділах своїх...» [3, с. 158]. Саме тому панські сини визнали сина побережника розумнішим за себе, хоча й «низького» він походження.

Жарти урядникової одиначки призвели не лише до закоханості Петруся. Несподівано для себе самої полюбила і панночка, та так, що «...пішов розумь Анастасі за люблячимь серцемь...дарма, серце молоде завсе сильнійше, якь молодий розумь» [3, с. 161]. Тепер романтику їх почуттів розкриває автор у поетичній мові обох героїв, а також через використання фольклору.

«Як же любка не любити, коли подобочка;

А у любка, такі очка, якь у соколочка» [3, с. 160], – співає перехожа дівчина, коли молодята цілуються. Так у читача складається враження про очевидну щасливу розв'язку цієї історії. На жаль, домінантною у творі є роль обставин. До речі, про велике їх значення у людському житті, на думку Є. Нахліка, розповідають й інші твори письменників того часу – «Пастир в полонинах», «Казнь неба» А. Кралицького, «Циганка» С. Воробкевича, проза Ю. Федьковича [6, с. 283].

Що ж стає на заваді щастю закоханих? Людська заздрість та гордощі. Перше нашкодило, бо підступний лісничий сам марив Анастасею, тож насміхався, що дівчина закохана в Петруся; друге зіграло фатальну роль, оскільки горда панна не могла допустити чуток про небагатого любаска. «Але ж дівоча пиха та гордість, бодай би й не снилася вона!» [3, с. 159] – підкреслює автор.

Переборюючи свої почуття, Анастася відштовхує коханого. Цей кульмінаційний момент є досить напруженим, він показує неймовірні страждання не лише Петра, а й душевні муки панни. Зрештою настає трагічна розв'язка – син побережника застрелився, а дівчина від туги за ним тяжко захворіла. Такою дорогою ціною заплатили за кохання молоді люди.

Досить оригінально репрезентує твори про кохання оповідання «Чудний цвіт. Казка», адже Ф. Заревич не вводить у сюжетну канву пару для головної героїні Насті Белей. Лише прагнення дівчини зірвати чудний цвіт як долю-кохання налаштовує читача на поетизацію цього глибокого людського почуття.

Події, змальовані у творі, відбуваються напередодні свята Івана Купала. Письменник фактично переповідає повір'я, що в ніч під Купала цвіте й «горить вогнем» папороть; під цією квіткою заховані великі скарби, а сама вона дає надлюдську силу й щастя. Та лихі сили сторожать квіт, і може його здобути тільки великий сміливець.

На жаль, вирішальною у цім оповіданні знову є роль фатуму. Настя не досягає своєї мети і заледве жива повертається з лісу, втративши навіть ту, що мала долю. Звідси і пояснення довгого дівування тети.

Містичність цієї, за жанровим визначенням самого автора, казки досягається не тільки застережливими словами ворожки: «не зірвеш квіт – втратиш усе!», а й тими примарами, які супроводжували дівчину в нічній подорожі. «Що ступлю попердъ, усе й нова мара. Видиться міні, онъ за грубою ялицею наставивъ якійсь збыточный лице блестяче, хитає головою нібы мене кличе, очиці его світять якь той мышачій огонь... Йду знову... Ажъ ту мене лапъ щось за запаску, я заляклася, мало не застину. Якась приبلуда мала, ледве що лишъ виджу, коло мене, держиться мене и нібы просить чого... Одчуняла я знову троха, дивю; а

мале росте чимъ разъ то высше, уже мині по надъ головою, ба верхъ ялицъ високихъ досягає...» [9, с. 152]. Усе разом – і фантасмагорія, і песимістичний настрій «Чудного квіту» нагадує твори бельгійського письменника Моріса Метерлінка, дія яких теж часто розгортається в лісі, а герої приречені бути іграшкою в руках потойбічних сил. Проте на першість у такому символічному змалюванні претендує, як бачимо, саме Ф. Заревич.

Драматичні колізії, пов'язані з любовним почуттям, простежуємо і в повісті «Син опришка».

Сюжетна лінія твору розгортається на тлі конфлікту цісарського лісничого з бойківським вівчарем. Неугодного німецькому панові Гриня беруть під арешт з такої причини: хлопець пострілом завадив панському полюванню і після вчиненого не захотів віддати рушницю. Насправді лісничий, боячись любовного зв'язку своєї дружини з легінем, вирішив позбутися хлопця – віддати його в рекрути.

Опинившись у неволі, сирота Гриньо здогадується про намір лютого німця, але його тішить присутність давньої пасії – молодой лісничихи Емілії. Це про неї вівчар ще на полонині мріяв: «Шкода єї для нього – старого... Коби вона моя – Господи!» [1, с. 289]. І тут автор показує, що думки Гриня суголосні думкам пані. А пояснення цьому знаходимо в характеристиці образу Емілії.

Після смерті батька, а згодом і матері, Емілія з рештою дітей виховувалася у свого багатодітного вуйка. Через недолюблвання вуйни особливо нелегко жилося дівчатам-сиротам, які на противагу своїм двоюрідним сестрам були гарні, як квіточки. Та невдовзі шістнадцятилітню красуню Емілію сватає цісарський лісничий – зовні добрий, порядний чоловік. Як зазначає автор, «Емілія добродушна, сирітствомъ своїмъ пригнана и не знала за кого вона оддавалася» [1, с. 323]. Вже згодом нещасна зрозуміла, що від чоловіка годі чекати любові, для нього вона була лише гарною іграшкою для хизування. На жаль, у якийсь період, байдужий до дружини пан починає її безпідставно ревнувати до вівчаря. Звинувачень так багато, що жінка мимоволі задумується про Гриня. Саме так назріває любовна колізія в творі.

Про ймовірні перипетії говорить також автор, коли полонений Гриньо в захопленні дивився на лісничиху: «Шкода красного верховинського легиня, що пустой чепився гадки, онъ бувъ ныні мігъ бути першимъ женихомъ у селі; дівчата найкрасши и найбогатши аж пропадали за нимъ, складали співанки на ёго дробни кучері, на ёго теренови очи, рожеви лиці, називали ёго оленем, князевичем – а ёму от що въ голові!» [1, с. 290]

Зав'язка відбувається тоді, коли закохана Емілія звільняє Гриня з-під арешту (двірської в'язниці), щоб той втік до опришків. Наступні розділи повісті – це, фактично, час для випробування сили почуття і наростання внутрішньої напруги. Кульмінація досягається тим, що Гриньо від туги за коханою вирішує її вкрати; Емілія ж не опираючись іде за ним. Здається, що жінка таким способом заявила про своє право на радість і щастя. Але в останньому розділі автор показує складний психологічний поєдинок пані: серце її відкинуло шлюбні обов'язки, але розум забороняє зламати освячену церквою присягу. Емілія боїться за взятий на

душу гріх перелюбства: «Господи, чи простиш ти коли по своїй святій волі мій тяжкий гріх. Карай Боже, карай мене, коли твоя воля» [1, с. 358].

Вирішальну роль у розв'язанні дилеми «бути – не бути щасливою» знову бере на себе обставина. Несподівано на хату колишнього опришка, у якій проживали закохані герої, нападають жовніри і забирають молоду пані до її чоловіка. Гриньові через відсутність вдається уникнути покарання.

Судячи з розв'язки, героєм не вдалося побудувати своє щастя. І все-таки на увагу заслуговує їх цілком природній потяг до незалежності, до самоствердження.

Повість «Син опришка» має романтичний характер, але образи Гриня й Емілії – глибоко реалістичні. Вони подані автором у розвитку, їхні вчинки соціально і психологічно вмотивовані.

Для досягнення напруженості зображуваного автор вдається до принципу контрасту. Його ж, своєю чергою, реалізовує через засоби антонімії.

Найбільше використання антонімів спостерігаємо в останньому розділі повісті. «Хижам, як чорні та сиві кранки», протиставляється «дворець» [лісничого], який «блистів білий на краї, як дзеркальце манюське»; а необізнаному про викрадення дружини *жартовливому пану – засумовані молодиці*. Далі читаємо таке: «Єще вчора якъ тамъ було гарно, світло, а нині ажъ жаль дивитися. Розтворомъ стояли всі двері, у покояхъ все поперевертано догори ногами, порозмітувано, забрано де що ліпшого и постелі навіть не лишено» [1, с. 350]. Тут, як бачимо, протилежні явища передані не окремими лексемами, а цілими реченнями.

Іноді антоніми дають контрастну характеристику не лише предметів чи явищ навколишньої дійсності, а й внутрішнього стану героя, про що свідчить такий епізод: «На приспі під вікнами сидять и розмовляють дві жінки. Одна собі вбрана на верховинській ладъ, у вышиваній сорочці, зі світлыми пацьорками, коралями червоными и хрестиками на грудяхъ, у малеванці... Побічъ молодиці друга жінка, молоденька и красна якъ квітка; але то вже не молодиця верховинська, то квітка не уросла на буйныхъ горахъ, то молода якась пані. Чорноброва, зъ чорними як терень очима, й сама убрана чорно, и не весела якъ бойкиня, бо уперла головку на долонь, не промовить и одного слова, лише думає та думає» [1, с. 351]. Так на противагу яскравому одягу бойкині чорний колір у всій зовнішності пані підкреслює її сумний настрій. Про душевну боротьбу Емілії говорять і такі контекстуальні антоніми як «любов і горе», яких так багато було в очах пані; а сутність кохання розкривається через поєднання щастя і нещастя.

Часом зіставленням антонімічних слів письменник створює яскравий образ – «очі темні і лиш йому ясні, як найясніше небо», що дає підстави говорити про таку стилістичну фігуру, як антитеза.

Велику роль відіграють у творі пейзажі. Здебільшого вони також виступають як контрастний фон, який ще більше відтінює лиху долю героя. Ось, наприклад, картина літнього вечора у горах викликає невимовну тугу в арештованого Гриня: «Его очи гляділи у далеко мріючи гори, з-за котрих саме зачинав викочуватися місяць, як ясне сяюче кружило, сміючій, повнолицій. Лучі сходячого місяця розсипані и розсіяні долі лісом и буйними травами замаєними горбами, похожі

були на пасма срібні розстелені, тоненькі та густі, як паутина. А на пасмах блистіла роса, як премногі тисячі порошоків світлих. Де куди по полянках полохтіли огні червоні овчарські і підходили клуби диму зразу темні, що раз ясніли и розвіялися. Ціла полонина чудна станула перед очами бідного овчаря. Зітхнув тяжко, знать бана за волею у горах его найшла» [1, с. 306]. І «райський куточок» – підгірське прикордонне село з мальовничою природою ще більше підсилює сум «грішниці» Емілії. Отже, пейзажі в повісті допомагають глибокому розкриттю образів, ідейного задуму твору.

Любовну тематику продовжує ще один твір письменника – оповідання «Німа». Він, як і попередні твори, на думку Р. Мовчан, має «невеликі вкраплення сентименталізму й романтизму» [5, с. 112]. Це пояснюється тим, що в серці Ф. Заревича були невичерпні запаси ніжності й милосердя не лише до сиріт чи вдів, а й до таких фізично обділених людей, як головна героїня твору. Попри своє добре походження, вихованість і вроду, дівчина не може розмовляти. Ця вада є болючим місцем не лише для неї, а й для всієї сім'ї. Сподобав красуню якийсь парубок, а люди відразу відмовлять його: недобра буде жінка з німої.

Одного разу батько, який займався торгівлею, привіз у гості молодого купця. Гарний, «як той олень», юнак вабив до себе не лише зовнішньою красою, а й доброю душею, яка світилась на його лиці. Проте, заприятелювавши з родиною, парубок більшу увагу почав проявляти до молодшої говірливої доньки господарів. Між людьми навіть ходили чутки, що посватає саме її. Але долю вирішив такий випадок. Якось, прогулюючись околицями села, молодий чоловік зустрів у капличці Німу. Переживаючи за любовний зв'язок сестри з купцем (бо ж сама в нього закохалась!), дівчина безмовно молила Пречисту Діву Марію, щоб і їй послала доброго нареченого. Зворушення від побаченого і замилювання красою нещасної викликають у хлопця гостре, бентежне почуття закоханості, що вже згодом переходить у міцну, взаємну любов:

«...та не знать, якь и куды се прійшло, що молодята нахилилися до себе личками, обнялися, а горячи усточка зь собою зоткнулися сердечно, любязно!» [8, с. 19]. Вже згодом і весілля зіграли, а молодша сестра лише тішилась, що знайшовся хороший чоловік, який оцінив доброту її німої сестри.

Охоплених високими почуттями персонажів розглянутих творів при їх схильності до романтизму можна, наслідуючи Є. Нахліка, поділити на три типи:

- 1) герої, здатні в першу чергу захистити кохану, а не лише задовольнити свою пристрасть;
- 2) щирі, світлі натури, але неспроможні на вчинок заради коханої людини;
- 3) егоїстичні, аморальні особи, які перейдуть межу дозволеного лише б досягти своєї мети.

Однак варто зазначити, що, оспівуючи кохання, письменникові часто бракує авторської поетизації цього почуття, співпереживання героям. Натомість, замість ліричних інтонацій ми стикаємося з дещо сухим викладом подій. І все-таки це не позбавляє творів Ф. Заревича художньої майстерності.

1. Ворона Юрко. Син опришка // «Вечерниці». 1862. – Р. – І. – № 34–39, 41, 42.

2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К.: Вища школа, 1981.

3. Заревич Ф. Вітренниця // «Правда». – 1868. – Р. II. – № 14.

4. З. Ф. [Заревич Федір] Землячка // «Русь». – 1867. – Р. – I. – № 3.
5. Мовчан Р. Заревич Федір // Українська література у портретах і довідках: Давня література – література ХІХ ст.: Довідник. – К.: Либідь, 2000.
6. Нахлік Є. Українська романтична проза 20–60-х років ХІХ ст. – К.: Наук. думка, 1988.
7. Фащенко В. Із студій про новелу // Фащенко В. У глибинах людського буття. – Одеса: Маяк, 2005.
8. Ф.З. [Федір Заревич] Німа // «Русалка». – 1866. – № 3.
9. Ворона Юрко. Чудний цвіт. Казка // «Вечерниці». – 1862. – Р. – I. – № 18, 19.
10. о.а [Юрко Ворона] Хто не любив // «Вечерниці». – 1862. – Р. – I. – № 21–24.

WORKS ABOUT LOVE BY FEDIR ZAREVYCH

Liubov Mel'nyk

*Ivan Franko National University of Lviv,
1 Universytetska St., UA-79000 Lviv, Ukraine*

The article reviews the subject of love in the literary works of F.Zarevych. Deciding on the short novels «Whoever loved», «Opryshko's son» and the short stories «Enigmatic blossom. Fairy-tale», «Mute» in more detailed way the author reveals the skill of the writer in character's nature creation and disclosure of the inner world of characters.

Key words: subject of love, lyric reflection, narrator, image, principle of contrast.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФЕДОРА ЗАРЕВИЧА О ЛЮБВИ

Любовь МЕЛЬНИК

*Львовский национальный университет имени Ивана Франка,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина*

Рассматривается тема любви в творчестве Ф.Заревича. Детальнее останавливаясь на повестях «Кто не любил», «Сын опришка» и рассказах «Витрениця», «Чудной цвет. Сказка», «Немая» автор раскрывает мастерство писателя в творении характера персонажа и раскрытии внутреннего мира героев.

Ключевые слова: тема любви, позасюжетный элемент, лирическое размышление, пересказчик, художественный образ, принцип контраста.

Стаття надійшла до редколегії 22.09.2009

Прийнята до друку 25.09.2009

УДК 821.161.2"194/195".02 М.Боеслав:140.8

МАРКО БОЄСЛАВ У ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ

Галина ЗЕЛІНСЬКА

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

Стаття присвячена літературно-критичним студіям про творчість Марка Боеслава, одного з найяскравіших представників літератури українського резистансу 40–50-х років ХХ ст. Розглядаючи це питання, авторка залучає широкий літературно-критичний матеріал, що упродовж останніх п'ятдесяти років перебуває в науковому обігу. Літературно-критичні статті щодо означеної проблеми систематизовано у хронологічній послідовності.

Ключові слова: література українського резистансу, національно-визвольні змагання, світогляд, національна ідентичність.

Марко Боеслав належить до плеяди поетів українського резистансу і є однією з найяскравіших постатей цього мистецького феномену, що протистояв «...нівеляції національної тотожності народу в його визначальних, духовно важливих сферах – мисленні, психології, звичаях, мові, релігії, свідомості, тобто в тих варіаціях, що склались упродовж тисячоліть і становлять найважливіший зміст духовного й матеріального життя народу» [11, с. 52]. Як відомо, література українського резистансу супроводжувала національно-визвольну боротьбу українського народу проти німецької та більшовицької окупації у роки Другої світової війни та повоєнний час під егідою української Повстанської Армії та Організації Українських Націоналістів. Її творцями були учасники українського руху Опору. Об'єднані духом часу, звичаєм визвольних змагань, особистою заангажованістю, митці ОУН-УПА чи не єдині репрезентували не придушену, не викривлену українськість нашої літератури. Звичайно, своєю художньою якістю упівська творчість не могла дорівнювати першорядним творам українського мистецтва. Однак у час насильницької смерті українського космосу вона брала на себе далеко не літературні завдання: плекати і оберігати національну свідомість, учити народ відстоювати національні і політичні інтереси, зосереджуватися на виживанні, на підтримці національно-культурного організму.

Оскільки ім'я Марка Боеслава ще й досі мало відоме в Україні, маємо за доцільне окреслити головні віхи його життя.

Михайло Васильович Дяченко (справжнє прізвище поета) народився 25 березня 1910 року в селі Боднарові Калуського району на Івано-Франківщині. Освіту здобував у Станіславській українській гімназії, а потім на юридичному факультеті Львівського університету. 1930 року став членом ОУН, чим одразу привернув до себе увагу поліції. Двічі був заарештований (1937 і 1939 року) і на півроку позбавлений волі. Перед вступом радянських військ до Станіслава 18

вересня 1939 року поет утік із залишеної поляками в'язниці і незабаром виїхав на Холмщину, рятуючись від нових переслідувань.

Треба зазначити, що 30-ті роки були позначені плідною творчою працею. Одна за одною вийшли друком його збірки – «Іскри» (Станіславів, 1936), «Юні дні» (Станіславів, 1938), «Село» (Львів, 1939). В еміграції, що тривала із вересня 1939 по листопад 1941 року, Михайло Дяченко продовжував активну громадську та творчу діяльність. Співпрацював із Краківськими журналами «Дорога» і «Молоді друзі». На Холмщині була створена збірка поезій «Вони прийдуть», що побачила світ 1941 року у видавництві «Пробоем» у Празі. В роки німецької окупації (листопад 1941 – вересень 1944 року) поет жив у рідному селі Боднарові. З 1944 по 1952 рік перебував у підпіллі. Був крайовим провідником пропаганди ОУН, редактором підпільного журналу «Чорний ліс» (1947–1950) і часопису «Шлях перемоги». У підпіллі видав 11 поетичних збірок («В хоробру путь», «Вітчизна кличе», «Месники», «Непокірні слова», «Три пісні», «На столі, на сіні», «Протест», «Народу», «3 днів боротьби», «Хай слава звенить», «Слово і сталь») та понад 40 статей і оповідань на різні теми. За літературно-журналістську діяльність поет Марко Боєслав був нагороджений Срібним Хрестом Заслуги. Загинув письменник 22 лютого 1952 року в урочищі Хубена поблизу села Дзвинячи Станіславівської (нині – Івано-Франківської) області.

Творчість Марка Боєслава тривалий час була «забутою» в Україні, як і література українського резистансу загалом. Брак інформації про це мистецьке явище та його творців намагалися компенсувати вчені української діаспори у Західній Європі, США та Канаді. У 50-х роках минулого століття розпочинається дослідження літератури українського резистансу поряд із публікацією художніх текстів.

Першою такою спробою стала книга Лева Шанковського «УПА та її підпільна література», що була надрукована 1952 року у Філадельфії. Автор брошури не претендував на вичерпність свого реєстру підпільних видань українського революційно-визвольного руху в Україні. Метою вченого було наголосити на існуванні українського руху Опору як такого, тому що уряд СРСР замовчував будь-яку інформацію про нього: «Та ж це наша історія за останні роки. Та ж це наша правдива, не сфальшована література. Це наша політика, в теорії і в практиці. Це наше мистецтво, яке виконується в умовах, яких ще не знала історія людства» [13, с. 2]. У «Бібліографії» Л. Шанковського уперше вміщено інформацію про видання книг Марка Боєслава.

У журналі «Шлях перемоги» за 1953 рік №6 опубліковано статтю П. Слобожанського «Героїчна поезія Марка Боєслава». Автор висловлює жаль з приводу того, що збірка поета «Непокірні слова» (1951) «мала дуже малий відгук в українській еміграційній критиці» [12, с. 39]. З метою доведення версифікаційної майстерності Марка Боєслава, П. Слобожанський вдається до порівняння його творів із творами Павла Тичини: «А коли говорити про літературно-поетичну вартість Боєславових і сьогочасних Тичининих чи інших легальних поезій, то так само можемо давати аргументи на користь Марка Боєслава. Тичина й інші в своїх поезіях славлять Москву, Кремль, большевицько-московську кліку, закликають до дальшого поневолення України, Марко Боєслав

— славить непокорений протибольшевицький Київ, свій героїчний народ і його легендарних борців за волю, закликає до боротьби за визволення України з-під найважчого московсько-комуністичного гніту» [12, с. 39]. Загалом автор високо оцінює твори Марка Боєслава «насамперед тому, що висловлені в них почуття, думки і погляди є виявом почуттів, думок і поглядів не самого автора, а всього українського пригнобленого народу» [12, с. 39]. «Ця органічна нерозривність поета з своїм народом і Батьківщиною підносить його поезії на височінь української духовності взагалі» [12, с. 40] і «поза всякою волею будь-кого, ввійдуть до духової скарбниці українського народу, як великий дорогоцінний вклад» [12, с. 39].

У 1954 році в Торонто побачила світ книга Юрія Русова «Поезія визвольних змагань», що стала однією із перших літературно-критичних студій про українську літературу резистансу 40–50-х років ХХ ст. у діаспорі. Автор задумав її як огляд поезії визвольних змагань. Серед невеликої кількості персоналій, твори яких представлені до огляду, є і Марко Боєслав. Послугуючись словами Євгена Маланюка, Юрій Русов називає Боєслову поезію «несамовитим криком крові». Зазначає, що вірші поета «...емоційні, сповнені громадського патріотичного звучання. У них радість перемог і біль поразок УПА, розпука за втратою друзів-бойовиків, підпільників, гнів до окупантів» [9, с. 28]. Світоглядно дослідник відносить Марка Боєслава до «вістниківців», що теж, на його думку, «мало вплив на зміст і стиль його віршів» [9, с. 28]. Цілком слушною, на наш погляд, є думка вченого про те, що «ремінісценції (Марка Боєслава. — Г. З.) про Україну ще жахливіші, ніж ми бачимо в «Проклятих роках» Клена» [9, с. 80]. І взагалі, за визначенням Юрія Русова, творчість Марка Боєслава, як і багатьох його побратимів, це — «щирість...виразна образність щойно пережитого, брак сентиментальності, бо вони зуміли «здушити в собі гадюку почуття» і знають, що лише боротьба створить нашу державу» [9, с. 82].

Заслуговує на увагу і стаття Леоніда Полтави «Скоростріли і музи» (1967), автор якої всебічно висвітлює історичні, політичні та психологічні причини виникнення УПА та її літератури, що стала втіленням «національно-визвольно-державницької ідеї, що змінила старовинну, класичну приказку: «Коли говорять гармати — мовчать музи» [5, с. 23]. На думку дослідника, саме УПА, а потім і мистецтво упівського слова об'єднали у своїх «шеренгах» і «волиняка Герася Соколенка», і «поліщука поета-упівця Івана Хміля», і «галичанина поета-упівця Марка Боєслава» [5, с. 16].

У 1968 році в Торонто була опублікована антологія української поезії «Слово і зброя», упорядник якої Леонід Полтава не тільки опублікував твори поетів-упівців, серед яких були і вірші Марка Боєслава, а й подав глибокі коментарі до кожної персоналії.

Детальнішу інформацію стосовно життєпису Марка Боєслава містить «Азбуковник. Енциклопедія української літератури» Б. Романенчука, що вийшла друком 1969 року у Філадельфії. Автор дослідження присвятив більше уваги аналізу віршової форми творів Марка Боєслава, полемізуючи при цьому як з читачем, так і з самим Боєславом, який сприймав свої твори як поезію «утертих рим» і «старих стежок». Дослідник зробив кваліфікований аналіз поетичного

синтаксису творів поета (ритміки, метафорики, евфоніки та ін.), провів творчі паралелі між Боєславом і Маланюком, Боєславом і Бажаном, Боєславом і Рильським. Учений вважає, що «деякі вірші не сором було б поставити і побіч Маланюкових. Вони не тільки є висловом щирих і глибоких патріотичних почувань, але й написані культурно й модерно» [7, с. 393]. А вірша «Передвечірне», на думку автора, «не посоромився б і Максим Рильський з Бажаном, якщо їх ставити за зразок модерної поезії» [7, с. 393].

Варто зауважити також, що ця стаття Б. Романенчука була науково-полемічною відповіддю на деякі тези П. Слобожанського. Зокрема, дослідник не сприймав в опонента порівняння патріотичних творів Марка Боєслава з агітаційними творами П. Тичини. На його глибоке переконання, П. Слобожанський не врахував обставин, за яких працював і мусив «складати» такі твори П. Тичина. Боєслав же перебував у значно кращих умовах і міг дозволити собі бути більш відвертим: «Саме тому слова Боєслава звучать куди сильніше, соковитіше, виразніше, емоційніше, що надає його віршам справді великої поетичної сили» [7, с. 394].

Крім того, Б. Романенчук спрямував вістря наукової критики і проти автора рецензії на збірку Марка Боєслава «Непокірні слова», що сховався під криптонімами «Р.Б.». На його думку, аргументи Р. Б. про те, що у віршах Марка Боєслава, які «писались на коліні в етапах відділів УПА», «вибачливий читач не завжди знайде викінчену й вигладжену форму, якої домагався Боалє в часи псевдокласицизму» [6, с. 25], не підкріплені конкретним аналізом тексту. З іншого боку, він погоджується з Р. Б., для якого збірка поезій Марка Боєслава «є цим справжнім Євшан-зіллям, що не дає ніколи забути про батьківщину, про це все, що для нас дороге і рідне» [6, с. 26].

Дослідницько-пошукову роботу вчених української діаспори у роки Незалежності продовжили літературознавці України: Іван Гушак, Петро Дрогомирецький, Микола Дубас, Тарас Салига, Роман Качурівський, Любомир Сенік, Ірина Яремчук та ін.

У словниковій статті «Енциклопедії українознавства», що вийшла друком 1993 року у Львові, читаємо скупі рядки: Марко Боєслав – «...псевдонім українського революціонера й повстанського поета, редактора підпільного літографованого журналу «Чорний ліс», за кордоном вийшла збірка «Непокірні слова» (1951)» [3, с. 148]. Звичайно, брак інформації про воїна-поета зумовлений специфікою його підпільної діяльності. З іншого боку, не варто забувати, що біографії одних повстанців були «зганьблені сталінсько-беріївськими писарчуками», а інших «треба шукати в архівах КДБ, спец-фондах» [1, с. 7].

Численні публікації про Марка Боєслава як сурмача доби помістив у львівській періодиці Іван Гушак. В основному це – спогади сучасників поета: рідних, друзів, односельців. Кілька доповнень до життєпису письменника зробив П. Дрогомирецький, зокрема про можливість еміграції письменника на Захід. З особливою скуппульозністю дослідник виконав творчий портрет Марка Боєслава, зосереджуючись на 30-х роках минулого століття, коли митець вступав у поетичний процес Західної України. Прикметно, що П. Дрогомирецький чи не єдиний торкається дитячих віршів поета, які свого часу друкувалися на сторінках

популярного в еміграції журналу «Малі друзі» (1940–1944). На його думку, це – «велика потуга поривання у високості маленької душі – у світ широкий», «тому його дитяча поезія яскриться розмаїттям барв, несе в собі ореол весни, добра, щирої усмішки і невіддільної радості» [2, с. 9].

Ще одну спробу презентувати творчість Марка Боєслава маємо в антології «Повстанська ліра», що була надрукована у Львові 1992 року (упорядник – Микола Дубас). У передмові «Подвиг нескореного духу» Любомир Сенік робить наголос на суспільно-політичному контексті творів поета і головним фактором його мистецької філософії постулює незнищеність Вічного Духа: «Його лірика заклична, енергійна, часто сприймається як гнівна інвектива, адресована катам народу – Гітлеру і Сталіну. Вона гранично прицільна, насичена багатьма деталями реальності, драматичним психологізмом, що добре розкриває складність, душевну повноту і трагізм особистості у нерівній боротьбі з ворогом, підступним і хитрим, жорстокість якого, проте, була безсила знищити дух, порив до волі, стерти нанівець національну ідею, бо тільки Вічний Дух залишається нетлінним» [4, с. 5].

До аналізу поетичного спадку Марка Боєслава свого часу долучився і Тарас Салига, у працях якого з'ясовано мотиви повстанських творів, світогляд їхніх авторів, традиції і новаторство упівського вірша. Торкаючись поезії Марка Боєслава, вчений уперше наголошує на християнській моралі як засадничій основі віршів поета: «Коли все сплюндровано, знищено, коли варварському свавілля немає меж, коли здається, усьому настає кінець, за Боєславом, усе ж таки є порятунок: треба воскреснути духом, проїнятися вірою у поміч Святої Марії» [10, с. 7].

З-посеред робіт, присвячених з'ясуванню світоглядних і стилістичних ознак поетичної творчості Марка Боєслава, варто виділити монографію Ірини Яремчук «Під знаком вогню: Генетичний контекст та естетична природа поезії УПА», що була надрукована 2006 року у Львові. Постать письменника розкривається на тлі суспільних подій і в контексті історичних реалій. На основі поетичної спадщини Марка Боєслава дослідниця простежує його творчу еволюцію, визначає тематичний вектор творів, що здебільшого сягає проблем самопосягати національній справі, високої національної самосвідомості, збереження національної ідентичності української людини і культури загалом. Цілком слушним є зауваження авторки про те, що і філософію життя, і філософію мистецтва Марка Боєслава єднає визнання Духу провідною сутністю буття. Дослідниця підкреслює поетову заангажованість, цілеспрямоване декларування ним націоналістичної доктрини. Висловлює цікаве спостереження щодо сюжетних ремінісценцій із поеми «Мойсей» Івана Франка у творах Марка Боєслава. На думку Ірини Яремчук, письменник шукав духовне оперття в творцеві «Вічного революціонера»: «Очевидним залишається те, що поет внутрішньо потребував опори у всеохопному авторитеті Франка-громадянина і поета» [14, с. 101]. Як провідну стильову домінанту Боєславового вірша і світовідчуття дослідниця трактує експресіонізм: він «майстер експресіоністичного малюнка з деформацією образу, зміщення акцентів у зображенні людської фігури... з високовольтною напругою червоного кольору: кольору крові, кольору крику і

кольору смерті, що поєднується з драстичними запаховими і дотиковими образами» [8, с. 119–120]. Загалом, Ірина Яремчук бачить Марка Боєслава як поета глибинних філософських концепцій у літературі, коли людина мислиться не як споглядач реалій, а як творець і співучасник іншої дійсності, коли митець бачить своє призначення не у звичайній фіксації дійсності, а у витворенні нової світобудови. З огляду на це, цінність Боєславової поезії, на думку вченого, у вираженні інтуїтивної віри поета в неминуче оновлення життя, в торжество добрих начал, правди й любові, в можливість відродження українського космосу.

Отож, можна зробити висновок, що за останні десятиліття зроблено чимало спроб повернути ім'я Марка Боєслава до пантеону українських письменників ХХ ст. Водночас, ця постать недостатньо досліджена в українському літературознавстві і потребує глибшого осмислення.

1. Гуцак І. Гартований болем століть // За вільну Україну. – 1993. – 16 жовт. – С. 7.
2. Дрогомирецький П. Михайло Дяченко – поет і борець // Літературний Львів. – жовтень, 1994. – 14 с.
3. Енциклопедія українознавства. – Львів: В-во НТШ, 1993. – Т. 1. – С. 148.
4. Повстанська ліра / Передм. Л. Сеника. – Львів: Меморіал, 1992. – 160 с.
5. Полтава Л. Скоростріли і музи // Вісті комбатанта. – 1967. – Ч. 4. – С. 15.
6. Р.Б. Замість рецензії. «Непокірні слова» // Визвольний шлях. – 1951. – Ч. 7. (46). – С. 25–27.
7. Романенчук Б. Марко Боєслав // Енциклопедія української літератури: У 3-х т. – Філадельфія, К., 1969. – Т. 1. – С. 392–394.
8. Роздольська І. Світовідчуття і стиль «Непокірних слів» Марка Боєслава // Харків 30–40-х рр. ХХ ст. Література. Історія. Мистецтво: Матеріали міжнародної наукової конференції до ювілею професора Юрія Бойка-Блохна. – Харків: Фундація ім. О. Ольжича, 1998. – С. 119–120.
9. Русов Ю. Поезія визвольних змагань. – Торонто: В-во «На варті» ККСУМ в Канаді, 1954. – 107 с.
10. Салига Т. Нескорена Муза (Штрихи до поезії УПА) // Шлях перемоги. – 1994. – 15 жовт. – С. 7.
11. Сеник Л. Роман опору і література трагічної свідомості // Слово і час. – 1996. – №1. – С. 52.
12. Слобожанський П. Героїчна поезія Марка Боєслава // Визвольний шлях. – 1953. – Ч. 6 (69). – С. 39–40.
13. Шанковський Л. УПА та її література. – Філадельфія: Америка, 1952. – С. 20.
14. Яремчук І. Під знаком вогню: Генетичний контекст та естетична природа поезії УПА: Монографія. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2006. – 212 с.

MARKO BOESLAV IN LITERARY CRITIQUE

Galyna Zelins'ka

*Ivan Franko National University of Lviv,
1 Universytetska St., UA-79000 Lviv, Ukraine*

The article is dedicated to literary and critical studies about creative works of Marko Boeslav, one of the brightest representatives of Ukrainian Resistance of the 40–50 years of the XX century. During the consideration researcher used huge literary and critical materials, which have been used in science for last 50 years. Literary and critical articles of above mentioned problematic have been systemized chronologically.

Key words: literature of Ukrainian Resistance, national fight, world view, national identity.

МАРКО БОЕСЛАВ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

Галина Зелинская

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина*

Статья посвящена литературно-критическим исследованиям творчества Марка Боеслава – яркого представителя литературы украинского резистанса 40–50-х годов XX века. Рассматривая этот вопрос, автор приобщает обширный литературно-критический материал, применяемый наукой в последние пятьдесят лет. Литературно-критические статьи, касающиеся этой проблемы, систематизированы в хронологической последовательности.

Ключевые слова: литература украинского резистанса, национально-освободительное движение, мировоззрение, национальная идентичность.

Стаття надійшла до редколегії 18.09.2009

Прийнята до друку 22.09.2009

УДК 821.161.2(477.87)"19".09 Зореслав:140.8

ТВОРЧИСТЬ ЗОРЕСЛАВА – ФЕНОМЕН ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПІДКАРПАТТЯ

До 100-річчя від дня народження

Наталя РЕБРИК

Ужгород

Досліджено роль творчості Зореслава (справжнє прізвище – Степан Сабол) у контексті розвитку літератури Закарпаття ХХ ст.

Ключові слова: філософське світосприймання, образ, ритм, мелодика, звукопис.

Уродженець Пряшева, а ширше – Пряшівщини, того краю, де руський дух і в минулі віки, і в міжвоєнні роки та й нині, перебував і перебуває під цілеспрямованим, ініційованим, а часто й закономірним наступом національного нівелювання наймодернішими шляхами, як то зараз маємо в ідеї русинства-не-українства, уродженець прекрасного престольного карпатського краю є без найменшого перебільшення феноменом нашого національно-культурного життя.

Не знаю й сам, чому я покохав
Тебе, о Україно розіп'ята,
Тебе, в кайданах, в невольницьких шатах,
Оганьблену тавром усіх неслав.
Я щастя, слави величі бажав,
Коли ішов у світ, а Ти в Пилата
Конала в муці під рукою ката,
Та голос Твій молитвою дрижав.
І вперш тоді я духом пробудився,
І вперш тоді любов'ю розгорівся
І серцем покохав Тебе безмірно.
А нині тисячі таких зо мною
На кожний поклик Твій підуть до бою,
Хоч би й на певну смерть – одважно й вірно! [1, с. 67]

Пряшівчанин – отець Сабол, пряшівчанин – поет Зореслав став духовником і сповідником, провідником і оборонцем занедбаного, розтерзаного, розпо-рошеного по світах, застрашеного й... жертвовного, зниділого й... самовідданого українства. Йому, як і молодому Тичині з Чернігівщини, однаково рідна й близька Україна. Чи не тому, що обидва вони – великі патріоти – сліднують вперто й незворушно Шевченковому: «Свою Україну любіть...» «Пізнаймо свою правду, – писав Любомир Сеник у газетній статті 2002 року, – не прикрашену «красивими» фразами, а оголену в своїй суті... Пізнати свою правду – значить докорінно змінити

життя...» [2, с. 416]. Зореслав своїм життям і творчістю прагнув пізнати «неприкрашену правду» і розповісти її світові, щоб «докорінно змінити» українське життя. Зореслав – священник і поет – служив Господу і Україні, служив як їхній слуга і син до останнього свого подиху.

Благословенна земля, що дала Україні такого сина! Вклоняємося їй із щирою любов'ю та приязню, з почуттям глибокої вдячності та гордості за неї.

Між горами, у зелені і квітах,
Немов на дні завітчаної чаші –
Закоханий у голубих блакитах
Стоїть осяяний, надхнений Пряшів.
Усміхнений, простер шляхів долоні,
І пригорщами музику п'є буднів,
Цвітуть над ним в огненному фляконі
Краса ночей і соняшність полуднів.
Високо знявся готикою храмів.
Широко розпростер свої рамена,
Пливе життя співучими струмками
Усміхнене, окрилене, надхненне.
У парку пестоші розквітлих весен,
Кришталне королівство Посейдона,
Відбилась соняшно у люстрі плеса
Висока голубінь, дзвінка, бездонна.
Алеями каштанів срібно ллються
Окрилені пташині хороводи,
І спомини усміхнені снуються
По стежечках розкішних рай-городів.
До неба простяглись квітчасті руки,
Молитвою землі ростуть тополі...
Над Пряшевом горять огненні луки;
А сам він – мов у чаші на престолі [1, с. 62]

Здається, Улас Самчук найкраще, кількома фразами, відтворив дух часу та генерації, якій випало в ньому жити і його творити. До автобіографічної повісті «На білому коні» він узяв за епіграф Зореславові рядки, «з модного, – як зауважує Самчук, – вірша молоді тридцятих років»:

І в'їде князь лицар яскравий
У Київ на білім коні... [3, с. 3]

«Ми, – пише Улас Самчук, – були поколінням Крут, Базару, Листопада, Четвертого Універсалу, України Мілітанс. Ми готувалися до великого зриву, жили духом героїчного минулого – історичного козацтва, античної Греції, класичного Риму, Європи Окциденту... Виховані на ударах, ми були ними загартовані.

У нас не було приватних інтересів, нейтральних розваг, побутових проблем... Ми перебували мов би на вокзалі і чекали, коли проб'є наша година і заграс сурма, щоб рушити в похід і перемогти...» [3, с. 13].

Так, вони жили великими ідеями. Ними рухала могутня, всеперемагаюча сила служіння і творення.

Бог і Україна... У всі віки були, є і будуть для кожного порядного українця ці два поняття нерозривними й святими. Невипадкові й особливі вони і для Зореслава. Дві великі ідеї – Бог і Україна – стали смыслом його життя: духовного, творчого, мирського... «Бог і Україна!» – було написано на кожному з семи зшитків щоденникових записів вражень, переживань, спостережень з Рима, Венеції, Неаполя, Флоренції, Ужгорода, Хуста, на сімох зошитах, що згоріли у вирі великого лихоліття. Бог і Україна плекали його сили, коли лише виходив на життєві крутозлами, і надихали до останнього подиху, коли стільки пережитого й здобутого:

В великий день Завіту з серцем у руках
Тебе шукав я, Ягве, на верхах Синаю,
Твоє обличчя бачив в ярих блискавках,
І голос дужий Твій, мов з криці ллятий, чув я:
– ЗДІЙМИ СВОЄ ОБУВ'Я!..
І я здійняв... А голос Твій озвався знов:
– Я – ТОЙ, ЩО Є, болючу скаргу маю:
Народи справедливість топчуть і любов,
Права ламають Божі і людські в гордині,
І ставлять лжі святині.
Я – ТОЙ, ЩО Є...
Той, перед ким весь світ тремтить,
Тебе – ніщо – до мого посилаю люду...
Іди, скажи народам, що мій гнів і громи
Й світів звалять хороми!..
Я ниць упав...
Відчув я весь тягар тих слів...
Тремчу і, піднімаючись з земного пилу,
Іду... Готов я говорить до гір, лісів...
Але, чи хтось мене почує з люду Твого,
Мене... мене – німого?... [1, с. 48–49]

Поріг ХХ ст. руська мистецька громадськість Підкарпаття переступила надто скромно. Певно, в єдиному живописі були ми представлені помітними полотнами та авторами. Але й тут домінував дух чужинецтва, а нам у кращому випадку перепадала функція натури, типажа, екзота.

За яких пару десятків років ситуація, однак, змінилася якщо й не докорінно, то очевидно на нашу користь. Оживає театр. З ужгородської сцени промовляють герої світової та української класики, і то на високих регістрах професіоналізму. Образотворче мистецтво, проникаючи далі в національний колорит, змагається на рівних за місце під сонцем європейського модерну.

Літературне слово набуває природного народнорозмовного звучання, а завдяки припливу молодих сил перестає бути лектурою, освоює не дуже знайомі до цього часу можливості мистецької вивершеності та, навіть, й вишуканості.

В. Гренджа-Донський активно й наполегливо спонукає загал до усвідомлення українського слова як нормального, реального, гнучкого й багатогранного засобу літературної творчості. З приходом Зореслава можна впевнено пов'язувати набуток карпатоукраїнською літературою якісно вищого рівня. Його поезії явили читачеві потужну почуттєву та естетичну наснагу в органічній цілості. По суті,

доробок Зореслава міжвоєнних років в історико-літературознавчих вимірах своєю значущістю ми прирівняли б до класичних латиномовних поезій Василя Довговича, філософа й письменника, під знаком якого сприймається нами Закарпаття ХІХ ст.

Звучання поезії Зореслава – чисте і горде. Слово – добірне, образ – виразний і місткий. Вражає артистичне відчуття мови, ритму, гармонія мислі, настрою, мелодики. Захоплює органічний, ненав'язливий, невип'ячуваний звукопис. Це – мистецтво. До нього вело Зореслава Боже провидіння. Він мав щасливу нагоду прилучитися до нього в Римі, Венеції, Неаполі, Трієсті...

Кавалькади розтяли потужно
Мовчазливу суворість пустелі.
Мікель-Анджело в захваті мужньо
Розіп'яв свого духа на стелі...
Виростає людина в безкрає,
Дух і тіло аж Богоподібні.
Суд Господній надхненно карає
Маловірів людські ворохобні.
І схиливши чоло на поруччя,
Відчуваєш: пилина в атомі, —
Ти в дочасності – вічність квітуча,
Божа пісня в космічному хоромі.
Так віками стоять непорушне
Тихі фрески й німі капітелі...
Мікель-Анджело в захваті мужньо
Розіп'яв свого духа на стелі [1, с. 70]

Поезія Зореслава переважно лірична. В нечастих випадках натрапляємо описовість. Лірика Зореслава синтезує авторський інтелект, філософське світосприймання, мовне багатство в об'ємні, панорамні імпресіоністичні полотна.

Характеристичною для постаті Зореслава рисою є вимогливість. Вона дуже виразно проглядається у всьому, до чого він причетний. Очевидно, вимогливість як принцип найперше кидається нам у вічі з тої простої причини, що ми в собі до неї не надто звикли. Для Зореслава – це річ елементарна, сама собою зрозуміла, зумовлена, мабуть, передовсім його з юних літ перебуванням у монастирі, його монашим та священицьким покликанням і життям.

Він тверезо дивиться на світ, сприймає реалії такими, якими вони є, не ідеалізує їх, але й не драматизує. Зореслав – оптиміст, але оптиміст і діяльний, і творчий. Людська душа відкрита перед ним. Його ж душа є медіум – посередник між людиною і Богом. Гріховність людська – ця непорушна тайна сповіді, полишила в його серці не одну краплю печалі. Може, тому часом відчуваєш у його пристрасному слові прихований докір. Власне, це не є докором як таким. Докоряють слабі. Це та ж вимогливість, яка є ознакою цивілізованості і без якої всяка віра веде в нікуди. Вимогливість як принцип. Найперше до себе, до свого слова, до свого діла. Як мало хто в середовищі громадсько-політичних, церковних, культурно-просвітницьких та інших діячів нашої краю міжвоєнного періоду вболівав Зореслав за долю свого народу. Небагато знайдеться тих, що в ті часи так гостро відчував наближення

трагічних подій, хто б так виразно усвідомлював небезпеку для українського народу як зі Сходу, так і з Заходу.

Особливо турбувало посилення в краї проросійських, прокомуністичних настроїв. Редагований Зореславом «Благовісник» систематично подавав матеріали про життя в безбожному «Червоному раї». Зустрічаємо тут, зокрема, й інформацію про долю церковних достойників на Радянській Україні, а то ось яку: Київський митрополит був нелюдським способом замордований, митрополита Венямина прив'язали на вітряк і так його замучили, зажива закопали архієпископа Андроника, єпископа Платона при найбільшій морозі обливали водою, доки з нього не зробили льодяний стовп, а коли замерз, то вояки пробивали його багнетами, єпископа Амвонія прив'язали коневі до хвоста і доти його волокли, доки не випустив духа. Отець Степан Сабол з цього приводу пише: «...Ми лише хотіли б запитати кожного нашого підкарпатського комуніста: брате, чи знаєш ти це все, і чи це розумне – так нищити, палити, убивати, чи це розумне, коли чоловік стає кровожадною звірюкою і втіленням дияволом?

Роздумай це, русине, своїм простим, але здоровим розумом, і відповіш собі на ті питання!» [1, с. 8].

Не питаєм, ідем, мов суворі і грізні титани,
(Угинається шлях під ногами хоробрих борців...)
Уступіться з дороги, вступіться живі мертвеці!
Ми є огні й громовиці, ми бурі й гарматні пеани.
Б'є зигзагами гнів наш крізь хмари важкі і червоні,
Наливаються громами нерви затиснених рук,
Невмолимо суворо напнувся до Сходу наш лук –
У шоломах залізних когорт – смертоносні циклони.
Сталеним стуком стіп прокладаєм і міримо далі –
Не далеко! Зійдуться Карпати, Кавказ і Кубань...
Обіймемо друг друга в танку розхватному повстань
Розісміяні, дужі, незламні, вогнисті, зухвалі [1, с. 68]

І поряд з такими натхненно-патріотичними – такі зрозумілі і світлі слова:

І серце відчиніть, мов келихи лілей,
І пийте ранній чар юнацькими устами,
Кохайте янгольським коханням до нестями
І ранок, і весну, і квіти, і людей [1, с. 60]

Слова, що звучать як кодекс людяності, як високий гуманістичний ідеал, як вимога гармонії в цьому нерідко жорстокому світі.

Крім того, тим мостиком, що з'єднує глибоко індивідуальний, самобутній світ людини з універсальним світом Всесвіту, з Космосом, є, звичайно, віра в Бога. Кожний приходить до Бога своєю дорогою. Зореслав у цій вірі впевнений:

У люте врем'я, в бурі люті
Пророків, Боже, зволь нам дати,
Пророків, що на праві путі
Зірвали би мільйони скуті
Від гір Кавказьких по Карпати.

В них запали вогні вулканів,
Вогні живі і животворні,
Їм силу дай борців-титанів.
Щоб серед бур і гураганів
Стояли мужні, непоборні [1, с. 55]

Нове покоління, що поставало в ореолі споконвічних стремлінь, свідоме високого покликання служити Україні, яка «конала в муці під рукою ката», мало свого трибуна, невичерпну енергію мистецтва якого, силу його поетичного слова було взято на прапор цілою плеядою наступних поколінь.

Творчість Зореслава має ті вершинні реєстри звучання, які дають підставу говорити про неї як про явище цілісне й унікальне в національній культурі, а витокі його (цього явища) варто шукати у багатовіковій історії, у неперервності традицій, у стремлінні до духовного поступу. Зореслав – це епоха в закарпатській літературі. Його надривне: «Вставай, Європо, йде Червоний Смок!...», «На всі краї зрадливо налягли кєрваві тіні Кремлю...» ще в 30-ті роки звучало як пересторога, як дзвін на сполох, як відчайдушна спроба порятувати людство!

Ставши новатором у галузі форми поезії, він шукав нові шляхи вираження своїх почуттів і думок. Його класичні сонети й артистичні верлібри, почуттєві експресії й філософські етюди, врешті роздуми та переклади оригінальні за будовою, своєрідні й самобутні. Це поезія, як сказав би критик, «яскравої образності, рясної метафоричності» [4, с. 166].

Є ще один момент, який аж ніяк не хотіли б вважати аргументом у викладеному вище контексті, але про який конче потрібно усім пам'ятати. Свого часу ми отримали листа від п. Маргарити Баботової з Пряшева, в якому вона подає інформацію про останній побут Зореслава: «Дійшов лист від Зореслава. Він був у лікарні, звідки перейшов до «дому старців», мовляв – потребує кращої опіки, ніж можна йому дати «вдома» [в монастирі ЧСВВ]. Робиться старання, щоб міг бути переведений до іншої установи, де будуть і українські лікарі. З листа: «Його стан здоров'я нелегкий. Зору вже немає. Ходить на день кілька кроків при допомозі «валкера»... Отцеві тяжко – без зору і в домі старців. Страшне!» [5, с. 3].

Степанові Саболу випало пережити тяжкі удари долі, які, однак, не похитнули його ні у вірі, ні в життєвих принципах. Найболючішою раною була і залишається трагедія Карпатської України. Страхіття мадярського терору лягло не-вигойним рубцем на серці. Роки, десятиліття вимушеної розлуки з рідним народом, а вже тим більше – усвідомлення, що твій народ залишається уярмленим, – якої більшої покари можна ще сподіватися?

А вдома про нього писали: «Глибоко антинародною, ворожою трудящим масам була творчість письменників українського буржуазно-націоналістичного табору. Одним з найреакційніших націоналістичних писак цього періоду був Зореслав.

У 30-х роках він видав дві збірки поезій – «Зі серцем у руках» (1933) та «Сонце і блакить» (1936), в яких відбиті думки контрреволюціонера, запеклого ворога Радянського Союзу і трудівників Закарпаття...» [6, с. 76].

Ні більше, ні менше...

Отже, на олтар національного й духовного відродження та державницького поступу України Степан Сабол поклав своє життя. «З гарячим серцем у долоні до тебе йду, народе мій...» – писав він юнаком, і цій щирій синівській відданості лишався вірним до останку.

1. Ребрик Н. о. Степан-Севастьян Сабол (Зореслав). – Ужгород, 1998. – Шкільна серія. – Вип. 3. – 87 с.
2. Сеник Л. Українці, відчуйте свою силу і правду! // Парадигма. Вип 2: Ювілейний збірник на пошану Любомира Сеника / Упоряд. В. Горинь. – Львів, 2004. – С. 411–418.
3. Самчук У. На білому коні (спомини). – Львів, 1999. – 234 с.
4. Салига Т. У дивосвіті метафори // Салига Т. Відлитий у строфи час. – Львів, 2001. – С. 166–177.
5. Лист Баботової М. у вид-цтво «Гражда» від 7 січня 2002 р. – 5 с.
6. Микитась В. З ночі пробивалися. – Ужгород: Карпати, 1977. – 160 с.

LITERARY WORKS BY ZORESLAV: THE PHENOMENON OF POETRY IN THE SUBCARPATHIAN UKRAINE

Towards his birth centenary

Nataliya Rebryk

Uzhhorod

The article researches the role of Zoreslav's (nom de plume of Stepan Sabol) literary activity within the context of literary development in the 19th c. Transcarpathia.

Key words: philosophical perception of the world, images, rhythm, melodies, sound alternation.

ТВОРЧЕСТВО ЗОРЕСЛАВА – ФЕНОМЕН ПОЕЗИИ УКРАИНСКОГО ПІДКАРПАТТЯ

К 100-летию от дня рождения

Наталья РЕБРЫК

Ужгород

Исследовано роль жизни и творчества Зореслава (настоящее имя – Степан Сабол) в контексте развития литературы Закарпатья XX века.

Ключевые слова: философское мировосприятие, образ, ритм, мелодика, звукопись.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2009

Прийнята до друку 25.09.2009

УДК 821.161.2(477.87)''18/19''-292.09 А.Волошин

АВГУСТИН ВОЛОШИН. П'ЕСА «МАРУСЯ ВЕРХОВИНКА»

*До 75-річчя театру «Руська сцена» в Хусті
До 70-річчя Карпатської України*

Наталя РЕБРИК

Ужгород

Акцентовано увагу на драматичному доробку А. Волошина. Зокрема проаналізовано п'єсу «Маруся Верховинка» в контексті тогочасної театральної й просвітницької атмосфери Закарпаття.

Ключові слова: драма, народний театр, просвітницькі ідеї, реалістичні тенденції.

15 січня 1921 року в Ужгороді був відкритий «Руський театр». На його урочистостях о 19 годині виголосив свою промову Августин Волошин. Одним з перших режисерів цього театру був Микола Садовський, який дав потужний поштовх у розвитку театрального мистецтва в краї. Першою виставою стала п'єса М. Старицького «Ой не ходи, Грицю». Згодом – 4 лютого 1934 року – в Ужгороді виникає інший, не менш цікавий, не менш блискучий театр «Нова сцена» під керівництвом Юрія Шерегія. Через деякий час він стає значно відомішим та професійнішим за свого попередника. 26 листопада 1938 року його перенесли з обласного центру до Хуста (через відомі історичні події), де він і продовжив свою роботу. Уже 27 листопада в Хусті пройшла вистава «Запорозький скарб», а на прем'єрі «Запорожця за Дунаєм» був присутній сам А. Волошин та уряд Карпатської України. Створені театри активно гастролювали по всьому краю, давали вистави в селах Закарпаття, стаючи найвпливовішим засобом виховання й просвітництва серед закарпатців.

Виняткову роль театрального мистецтва добре усвідомлював А. Волошин. Адже багато простих людей не могли зрозуміти всю важливість тодішніх суспільних процесів. Як донести пересічній людині необхідність кардинальних змін? Як дати зрозуміти, що якщо ти не знаєш елементарних основ освіти, культури, права, релігії, то стаєш маріонеткою в чужих руках? На той час більшість селян не відпускали своїх дітей до шкіл не тільки через бідність, а тому, що вважали: вдома вони принесуть більше користі. Як можна було змінити свідомість закарпатського селянина, як довести на прикладі необхідність знань, показати роль освіти й освіченості? Найкраще, звичайно, через театральне дійство. Але тут поставала наступна проблема: де взяти п'єси потрібної тематики? Адже і в українській, і в закарпатській, зокрема, літературах було обмаль саме таких драматичних творів. Подібні мотиви, а також тісний зв'язок з

театральним життям, очевидно, посприяли тому, що Волошин як літератор звернувся до жанру драми.

У загальному доробку А. Волошина драматургія займає незначну частину. Відповідно й у численних дослідженнях, присвячених йому, ця тема згадується порівняно нечасто. Побіжний аналіз доробку А. Волошина зроблено у передмові до його книги «Твори», де її автори професор Олекса Мишанич та професор Павло Чучка подають зміст основних п'єс. З їх погляду, А. Волошин, «очевидно, вирішив скористатися народним театром суто для своїх морально-повчальних і просвітницьких цілей». На думку професорів, у п'єсі «Маруся Верховинка» зроблено «поверхневий, спрощений підхід до зображення складних, а іноді драматичних явищ». П'єса «Без Бога ні до порога», вважають науковці, позбавлена гостроти, актуальності і життєвого нерву. «Як п'єси-мораліте вони мають право на існування», – підсумовують П. Чучка і О. Мишанич. Стриманою є і оцінка п'єс «Фабіола», «Князь Лаборець» та «Син Срібної землі Юрій Довжа» [16, с. 34].

У цьому контексті не можна оминати дослідження Володимира Бірчака «Літературні стремління Підкарпатської Руси», написану в 1937 році [5]. Перепо-вівши зміст «Марусі Верховинки», Володимир Бірчак так оцінює її: «В драмі виведені живі типи селян й доторкнені найпекучіші справи нинішнього села Підкарпатської Руси. Це все виведено живо й виставлена драма здобула собі признання». Оцінку п'єси «Без Бога ні до порога» автор подав одним реченням: «Друга драма побутова із релігійно-моралізуючою тенденцією...» [5, с. 183].

Грунтовне дослідження Ю. Шерегія «Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року» [20] вміщає чимало фактів діяльності А. Волошина як організатора театального життя на Закарпатті. Ці дослідження допомагають багато в чому розкрити його постать як знавця професійних підходів до сценічного мистецтва, а також зрозуміти театральну атмосферу Закарпаття 20–30-х років. Про творчість Волошина-драматурга у книзі згадується скупими повідомленнями, наприклад, про успіх вистави «Маруся Верховинка».

Власне аналізу драматургії А. Волошина присвятив свої невеликі статті мистецтвознавець Василь Андрійцю [1, с. 5].

Серію статей науковця Йосипа Баглая щодо театальної діяльності А. Волошина опубліковано у різних періодичних виданнях та книжках [3, с. 7].

Однак детального аналізу всього доробку Волошина-драматурга зроблено не було. У своїй монографії [18] ми розкриваємо це питання, доводячи ту думку, що на підставі аналізу п'єс А. Волошина можна цілком предметно говорити про нього як про письменника, який послідовно й сумлінно втілював у життя народовецькі принципи, за якими жив сам і мав велике бажання навчити за ними жити й своїх співвітчизників.

Йдеться в першу чергу про п'єси: «Маруся Верховинка. П'єса на три дії» (1931), «Князь Лаборець. Послідній володар самостійної «Країни Русинів». Історична драма з IX століття, на чотири дії», «Без Бога ні до порога. П'єса в трьох діях» (1936), «Фабіола. Історична драма в 4-ох діях, 6 картинах. (За Віземаном)» та «Вечір святого отця Миколая» [6, 7, 8, 9, 11, 12]. Усі п'єси написані

українською літературною мовою, видані фонетичний правописом. Сьогодні мова про п'єсу «Маруся Верховинка».

Перш ніж її аналізувати, необхідно нагадати про тогочасну театральну й просвітницьку атмосферу, про вимоги до вистав народного театру як специфічного виду театрального мистецтва. Народний театр у розумінні А. Волошина – був театром для народу, який «благородно має впливати на маси, приводити думки духовного цивілізованого життя, котрий раз сміхом, другий раз сльозами примушує людей розсуджувати над їх вчинками» [13, с. 29]. Розуміння ролі народного театру було властиве багатьом літераторам Європи, які бачили своє завдання у просвітництві простого народу. Відомий французький письменник Ромен Ролан трохи раніше детально розробив вимоги до народного театру. Вони побудовані на трьох принципах: по-перше, «театр повинен благотворно впливати на організм, давати фізичний і моральний відпочинок трудівникові, стомленому після робочого дня. (...) Він любить бурхливі видовища, але за тієї умови, щоб на сцені ці бурі не подавляли – як це буває в житті – тих героїв, з якими він ототожнює себе» [19, с. 120–121]. Друга вимога до народного театру: «Хай же театр буде могутнім стимулом до дії. Хай народ здобуде в особі свого драматурга доброго супутника, веселого, життєрадісного, коли треба – героїчного, на чию руку він може спертися і чий добрий настрій примусить його забути про тяготи шляху». Обов'язок цього супутника – вести людей просто до мети, привертаючи водночас їх увагу до всього, що можна бачити навколо себе в дорозі. Третя умова народного театру – він «повинен бути світочем для розуму... Нехай же навчають народ ясно бачити речі, людей, самого себе і судити про все це...» [19, с. 122]. «Радість, сила і освіта – ось три основні умови народного театру», – підсумовує Ромен Ролан [19, с. 125]. Зважаючи на висловлювання А. Волошина, переконуємося, що він саме так і розумів значення й вимоги до народного театру та поставив перед собою відповідні вимоги, пишучи п'єсу «Маруся Верховинка», якій судилося стати концептуальною в його творчості.

Окрім того, характер драматургії А. Волошина визначався реалістичними тенденціями, які на той час займали чільне місце у драматургії, зокрема, Австрії й Угорщини [14, с. 293]. Композиція п'єси побудована так, щоб привертати інтерес глядача, тримати його в напрузі інтригою сюжету. Уже сам початок п'єси втягує глядача в події, які згодом набувають швидкого несподіваного розвитку. Зав'язка починається зі сцени у корчмі. Селяни перемовляються між собою, жартують, випивають. Життєвість, реалізм цієї картини відразу переносять глядача в атмосферу подій. Уже тут закладається одна з головних інтриг п'єси – корчмар Гершко і писар Вернер намагаються споїти селян і з їх допомогою закрити українську, натомість відкрити «панську», російську школу. До всього цей підступний крок допоміг би позбутися із села молодого кооператора Івана Петровського, який, з одного боку, дошкуляє корчмареві своєю діяльністю, а з іншого – стоїть на дорозі писаря, який закохався у головну героїню п'єси Марусю Тисовську. Події швидко набирають обертів, приводять до критичного моменту: якщо Маруся не відмовиться від Івана і не вийде заміж за Вернера, буде закрита їхня школа, втратить роботу батько, Іван більше не зможе працювати в селі. До

останнього моменту автор тримає глядача в напрузі й невідомості. Безслідно зникає Маруся Тисовська – мова йде то про звірів, які її розірвали в лісі, то про розбійників, то про арешт. Івана ж чомусь викликає до себе жандарм. Такий виклик зазвичай нічого доброго не обіцяє. Можна тільки уявити, які співпереживання мала викликати вистава у глядачів того часу. Несподіваність розв'язки є гідним продовженням драматургічної «паузи», яку автор витримав до останньої сцени – Маруся Верховинка з'являється жива-здора та ще й з чудовими новинами: Вернера звільнено з писарської посади, підступні плани корчмаря зруйновані, Іван одержав дозвіл на постійне проживання в селі (для цього його й викликав жандарм). І все це – завдяки рішучим діям самої Марусі Верховинки. Дослідники звикли порівнювати п'єсу з відомим твором Котляревського «Наталка Полтавка». Попри подібність багатьох моментів, п'єса Волошина має свої відмінності, навіть переваги. Сюжет «Марусі», побудований на іншому часовому матеріалі, більш несподіваний і захоплюючий.

Взаємини персонажів «Марусі Верховинки» так само багато в чому нагадують героїв п'єси Котляревського. Маруся Тисовська й справді схожа на Наталку Полтавку. Обидві гідно вистояли перед домаганнями в першому випадку Возного, в другому – Писаря. З першою появою Марусі відчуваються її риси характеру – іронічність, рішучість, кмітливість. Почувши, що писар Вернер намагається закрити українську школу, вона гостро кепкує з нього, на кожне його слово має дотепну іронічну відповідь. Водночас Маруся часто проявляє добросердечність. Перш за все у ставленні до свого батька, до Івана Петровського і навіть до завжди захмелілого, але доброго Михайла Русина. Гострий розум та весела вдача і роблять Марусю Верховинку схожою на Наталку Полтавку. Згадаймо характеристики Наталки: «Золото – не дівка. Крім того, що красива, розумна, моторна і до всякого діла дотепна, – яке в неї добре серце...» [15, с. 234]. Дівчата схожі не тільки характерами, вони й у подібних ситуаціях поведуться однаково. Порівняймо, як кепкувала Наталка Полтавка з недолугих залищань Возного. Метка на слово, вона геть засоромила бідолашного. Подібно поводиться і Маруся Верховинка, сміючись із безпорадного сватання пана Вернера. У відповідальний момент вони діють однаково рішуче. Але все ж таки між ними існує суттєва відмінність. Маруся Тисовська живе і діє у зовсім інших умовах. 30-ті роки на Закарпатті – це час політичних змін, національного пробудження, створення різноманітних товариств, кооперативів, гуртків. Срібна земля починала розвивати своє суспільно-політичне життя, в тому числі і на селі. Лідером, представником активної інтелігенції в селі була й Маруся Тисовська. Навколо неї гуртується місцева молодь. Маруся відіграє важливу роль у розвитку освіти серед односельців. На відміну від Наталки Полтавки, вона діє значно активніше і ширше. Вона знає закони і вміє їх використовувати на захист справедливості.

Близький до Марусі за духом і цілями молодий сільський кооператор Іван Петровський. Він наділений своїми рисами характеру. Проте за вдачею він менш рішучий. У відповідальний момент не може знайти правильного рішення. «Що ж чинити?» – питає його Маруся, коли отримує листа з «освідченням» писаря, а точніше – з погрозами і шантажем. «О, ци я знаю?» – розгублено відповідає Іван.

І згодом додає: «Нема ради» [9, с. 261]. І все-таки, коли Маруся таємниче зникає, він проявляє активність, іде на її пошуки.

Не менш колоритний персонаж п'єси – писар Вернер. Його образ нагадує нам образ Возного із «Наталки Полтавки». І один, і другий користуються у розмові малозрозумілим суржилом. Вернер називає це «руським літературним язиком», хоча насправді це штучна мова. Така риса характеру писаря Вернера пов'язана з тодішньою ідеологічною боротьбою з москвофільством, яке поширювалося на Закарпатті. Опорою русофілів стало «Общество им. А. Духновича», організоване в грудні 1923 року. Свого часу А. Волошин у статті «О письменном язичі подкарпатських русинов» так описував ситуацію: «Залізло до нас нісколько фанатиков-яничаров царславної і большевистської Росії, котрі сей час і начали свою опасну братоубійственну роботу» [16, с. 154]. Наслідком цієї роботи і стали такі національні покручі, як писар Вернер, який у минулому легко міняв свою національну орієнтацію з промадлярської на москвофільську. Ще одна відмітна риса писаря – його тупість, недалекоглядність. Своїми діями він врешті сам собі нашкодив, давши в руки Марусі письмове підтвердження власних незаконних вчинків.

Колоритно виглядає у п'єсі і корчмар Гершко – хитрий і підступний інтриган, який вміло використовує у своїх цілях і довірливого Вернера, і неграмотних селян.

Загалом усі персонажі твору подані досить виразно й цікаво. Це стосується і сільського п'янички Михайла Русина, і навіть епізодичних персонажів. Кожний з них наділений індивідуальними рисами, легко впізнається з-поміж інших. Завдяки цим особливостям п'єси сприймається з інтересом, живо.

Як зазначалося вище, А. Волошин хотів донести до людей необхідність науки, освіти, моральності. Він зміг написати п'єсу – носія його ідей, у якій виразно видно, як хитрі особи обманюють менш освічених. Неосвічених селян намагаються переконати в тому, що просвітницька діяльність на селі є злом. Прості селяни врешті вірять цій маячні, адже запевняють їх в цьому найвпливовіші люди на селі – писар і корчмар. Протистояти їм змогли тільки освічені та рішучі, в першу чергу проста сільська дівчина-українка Маруся Верховинка. Саме освіченість і патріотизм допомогли їй розбити підступні плани Вернера та Гершка.

Варто додати, що п'єса відобразила не лише просвітницькі ідеї та намагання показати користь освіти, але й передала фактичні тенденції стрімкого розвитку національної освіти, характерного для початку ХХ ст. у світі. Цю тенденцію спостеріг у своїй праці «Бунт мас» сучасник А. Волошина, іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гасет [17, с. 15]. Ще один прояв людської взаємодопомоги на селі – тодішня кооперативна організація. Завдяки їй можна вирішити свої фінансові проблеми, не потрапляючи в кабалу до корчмаря.

На нашу думку, А. Волошин передав через п'єсу політичні та просвітницькі ідеї, які бажав донести до народу. Передав вдало і довершено, висвітливши моральні цінності так, щоб будь-яка пересічна людина могла зрозуміти всю їхню важливість і необхідність. При цьому подані ідеї не надто перевантажують п'єсу, яка зберегла свою розважальність і захопливість. А. Волошин повністю витримав основні принципи такого виду сценічного мистецтва, як народний театр. Тут і справді, як писали О. Мишанич і П. Чучка, спрощено подано складні соціальні

процеси на селі, але ж хіба можна цього вимагати, скажімо, від детективного жанру чи мелодрами – кожний жанр має свої вимоги і підходи.

Те, що А. Волошин упорався зі своїм завданням як драматург, підтверджують і відгуки про «Марусю Верховинку» сучасників. Прихильно відзначив п'єсу чеський критик Антонін Гартл у збірнику «Podkarpatska Rus» [21]. Юрій Шерегій також стверджує у своїй книзі «Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року»: «...аматори самоосвітнього гуртка при хлопчачій учительській семінарії поставили в гімназійній залі в Ужгороді в режисурі Миколи Біличенка 26.05.1935 несподіванку – прем'єру п'єси Августина Волошина «Маруся Верховинка...» 06.07.1935 виставу повторено з нагоди конгресу Учительської громади в Ужгороді в міському театрі «з прекрасним успіхом...» [20, с. 187].

А. Волошин, вводячи в контекст літератури українського Підкарпаття ідеї та героїв нового часу, виступає новатором насамперед в тому, що вибудовує колізію перемоги. Героїзація поразки, яка наявна і в творчості А. Волошина, поступається героїці перемог. Морально-етична та ідейна вищість утверджуються в реальних життєвих ситуаціях. Власне в цьому й вбачаємо оригінальність «Марусі Верховинки». Подібне художнє вирішення зустрічаємо згодом і в інших авторів, що дає підстави судити про життєздатність концепції А. Волошина.

Безперечно, рівень літературного таланту завжди визначається за кращими творами письменника. У розмові про Волошина-драматурга таким твором є п'єса «Маруся Верховинка», в якій він майстерно відобразив життя закарпатського села, сільської інтелігенції. Інші його драматичні твори є рефлексією на час: написані зі злоби і на потребу доби, щоб задовільнити естетичні потреби закарпатського читача (глядача), щоб виховати його у відданості батьківщині, у бажанні служити во ім'я її і Бога, щоб допомогти рідному народу самоствердитися, самоудосконалитися, самоусвідомитися, бо ж до цього кликав його обов'язок і переконання. Зробив він це цікаво, талановито, актуально. Нема сумніву, що до літературної творчості А. Волошина наші сучасники ще повернуться. Кращі його твори повинні зайняти достойне місце в історії закарпатської літератури.

Про те, що п'єса актуальна й сьогодні, свідчить той факт, що Хустський народний театр веде підготовку до постановки «Марусі Верховинки» на своїй сцені. Адже й сьогодні йдеться про освіту, релігійність, високу моральність на селі, викорінення пияцтва, впровадження нових форм культурно-громадського життя, і сьогодні мали б перемагати християнські чесноти і громадянські цноти. Отже, п'єса становить інтерес не тільки для вузького кола дослідників, але й для сучасного глядача.

-
1. Андрійцьо В. «Нова сцена». Театр Карпатської України. – Ужгород: Гражда, 2006. – 118 с.
 2. Андрійцьо В. Щодо мотивів національних ідей в драматичних творах А. Волошина // Розвиток народно-господарського комплексу Карпатського регіону: 36. наук. праць. – Хуст, 2003. – 60 с.
 3. Баглай Й. Із театром 40 років // Новини Закарпаття. – Ужгород, 1997. – 17 березня. – С. 4.
 4. Баглай Й. На вітвар єдності українського народу // Календар «Просвіти». – Ужгород, 2001. – С. 47–51.
 5. Бірчак В. Літературні стремління Підкарпатської Руси. – Ужгород, 1937. – 178 с.

6. Волошин А. Без Бога ні до порога // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – С. 274–308.
7. Волошин А. Вечір святого отця Миколая. – Рукопис. – Архів видавництва «Гражда». – 18 с.
8. Волошин А. Князь Лаборець // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – С. 309–341.
9. Волошин А. Маруся Верховинка // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – С. 243–273.
10. Волошин А. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – 488 с.
11. Волошин А. Фабіола // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – С. 342–372.
12. Волошин А. Фабіола. Историчний розказ. По сочиненію Н. В. – Ужгород, 1913. – 95 с.
13. Волошин А. Ко історії нашого новинарства // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – С. 54–67.
14. История западноевропейского театра / Под общ. ред. проф. А. Г. Образцовой, проф. Б. А. Смирнова. – М., 1985. – Т. 7. – 535 с.
15. Котляревський І. Твори. – К., 1965. – 246 с.
16. Мишанич О. В., Чучка П. П. Августин Волошин: Вступна стаття // Волошин Августин. Твори. – Ужгород: Гражда, 1995. – 447 с.
17. Ортега-і-Гасет. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
18. Ребрик Н. Література народоцтва і чину на українському Підкарпатті в першій половині ХХ ст. – Ужгород: Гражда, 2007. – 220 с.
19. Ролан Р. Думки про мистецтво. – К.: Мистецтво, 1977. – 238 с.
20. Шерезій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто–Пряшів–Львів, 1993. – 410 с.
21. Hartl Antonin. Literami obzoreni Podkarpatskych Rusinu. – Прага, 1930. – 70 с.

AVHUSTYN VOLOSHYN. THE «MARUSIA VERKHOVYNKA» PLAY.

*To the 75th anniversary of the «Ruthenian Stage» theater in Khust
To the 70th anniversary of Carpathian Ukraine*

Nataliya Rebryk

Uzhhorod

The article focuses on the works by Avhustyn Voloshyn as playwright. In particular, the play «Marusia Verkhovynka» is analysed within the context of the theatrical and enlightenment atmosphere in Transcarpathia.

Key words: drama, folk theater, enlightenment ideas, realistic tendencies.

АВГУСТИН ВОЛОШИН. ПЬЕСА «МАРУСЯ ВЕРХОВИНКА»

*К 75-летию театра «Руська сцена» в Хусте
К 70-летию Карпатской Украины*

Наталья Ребрык

Ужгород

Акцентируется внимание на драматическом наследии Августина Волошина. В частности проанализирована пьеса «Маруся Верховинка» в контексте тогдашней театральной и просветительской атмосферы Закарпатья.

Ключевые слова: драма, народный театр, просветительские идеи, реалистические тенденции.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2009

Прийнята до друку 25.09.2009

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 82.0:7:008

КРИТЕРІЙ ХУДОЖНОСТІ: АКТУАЛІЗАЦІЯ БАЗОВОГО ПОНЯТТЯ

Петро ІВАНИШИН

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
вул. Т. Шевченка, 24, 82100 Дрогобич, Львівська обл.*

Розглянуто базове для літературознавчого аналізу поняття критеріїв художності. До основних критеріїв належать техне, ейдологія і телеологія.

Ключові слова: літературознавство, критерії, мистецтво, культура, література.

Питання критеріїв художності у сфері літературознавства варто віднести до категорії базових. Поруч із такими, як літературність та художня література, естетичність та інтенціональність, художній текст і твір, автор і читач, функції літератури та літературний процес тощо. Без їх вивіреного окреслення на методологічному рівні дослідницької свідомості навряд чи можна вести мову про науковий спосіб розуміння мистецтва слова, швидше, йтиметься про більш чи менш вдалі інтуїтивно-суб'єктивістські навкололітературні домисли, незрідка тривіальні, хаотичні, часткові й мало переконливі.

Здається, саме брак такого окреслення базових понять спостерігаємо у тій частині сучасної науки про літературу, яка намагається кооптувати дещо екстравагантні в науковому сенсі ідеї постмодернізму та його ближчих чи дальших різновидів (постструктуралізму, деконструктивізму, неофемінізму, неомарксизму та ін.). Цілком у дусі антидуховних імперативів повоєнної епохи як доби «катастрофічного обвалу культурних цінностей» (Ж. Рюс) з'являються переконання у відсутності мистецьких критеріїв: мовляв, все може бути мистецтвом, якщо його таким назвати [7, с. 126]. Висловлювання англійського дослідника В. Лейча добре відображає сутність саме постмодерної позиції: «Найкраще розглядати літературу як ту назву, яку люди час від часу і з різних причин дають певним видам письма, всередині цілого поля того, що Мішель Фуко називав “дискурсивними практиками”» [Цит. за: 2, с. 132].

Ця в суті своїй антихудожня традиція бере початок ще в авангардизмі (частково у деяких ідеях Просвітництва), настанови якого у постмодерні швидше видозмінюються, ніж заперечуються. Вартує уваги думка польського естетика Владислава Татаркевича, який пише про домінування авангардизму у євроатлантичному регіоні після Першої та, особливо, після Другої світової воєн:

«Якщо модернізмом називати авангард у стані війни, то можна сказати, що з припиненням воєн почався період постмодернізму. Авангарду, власне кажучи, вже нема, оскільки є тільки авангард» [6, с. 44]. Традиційні уявлення про мистецтво, за В. Татаркевичем, спонукають розглядати його як частину культури, яка постає завдяки майстерності автора, становить «осібний материк у світі» й існує винятково у мистецьких творах. Авангардно-постмодерні теорії натомість утверджують іншу позицію, в якій мистецтво постає «ворогом культури» (Ж. Дюбюффе), постає чимось протилежним майстерності – тому «Все є мистецтво» (Г. Арп) або «Мистецьким твором стає все, що спроможне скупчити на собі увагу» (М. Порембський), стає тотожним будь-якій, навіть побутовій, діяльності – звідси уявлення про вантажника як митця (Г. Розенберг), поява так званої «конкретної поезії», «пластичного звуку», перфомансів тощо, зрештою, мистецтво відривається від мистецьких творів, постає як абстрактна «творчість» – тому, скажімо, для Р. Морріса достатньо існування задуму, а не твору: «Нема вже мистецьких творів, є тільки мистецькі ситуації» (А. Моль) [6, с. 45–47].

Виразно нігілістична концепція постмодернізму призводить не лише до закономірної, з погляду викривленої, антибуттєвої логіки, думки про «смерть мистецтва», а й до такого висновку – про «смерть теорії літератури» (Г. Тіханов). Саме це, зокрема, проявляється у запереченні критеріїв художності й у сфері мистецтва слова, фактично, у безпорадності перед оцінкою будь-якої письмової дійсності. Але безпорадності далеко не безневинної, а із чітким ідеологічним – лібералістичним – спрямуванням. «Мабуть, – слушно зазначає І. Ільїн, – ніколи в мистецтві з часів епохи Просвітництва так сильно не відчувався в літературі елемент дидактичної спрямованості, свідомо орієнтований на перевиховання читацьких смаків, на перебудову стереотипів його сприйняття» [2, с. 166].

Тож відрізані коров'ячі голови у скляних кубах, якими так люб'язно пропонував насолодитися нещодавно один із київських центрів «сучасного мистецтва», цілком суголосні в аспекті культивування почуття огиди «письму» деяких сучасних українських авторів, не безпідставно віднесених критиками до «генітальної літератури» (В. Панченко). Хоча для інших – з числа не наукових, а постмодерних критиків – це і є «нормальна» чи «власне» література. Щоправда, як вони змогли визначити її «художньо-літературність» за умов принципової відсутності в постмодернізмі поняття літератури та критеріїв її визначення, залишається цілковитою таємницею. Можливо, за запахом чи телепатично.

Цікаво, що дух постмодерного й авангардистського релятивізму хаотизуюче впливав (та й впливає, судячи із деяких відгуків старших на твори молодих письменників) навіть на тих українських авторів, які своєю літературною практикою засвідчили сповідування високих художніх стандартів. Прикладом може бути стаття Уласа Самчука «З приводу "Собору" Олеся Гончара» (1968), в якій відомий українських прозаїк та критик, колишній вісниківець, враховуючи діаспорно-інокультурний контекст, змушений радше ніяково приховувати, ніж утверджувати критерії літературності: «У цій нашій мові про цю книгу "Собор" свідомо оминаю її літературно-мистецьку частину, я не критик, і це не моє фахове царство. На мою думку, у наш час не існує твердих канонів формального

визначення мистецькості чи не мистецькості твору. Тепер перемішано всі стилі – старі, нові, з минулого і майбутнього, мистецтво обертається в буревісному світі циклонів і контрциклонів, а тому книга лишень тоді книга, коли вона щось нам каже, нас хвилює, нами люблена або нами зненавиджена. Не мистецькість, це є квалітет думки, вислову, барви» [5, с. 77].

Мабуть, найбільше потерпає від відсутності чи розмитості критеріїв художності передусім літературна критика загалом та конкретні літературні критики. Теоретик в якості матеріалу дослідження може легко звернутися до перевірених часом творів (і найчастіше так і робить), історик літератури переважно систематизує уже апробовані творчі досвіди і тільки критик повинен дати оцінку поточному літературному процесові, звертаючись до творів, міра і ступінь художності яких становить таємницю. Тут навіть авторитет імені письменника не завжди спроможний допомогти, бо добрий прозаїк часто виявлявся посереднім поетом чи драматургом і навпаки. Не бракує в історії української літератури й випадків, коли талановиті митці (наприклад, П. Тичина) з тих чи інших причин зазнавали «корозії таланту» (М. Коцюбинська), перетворюючись на продуцентів політичного агітматеріалу.

Проблеми літературної критики у постімперський період лише частково можна пояснити відсутністю систематичних високих гонорарів, браком відповідних часописів чи відсутністю якісної літератури (хоч усе це якоюсь мірою теж присутнє). Основна причина її хаотичності, нерівності, непрофесійності, на мій погляд, – інсталювані у критичну свідомість заперечення, сумнів, непевність щодо критеріїв художності. Невже й справді цих критеріїв не існує і все може бути літературою?

Історичний досвід українського народу та інших народів світу переконує, що це далеко не так. Інше питання, що поняття мистецтва, літератури, її функцій та критеріїв справді могло дещо видозмінюватися в різні культурно-історичні епохи. Однак літературність «Іліади», «Слова о полку Ігоревім», «Дон Кіхота», «Тартюфа» чи «Паломництва Чайлд Гарольда», схоже, від цього не дуже постраждала. Тож, мабуть, таки існують якісь засоби пізнання та оцінки, що дають підстави вирізнити художню літературу серед інших типів письменства.

Що ж це за засоби? Перш ніж перейти до їх пропедевтичного окреслення, варто зробити два спостереження. По-перше, не важко помітити, що існує велика кількість цих засобів – від оцінки оригінальності твору до, скажімо, зовнішнього вигляду видання, – але не всі з них будуть основними, атрибутивними. З іншого боку, якраз, щоб виявити найбільш значущі, константні, атрибутивні критерії, варто враховувати перевіреним досвідом століть уявлення про мистецтво і літературу. Наприклад, можна звернутися до уже згаданих ґрунтовних узагальнень В. Татаркевича щодо більш як двотисячної історії розвитку поняття *мистецтва*. Подаємо їх ще раз із певними уточненнями.

Отже, насамперед мистецтво – органічна частинка *культури*. При цьому доцільно пригадати, що безнаціональної культури мислителі та вчені досі не виявили. Уже класичними стали визначення, наприклад, Макса Вебера про те, що культура – це сфера, що охоплює «всі вияви духовності, які відрізняють одну національну спільноту від іншої» [див.: 3, с. 58], чи Поля Рікера, який вбачав у

ній «комплекс цінностей», що конституують народ як народ [4, с. 300–301]. Отже, література як невід’ємна складова мистецтва теж володіє загальнокультурною національно-духовною сутністю. Не випадково Мартін Гайдеггер окреслював мистецтво як «джерело звершено-історичного тут-буття народу», і відзначав, що в літературі (як «поезії») кожному народові «передзакарбовані поняття про його сутність» [8, с. 305–308]. Цю ж думку розвинув згодом і Ганс-Георг Гадамер: «Література... грає роль функції духовного збереження й традиції, а тому вона до всього сучасного вносить приховану в собі історію» [1, с. 146, 156]. Так проявляє себе духовнотворчо-інтенціональний аспект *художності* як сутності (чи ідеї) мистецтва.

Мистецтво також – наслідок *майстерності* митця. Його породжують передусім спеціальні вміння та наполеглива праця професіонала. Виснажливість цієї праці передають хоча б такі рядки Ліни Костенко: «А геніальні поети – такі бездарні! // Виходять з ночей аж чорні, як шахтарі з забою. // А ті клаптенята паперу – то смертельні плацдарми // самотньої битви з державами, з часом, з самим собою». Водночас мистецтво – автономна сфера культури, духовної дійсності взагалі, це справді «осібний материк у світі». Але окремий, не означає – цілком протилежний світові чи відірваний від нього. Осібність мистецтва, на нашу думку, добре пояснює пов’язаність мистецтва зі сферою *естетичного*, прекрасного. Ця пов’язаність помітна не лише у психологічному плані – у задоволенні (чи породженні) художнім твором естетичних переживань, але і в онтологічному. З онтологічного погляду, поняття «краса» переосмислюється й тлумачиться як «світлість» чи «просвітлення» буття на рівні форми [8, с. 291–293, 311–312]. Але таке світіння цілком може задовольняти естетичні переживання митця і реципієнта. Тобто, психологічна та онтологічна концепції естетичного аспекту *художності* цілком піддаються узгодженню, навіть взаємодоповненню. І нарешті останнє: сфера існування мистецтва – мистецькі твори, «у творах – його сенс, за них його цінують», стверджує В. Татаркевич.

Маючи на увазі сказане вище, сприймаючи згадані національно-екзистенціальні передсудження, можна з достатньою мірою переконливості та аргументованості припустити наявність *трьох основних (атрибутивних) критеріїв художності*.

Перший критерій – *техне*, – є естетичним і пов’язаний із оцінкою зовнішньої форми літературного твору. Йдеться про оцінку «творчого ремесла» (І. Франко) письменника як майстра слова, його мовно-образотворчої, художньо-мовленнєвої, версифікаційної, стильової тощо майстерності. Другий критерій – *ейдологічність* – теж естетичний і за його допомогою оцінюється внутрішня форма твору. Тобто оцінюється образотворча майстерність автора, оцінюється якість й окремих образів (їх функціональна завантаженість, новизна й інформативність тощо), й ейдологічної системи – як образної дійсності – загалом. І нарешті третім основним критерієм є *духовнотворча телеологічність* твору. Цей інтенціональний критерій оцінює зміст і смисл літературного твору з погляду духовнотворчої майстерності автора: оцінка доцільності, кінцевої мети (телеології), змістової та смислової сутності твору, його інтенціональної цілеспрямованості («тенденційності», за І. Франком), їх вивіряння з ідеєю та

функціями мистецтва (як складової культури). Фактично йдеться про оцінку людинотворчого та націотворчого потенціалу твору.

Очевидно, що застосування цих критеріїв могло б допомогти по-іншому, дещо глибше поглянути на творчі досвіди в минулому та сучасності. Сумнівність, наприклад, окреслення деяких творів футуристів як літературних. Відомий «Тиждень» М. Семенка (*«Понеділок. // Вівторок. // Середа. // Четвер. // П'ятниця. // Субота. // Неділя. // Все.»*) може розглядатися як мистецький твір – вірш – радше іронічно, ніж серйозно і такий розгляд вагітний потужним потенціалом пародій в душі К. Буревія. Можна написати аналогічний текст під назвою, наприклад, «Півріччя»: *«Січень // Лютий. // Березень. // Квітень. // Травень. // Червень. // Все»*. Але експерименти початку ХХ ст. бліднуть перед викликами століття ХХІ, де неочинічний «сірий сель верлібрів» (Л. Костенко) як символ усього прозового й віршованого постмодерного «письма», приховує не лише естетичний несмак (С. Андрухович чи І. Карпа) чи ементарне імітаторство (С. Жадан чи Л. Дереш), а й речі більш вульгарні й огидні. Наприклад, культурно-імперську лібералістичну настанову на паплюження української класики, як у постмодерному тексті «*Bad company* (Короткий курс української літератури)» Ю. Андруховича. Про ще більш епатажні твори його галасливих однодумців не варто й згадувати. Залишивши межі власне літератури, дещо критичніше можна було б поглянути і на іноземні сучасні твори інших видів мистецтва (тих, що популяризуються в якості мистецьких), поставивши питання про їхню художність; наприклад, чаклунської епопеї про Гаррі Поттера, бандитської кіносаги «Бригада», циклу комедій під назвою «Американський піріг» чи низки «антитерористичних» російських та американських бойовиків.

Звичайно, подані тут принагідні тезаурусні міркування – лише маленький вступ до складної герменевтичної теми. Детальніше окреслення критеріїв художності, як і можливість виявлення на їх основі чотирьох типів письменства – нехудожньої літератури, художньої літератури, масової літератури та антилітератури, – потребує більш детальних і масштабних студій. Однак і цей розмисел, сподіваємось, дає підстави не лише ствердити наявність іманентних мистецькій сфері засобів пізнання та оцінки її сутності, а й дозволяє більш науково, фахово, а значить по-справжньому критично, поглянути на строкатий потік новітньої літпродукції, де, мабуть, далеко не все вартує називатися мистецтвом слова, далеко не кожен твір спроможний бути джерелом національної екзистенції. Більше того, варто відзначити, що відсутність критеріїв б'є не лише по літературній критиці чи літературознавству загалом, а й по самій літературі, множачи малохудожні чи й антихудожні підробки. А без художньої літератури повноцінне буття нації навряд чи можливе.

1. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2000. – Т. I. Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. – 464 с.

2. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 256 с.

3. Касьянов Г. В. Теорії нації та націоналізму. – К.: Либідь, 1999. – 352 с.

4. Рікер П. Історія та істина / Пер. з фр. В. Й. Шовкуна. – К.: Видавничий дім «KM Academia», Університетське видавництво «Пульсари», 2001. – 396 с.

5. Самчук У. Роздуми про літературу. Збірник літературно-критичних статей / Упорядкування, примітки, післямова М. Я. Гона. – Рівне, 2005. – 103 с.
6. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка. – К.: Юніверс, 2001. – 368 с.
7. Туганова О. Э. Постмодернизм в американской художественной культуре и его философские истоки // Вопросы философии. – 1982. – № 4. – С. 122–129.
8. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С. 264–312.

CRITERIONS OF ART: ACTUALIZATION OF THE BASIC CONCEPT

Petro Ivanyshyn

*Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych,
24 Shevchenko St., UA-82100, Drohobych, Lviv region*

The article discloses the basic of the literary analyses concept of criterions of art. Techné, eйдology and teleology are the basic criterions of art.

Key words: literary studies, criterions, art, culture, literature.

КРИТЕРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ: АКТУАЛИЗАЦИЯ БАЗОВОГО ПОНЯТИЯ

Петро Іванишин

*Дрогобицкий государственный университет имени Ивана Франко,
ул. Т. Шевченко, 24, 82100, Дрогобич, Львовская обл.*

Рассматривается базовое для литературоведческого анализа понятие критериев художественности. К основным критериям причисляются технэ, эйдология и телеология.

Ключевые слова: литературоведение, критерии, искусство, культура, литература.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2009

Прийнята до друку 25.09.2009

УДК 821(477+100)''652/19''-6(091)

ДЕЯКІ ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ ЕПІСТОЛЯРНОГО ЖАНРУ

Людмила ЗАРИЦЬКА

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

Висвітлено історію вивчення теорії епістолярного жанру від античності до ХХ ст. Автор розглядає як історію листування в Україні, так і за кордоном, характеризує лист як жанр і лист як форму твору, дає визначення письменницькому листу.

Ключові слова: епістолярна форма, лист, письменницький лист, послання.

Уперше практика листування виникає в Стародавньому Єгипті. Поява листування зумовлена розвитком торгівлі й дипломатичних відносин з іншими державами.

У Давній Греції та Римі листування впорядковували відповідно до чітких стилістичних норм, які розробили риторики, й належало до словесного мистецтва. Сферами, в яких листи з побутового спілкування перетворювалися на твори художньої прози, були публіцистика та дидактика. Саме до цього роду відносимо найдавніші зразки грецької епістолографії – листи Ісократ, Платона, Арістотеля. Листи Ісократ і Платона безпосередньо пов'язані з політичною теорією їхніх авторів і суспільними подіями часу; листи Арістотеля виникли з потреб його школи та після його смерті зберігалися учнями як наставницька література. Листи Арістотеля містять філософські роздуми на тему моральності й мистецтва державного управління. Найбільш довершену форму повчальна епістолографія отримала у школі Епікура. Роздуми Епікура про фізичний світ і про моральний стан людини викладено у трьох великих листах до Геродота, Піфокла та Менекея. Поступово лист виходить за межі реальної переписки і стає умовною формою філософського повчання і наукового трактату. Повчальні листи продовжували традицію наукової літератури діалогів й з плином часу набували все більше «фактографічного характеру» сухого опису. Листи на етичні теми, навпаки, зазнали найбільшого впливу риторики і стали жанром, що виконував функції ораторського мистецтва. Тон інтимної переписки слугує в них формою емоційного звернення до широкого кола письменників.

Поряд із жанром листа набуває популярності жанр послання, який у період античної літератури представлений творами Горація («Послання до Пізонів») та Овідія. Жанр листа та послання часто не розмежовували, що спричинило складність вивчення листів та виділення їх в окремий жанр.

Риторика систематизувала правила для усіх форм мовлення і створила штампи для поведінки людини та зображення ситуацій. У систему риторики було

включено заняття зі складання листів на запропоновані теми і від імені запропонованих осіб. Така практика епістолярного творення призвела до народження «літератури фіктивних листів».

Епістолярна теорія римської риторичної школи відома нам з риторики Юлія Віктора (IV ст. н. е.). Риторика Юлія Віктора вимагає від епістолярної літератури виразності, стислості, але на відміну від поданих вище грецьких рекомендацій, орієнтує читача на відповідність характеру адресата, що і змушує думати, що в основі цього розділу лежить давнє джерело, засноване на досвіді реальної, безпосередньої переписки, в якій конкретний вплив листа на адресата мав найважливіше значення. У трактаті Юлія Віктора «Про листи» він перераховує вимоги до написання листів, а також поділяє листи на ділові і дружні. Ділові присвячені важливим справам. «Позитивність» таких листів – «це і вагомість думки, і словесна виразність, і блиск фігур, а також і всі правила ораторського мистецтва». Дружній лист повинен бути стислим.

Епістолярна література стала провідним жанром візантійської публіцистики (листи Фотія). У середньовічній Європі міжмонастирське листування було засобом публічної богословської полеміки.

Українська епістолографія своїми коренями сягає часів Київської Русі, в епістолярній культурі якої простежується вплив античної форми. За свідченням істориків, існувало багато грамот і листів київських князів Володимира Великого, Ярослава Мудрого до іноземних правителів, але дуже мало листів збережено.

Важливим матеріалом, уміщеним у Лаврентіївському списку «Повесті временних літ» під 1096 роком, був цикл творів під назвою «Поученіє» Володимира Мономаха – послання дітям, які за жанром мають спільні риси з епістолою.

У добу Литовської Русі активно вводили у листи кліше князівських грамот, називали титул, ім'я адресата, двома-трьома словами – означеннями давали його характеристику (часто панегіричну) (Духовна грамота Андрія Володимировича Києво-Печерській Лаврі).

Популярну у Середньовіччі полеміку на території української держави представляли такі постаті, як Петро Скарга, Іван Вишенський «Писаніє до всѣх обще, в лядской земли живущих», «Писаніє до князя Василя», й численні послання: «Послання до Василя Острозького», «Послання до єпископів», «Послання львівському братству».

Своєрідним завершенням середньовічної епістолярної літератури, і, водночас, предтечею ренесансної літератури, слугують «Листи світлих людей» (1514) І. Рейхліна і «Листи темних людей» (1515–1517) У. фон Гуттена, які знайшов Б. Грінченко і надрукував у 1901. Традицію середньовічної публічної полеміки продовжують листи М. Лютера.

Пізніше декілька курсів, що навчали мистецтву епістолярного красномовства, входили до дисциплін, які вивчали у Києво-Могилянській академії (рукописний трактат Митрофана Довгалевського «Про листи (1686/87)», який містив такі розділи: «Про природу і прикрашання листів», «Про лист

інакомовний і про його види», а також курс «Двоголовий Киферон» (1695); «Кедр Аполлона» (1702–1703)).

У формі листів писали передмови до своїх книг Г. Смотрицький і К. Сакович, П. Могила, Г. Сковорода.

Одним із перших теоретиків листування в Україні є Феофан Прокопович (теорію викладено у творі «Про ораторське мистецтво»). На думку автора, «писати історії та листи не так легко, як деякі вважають» [10, с. 356–363]. Маючи досвід викладання, він виявляє два недоліки у написанні листів. Перший полягає в тому, що люди не знають, про що треба писати на ту чи іншу тему, і описують те, що не стосується суті, а необхідне пропускають, а другий недолік від того, що не знають стилю чи характеру висловлювання. Тому письменник наголошує, що треба писати листи правильно. А для цього варто «дотримуватися всього, що необхідно ораторові» [10, с. 356–363]. Того, хто буде писати листи, Ф. Прокопович попереджає: «Подумай добре, як розмовляв би ти з особою, до якої пишеш, коли б вона була присутньою, так, отже, й пиши» [10, с. 356–363]. І ще давав такі поради: «Якщо пишем до товариша, рівного за положенням або нижчого, про справу малого значення, то стиль має бути найнижчим і найпростішим; якщо пишемо до пристойнішого, то подай листові більш блискучого стилю. Якщо ж пишеш про щось дуже важливе, то значення справи вимагає більш високого стилю висловлювання» [10, с. 6–18].

Найкращими ж зразками для наслідування у написанні повчального листа Ф. Прокопович вважає Цицерона й Сенеку.

Ритор визначив лист як розмову відсутнього з відсутнім за допомогою письма, а не голосу, й поділяє листи на роди й види.

Листи дорадчого роду:

- дорадчі та відрадчі;
- заохочувальні та стримувальні;
- втішливі (потішні);
- прохальні;
- лист-доручення.

Листи судового роду:

- звинувачувальні листи;
- лист виправдувальний або захисний.

Листи показового типу:

- сповідальні (про веселі та сумні справи);
- листи жартівливі.

Окрім видів листів та їх визначень, Ф. Прокопович подав формули мовних зворотів. До того ж автор намагається роз'яснити, як потрібно будувати свій лист, що й коли пишемо у вступі, які треба робити переходи, як виправдатися за тривалу мовчанку [10, с. 356–363].

Польська дослідниця Стефанія Скварчинська у монографії «Teoria listu» вирізняє дві протилежні думки на сутність листа: 1) епістола з самодостатньою сутністю; 2) лист має лише практичну цінність.

Ще існують так звані «ціннісні» теорії: теорія листа мови (промови), теорія листа-напівдіалога, теорія листа-розмови, теорія листа-визнання [9, с. 6–18].

(Зауважимо, що майже до кінця XVII ст. побутувала теорія листа-мови (промови). Представники цієї теорії (зокрема Еразм Роттердамський) розглядали лист як засіб писемної передачі усного мовлення).

Але суттєва відмінність між промовою і листом зумовила перехід до теорії листа напівдіалога, а потім – теорії листа-розмови. К. Геллерт зауважував, що лист і розмова відрізняються лише за наявністю або відсутністю кореспондента.

На зміну цій теорії у XVIII ст. приходять теорія листа-розмови (мали на увазі уявну розмову з адресатом) та листа-визнання (сповідь автора). Це бере початок ще з листа Петрарки до Цицерона (епістола розглядається як портрет розуму, віддзеркалення душі автора).

Незважаючи на тисячолітню історію існування листування й до цього часу тривають дискусії з приводу визначення жанру листа, його особливостей, визначення самого поняття «лист». Мав рацію Юрій Шерех, коли зазначав ще півстоліття тому, що історії листування в Україні ще не написано.

Щодо виділення жанру листів у поважних наукових працях і досі існують розбіжності. У багатьох джерелах навіть немає визначення жанру листа. Лише нові видання останніх років містять деякі відомості про епістолярій.

У підручниках та солідних теоретичних працях, терміном «епістола» (від гр. *ἐπιστολή* – послання, лист) та похідних від нього словах-означеннях нерідко окреслюють аж чотири поняття: рід («епічна епістола», «віршована епістола», «епістолярна драма»), жанр («епістолярна публіцистика», «епістолярний роман», «епістолярний жанр»), стиль («епістолярний стиль», «стиль дидактичної епістоли» та ін.), поетика («епістолярна формула», «епістолярний код» тощо).

До того ж, сам іменник «епістолярій» іноді вживається в жіночому роді «епістолярія». Науковці материкової України надають перевагу іменнику чоловічого роду, а діаспорні вчені вживають іменник жіночого роду [5, с. 52].

У «Великій радянській енциклопедії» «епістолярну літературу» визначено як «листування, яке від самого початку задумувалося чи пізніше осмислювалось як художня чи публіцистична проза для широкого кола читачів. Таке листування легко втрачає двосторонній характер, перетворюючись в серію листів до умовного чи номінального адресата. Натомість саме орієнтація на адресата, нехай навіть уявного складає важливу ознаку епістолярної літератури, яка відрізняє її від нотаток і щоденника» [1, с. 220].

Енциклопедія «Українська мова» так характеризує епістолярний стиль: «Епістолярний стиль здійснює апелятивну функцію мови, що полягає у звертанні до адресата з бажанням увести його в коло певних подій, поінформувати про щось, викликати співчуття з емоційною настроєністю автора» [3, с. 100].

В. Лесин тлумачить епістолу, послання, ототожнюючи ці поняття так: «Послання, епістола (гр. *ἐπιστολή* – лист) жанр поезії й публіцистики і твір, написаний у формі листа чи звертання до когось» [7, с. 166].

На відміну від В. Лесина, В. Кузьменко розмежовує терміни «лист» і «послання», уточнюючи, що останнє – «це віршований та публіцистичний твір, написаний у формі листа чи звернення до конкретного адресата (індивідуального чи колективного)» [5, с. 70].

Поняття ж «лист» дослідник трактує, зважаючи на поліфонізм епістоли: «Лист письменника – це твір літературного та історіографічного жанру, позначений яскраво вираженою психологічною інтроспекцією та особистісним ставленням автора до дійсності й конкретного адресата, написаний з урахуванням специфіки кореспонденції певної історичної доби» [5, с. 61].

За М. Коцюбинською, листи – це «інтелектуальний продукт особливого роду», «пронизливо одверта сповідь», «скрупульозний щоденник», «філософсько-естетичний трактат», «спонтанні мистецькі одкровлення», «неоціненні спостереження щодо психології творчості», «начерк майбутнього художнього твору, неприхована «гаряча» характеристика звичаїв і персонажів певного середовища, хроніка доби, сповнена теплих цюхвилинних деталей, що, не зафіксовані сьогодні, вже завтра підуть у непам'ять», «автопортрети і портрети людей – від ситуативних мініатюр до монументальних полотен», «гра розуму і сплески чуття, не призначені для широкої публіки» [4, с. 4].

Отже, синтезуючи в собі різні характеристики, епістола є синкретичним жанром, для якого найбільш вдалим є визначення, запропоноване теоретиком епістолярного жанру Л. Морозовою: це «особливе жанрове утворення, що виникло як засіб опосередкованого спілкування, характеризується наявністю специфічних жанрових домінант (персоніфікованість адресації, чітка структурованість, дейктична проекція) та має культурно-історичне значення, якщо дописувачами виступають видатні митці, історичні особи або громадські діячі, як вже було зазначено вище, лист бере свій початок з античності [9, с. 5].

У «Літературознавчому словнику-довіднику» зазначено, що лист як засіб заочного спілкування людей у різних сферах життя надто різноманітний за змістом, що з часом призвело до своєрідної практики укладення цілих «письмовників» (Б. Грінченко «Листівня» із 54 типами зразків епістол від 1680 до 1712 років), котрі подавали зразки листів ледь не на всі випадки життя. Впродовж століть сформувалася канонічна структура листа, яка у класичному варіанті передбачала: *привітання* (воно включало і звертання як першоелемент цього структурного компонента); *домагання прихильності*; *розповідь*; *прохання*; *закінчення-прощання*. Кожний лист повинен був містити хоча б два з названих компонентів, включаючи й обов'язкові змістові формули і замість підтвердження отримання листа – вияв радості з приводу отримання, що прив'язувало цей лист до попередньої кореспонденції, запитання про здоров'я і стан справ; перед закінченням листа – твердження про те, що «більше нема про що писати» і т. ін. З часом з'явилося спеціальне позначення P.S. ("post scriptum" – «після написаного»), що означало необхідність суттєвої дописки прощальної формули [8, с. 242–243].

Епістолярій охоплює велику кількість пам'яток різних епох, різних авторів і різного змісту – від реального листування приватних осіб до послань, звернених до широкого кола читачів. Форма листа, яка була вигідна для відображення внутрішнього світу людини, використовувалась як чиста умовність в композиціях біографічного, етичного і дидактичного характеру, а пізніше, коли «малі форми» стали особливо популярними, виник навіть жанр белетристичного, фіктивного письма, який має спільні риси з античним романом.

Епістолярна форма – художні форми різних жанрів, написані у вигляді листування персонажів між собою або у яких форма листа чи послання використовується як творчий прийом.

В. Кузьменко визначає лист як інтимний людський документ, який пишуть до рідних та друзів, до близьких людей, і в якому розкривається душа автора. Ось чому епістолярні вставки у композицію авторської розповіді в художніх творах допомагають досягти глибшого психологічного мотивування вчинків персонажа, висвітлити яскравіше його характер [6, с. 124].

Епістолярна форма з'являється в античності (Евріпід у трагедії «Іфігенія в Тавриді», комедії Плавта).

Особливого розквіту епістолярна література досягла у XVIII ст. Цей жанр інтегрувався в журналістику (журнали Стіля й Аддісона в Англії, Новикова, Крилова та інші в Росії). Виникають навіть своєрідні газети-листи «Nouvelles litteraires» Рейнеля, «Correspondance litteraire philosophique et critique» М. Грімма. Епістолярна форма широко застосовується у творах різних жанрів («Щоденник для Стелли» Дж. Свіфта, романи в листах «Памела» і «Клариса» С. Річардсона, Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» (еротичний роман у листах, один з найяскравіших романів XVIII ст.), «Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо, «Страждання молодого Вертера» Й.-В. Гете, «Листи провінціала» Б. Паскаля. Під впливом філософського роману «Перські листи» Ш. Монтеск'є епістола стає улюбленою формою написання наукової статті). Традиції епістолярної літератури розвивали в нарисово-документальних творах М. Карамзін («Листи російського мандрівника»), Д. Фонвізін («Записки першої подорожі») [6, с. 122].

Епістолярна форма поступово увійшла до композиції творів як епічних, так і драматичних, і в поезію («Севільський цирульник» П.-О. Бомарше, «Остання жертва» М. Островського, «Ревізор» М. Гоголя, «Вибрані місця з листування з друзями» М. Гоголя, повість Ф. Достоевського «Бідні люди», оповідання А. Чехова «Ванька», «Вершники» Ю. Яновського, сатира «Лист читачів поету» В. Симоненка, оповідання «Повернений лист» Докії Гуменної, поезія «Лист до Калини, залишеної на рідному лузі в Теліжинцях» І. Драча, роман у листах «Намилена трава» П. Загребельного).

У російськомовній повісті «Художник», яка має автобіографічні мотиви, Т. Шевченко визначає мету епістолярного спілкування як таку, що має бути продиктована серцем, а в російських повістях «Музыкант» та «Близнецы», – це одна із форм художнього саморозкриття.

Відомими зі спадщини І. Франка є «Лист Маньки до Касі...» (письменник визначає в назві жанр твору), «Сойчине крило» (у якому епістола до Массіно є художнім прийомом, що додає твору емоційності, напруження, драматизму, рухає сюжет).

Як вже було зазначено вище, дослідники, крім побутового листування, виділяють ще й авторське (приватне) (визначення Л. Морозової). В. Кузьменко характеризує приватний лист як літературу, творчість, хоча, на думку дослідника, не кожний приватний лист письменника можна вважати художнім твором [5, с. 63].

Для української літератури й українського письменства важливими документами нової епохи (від появи творів І. Котляревського) були листи відомих українських письменників Т. Шевченка, П. Куліша. Листи саме цих двох осіб мали найбільше значення для формування суто українського епістолярію й вироблення українського епістолярного мовлення. Хоча й ці письменники у своїх листах подекуди двомовні.

Михайлина Коцюбинська зауважує, що за тематикою листи П. Куліша й Т. Шевченка мають багато спільного (опис настроїв, деталі щоденного життя, творчі плани, відгуки на прочитані книжки, літературні, мистецькі, житейські новини, спогади), та Кулішеві листи ширші, різноманітніші й тематично багатші. Тут творчі плани, формулювання загальної концепції української історії, літератури й культури, виховання українця. Для епістол характерна проблемність, вихід в абстрактну мову [4, с. 15].

Т. Шевченко вводить до літератури жанр віршованого послання. Одним із прикладів такого послання є вірш Т. Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», а також адресні послання – «Гоголю», «Марку Вовчку», «До Основ'яненка», «Н. Костомарову». Відомі послання І. Франка «Товаришам із тюрми», «Мойому читачеві», «Молодому другові», Лесі Українки – «Товаришці на спомин».

Неспростовним є той факт, що без листів І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника «література неповна» [2, с. 109–111].

Епістолярій ХХ ст. був би значно більший, якби не було знищено літературні твори, листи й не закатовано їхніх авторів. Серед збереженої епістолярної спадщини – збірка «Голубі диліжанси» – напрочуд мистецьке листування ваплітян, листи письменників з таборів (Івана Світличного, Надії Суровцевої).

Часткою українського епістолярію є листи діаспорних митців – листи Олександра Кошиця до Павла Маценка і Василя Беневського, які видав Дмитро Нитченко в Австралії, листи українських письменників Івана Багряного, Володимира Винниченка, Уласа Самчука до нього, «200 листів Б. Антоненка-Давидовича», листи Василя Стуса з неволі.

Підсумовуючи вище написане, варто відзначити, що жанр епістоли (листа) й досі не має достатньої кількості досліджень. Брак теорії позначився на кількості та якості практичних досліджень листів. Доцільно наголосити, що не так давно вчені навіть не розмежовували поняття «лист» і «послання». Одним із перших, хто чітко окреслив ці два терміни, був В. Кузьменко. А визначення поняття «письменницький лист» дає Л. Морозова.

Отже, лист, маючи доволі довгу історію існування (від давніх єгиптян і до нашого часу), пройшов декілька етапів свого розвитку, поступово від скutoго канонами, правилами та шаблонами до досить вільного за своїм змістом твору.

Треба зазначити, що український епістолярій з'являється пізніше, і пов'язаний з виникненням Київської Русі. На той час складання епістол входило до вивчення курсу ораторського мистецтва. Першими теоретиками української епістоли були Митрофан Довгалецький та Феофан Прокопович.

Велике значення для формування канонів листа мала епістолярна спадщина корифеїв українського письменства П. Куліша, Т. Шевченка.

Внесок письменників у епістолярій неоціненний, бо саме вони з побутового роблять цей жанр художнім твором, додають йому проблемності, розширюють тематику.

Протягом багатьох століть епістолярна форма органічно увійшла до структури творів всіх родів.

Отже, письменницький лист – то явище синтетичне, поліфонічне, яке розкриває перед читачем життєвий досвід автора, його позицію у соціумі, естетичне сприйняття навколишньої дійсності й визначає авторську індивідуальність.

1. Большая Советская Энциклопедия: В 30 т. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 30. – 632 с.
2. Брюгген В. Роздуми над листами Юрія Щербака // Вітчизна. – 1996. – № 5–6. – С. 109–111.
3. Енциклопедія «Українська мова». – К.: Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2000. – 750 с.
4. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість. – К.: Дух і Літера; Харків: Правозахисна група, 2001. – 300 с.
5. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ століття: Дис. ... докт. філол. наук: 10.01.01 – українська література / НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1999. – 355 с.
6. Кузьменко В. І. Словник літературознавчих термінів. – К.: Український письменник, 1997. – 230 с.
7. Лесин В. Літературознавчі терміни. – К.: Рад. школа, 1985. – 251 с.
8. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
9. Морозова Л. І. Письменницький епістолярій у системі літературних жанрів: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Київський національний університет ім. Т. Шевченка. – К., 2007. – 18 с.
10. Прокопович Ф. Філософські твори: У 3 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 1. – 511 с.

SOME THEORETICAL ISSUES OF EPISTOLARY GENRE

Lyudmyla Zarytska

*Ivan Franko National University of Lviv,
1 Universytetska St., UA-79000 Lviv, Ukraine*

The article deals with the history of studying the epistolary genre theory from antiquity till the XXth century. The author examines so the history of the epistolary in Ukraine as abroad, characterizes the letter as genre and the letter as a form of literary creation, gives the definition of the writer's letter.

Key words: epistolary form, letter, writer's letter, epistle.

НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ЭПИСТОЛЯРНОГО ЖАНРА

Людмила Зарицкая

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина,*

Освещена история изучения теории эпистолярного жанра от античности до XX века. Автор рассматривает как историю письма в Украине, так и за рубежом, характеризует письмо как жанр и письмо как форму произведения, дает определение писательского письма.

Ключевые слова: эпистолярная форма, письма, писательское письмо, послание.

Стаття надійшла до редколегії 23.09.2009

Прийнята до друку 25.09.2009

УДК 821.161.2"19"-1.09 Н.Лівицька-Холодна:1

ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЙНІ ГРАНІ ПОЕЗІЇ НАТАЛІ ЛІВИЦЬКОЇ-ХОЛОДНОЇ

Орися ЛЕГКА

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

Зроблено спробу виокремити у вільній грі тем, мотивів і настроїв поезії Наталі Лівицької-Холодної комплекс Іова. Зіставлено мотиви лірики поетки-емігрантки і біблійної книги Іова. Сумнів і віра – два полюси світовідчуття біблійного Іова і самобутньої поетеси Н. Лівицької-Холодної; схожий і наслідок їхніх життєвих пошуків: усвідомлення власної мізерності на тлі високої суті Бога, щире і повне Його визнання.

Ключові слова: Бог, віра, сумнів, гріх, буття, істина, Вічність, смерть, любов.

*Вершини духа і низи падіння,
нема, нема ніколи їм кінця.
О. Лятуринська*

У контексті всіх біблійних книг Старого і Нового завіту і, зокрема, книг навчально-поетичних (поряд із книгою Псалмів, приказок Соломонових, Піснею Пісень, книгою Екклезіястовою (або Проповідника)) книга Йова чи не найскладніша для осягання. Коротко викладемо її суть. Праведний чоловік на ім'я Йов (Іов) щиро любив Бога, а від злого тікав, мав великий масток, багато дітей, молився за гріхи скоєні і нескоєні. Від лиця Господнього пішов сатана забирати в нього усе (крім «нього самого»), аби пересвідчитися «чи він не зневажає Бога перед лицем Бога?» І ось Йов – нагий, хворий розбитий життєвими бідами, позбавлений сім'ї, родини. Похитнулась віра праведника, стиснулось серце, бо важко було зрозуміти вчинки Всевишнього стосовно його відданості, віри і любові («Він поставив мене Собі ціллю...» [1: 637; 16: 12]¹, «Мій дух заламався, мої дні погасають...» [1: 637; 17: 1], «...спокійним я був, та тремтячим мене Він зробив» [1: 637; 16: 12]). Чоловік вступає у нерівну суперечку з Богом, спраглий дізнатися, за що йому такі випробування. «Бог скривдив мене...» [1: 639; 19: 6], «Він поклав на стежки мої темряву...» [1: 639; 19: 8], «Змишуйтеся надо мною, ви, ближні мої, Божа рука доторкнулась мене...» – справді моторошні слова як на праведника. Трьох приятелів скеровує до Іова Всевишній, аби переконали його в абсолютності Божої благодаті. Між ними зав'язується суперечка про причини лиха, яке спіткало Іова, згодом вона переростає у диспут про походження зла і страждання. Не зуміли Еліфаз, Білдад

¹ Біблія, або Книги Святого Письма Старого і Нового заповіту. – М., 1988. – С. 637. При покликаннях на це видання у квадратних дужках вказуємо також розділ і вірш (стих).

та Цафар виконати волю Господа. І тоді з'явився Бог, промовивши: *«А хто жє перед обличчям Моїм може стати? Хто вийде навпроти Мене – й буде цілий? Що під небом усім – це Моє!»* [1: 663; 416: 2–3]. Через велич природи показує Він своєму слугі власну безконечну могутність і нагадує: *«Він могутній у силі, але Він не мучить нікого судом та великою правдою»* [1: 659; 37: 23]. Бог часто промовляє до нас, проте ми не чуємо, Його опіка безконечна, але ми її не розуміємо.

Йов, вражений словом і величчю Бога, визнає перед Ним власну нікчемність: людина не може порушити Божі права. *«Тільки послухом уха я чув про Тебе, а тепер моє око ось бачить Тебе...»* [1: 664; 42: 5] – з шаною і покорою промовив чоловік.

Бог виправдав Йова, помноживши все, що він мав удвічі. *«Господь поблагословив останок днів Йова більше від початку його...»* [1: 664; 42: 12]. Багато літ щасливо прожив Йов і впокоївся *«старим і насиченим днями»* [1: 665; 42: 17].

Спробуємо зробити висновок із мудрості Божої. Надмірне уповання на Бога і спроба знайти винагороду за свою віру – гріх; чим більший праведник, тим більше випробувань посилає йому Всевишній (*«Від праведного Він очей своїх не відвертає, але їх садовить з царями на троні назавжди, – і вони підвищуються. А як тільки вони лянцюгами пов'язані, то Він їм представляє їх вчинок, відкриває Він ухо їх для остороги...»* [1: 657; 36: 7–10]). І, нарешті, маємо зрозуміти: Бога треба приймати серцем, душею і розумом, не дошукуючись при цьому і не аналізуючи суті вічних Божих істин.

Сумнів і віра – два полюси світовідчуття біблійного Іова й самотньої поетки Наталі Лівицької-Холодної. Це їх єднає. Їх робить схожими також наслідок життєвих пошуків: усвідомлення власної мізерності на тлі високої й могутньої суті Бога, щире і повне Його визнання.

Н. Лівицька-Холодна – талановита представниця інтелектуальної української еміграції, змушена була у 18-річному віці покинути волею невіддільних обставин (батько Андрій Лівицький – вагома постать в уряді Петлюри) рідну Україну з твердою надією повернутись. Її надія залишилась лише надією. У безповітряному просторі еміграції поетеса опинилась на самоті зі своїми віршами, сповненими болю розчарувань, екзистенційними рефлексіями, невтомним пошуком сенсу власного буття.

Уперше присутність комплексу Іова у поезії Н. Лівицької-Холодної зауважив Ю. Шерех [див.: 8]. Дослідник спробував у вільній грі тем, мотивів і настроїв «нових» (тобто «зрілих» поезій) Н. Лівицької-Холодної виділити певні комплекси, дати їм умовні назви: гетеансько-рількеанський, комплекс Філемона і Бавкіди, комплекс Іова, комплекс «чорного янгола». Так він інтерпретував природу поетичного тексту авторки як таку, що має в собі значну частку універсальності, філософічності і схилився до думки, що у своїх віршах поетеса створила власний світ, провадячи постійний діалог зі собою і Богом.

Парадоксально, що в час бурхливих молодечих пристрастей (у наскрізь еротичній за змістом збірці «Вогонь і попіл», особливо у розділі «Червоне і чорне» Н. Лівицька-Холодна визнавала вищість Бога над усім земним [див.

детальніше: 4]. Не йдеться ще про осмислене прийняття Всевишнього, це радше споглядально-суб'єктивне бачення Бога, породжене постійною боротьбою почуттів, безперервним протистоянням емоцій (звідси – різкість художніх контрастів). Чорна і червона барви по чергово проявлялися: то в душі ліричної героїні «чорний трунок, той, що родить зло...» [5, с. 79], то «Бог життя моє, мов килим, виткав червоними квітками диких роз...» [5, с. 79]. У цій таки збірці (майже у руслі пристрастей біблійного Іова) Н. Лівицька-Холодна промовить:

Бог покарав мене, я знаю,
І не скоритись я не можу,
І кару цю щодня приймаю:
Нехай же буде воля Божа [5, с. 88]

Ці рядки, очевидно, зроджені у такому стані, коли «серце рветься в клоччя», коли «сльізьми сходять очі» і життєва безвихідь змушує звернути погляд у небо. Молода жінка, хоч і неусвідомлено, проте глибоко заторкуючи емоційні реєстри, назве «кару Божу» «ласкою» для свого «змученого до краю серця». Чи це не перша з'ява просвітленого після зустрічі з Богом Іова?! Щира задивленість у Боже милосердя опановує людське єство. Устами 30-річної жінки говорить умудрена життєвим досвідом і немовби літня людина. До речі, про самотність поетка вперше заговорила у цьому ж віці, болісно реагуючи на нею ж створений світ [див.: 4].

Бунтуючи супроти свідомого «я», з якого тільки й можливе цілісне пізнання реальності, героїня Н. Лівицької-Холодної опиняється «на розпутті», «в серце вбиваються вістря ножів». І грішниця, і праведниця водночас, вона з надією звертається до неба:

Поможи мені, Господи, поможи!
Не дай на розпутьях умерти!
Кров'ю серця стікають уста... [5, с. 104]

Кінцева містка метафора відображає глибинність того духовного простору, пошуки якого ще молодою розпочала Н. Лівицька-Холодна («Мужність, суворість і чистота... так, я знаю, знаю!»). У ще одній ранній збірці патріотичних поезій «Сім літер» вона знову зіткне в двобої непримиренностей віру і неможливість її дотримання через «свідому» зраду Божих заповітів: «Твоє ім'я – надхненний спів, о Боже, я Тобі молюся, але любити ворогів, пробач мені, я не навчуся...» [5, с. 111]. Це у контексті болючих роздумів про рідну Україну, коли єдиною правдою стає «вогонь-ненависть», що «пірве з кайданів мій народ...» [5, с. 111]. Тут власне видозмінюється комплекс Іова: лірична героїня любить Бога, проте не надмірно уповає на нього, а шукає власних шляхів у тій ситуації буття, яка підвладна людському чину. Вона не боїться навіть іти всупереч волі Бога, бо вірить, що Він усе зрозуміє. А Йов промовляв (не осягнувши всієї суті Божого милосердя): «Трималась нога моя коло стопи Його, дороги Його я держався й не збочив, я не відступався від заповідей Його губ...» [1: 644; 23: 11–12]. Як наслідок – «...перед обличчям Його я тремчу, розважжаю – й жахаюсь Його...» [1: 644; 23: 15].

У своїй пізнішій збірці «На грані» (поезії якої становлять зрілий етап творчості), щільно переплітаються сумнів і відверте бажання його подолати. Лірична героїня усвідомлює всемогутність Бога: «...*Ти, що створив моря й океани, що сонцю сказав: "світи!...", а людині: "будь паном!..."*» [5, с. 122]. У книзі Йова співзвучні рядки: «...*розтягає Він світло Своє над Собою і морську глибину закриває... Він тримає в руках своїх блискавку*» [1: 658; 36: 30–32]. Проте дійсність така страшна («*пустака лиця*», у церкві «*тиша багатомовна*», «*серце Твоє й любов Твою заплъовано!*»), що лірична героїня мимоволі задумується, чи не покинув Бог людей, «*чи ж знайдуть до Тебе путь слова ці, повні нестями?*» [5, с. 123]. На зміну сумніву приходить віра: «*Хай віра моя проста буде тверда, як камінь! Я знаю – треба так, я вірю – Ти тут, з нами*» [5, с. 123].

В іншій поезії (збірка «На грані») метафоричний вислів «*О Боже! Чом не полум'яність смерти, лиш гіркоту тривання дав мені?*» [5, с. 129] максимально співзвучний зі словами Йова: «*так місяці марности дано в спадок мені, та ночі терпіння мені відлічили...*» [1: 626; 7: 3]. Проте на Господніх терезах знову переважає «*живого духа джерело*», відступає «*біль нездійсненности*» (для порівняння в книзі Йова знаходимо рядки: «*Життя й милість подав Ти мені, а опіка Твоя стерегла мого духа...*» [1: 630; 10: 12]). Натомість – жива віра у велич Бога, що «*в жмені світ стиска*»:

За задумом найвищим і за словом,
Зерно очищене, мов золота ріка,
Засяло саявом правди і любови [5, с. 131]

«*Закона візьми з Його уст, а слова Його в серце своє поклади... і буде тобі Всемогутній за золото та за срібло блискуче тобі, ...й на дорогах твоїх буде сяяти світло...*» [1: 643; 22: 22–28] – як відлуння до поетичних рядків Н. Лівицької-Холодної звучить біблійна істина. Душа ліричної героїні чекає Божих жнив, вона, «*як стиглий колос жита, зберегла для житниці свій тягар*» і готова власти покосами, зрізаними «*вимахом Господньої руки*» [5, с. 134], а згодом щиро розкрити простори душі, щоб поповнити їх Божими скарбами любові.

Викристалізовується визначальна модель стосунків поетеси зі світом, з Богом. В її основі складний комплекс умонастроїв, що визначає, з одного боку, часткову конфронтаційність, з іншого – почуття примирення, злагоди з собою. Внутрішній зміст переживання та його художні засоби стоять ближче до пророчого прозріння, ніж зміст осмислення.

Виразними біблійними ремінісценціями Н. Лівицька-Холодна послуговується у поезії «Кінець мандрівки»: лірична героїня уявляє себе «*закуреною*», «*босою*», «*у довгій черзі*» під брамою (раю чи пекла?); усвідомлення власної гріховності, глибинне розуміння внутрішньої міри добра і зла зумовлюють смиренну покору перед Всевишнім. Усі «*стомлені й чорні*» – в очікуванні Божої ласки. «*Муляють наші лати, піт і пил*»: земна гріховність – то спалюючий дощенту біль, її можуть стерти лише цілющі сльози Його:

І вийде тоді до нас із брами Він...
Очі сходитимуть слізьми
І впаде сльоза Його й скропить
найбруднішого з-посеред нас, –
і очистимося, мов іссопом,
в день останній, останній час [5, с. 140]

У цій поезії проблема самопізнання пов'язується з питанням про внутрішнє вдосконалення, очищення від гріха. *«Таж твоім беззаконням немає кінця»* – скаже Еліфаз у книзі Йова. А Елігу (син з роду Рамового, запалився гнівом, бо Йов вважав себе справедливим за Бога) зрікає: *«Таж Бог сильний, і не відкидає нікого, Він міцний в силі серця»* [1: 657; 36: 5]. Праведний Йов зрозумів це, споглядаючи діла Господні на небі і землі. Інтенсивність особистого переживання при наближенні до *«серця Богочоловіка»* породжує мить найвищого духовного піднесення і в героїні Н. Лівицької-Холодної, вона відкриває шлях до внутрішньої гармонії:

О дай припасти до зболілих стіп Твоїх,
дай знати, що Ти тут, в міських пекельних норах,
і хай Твоєї крові крапля змиє гріх
моєї малодухости і непокори [5, с. 141]

У щирій і живій вірі поетка вбачає новий вимір мислення і духовного гнозису, що не лише відкриває шлях до Творця, а й є тією незбагненною творчою силою, що веде до цілковитого перетворення людського ества, до нового духовного бачення. М. Бердяєв зазначав, що творчий суб'єкт може виразити себе лише трансуб'єктивно, тобто через рух всередину себе і віднайдення у власних глибинах універсуму, бо творчість людини (теслі чи літератора) є виявленням богоподібної природи людини, її внутрішніх креативних потенцій [2, с. 29–30].

Епіграфом до пізньої збірки *«Перекотиполе»* (сюди увійшли поезії 1968–1976 років, коли авторці було вже понад 70 літ) Н. Лівицька-Холодна, певно, неспроста взяла рядки з поезії П. Тичини: *«Як страшно людське серце до краю обідніло...»* Тим вона наголосила на пріоритетах своєї творчості: постаріла самотня жінка невтомно шукає джерел вартісності людського існування, сенсу окремого буття, нерозривно пов'язаного з надбуттям. Цей пошук далі супроводжується і сумнівами, і вірою. Розчарований Йов, сповнений нерозумінням Божих вчинків, сказав: *«Він поклав на стежки мої темряву...»* [1: 639; 19: 8], *«...не знищений я від темноти, ані від обличчя свого, що темність закрила його»* [1: 644; 23: 17]. Великий сумнів оповив серце Йова. Лірична героїня Н. Лівицької-Холодної також огорнена непевністю, вона – у душевній «в'язниці» просить: *«Господи,... покажи своє обличчя, руку подай, холодом і ніччю розпачу не загортай!»* [5, с. 149]. В іншому вірші поетка роздумує про Вищу Істину в руслі розуміння Бога як незбагненності; вона хоч і не мислить Бога як абсолютну недоступність, проте наближення до Нього – то невідомість, *«застигло на відкритих, розхилених загадкою устах питання...»* (поезія *«Питання»*, збірка *«Перекотиполе»*):

...Бо Ти – без відповіді, Ти –
 лише Питання.
 Ти розум без Душі, Ти не Причина й
 Не Мета.
 І не збагне Тебе й молитва грішника остання... [5, с. 151]

У Біблії ж знаходимо співзвучні слова Йова: «...ми тільки слабке шепотіння чували про Нього, грім потуги ж Його – хто Його зрозуміє...» [1: 646; 26: 14]. Самотній, побитий життям Йов боїться Божого гніву, його душа – у тремтінні.

Так само увиразнено зв'язок між самотою ліричної героїні Н. Лівицької-Холодної, її душевним спустошенням і відчуттям Божої кари у поезії «Перед останнім судом». До речі, тепер авторка часто епіграфами до поезій обирає рядки зі Святого Письма. «Ось іде Господь із тисячами святих своїх зробити суд» (Соборне послання св. апостола Юди). Біблійні ремінісценції у поетки мають прихований характер. На поверхні ж лежить лише те, що думає з цього чи іншого приводу Н. Лівицька-Холодна. В основу авторських рефлексій покладено переважно ірраціональні чинники. Трансцендентність, Бог – це ті поняття, що, у розумінні ліричної героїні, володіють правом продукувати її теперішній час і визначати потойбічну долю:

...з'явишся Ти –
 в сяйві своєї слави
 з почтом святих,
 з'явишся Ти, щоб судити
 той пил, що з наших сліз і крові й молитов... [5, с. 153]

Неспроста І. Фізер у статті «Старі й нові поезії Н. Лівицької-Холодної» наголошує на метафізичному підтексті лірики поетеси. Він констатує, що у її «старих» поезіях естетика передуює метафізиці, а в «нових» – навпаки [6, с. 358]. Н. Лівицька-Холодна роздумує над існуванням трансцендентної дійсності і кінечністю людського життя. Інколи її не покидає відчуття, що земні болі не завершуються і з фізичною смертю, вони відмикають «брами не цього світу в'язниць» [5, с. 159].

А Бог
 відішле на лоно Авраама,
 або смажитиме на вогні...
 Де ж та до вічності брама?..
 По кому дзвонять? – По ньому,
 чи по мені? [5, с. 161]

А ось цілком інші зворушливі рядки: «Чи ж приймеш до свого столу мандрями змучену вкрай?.. Йду, що припасти в покорі Тобі до стін... Доки дух у постійній зморі не осліп» [5, с. 168]. Через терни сумніву до віри – складна діалектика людської душі.

Йов, роздумуючи над вчинками Бога, говорить: «Для чого часи не заховані від Всемогутнього? Ті ж, що знають Його, Його днів не побачать!» [1: 644; 24: 1].

Поступово поетичний дар і життєва позиція Н. Лівицької-Холодної визріли до того стану, коли, за думкою Е. Фромма, «Бог перестав бути зовнішньою силою, коли людина сама переповнюється принципами любові, справедливості, коли вона її поетичної душі». Окремі істини Святого Письма, трансформуючись у свідомості авторки, набувають суб'єктивного тлумачення. Вона мучиться питанням: *«О Боже, де Ти? Де милосердя, де Твоя любов?»* [5, с. 210], котре спровоковане жорстоким і невблаганним буттям втомленої душі. Тривають морально важкі пошуки істини в собі і себе у Вічності [детальніше про це див.: 4, с. 131–135].

Розпинається серце на три хрести, на три муки.
Перша – то слава, що лягла під чужі багнети,
друга – мій рід у чужому морі – мої внуки.
А третя – питання без відповіді – де Ти? [5, с. 162]

Метафора тут не просто троп, вона безпосередньо впливає на вирішення важливих ліричних тем, має змістову функцію. Авторка ще раз наголошує на найголовніших моментах у її житті. Навіть в атмосфері наростаючої тривоги, передчуття руїни власного «я» (*«Вогнем Останнього Суду не спечеш мене більше, ніж тепер, у ці дні покари й зневіри»* [5, с. 162]) поетеса завжди відчувала, що Бог поруч із нею. Вічність незмінно з поетесою, спонукає думати, сумніватися, вірити: *«...розгортаються без ліку далями безмежними в ніч незбагненности Твого милосердя офіри»* [5, с. 162]. Людина – мандрівник, що простує по дорозі між розчаруванням і надією. Її життя – нескінченна тривожна подорож до себе. Цілісне знання про світ дароване кожній людині, оскільки вона сама є цілісною особистістю. Людина як образ і подоба абсолютного буття – Бога, повинна вистояти під натиском руйнівних стихій життя, відкинути звинувачення і нарікання (*«я прокльонів більше не шлю...»* – скаже лірична героїня Н. Лівицької-Холодної у поезії «Перед образом Ясности вічної»). Пошуки власного духовного простору помережані у поетки різними почуттями, виповнені внутрішньою тривогою, невимовленістю, проте завжди ведуть її до Бога: *«Перед образом Ясности вічної я поклони б'ю. Може всі зневаги – злудні ці? – забере покаяння це, і по грішну душу покутниці прийде Янгол з ясним лицем»* [5, с. 177]. А у книзі Йова сказано: *«Для людини, як ти, беззаконня твоє, і для людського сина твоя справедливість»* [1: 656; 35: 8].

Непідкупна віра у Боже милосердя для Н. Лівицької-Холодної – єдиний порятунки. Її зранена душа борсається на хвилях життєвих негод. Далека Україна зринає зі *«скриньки спогадів»*, обрамлених *«сонця позолотою»*, *«закутих в теплінь»*. Така до щему рідна земля несамовито кличе у тодішню весну зі співом ранішніх птахів, з *«мамою в квітнику»*. І раптом – сумна метаморфоза: *«Десь дім стояв... мов рана назагосна, він болем виринає з темряви вночі...»* [5, с. 203]. Але вікно його *«відчинене у вічність»*. Надія, отже, жива, а віра в Бога – то невичерпне джерело, що вивершує душевний комфорт і психологічну вмотивованість життя ліричної героїні. У біблійній книзі приятелі Йова стверджують, що зло і страждання падають на людину через її гріхи; Йов заперечує, бо не відчуває за собою ніякої провини. Бог визнає слухність за

Йовом. Водночас Він дає зрозуміти, що цілковито збагнути проблему страждання (як і самого Бога) людині не під силу. Земні страждання можуть бути зіслані як кара, і як випробування, і як очищення, і як заслуга, зрештою, як пересторога. Та при всьому цьому вони залишаються таємничим, незбагненим явищем у долі людини на землі. Постійно розмірковуючи над сенсом людського життя, приреченого на самотність і смерть, як праведний Йов, авторка приходить до Бога. Зникає попередня двозначність у висловлюваннях, особа ліричної героїні повністю поглинута всеохопною любов'ю до надбуттєвого абсолюту (Поезія «Молитва» зі збірки «Перекотиполе»):

Ти захист мій, Ти збережеш мене від скрути,
огорнеш радістю і силою надхнеш,
Ти знімеш з серця мого тягарі покути,
в Твоїх руках я, Боже, вирятуй мене! [5, с. 179]

Таку зустріч з Богом Р. Кісь називає глибинно-особистісною, коли людина тільки й досягає справжню духовну ідентичність, віднаходить свою духовну (а не просто душевну) самототожність [3, с. 155–160]. Пошуки божественного ейдосу в собі і над собою вивершуються в непідкупну і щиру віру в Бога і безмежну надію на Його прихильність:

Навчи мене, якими йти стежками маю,
будь моїм оком, будь порадою в журбі,
до Тебе я в своїй скорботі прибігаю
і сльози каяття приношу я Тобі [5, с. 179]

Поетеса проходить відпущений їй відтинок життєвого шляху, здобуваючи той духовний досвід, що допоможе встояти на холодних вітрах страждань, котрі безжалісно шматують серце і душу (*«Я вірю в милосердя Твого повинь, що з нього Ти й для мене крапельку зберіг...»*).

Складний, напружено динамічний, гармонійно вивершений від Божої присутності, наповнений животворного катарсису світ – фінал непростих шукань у бутті Н. Лівицької-Холодної й біблійного Йова. *«Каюсь у поросі і попелі...»* [1: 664; 42: 6] – промовив прозрілий Йов, а постаріла поетка немов продовжила: *«...Я лиш люблю Тебе й любила у покорі, у кожному подисі і навіть у грісі»* [5, с. 179].

1. Біблія, або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. – М., 1988.

2. Бердяев Н. Спасение и творчество // Бердяев Н. Путь. – М., 1992. – Кн. 1.

3. Кісь Р. Аксиологічна шкала «персоналізм – пневмоцентризм – перфекціонізм» і наше повернення в духовну Європу // Матеріали читань до 200-річчя з дня смерті Г. Сковороди. – Львів: Світ, 1996.

4. Легка О. Життя – це любов (Еротичний роман у віршах Наталі Лівицької-Холодної). – Львів, 2007.

5. Лівицька-Холодна Н. Поезії, старі і нові. – Нью-Йорк: Видання Союзу українок Америки, 1986.

6. Фізер І. Старі й нові поезії Н. Лівицької-Холодної // Віднова (США). – 1987. – № 6/7.

7. Фромм Э. Искусство любить // Фромм Э. Душа человека. – М.: Прогресс, 1992.

PHILOSOPHICAL AND RELIGIOUS SIDES OF NATALIA LIVYTSKA-CHOLODNA'S POETRY

Orysya Lehka

*Ivan Franko National university of Lviv Philology Department,
1 Universytetska St., UA-79000, Lviv, Ukraine*

The writer of the article tried to distinguish Iov's complex in the free games of themes, reasons and moods of the poetry by Natalia Livytska-Holodna. In this work the reasons of the lyrics of the authoress-emigrant and the Iov's Bible's book are compared. Doubt and faith are the two positive sides in the worldfeeling of Bible's Iov and distinctive poetess N. Livytska-Holodna; the result of their life searches and awareness of their own trifle beside the great essence of God, frank and full recognition of Him are also close to each other.

Key words: God, faith, doubt, sin, existence, truth, eternity, death, love.

ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНЫЕ ГРАНИ ПОЭЗИИ НАТАЛИИ ЛИВИЦКОЙ-ХОЛОДНОЙ

Орыся Легка

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000, Львов, Украина*

Сделана попытка выделить в свободной игре тем, мотивов и настроений поэзии Н. Ливицкой-Холодной комплекс Иова, сравнить мотивы лирики поэтессы-эмигрантки и библейской книги Иова. Сомнение и вера – два полюса мироощущения библейского Иова и оригинальной поэтессы Н. Ливицкой-Холодной; похожий и результат их жизненных поисков: осознанность собственной мизерности на фоне высокой сущности Бога, откровенное и полное Его принятие.

Ключевые слова: Бог, вера, сомнение, грех, бытие, истина, Вечность, смерть, любовь.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2009

Прийнята до друку 25.09.2009

УДК 821.161.2-1.09"19" М.Григорів:140.8

МІФОЛОГІЧНА ПОЕЗІЯ МИХАЙЛА ГРИГОРІВА

Тарас ПАСТУХ

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

Розглянуто міфологічну поезію Михайла Григоріва за збірками «Спорудження храму» та «Сади Марії». Дослідник простежує міфологічність цієї поезії на різних рівнях тексту: композиційному, лексичному, синтаксичному тощо. А також він показує актуальність віршів М. Григоріва у нашому сьогоденні.

Ключові слова: міфологічний, поезія, структура, трансцендентний, світогляд.

Серед усіх поетів Київської школи до часу міфічної першо-дії найближче стоїть поезія М. Григоріва. Якщо точніше, то саме в текстах останнього й розгортається *світ первісної міфології*. Тут відбувається перше становлення речей, коли ті вже певною мірою структурувалися (набули атрибутивності), але ще не скристалізувалися остаточно (ця атрибутивність ще не встигла зафіксуватися номінативно у слові). Стихії тут вільно проявляють свою сутність і, взаємодіючи, формують сам Всесвіт. Одним словом, міфологічний світ М. Григоріва – це світ, який щойно виринув з Хаосу і який, додамо, має прикмети сучасного авторові часу.

Цей дуже непростий для відчитання поетичний світ привертає і привертає увагу дослідників, кожен з яких у такий чи такий спосіб акцентував на міфологічності та укоріненості доволі складних текстів поета у глибинах українського буття. Отож, детальніше зупинимось на їхніх спостереженнях та судженнях. Першим на появу збірки «Спорудження храму» відгукнувся Богдан Бойчук. Він відзначив метафізичність образного світу М. Григоріва; «дивність» його метафор, котрі органічно пов'язані з українським духовним ландшафтом; наявність містерії у поетичних сюжетах поета та важливість у цьому світі символу «води», котрий має різноманітні смислові навантаження [2, с. 111–114]. М. Москаленко побачив у просторі автора збірки «Спорудження храму» наявність першоелементів (вода, вогонь, пісок, квітка тощо), котрі взаємодіють і творять щось на кшталт світу грецьких досократиків, де свою світотворчу роль відіграють: вогонь Геракліта, вода Фалеса, всі чотири первісні стихії Емпедокла, повітря Анаксимена та насіння всіх речовин Анаксагора [див.: 12, с. 118]. Дослідник також говорить про укорінення образного світу М. Григоріва у власному питомому ґрунті. Більш того, він стверджує, що втрачений духовний досвід тисячолітньої давнини наших предків «як відлуння» озвучався у поетичній творчості М. Григоріва. Причому, цей досвід втілюється тут у сучасній поетичній формі: «Сакральний “художний світ”, наших предків, його загадкові архетипи

певним чином озвалися в поезії Михайла Григоріва – але озвалися мовою новочасної, як завгодно європейської модерної поезії, без звичного посередництва традиційної словесності, тобто фольклору» [12, с. 119].

Доволі несподівано¹ проектує поезію М. Григоріва у площину християнської парадигми М. Москалець. «Невідпізнане» Слово з цієї поезії, котре прийшло врятувати світ, дослідник ідентифікує з Ісусом Христом. Оскільки Бог є Словом, а людина перед Ним – мовчанням у різноманітніших формах (від захвату і страху до любові), то поезії М. Григоріва можна розглядати як «форму сакрального мовчання під час спорудження храму» [13, с. 152]. Саме у «темності» (герметичності) текстів М. Григоріва дослідник вбачає «мовчання» Бога, яке, зрештою, наслідує поет як соратник та помічник Його у чині («со-чинитель»). У «мовчанні», вважає К. Москалець, полягає головна сутність поезії М. Григоріва. Адже воно не лише протистоїть «однаковості мовомислення тоталітарного закону» та «глухонімій монологічності “ніяких” людей», але й допомагає «стояти в чистоті та мові» та дає змогу «чути» те, «що істина промовляє до істоти» [13, с. 153].

Інтерпретаційна модель К. Москальця суттєво поглиблює розуміння природи та значущості поезії автора збірки «Спорудження храму». Причому ця модель будується на тій візії, яку з повним правом можна назвати міфологізаторською. Інтерпретатор ототожнює сакрум новозавітного біблійного світу із сакрумом поезії М. Григоріва (де поет, як вже йшлося, є соратником Бога), що, згідно із біблійними канонами, є неприпустимо. Адже у християнській парадигмі єдиним богонатхненним та канонічним текстом є Біблія. Тобто К. Москалець відчитує у текстах М. Григоріва поетично-християнську міфологему, яка: розкриває глибинні підстави світотворення (Господній замисел); завдяки Слову поєднує поета (людину) із Богом; дає змогу знайти «істину» у звироднілому суспільстві «ніяких» людей. Об'єднання людини з Богом у поетичному слові – така візія поетичної творчості існувала вже у часи Платона [див.: 14, с. 259] і як успішна міфологема розгорнулася у часі «Спорудження храму». У поетичному просторі збірки християнська неканонічність (міфологічність) інтерпретованого сюжету не понижує його евристично-виражальної цінності, адже, врешті-решт, поетичний текст функціонує за власними законами. Саме «християнізація» поетичного міфу М. Григоріва наближує сам міф до свідомості людини європейської культури ХХ ст.

В. Моренець бачить у поезії М. Григоріва прояв «чистої свідомості у першому доторкові екзистенції». Саме через такий доторк, продовжує він, світ «прописується» наново, від своїх початків. Поетичне слово очищається як від «спаплюженого мовлення нашого безпам'ятного століття», так і від тисячолітніх лексичних та синтаксичних нашарувань. Напротивагу всезагальній та одвічній літературній традиції, яка поєднує слова за законами їх мовно-змістової валентності, поет, як простежує дослідник, «розклинює» слова, позбавляє їх тієї валентності й цим актуалізує первісні образи і смисли, які не дефініюються в

¹ Адже К. Москалець ставить глибинно міфологічну (язичницьку) поезію збірки «Спорудження храму» у контекст новозавітної есхатології.

понятійній формі і можуть бути описані лише як сліди-відбитки колишнього духовного досвіду. В. Моренець слушно підсумовує: «Образно кажучи, ми у випадку Григорівських текстів стоїмо над більшими чи меншими, а в кожному разі автентичними урвищами слова, схиляємося над історичною безоднею, де кипить сама духовна магла, де *свідомість існує процесуально*, в акті становлення, випромінюючи і продукуючи саму ноосферу. Саме тому, вглибаючи в неї поглядом, ми відчуваємося причетними до давно пощезлого морально-естетичного досвіду давніх і найдавніших, – аж до витоків слова – поколінь свого роду...» [11, с. 29].

У цьому контексті варто пригадати міркування щодо «нульового ступеня письма» Р. Барта. Він писав, що в такому письмі письменник уникає сформованих у мові ідеологем та шаблонів, інструментальності та орнаментальності цього письма й вибудовує мову в її родовій, категоріальній формі. І далі: «Вихопившись з оболонки звичних штампів, звільнившись з-під ярма рефлексів письменницької техніки, кожне слово набуває незалежності від будь-яких можливих контекстів; вже сама поява такого слова, подібно до миттєвої, неповторної події, що не відбивається жодною найменшою луною і цим стверджуючи свою самотність, а отже, і безгрішність. Це мистецтво є мистецтвом самогубства: саме мовчання перетворюється тут у певний однорідний поетичний час, воно урізає мовні прошарки і змушує відчути окреме слово – але не як фрагмент криптограми, а як спалах світла, зяючу порожнечу або як істину, що полягає у смерті та свободі» [1, с. 342].

Щоправда, за Р. Бартом, у такому письмі знищуються не лише соціальні, а й міфологічні риси; це письмо являє собою цілковито нейтральну та інертну форму [1, с. 343]. Однак, як ми це побачимо далі на прикладі поезії М. Григоріва, знищення соціальних рис актуалізує міфологічний потенціал слова. Взагалі, абсолютно нейтрального, «дистильованого» письма й бути не може, що зумовлюється самою природою мови, її комунікативною функцією. До того ж, виникнення слова (за О. Потебнею, його «внутрішньої форми») зумовлюється певним смислороджущим актом, який має міфологічну або пост-міфологічну основу. І активізація слова мимоволі актуалізує такі чи такі акти його виникнення. Інша річ, що деякі поети у своїй творчості можуть більш або менш наближатися до «нульового письма». Зразки чи не найближчого підходу до цієї абстрактної позначки демонструє творчість Ю. Тарнавського. Поезія М. Григоріва через своє очищення від згаданих «спаплюженого мовлення» нашого століття та тисячолітніх лексико-синтаксичних нашарувань теж є доволі близькою до «нульового письма». І саме міфологічність цього слова, як побачимо пізніше, допомагає відчути його як «спалах світла», як «істину, що полягає в смерті і свободі».

Ще одне важливе спостереження В. Моренця стосується процесу номінації: лишень сам предмет надає смислу означенню, а не навпаки; слово завжди біжить «навздогін» за мінливою матерією [11, с. 25]. Це відображає вагомий момент міфологічної свідомості: відчуття та враження, які лягають в основу номінації (чи атрибутивності) певних предметів і явищ, розуміються як їхні безпосередні властивості, як достовірні «знімки» цих предметів та явищ. Адже людина ще не

виокремила себе як суб'єкт сприйняття. Інша ситуація постає у Модерну добу, де у переважаючій більшості випадків такі відчуття і враження сприймаються не як «знімки» самих предметів і явищ, а як безсумнівний результат самої свідомості, що сприймає. Зіткнення двох протилежних розумінь проблеми номінації можна побачити на прикладі наступного епізоду: «Коли Шопенгауер у бесіді з Гете одного разу заявив, що Сонячна система – це наше уявлення, і світла не було б, якби ми його не бачили, Гете пильно поглянув на нього своїми очима Юпітера і сказав: "Ні, *вас* не було б, коли б світло *вас* не осявало"» [3, с. 11]. В епоху надмірних преференцій суб'єктові сприйняття та індивідуальному почину у творчій дії поезія М. Григоріва (із твердженням «ці ознаки випереджають слово») пропонує поглянути на згадану проблему ширше: характер відчуттів та вражень зумовлюються не лишень особливостями свідомості реципієнта, а й самими явищами і предметами, що викликали ці відчуття та враження.

До висловлених пропонуємо спостереження, які б додатково продемонстрували міфологічність текстів М. Григоріва. Насамперед, про що варто сказати, це про структурність цих текстів. К. Леві-Строс поглибив розуміння міфологічного мислення (як мислення на чуттєвому рівні, конкретного та метафоричного) ідеєю щодо його узагальнюючих та класифікаційних здатностей, а також спроможності до логічного аналізу [16, с. 19]. Автор «Структурної антропології» бачив міф як велике структурне утворення, «логічну модель», що пропонує розв'язання певної суперечності. Значення міфу полягає у врівноваженні певних явищ у межах єдиної структури, показовим свідченням чого є те, що представники племені гахуку-гама «...навчившись грати в футбол, грають протягом кількох днів підряд стільки партій, скільки необхідно для того, щоб зрівнялись програші та виграші обох команд» [8, с. 46]. Однією з важливих ознак цієї структури є повторення [див.: 9, с. 206].

Структурність текстів М. Григоріва просто такі впадає у вічі, причому вона виступає особливо рельєфно на тлі доволі складного авторського висловлювання. Засаднича структурність «мислення» автора збірки неначе утримує увесь цей мінливий та динамічний світ, робить його єдиним цілим. Вона ж призводить до того, що самі тексти постають неначе «чисті» конструкти, як структурні кореляції, які збалансовують такі чи такі елементи текстової дійсності. Пригадаймо тут думку К. Леві-Строса, що міф іде від структури, за допомогою якої він конструє сукупність (об'єкт + подія) [8, с. 41]. Зразком такої структурності може слугувати такий вірш поета:

біла лють
стелі

навіть
проломлений попіл

навіть насіння
викупу
склеплюють надимання
криниць –
білий горб відроджень [5, с. 62]

Тут спочатку елементи «стеля», «попіл» та «насіння» здійснюють свою іманентну предикативність 'перекривати', 'замикати', 'не пускати далі' певну дію або явище. У вірші це явище передається через символ «надимання криниць». Так виникає дисбаланс, посилений потрійною дією (ще один характерний міфологічний мотив) різнорідних об'єктів. Однак в останній синтагмі (вона відокремлюється від попередніх синтагм пунктуаційним знаком тире¹) порушений баланс вирівнюється появою «білого горба відроджень». Текст постає як прояв структурності, і тут не так важливим є те, в яких об'єктах реалізується ця структурність (хоча образи «стелі», «попелу», «криниць» мають своє символічне забезпечення та значеннєву асоціативність й можуть бути відповідно розвиненими), а прояв структурності як такої. За подібним принципом розбудований і цей вірш:

в провалля
кутів
заростає
провалля піску

розливаються

не вертають
назад [5, с. 21]

У ньому помноження предикативності об'єктів «кута» та «піску» 'бути западиною, безмежним простором' закономірно несе загрозу для стабільності міфологічної картини світу. Тому кінцевим підсумком є «самоліквідація» цих об'єктів, анулювання їхніх небезпечних властивостей. Знову ж бачимо прояв міфологічного триступеневого розгортання дії («заростання», «розливання» та «не повернення»), яке автор виокремлює графічно. Також вірш демонструє бачення світу як певної динамічної єдності, в якій одні стани можуть переходити в інші й навпаки. У цьому плані показовим є інший вірш: «у звивах яруг / не спинилося / дно – / переливається / в річку / й зісподу / вгору / видмухує / себе» [див.: 5, с. 20]. Цей вірш В. Моренець розглядає як «напівдитячу казку-міф про щасливу невмирущість дна, яке таким способом "переходить себе", втрачає смисл остаточності, вичерпності, звільняється від покари бути останньою межею... і знову оживає за самим собою як насмішка-жарт над обманутим ландшафтом і веселе кепкування з "меж"» [11, с. 28]. Таке от обертання навспак, перехід одного стану у свою протилежну іпостась, що, знову ж таки, передбачає й наступний зворотний перехід, є ще одним механізмом стабілізації міфологічного світу.

Унормовуючу функцію виконують різноманітні синтаксичні форми повтору, які можна зустріти у текстах М. Григоріва. Приклад кільцевого обрамлення

¹ Тире як фігура розокремлення певних елементів віршового цілого (тобто його окремих значеннєво-виражальних частин) є чи не найбільш важливим пунктуаційним знаком у текстах М. Григоріва.

демонструє вірш «лиш білий корінь» [див.: 5, с. 24]. У ньому виявлено очікування на реалізацію міфічної події («ще прийде час / для солі / із дощів»). Це перед-час звершення міфічної дії. І запорукою її майбутнього справдження стає обрамлююче: «лиш білий корінь / миє / воду». Автор підкреслює незбагненну логіку цього процесу («а як – / невідомо»). Та тут головне не те, що ми не можемо збагнути – як «білий корінь» може «мити воду»? – а те, що сама дія відбувається; що вона виконує свою призначену функцію. І це стається на початку та наприкінці вірша.

Повтор реалізується у формах анафори, паралелізму та рефрену. Як і обрамлення, вони є певними знаками унормовування і у той же час – поетичними фігурами, які творять філософсько-естетичну складову віршів М. Григоріва. У поемі «Абетка, або довгий вірш обкореної води» рефрен «світ проминає час» підкреслює таку важливу в поемі (як, зрештою, і у всій творчості поета) проблему часу, на що першим звернув свою увагу М. Москаленко [див.: 12, с. 115–119].

Анафора є найчастішим синтаксичним засобом поета. Чотири з п'яти рядків вірша «у висоту дерев» [див.: 4, с. 160] розпочинаються епітетом «зелений», котрий конотує із самою назвою вірша й надає відповідної «зеленої висоти» (росту, буянню, вітальності тощо) «сховищам письмен», «звабі пам'яті», «обширам відсутності» тощо. Шість з восьми рядків вірша «повільне мовчання дерева немов травою яма» [4, с. 52] зачинаються неозначеним прислівником «десь». Так окреслюються певні топоси, в котрих відбуваються важливі дії (наприклад, «десь висока тривалість співу зсередини рослин»), а їхнє поєднання – вони творять своєрідні паралелі – формує важливий для ліричного суб'єкта мікрокосмос. Часто роль анафори виконує сполучник «і», який створює ефект доєднаності зображеного у тексті явища до циклу важливих міфологічних подій, уплетеності цього явища у низку трансцендентних проявів життя:

і прозоріють
слова
поміж гір

і середина зими
розрізає [5, с. 120]

Міфологічна свідомість розглядає прихід зими як смерть задля наступного воскресіння (народження); як завершення одного життєвого циклу й – згодом – народження нового. Отож, «середина зими розрізає», але не знищує життя. Вона відокремлює один весняно-осінній цикл від іншого, що є одним із найважливіших законів природного ладу. Першу строфу можна відчитати так: лексема «гора» асоціюється із 'височиною' та 'піднесеністю'; це простір, де людина стає над своїм звичним топосом і де вона схильна переживати трансцендентні стани. Саме тому «слова прозоріють». Завдяки анафорі «і» ці два вагомні буттєві феномени постають як рівнозначні елементи великого сурядного цілого.

Також поет виокремлює два важливі моменти природного циклу: прихід весни та свято на Івана Купала. Вірші «і сніг» [5, с. 30] та «і змова» [5, с. 113] постають як доволі складні герметичні тексти, в яких прочитуються відповідні міфологічні уявлення. У першому – радість весняного пробудження природи, очікування на проростання нового життя та підтвердження вияву її могутньої сили (саме тому «літає / вітряна / криничка / з калиною / у головах»). У другому – zenіт прояву природних сил, коли усе в природі перебуває у своїй найвищій точці здійснення. Отож, закономірно, у тексті панує «змова / безжурної радості»). Однак кульмінація розвитку цих сил передбачає неминучий їхній занепад, про що натякає кінцевий образ «купальської / стужі місяця».

Структурована картина світу текстів М. Григоріва виявляє і трансцендентну сутність окремих речей та явищ, і сплітає ці речі й явища в єдине архітектонічне ціле. Умовно кажучи, вона походить з самих речей і на них же розбудовується. Поет прагне «вивантажити першопочатки», що своєю чергою має принести «згадку про безмір». Він здатний побачити універсальну проекцію життєвих явищ; той вимір, який йде після фізичних обмірювань. Це можливо там, де «три боки води / течуть / у четвертий»; де відбувається «розрух квітки і гнізда» (тобто вихід поза межі узвичаєного статичного стану). М. Григорів хоче віднайти «зрубаний сік / води» – ту первісну стихію буття, яка проймає собою усю матерію й оживлює її. Саме через це М. Москаленко ставив творчість автора збірки «Спорудження храму» у контекст міркувань грецьких досократиків (Геракліта, Фалеса, Емпедокла, Анаксимена) [12, с. 118].

Як відбувається віднайдження отих первісних стихій? Відповіддю на це може слугувати вірш під назвою «перебування» зі збірки «Сади Марії»:

в притулках блискавиць
присуд чисел
здрігається

проросли спазми голосом

змахом фрази
олія
каменя [4, с. 129]

Це здійснюється завдяки «блискавці», інтуїтивному спалаху-осіянні. У цьому контексті варто пригадати вислів Геракліта, який, за спогадом Г.-Г. Гадамера, М. Гайдеггер видряпав на дверях свого житла: «Усім керує якраз блискавка» [6, с. 194]. «Здригання чисел» у такому осіянні – це встановлення того співвідношення (ладу), згідно якого формуються всі предмети та явища. Тобто маємо поетично-філософське ствердження тієї ідеї, що була проголошена школою Піфагора. В. Татаркевич зазначає: «У понятті ранніх греків буття виявляло себе не тільки тим, що воно займає простір, але й тим, що воно діяльне: вода Талеса чи повітря Анаксимена були не млявою масою, а діяльним первнем, який справляє навколо свій вплив, так само і число пітагорейців» [15, с. 64]. Тому у вірші М. Григоріва таке число втілює свій «присуд» – як вирок, постанова, категоричне ствердження певного діяльного закону, якому має

підпорядковуватися (і підпорядковується!) уся матерія. Більш того, саме через внутрішній інсайт, в якому прозираються певні взаємовідношення, відбувається народження мови та поезії («проросли спазми голосом / змахом фрази»). І відповідно, саме завдяки останній можна прийти до розуміння сокровенної суті явища, збагнути оту «олію / каменя». Недаремно у іншому вірші поет говорить, що «серед змовницьких розколин / слова» переховано «сховища / зелених таємниць» [4, с. 98].

У текстах М. Григоріва можна знайти й інші показові елементи міфологічного мислення. Вагоме значення у його творах посідає стихія води. Образ дощу із відповідними конотаціями є одним із наскрізних у творчості поета. Стихія вогню хоч трапляється менше, однак її міфологічна роль є також важливою. Власне, збірка «Сади Марії» завершується віршем, в котрому ці дві протилежні стихії постають поруч, й ліричний суб'єкт робить свій «вибір». Він поклоняється стихії вогню: «на віддалі серця / поцілуй / вогонь / до сваволі / вогню» [4, с. 165]. Також міфологічного значення – в проекції на значеннєво-виражальне поле тексту – набуває символіка числа. Вже згадана поема «Абетка...» складається з п'яти частин, а число 5 мало особливе значення у міфологічних системах, адже воно було «еталоном опису найбільш важливих характеристик макро- та мікрокосму» [17, с. 630]. У поемі є й інші поетичні засоби, що певною мірою маркують міфологічне сприйняття. Так рядки «каміння таке велике, / що більше за простір» руйнує узвичаєну логіку й наштовхує на згадку про гіперболічність міфічного мислення. Давність представленого часопростору поет увиразнює також завдяки архаїчній лексемі «десниця».

Однак міфологічні тексти М. Григоріва позначені й моментами сучасного світосприйняття. Цитований вірш «в притулках блискавиць» ознаменовує певний відхід від міфологічних уявлень, рух до абстрагування мислення. В. Татаркевич щодо числа піфагорійців у контексті розвитку ранньої грецької філософії говорив, що «...уперше суттєвим чинником світу була визнана не сама матерія, а – говорячи мовою пізніших греків – її форма» [15, с. 64]. У згаданій поемі виразним свідченням не-міфологічності авторського мислення постає число 0. Концепт нуля – як відсутність будь-чого – виломлюється з категорій мислення міфологічної свідомості. Її розуміння світу було конкретним, не достатньо абстрагованим, аби прийти до числа 0 як вираження абсолютної відсутності чогось, як цілковитої ніщоти. Космосу як упорядкованому ладові вона протиставляла Хаос, але не порожнечу¹. Однак у поемі знак 0 має своє значення, про що скажемо пізніше. Завершується «Абетка...» лексемою «амінь». Саме слово конотується зі Західною християнською традицією й у тексті поеми наголошує на її завершенні. Якщо ж простежити його етимологію (походить від гебр. *āmēn* 'дісно, хай буде так' [7, с. 67]), то можна інтерпретувати це слово як

¹ Доеллінський пеласгічний міф космотворення починається з того, що богиня всього сущого Евринома постає оголеною з Хаосу й відділяє небо від моря (див.: *Грейвс Р.* Мифы древней Греции. – М.: Прогресс, 1992. – С. 15). А так початок світу поданий в українській колядці: «Коли не було з нащада світа, / Тогди не було неба, ні землі / Но лем було синєє море. / А серед моря зелений явір» (див.: Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року. – К.: Наукова думка, 1965. – С. 43).

авторське побажання подальшого здійснення розгорнутих у поемі інтенцій. Образами, що несуть ознаки наближених до нас часів є наявні в поемі «кроки археолога, / лінгвіста». Зрештою, зустрічаємо цікаве порівняння: «безмовність руйнує, / безмовність вивищує, / мов обернена абетка міфології». Воно є свідченням того, що автор з «міфологічних літер» вибудовує свою мову. Ця мова хоч і складається з міфологічної абетки, але є іншою, «оберненою». Це мова авторової (і нашої також) сучасності. Одним з її «локальних» проявів стають авторські неологізми: «*впертопері* ноги», «*від'яснілі* тіні», «*стебелинніші* струмочки» тощо. Загалом можна сказати, що в певних віршах М. Григоріва авторські мислення та інтуїція активізують як міфологічні, так і постміфологічні структури й елементи і сплавляють їх в органічне ціле міфопоетичного тексту.

Про сучасність поезій М. Григоріва кожен у свій спосіб говорили дослідники його творчості. М. Москаленко відзначив у поезії М. Григоріва «...безсумнівний відбиток поезії європейського авангарду ХХ ст.: французького сюрреалізму, італійського герметизму, близьких до них течій у країнах Східної Європи» [12, с. 117]. К. Москалець стверджує, що «мовчання» герметичного тексту М. Григоріва – це «“мовчання”, звернене до нас; воно є відповіддю на стан нашого суспільства, враженого “безмовністю і бездумністю, цілковитим непорозумінням в елементарних речах, агресивною і глухонімою монологічністю». І далі: «Своєрідне мовчання віршів М. Григоріва спонукає читача прислухатися до того, що саме чують вони разом з їхнім автором. Не виключено, що в тому евентуальному спільно почутому відбудеться зустріч. А кожна справжня зустріч розпочинається бесідою...» [13, с. 153]. Натомість В. Моренець акцентує дещо іншу складову актуальності поета. Звертаючись до апологетів громадянськи заангажованого вірша, він пише: «...збагніть нарешті, що “позачасовий” Григорів аж ніяк не безсторонній, що він уміє заторкнути найглибші струни соціального, національного болю, що він вихоплюється з забріханого соціуму та його куцого декларативного мовлення власне за тим, щоб поетично вам же нагадати про справжнє; щоб вам, багатослівним і випорожненим балаканиною про патріотизм, *прищепити* свою правічну і правдиву печаль!» [11, с. 22].

Поема «Абетка, або довгий вірш обкорненої води» дає змогу побачити актуальність Григоріва-поета у нашому сьогоденні. Також вона демонструє діалектику постання міфопоетичного тексту, в якому міфологічні структури та елементи певною мірою визначають поетику й у той же час трансформуються цією поетикою. Попри складну герметичність викладу поема виявляє чітку структурність. Це дає змогу вибудувати таку стратегію інтерпретації: розбити текст на певні сегменти; відповідно їх проінтерпретувати – коли значення окремого сегмента «коригується» значенням всієї структури і навпаки.

Центральним символом поеми є образ «дощу» (з відповідним проектуванням на стихію води). Ключовим твердженням автора є наступний рядок: «початок моєї мови – то дощ». Власне важливість цього символу заявлена у самій назві поеми. «Обкорнена вода» – дієслово *обкорувати* має значення 'очистити від кори' – це символ мови, позбавленої згаданих лексико-синтаксичних нашарувань; мови, що проступає у своїй оголеності та чистоті (первісній

атрибутивності та номінативності). Про символічний зв'язок води (дощу) та мови говорить і сама синтаксична конструкція назви. Кома після сполучника «або» засвідчує тотожність двох складових цієї конструкції – «Абетки» та «довгого вірша обкорненої води». Тобто «Абеткою» (алфавітом чи букварем) Григоріва-поета є мова в її первісній формі. І саму поему можна відчитати як складне у процесі та величне у своїй глибині й масштабності виникнення поетичної мови. Воно є водночас відродженням мови як такої та народженням мови М. Григоріва, його поетики.

Як відбувається сам процес становлення і через які етапи він проходить? Розпочинає М. Григорів зі своєрідного вступу, який посідає першу частину тексту. Цю частину він позначає цифрою 0, що вказує на *порожнечу* або *відсутність*. Ліричному суб'єктові відкривається «далина / непокритих під небом, / відкрита тільки собі, / самотньо переносить / власну суцільність форм». Це далина, де відсутня мова, де вона ще не встигла народитися і де «ознаки випереджають слово». В ній «світ проминає час» – в контексті безмов'я автор актуалізує проблему часу. Мова має здатність акумулювати час, фіксувати його в собі як нашарування; зрештою, завдяки мові стало можливим вимірювати час. І коли мова ще не встигла «народитися», то світ проминає ('обходить', 'уникає') час – на цьому автор наголошує двічі. Але наприкінці цієї частини з'являється мова у вигляді «стріл» (дощу), котрі «проранюють згори й донизу» цей світ. І з появою мови цей світ «оживає», його перестає проминати час: «обвалюється простір одночасності / душі і числа, / тіней, людини і держав». Саме ж виникнення мови автор пов'язує із первісним та граничним виявом людської екзистенції у звуці – «зверненому до вогнищ крикові правітцівських поселенців перед сном».

Друга частина розкриває складний процес народження мови як такої. Це мова, стихія котрої має потужну творчу силу й вимагає певного стримання: «Веду білого огира – / він стривожені яблука котить / і просто свічки / впертоперими ногами / струже / білий камінь». Вона дає іншу візію дійсності, реалізує переломлення тих тілесних відчуттів, що існували у до-мовний час, що автор виявляє порівнянням «сон як рука у воді». Ця мова комунікує із собою, створює власну автономію («дощі до дощів / повертають»); вона проникає в матерію буття й проявляє свою здатність концентрувати – завдяки вказівці на – атрибутивні ознаки речей та явищ (дощі «уцільнюють вологу / свічки і мислі»). Мова народжувалась через першомовця; того, хто здійснював первісну номінацію; хто «пообіч птаха та різців / виводив праліси мовних символів». Він – це той «вершник», що був «убитим з десниці». Для ліричного суб'єкта він є першим та справжнім поетом, що «залишив нам острів / на цьому острові». Тобто світ, де буття є гранично сконцентрованим, де «каміння таке велике, / що більше за простір». Однак цей мовний досвід є забутий нами; він не є актуальний для нашого сьогодення («ніким ця тиша не прочитана / й померла поза відлунням»). Це викликає печаль не лише в ліричному суб'єктові, а й у самій забутій мові: «щепиться моя печаль з печалами дощів».

Третя частина ознаменовує прихід цієї первісної мови до ліричного суб'єкта. Це відбувається як потужний спалах-осяяння, в котрому, власне, з'являється

«чиста», позбавлена часових нашарувань мова: «цієї миті / гігантський / стрибок, / складений з прожилків / та видовжених іскор, – / болючий, / невимовний, – / скидає тягар означень». Однак поява первісної мови – це лишень перший етап дуже складних пошуків своєї мови для ліричного суб'єкта. Уся четверта частина є свідченням його подальшого просування до здобуття власної мови. Ліричний суб'єкт приходить до глибокого відчуття трансцендентного («висота висока / висота неприборкана, / висота відчутлива / й продовжена за порожнечу»), а відтак і до мовчання, котре «руйнує» і «вивищує» водночас¹. Тут, власне, здійснюється моментум руху думки, коли, за М. Мамардашвілі, у віконце миті людині заглядає вічність [10, с. 103]. Саме цей час можна назвати безпосереднім часом народження нової мови, котра складає «нову географію віросповідань / та психіки».

Отож, у наступному (останньому) розділі з'являється слово ліричного суб'єкта. Яке воно? Це слово «пружне доторком / стисненого повітря в легенях» та «величне, / мов кіммерійська літера». Його природу ліричний суб'єкт увиразнює завдяки оксиморону («пече гострим безформ'ям, / боячись розмити людські сліди») та своєрідним парадоксам («ні разу не вживане мозком» та «випале з мовчань філософів»). Тут М. Григорів розкриває кілька особливостей власної поетики. Його верлібри безпосередньо передають ритміку життєвого дихання; поетичне мовлення несе відгомін пра-етнічних мовленнєвих практик; словесні образи народжуються як інтуїтивне, підсвідоме осяяння; саме слово акумулює глибоке та вдумливе осягнення буття. Однак це слово не приймає світ, тому воно стає «невідпізнаним» і «непророченим». Крім того, самому поетові важко його відшукати (автор заторкує проблему пошуків адекватного слова). А без нього не може відбутися народження («які джерела завеснують зерно, / розмотане власною свіжістю»), осягнення («яку спадщину пересипає блискавка / на світанні злагоди світу?»), краса («яке місце / вибирає для сповіді / зімліле пасовище роз?»), творення («який гончар / схиляє коліна / при заколоті пильної глини?»), вимірювання («якими терезами / виважиш роботу лісів, / помилюваних знаком смоли?»), любов («якою безмежністю прихилиш серце / покинутої серед майдану роси?»). Однак, зрештою, явища навколишньої дійсності («вода», «птахи», «земля») «прочиняються» ліричному суб'єктові та виявляють свою глибоку екзистенцію. Відтак і його серце саме привідкривається: «й поіменно / заплітає в крило / мить імені, / мить землі, / пощадженої словом, / мить світла / й себе». Народжується справжнє поетичне мовлення (у ньому слово є «щадливим», тобто відповідним об'єктові презентації), й у захваті ліричний суб'єкт проговорює: «амінь» («хай буде так»).

Недаремно цією поемою розпочинається збірка «Сад Марії». Вона уводить читача у світ поезії М. Григоріва, розкриваючи принципи становлення цього світу та виявляючи певні грані його поетики. В. Моренець зауважує, що «...по молодості душі поет іще пояснює себе, викладає концепцію, під сподом тексту вдається навіть до певної дидактики. Згодом двері Григорівської робітні чи то

¹ У вірші «перетікання» автор дає приклад того, що мовчання посилює атрибутивне відчуття явища: «така самотність / мов / рештки мілин без наймення».

люто grimнуть, чи то мовчки причиняться, в кожному разі поет більше не запрошуватиме у свій світ, пояснюючи гостям, як малим дітям, чому “розгойданість моря доточує рибина” (ніби й так не видно)”» [11, с. 24]. «Абетка...» є пролегоменами до подальшої творчості М. Григоріва, тими вступними поясненнями, які можуть допомогти читачеві зорієнтуватися в його складному, часом дуже складному, поетичному світі.

Перу М. Григоріва належить ще один великий за обсягом твір, що має назву «Замкнена війна». Однак, на відміну від «Абетки...», він не становить собою завершеної поему. «Замкнена війна» є, швидше за все, низкою ескізів, у котрих змальована одвічна боротьба природних стихій (у дужках після назви твору автор зазначає, що це є «уривки»). Характерно, що ліро-епічний жанр «не дається» М. Григоріву, чия поетика розвивалася у напрямку усе більшої та більшої концентрації поетичного висловлювання та все меншої та меншої за розміром віршованої форми.

В обох творах можна зустріти коми – того синтаксичного засобу, якого не знайдеш у жодному іншому тексті М. Григоріва (тобто коми є своєрідними маркерами епічності поетичного висловлювання). В усіх інших текстах М. Григорів свідомо уникає ком, котрі розчленовують авторське мовлення на певні синтагми. Поет дає реципієнтові можливість самому розподілити текст на виразально-значеннєві частини, а отже, створює шанс вільнішої інтерпретації текстового цілого. Однак М. Григорів не зрікається інших синтаксичних форм, які допомагають йому так чи так розгортати своє висловлювання, створюючи ефекти: узагальнення або пояснення (двокрапка), введення підтекстових значень (дужки), акцентування на автономній завершеності певної частини (крапка з комою), безконечності або незавершеності висловлювання (три крапки). При цьому поет активно використовує протиставні сполучні засоби (а, але, та, однак) та порівняльні частки (мов, немов). З часом М. Григорів зменшує використання згаданих синтаксичних форм. Натомість у його сконцентрованих текстах (складають у середньому 6–7 стислих рядків) зростає значення тире та знаку питання. Про тире як засіб членування поетичного мовлення ми вже говорили, а щодо знаку питання, то ним поет змушує реципієнта активно включитися у розмірковування над заокресленою у тексті проблемою.

У міфологічній стильовій течії поезія М. Григоріва презентує ранній етап виникнення міфологічної картини світу. Це світ, у котрому: предмети та явища постають уперше; щойно народжується мова і, отже, поезія; ще, фактично, відсутні люди (їхню присутність засвідчує хіба що ліричний суб'єкт, котрий, власне, й висловлює людську візію буття); міфологічний світогляд не набув відповідної естетизації у фольклорі. Наступний етап розвитку міфологічного світосприйняття (де така естетизація вже відбулася) у контексті поетів Київської школи демонструє поезія В. Голобородька.

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 306–349.

2. Бойчук Б. Споруджений храм Михайла Григоріва // Світо-Вид. – 1994. – Ч. 1 (14). – С. 11–114.

3. Быховский Б. Э. Шопенгауэр. – М.: Мысль, 1975.

4. Григорів М. Сади Марії. – К.: Світовид, 1997.

5. Григорів М. Спорудження храму. – К.: Український письменник, 1992.
6. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001.
7. Етимологічний словник української мови: В 7 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 1.
8. Леви-Строс К. Первісне мислення. – К.: Український Центр духовної культури, 2000.
9. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1983.
10. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. – М.: Моск. школа полит. исслед., 2000.
11. Моренець В. Слово, що випало з мовчання філософів // Григорів М. Сади Марії. – К.: Світовид, 1997. – С. 5–33.
12. Москаленко М. До феномену Михайла Григоріва // Світо-Вид. – 1995. – Ч. III (20). – С. 115–119.
13. Москалець К. Різноманітні форми мовчання // Сучасність. – 1996. – Ч. 6. – С. 150–153.
14. Платон. Діалоги. – Харків: Фоліо, 2008.
15. Татаркевич В. Історія філософії: У 3 т. – Львів: Свічадо, 2006. – Т. 1.
16. Токарев С. А., Мелетинский Е. М. Мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – С. 11–20.
17. Топоров Н. В. // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 2.

MYTHOLOGICAL POETRY BY MYKHAILO HRYHORIV

Taras Pastukh

*Ivan Franko National university of Lviv Philology Department,
1 Universytetska St., UA-79000 Lviv, Ukraine*

The paper examines mythological poetry by Mykhajlo Hryhoriv under the collections «Construction of the Temple», and «Maria's Gardens». The researcher traces the mythology of this poetry on different levels of the text: compositional, lexical, syntactical et cetera. Also he demonstrates the actuality of Hrygoriv's poems in our present time.

Key words: mythological, poem, structure, transcendental, world outlook.

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ МИХАИЛА ГРИГОРИВА

Тарас Пастух

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина*

Рассматривается мифологическая поэзия Михаила Григорива, представленная в сборниках «Воздвижение храма» и «Сады Марии». Исследователь находит мифологичность этой поэзии на разных уровнях текста: композиционном, лексическом, синтаксическом и т. д. Также он показывает актуальность стихов М. Григорива в наши дни.

Ключевые слова: мифологический, поэзия, структура, трансцендентный, мировоззрение.

Стаття надійшла до редколегії 12.10.2009

Прийнята до друку 15.10.2009

УДК 821.161.2"19"-1.09 У.Кравченко:808

СЛОВА-СИМВОЛИ У СОНЕТАХ УЛЯНИ КРАВЧЕНКО

Олександра ЛИСЕНКО

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

Простежено вживання слів-символів у сонетах Уляни Кравченко. З'ясовано їх природу та подекуди еволюцію в українській літературі. Виявлено процес цілеспрямованого введення авторкою образів-символів у композиційно-стилістичну структуру творів.

Ключові слова: слово-символ, архетипні символи, космогонічні символи, орнітологічні символи, антропологічні символи.

Незважаючи на те, що поети кінця XIX ст. культивували своєю творчістю теми й жанри, вироблені європейською практикою, ми, на жаль, спостерігаємо різке зниження уваги до сонетного жанру, який належить до широкорозроблених та вживаних у багатьох європейських літературах. Натомість в українській літературі означеного періоду ми лише подекуди знаходимо сонети (В. Самійленко, О. Маковей, Т. Бордуляк, Леся Українка та ін.). Василь Чапленко у своєму дослідженні, присвяченому українському сонету, зауважує, що інтереси молодого класу вимагали насамперед *ідей* (курсив наш. – Л. О.) у письменстві – через те нація цього часу занедбує форму якнайдужче... Разом з іншими формами занепадає й сонет. Низка поетів вживає ще цієї форми, але тільки дехто з них розуміється на ній [7, с. 34].

Хоч кінець XIX ст. став періодом певного занепаду сонетного жанру, вартою пильної уваги вважаємо сонетну спадщину Уляни Кравченко (близько 58 сонетів). Поетична майстерність Уляни Кравченко відбилась на сонетному жанрі, в якому вона і лірик, і філософ, і публіцист, і пейзажист. Звернення до моральної, етичної проблематики безумовно поглиблювало філософське звучання її сонетів. Це переважно сонети філософського спрямування, у них сконцентровані, відлиті майже всі головні думки та пристрасті поетеси. Авторка не обмежується певним визначеним колом спеціально для сонета окреслених тем та мотивів, емоцій і почуттів, вона вдало використовує багату семантичну палітру слів – символів.

У системі образно-метафоричних мовних засобів, побудованих на національно-культурній традиції, значне місце відведено групам *словесних символів*, що своїм концептуальним змістом відбивають різноманітні сторони народного життя, особливості національного бачення дійсності, образного осмислення «картини світу». Символ народжується реальністю, «символ є образ, взятий із природи і перетворений творчістю; символ є образ, що поєднує в собі переживання художника і риси, взяті із природи» [1, с. 22].

Не менш важливим є розуміння процесів реалізації символу, які розкриваються у символізаціях, у системі образних понять. Залежно від того, як переживає поет написане, виникають цілком конкретні інтонації, ритм, експресивні відтінки в образах, композиційні рішення. У сонетах Уляни Кравченко нас вражає стрімкість переходу від найвитонченіших суб'єктивних переживань, ледь усвідомлених проявів художньої фантазії до чітких узагальнень логічно завершеної афористичної думки. Поетичний світ Уляни Кравченко надзвичайно яскравий і багатогранний, насичений словами – символами різної семантичної структури. Зупинимось детальніше на деяких з них. Архетипні слова – символи, які К.-Г. Юнг характеризував як вихідні, основоположні символи, що супроводжували людину споконвіку, зумовлені самою природою, життям, культурою. Архетипи – «первинні образи» – не несуть цілком визначеного міфологічного начала (мотиву), вони є лише тенденцією до утворень деяких уявлень мотиву, що можуть коливатись у конкретних варіантах [6, с. 99].

Водночас архетипні символи здобувають неоднозначну інтерпретацію на національному ґрунті. На основі узагальнених значень таких архетипних слів – символів, як вогонь, світло, вода, кров тощо, розвиваються розгалужені семантичні поля; образ входить у сферу соціального і особистісного, трансформується, видозмінюється [2, с. 49]. Український матеріал свідчить про широкі можливості інтерпретації архетипних символів на національному ґрунті.

Розглянемо характерні вияви реалізації символічних значень архетипів в сонетах Уляни Кравченко. Зупинимось на характеристиці слова-образу *кров*, який має багато як позитивних, так і негативних значень. Цікаво, що у сонетах поетеси цей образ забарвлений винятково позитивно:

Суботній вечір. І хоч обіг крові
Мороз спиняє, люто сніг скрипить, –
пливе народа гурт, життя кипить,
по вулицях лунає сміх, розмови... [4, с. 89]

У цьому випадку образ *крові* – це символ життя, руху, сили. Подібною семантикою наповнений цей образ і у сонеті «В землиці чорнім лоні»:

Людина, земле, хоч умом безкраї
простори мірить – теж дитя твоє,
як той хижак, що кров'ю вік живе,
як і метелик, що лиш мить гуляє... [4, с. 91]

Із давніми язичницькими уявленнями наших предків пов'язаний культ космогонічних (астральних) предметів і явищ землі, сонця, місяця, зірок, неба тощо. Незнання їх природи і походження породжувало міфи, легенди, казки, фантастичні оповіді. З давніх-давен передається поклоніння *землі* як носієві ідеї життя. Символічне значення слова *земля* – те, що надає сили, натхнення, втілення ідеї добра, правди, справедливості:

В землиці чорнім лоні починає
фіялки вутлий цвіт буття своє, –

звідтіть лелія біла соки п'є,
там і трава і дуб свій корінь має... [4, с. 91]

Звернемо увагу на негативну семантику, якою наділений образ *землі*. Вона (земля) – це носій ідеї зла, лиха, несправедливості:

А прецінь, земле. Не для всіх ти мати:
Стрійним колібрам в цвіті ллеш напій,
А жовни шлеш у ліс на труд тяжкий:
Ізпід кори черв дзюбом добувати... [4, с. 91]

В уявленнях українців зберігаються залишки культу *Сонця* як життєдайної сили, а у сучасному сприйманні *сонце* усвідомлюється у першу чергу як джерело життя, радості тощо, що-небудь світле, прекрасне. Зважаючи на це, образ *сонця* є символом щастя, добра, позитивних емоцій:

Стою, здаєсь віки – й дивлюсь до сходу;
Жду сонця, що несе вогонь життя,
Тепло і світло, радість і свободу... [4, с. 130]

Наступні дві терцини – своєрідне протиставлення цьому показовому затяжному спокою, адже в них акцентується увага на переможному очікуванні сходу сонця, де образ *сонця* безперечно несе не лише символічне значення, воно виступає життєствердним началом всього існуючого на світі:

Стою, здаєсь, віки – й дивлюсь до сходу:
Жду сонця, що несе вогонь життя,
Тепло і світло, радість і свободу... [4, с. 130]

Отож, Уляна Кравченко сама розкриває символічне наповнення образу *сонця*, що виступає в контексті пейзажним атрибутом з позитивною настроєвою домінантою, воно зображене носієм тепла, світла, радості. Оскільки образ *сонця* ґрунтується на ширшій семантиці міфологеми сонця, не дивно, що цей символ є активним носієм пробудження, розквіту всього живого, він «...розбудить світ зі сну і мертвоти...». Справжнім гімном похвали сонцю виступає наступний сонет циклу «В промінню тім перлиться мла слізьми...». У ньому актуалізується міфологічне поклоніння сонцю. Образ краю вічного проміння інспірований міфологічними уявленнями про царство бога сонця:

В промінню тім перлиться мла слізьми,
Тремтить, встає, кладесь на бір ялини,
Летить знов вище, вище в полонини,
До хмар злітає легкими крильми... [4, с. 131]

Розвиток поетичного мислення авторки в цьому творі простежується через трансформацію пейзажної картини, яка виконує самотійну художню функцію тла для зображення душевного світу людини. Напружене чекання сходу сонця оправдовує себе, на зміну тривозі приходить спочатку ледь відчутний стан ейфорії, що з'являється в наступній строфі:

І рай відкрила дивний на землі,
Багатий в цвіті, ясних вод тканини,
Горбки світляні, доли, стромовини,
На них смарагди трав і срібний блеск роси... [4, с. 131]

Читачем опановує панорамність зображуваної картини, адже від пильного зору ліричного суб'єкта не може сховатись жодна деталь, які у сукупності будують масштабну картину щасливого світанку, всеохопність сонця.

Водночас Уляні Кравченко вдалось використати образ *сонця* у діаметрально протилежному значенні. Відомо, що він (образ сонця) в українській романтичній ліриці як пейзажний елемент і в символічному осмисленні ґрунтується на узагальненому значенні міфологеми сонця – життєдайного божества, властивої давнім віруванням українського і багатьох інших народів [3, с. 202–217]. Символ сонця характеризується епітетом «зимове», тобто з'являється протиставлення *гаряче (сонце) – холодне (зимове)*. Ця характеристика підсилюється метафорою, яка підкреслює саме *зимність* символу сонця, що великою мірою підсилюється колористичним наповненням:

На скорб і голод має тих, що на дні,
Ви маєте лиш слово спожаління...
Так зимовее сонце лле проміння
Холодні, хоч блискуче-золоті... [4, с. 100]

Ставлення ліричного суб'єкта до зображуваного розкривається також за допомогою символу кольору. Як і у випадку символічної наповненості образу сонця, колір «золотий» у поетеси також наповнений протилежною до властивої йому семантикою. Адже епітет «золотий» в ієрархії християнської символіки кольорів є символом чистоти, небесного царства, тобто має позитивне значення. У нашому випадку, «блискуче-золоте проміння сонця» підсилює епітет «холодне», тобто несе винятково негативну семантику.

Наступний словообраз місяць в українців – добрий знак, показник сприятливих обставин, символ добра, щастя, долі. Уляна Кравченко цікаво використала цю семантику *місяця і сонця*, протиставивши її змістові сонету:

Своїм шляхом усе... чергою йде,
Все день за днем повзе, як та змія:
У день ясніє сонічко святе
І місяць ясний уночі сія; –
Моє життя минає молоде,
Не так, не так лиш, як бажала я... [4, с. 172]

У сонетах Уляни Кравченко спостерігаємо часте використання явищ природи – бурі, грому, блискавки. Здавна такі явища викликали прагнення зрозуміти їх походження. Звідси – їх обожнення, надання їм надлюдських властивостей. У народному уявленні природні явища стали носіями різноманітних внутрішніх потрясінь, глибоких почуттів, викликаних силами, що не залежать від людини [2, с. 102].

Очевидно саме так сформувалася багата народна символіка, що ґрунтувалася на таємничості й незрозумілості походження таких явищ. Сили природи, що впливали на людину, викликали в неї складні асоціації, трансформувалися в образи, персоніфікувалися, набирали форми художнього втілення.

Наприклад, образ *вітру*, що символізує оновлення, зміни, нестриманість у поезії Уляни Кравченко вживається з негативною семантикою. У неї *вітер* – *вихор* виражає зміну, але зміну негативну, він шкодить, продукує зло, нищення:

Нераз мені блеск сонця хмари крили,
І вихор ясні сні порозвівав,
Нераз любови цвіт мороз скував, –
Нераз я вже стояла край могили... [4, с. 173]

Негативною семантикою наділений і образ *бурі*. При градаційному розміщенні слів на позначення неспокою, боротьби, тривоги слово-поняття *бура* займає одну з вищих сходинок [2, с. 105]. Яскравим прикладом такого трактування образу *бурі* є сонет Уляни Кравченко «По бурі». *Бура* – це носій не просто труднощів чи негоди, це – носій смерті:

Глянь після бурі у гайок весною,
Що пуплянків, що цвіту на землі, –
Віток кущів... пташата молоді –
Лежать мертві, мов по тяжкому бою... [4, с. 174]

Бура уособлює в собі сили зла, тяжкі часи, непоправні втрати, вона ламає все живе «лютою рукою», «смерть, знищення лишає за собою...». Водночас поетеса проводить яскравий паралелізм між природою і людиною, стверджуючи, що, як злі сили нищать природу, так і людське зло спроможне вбити добро:

Душа оманена так пустошіє:
Чуття багатий скарб, довір'я, мрії,
Все гине, мов по бурі цвіт весни... [2, с. 174]

Поняття *бурі* може пов'язуватись із усвідомленням необхідності долати труднощі, виявляти мужність, вміти протистояти *різним бурям*: «О, від тяжких обман... від бурі-зради // серця ніжній, доле, бережи!...».

Зупинимось на використанні Уляною Кравченко орнітологічних слів – символів, слів, які уособлюють характеристики птахів. Ключовим поняттям, пов'язаним із птахом, є *крило* як символ долі, те, що високо підносить. Це ознака злету, натхнення, духовності, що дається лише обраним:

Проходячи крізь біль, журбу, недолю,
Стрясаю звільна самолюбства пил,
Із ширшим розмахом духовних крил
Всіх обіймаю, що терплять неволю... [2, с. 86]

Крила в Уляни Кравченко – це також символ бунту, боротьби, заклику до непокори: «До лету ширшого ладнають крила // на бій: помстити гніт та кривди

вікові...». На семантичній основі побудовані звороти, що позначають повернення у минуле, створено позитивний настрій ностальгії:

Мене уносить спогад, мов крильми,
І думка білим голубом злітає
Із поцілунком на Твоє чоло... [2, с. 128]

Окрему увагу хочемо звернути на вживання поетесою антропологічних слів – символів у сонетах. Із назв внутрішніх органів людини найширше використовується у національній символіці образ *серця* – містилище почуттів, настроїв, переживань. Ще Г. Сковорода вважав, що «істиною людини є серце в людині, глибоке ж серце – одному лише Богу досягне, як думок наших безодня, просто сказати душа, тобто суттєва істота», «сила», поза якою «ми є мертва тінь» [5, с. 173].

Народне осмислення слова *серце* дає широкі можливості для символічних значень, різного роду уособлень. Як основні ми можемо виділити такі символічні поняття:

1. Носій душевності, щирості, доброти, людяності, правди:

то цілі й зв'язку діл не страчу я,
бо все ж, куди б не повернулась я,
красу і правду в серці збережу... [4, с. 173];

2. Образ-символ коханого чи коханої:

О, не клянись, соколе, не клянись!
В нас б'ють серця
одним чуттям любов'ю... [4, с. 99];

3. Зосередження почуттів, настроїв, переживань тощо:

тебе зла доля між чужих загнала...
хто ж вплив у серце ті святі чуття,
хто міць і віру дав, що до пуття
добилась ти і рідний край пізнала?... [4, с. 105]

Компонент *серце* із багатограним наповненням увійшов до складу багатьох фразем, є виразником широти почуттів «нераз, здається, серце світ весь обіймає...», символом людської вразливості «те горе, що від нього серце в'яне...», серце є центром, головною частиною, тим, від чого залежить існування: «і в серці знов збудились поривання...».

Слово-поняття *сльози* тісно поєднується з поняттям людини, адже виражає її внутрішній стан, хвилювання, розбурхані почуття. В Уляни Кравченко спостерігається дуже часте використання цього образу, що не є чимось винятковим. Українській літературі загалом притаманне вживання цієї словоформи, що пов'язане з властивою їй меланхолійністю, ліричністю, підвищеною емоційністю, наприклад:

Мені не жаль, що горе все стрічаю;
Я з горя знаю людських сліз ціну... [4, с. 85]

Задля підсилення й актуалізації значенням експресії, емотивності авторка вживає багато означень-епітетів, метафор й порівнянь: «чи ж мусять плисти сліз криваві ріки...», «тож вже за нами море сліз безкрає...», «в сльозах досвіду гірких, гарячих, зростив пахучу цвітку чесноти», «в промінню тим перлиться мла слізьми».

У процесі короткого огляду сонетів Уляни Кравченко ми виявили характерні для того періоду тенденції використання літературної метафоричної інтерпретації ключових образів душі, сліз, зорі, сонця, фольклорної символіки природи, поетичного бачення кольору.

Говорячи про природу слів – образів в аналізованих сонетах, варто зауважити на тенденції еволюції природи від психологічного паралелізму до літературного суб'єктивованого пейзажу. Хочеться відзначити надзвичайно вагому роль образу природи, структуротворча значущість якого суголосна формуванню неоромантичного світобачення.

Важливим виражальним засобом сонетів Уляни Кравченко є зокрема символізація форм художнього мислення, що виявляє себе не у створенні нових поетичних символів, а, навпаки, у значному поширенні і збагаченні семантики вже існуючих в художній практиці символічних образів.

1. Белый А. Проблемы культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
2. Кононенко В. І. Символи української мови. – Івано-Франківськ: Плай, 1996.
3. Костомаров М. Славянская мифология // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К., 1989.
4. Кравченко Уляна.
5. Сковорода Г. Твори в двох томах. – К., 1961.
6. Юнг К. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. – М., 1991.
7. Чаплинко В. Історія українського сонета. – К., 1961.

WORDS-CHARACTERS IN SONETS OF ULANA KRAVCHENKO

Aleksandra Lysenko

*Precarpathian national Vasyl Stefanyk University,
57 Shevchenko St., UA-76000 Ivano-Frankivsk, Ukraine*

In the articles the uses by Ulana Kravchenko in sonets of words-characters are traced. Their nature and there changes of aircraft attitude in the Ukrainian literature is clarified. The process of the targeted introducing by the writer of images-characters in compositely-stylistic frame of the products is detected.

Key words: symbol, archetype symbols, cosmogony symbols, ornithological symbols, anthropological symbols.

СЛОВА-СИМВОЛЫ В СОНЕТАХ УЛЬЯНЫ КРАВЧЕНКО**Александра Лисенко**

*Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника,
ул. Шевченко, 57, 76000 Ивано-Франковск, Украина*

Прослежено употребление Ульяной Кравченко в сонетах слов-символов. Выясняется их природа и места эволюция в украинской литературе. Обнаружен процесс целеустремленного введения авторкой образов-символов в композиционно-стилистическую структуру произведений.

Ключевые слова: слово-символ, архетипные символы, космогонические символы, орнитологические символы, антропологические символы.

Стаття надійшла до редколегії 14.09.2009

Прийнята до друку 16.09.2009

УДК 821.161.2-1.09"19" (092) Б.Кравців:81'373.4'373.44-054.72

**«ХТО МИ ТАКІ, ЗВІДКІЛЬ, ЧОГО Й ЗА ЧИМ?»
(ХУДОЖНЬО-ФІЛОСОФСЬКИЙ СВІТ ЗБІРКИ
БОГДАНА КРАВЦІВА «ПІД ЧУЖИМИ ЗОРЯМИ»)**

Богдана ЛУК'ЯНІВ

Розглянуто збірку Б. Кравціва «Під чужими зорями» (побачила світ в еміграції) як початок нового етапу життя і творчості її автора, як поетичний шлях від вдосконалення форми октави до глибокого вираження патріотичних почуттів за допомогою ремінісценцій зі «Слова о полку Ігоревім», філософського образу дороги, асоціонімів, архаїзмів, складних слів.

Ключові слова: октава, ремінісценція, образ дороги, асоціоніми, архаїзми, складні слова.

Збірка «Під чужими зорями» стала початком нового етапу життя, а як наслідок і творчості Богдана Кравціва. Ностальгія, біль за втраченим, страх перед невідомим і знову ж таки «шукування шляхів поетичного вислову» (і, як на мене, то не тільки поетичного, а й особистісного, суспільного, політичного) – наскрізні мотиви збірки поета. Найбільш слухними є думки Т. Салиги, який визначає збірку «Під чужими зорями» як «поетично-філософський щоденник душі політично активного українського патріота-емігранта, який рятується від сатанинського сталінського терору, опинився в тогочасній Європі, де вже стугоніла друга світова війна» [6, с. 24]:

Одбиті від порогів рідних дому,
Від рідної одірвані землі,
Заметені в чужину невідому
Як в осінь буревійну журавлі...
(«З колядою»)

Опинившись на чужині, Б. Кравців дистанціювався від українського громадського життя, що набирало все більших і більших обертів, оскільки боявся примусової репатріації. Про це ми дізнаємось зі спогадів Ю. Шереха «Я-мене-мені... (і довкруги)», а також з поезій ранньої еміграції, де дуже часто й гостро звучить мотив самотності, туги, тяжкої долі емігранта:

В ті дні, як гірко, зимно й холодно
Самому на чужині — як набридне
Дешевих слів і покликів вино —
Як зломізерні емігрантські злидні
Гризтися стануть, як щурі — й дано
Нам буде і брехню, і глум, і бридні,
І їдь схидну, зради ржавий ніж,
Сприймати від одурених невіжі!..
(«Євшан-зілля»)

Тому нічого не залишається в поета, окрім поезій, які є для нього островом надії, наснаги, сили. Б. Кравців читає поезію (особливо захопився поезією Рільке, переклад якої й зробив: у 1947 році виходить збірка «Речі й образи»), пригадує. Ці спогади переносять на Батьківщину, до витоків й основ його поетичного таланту, до тих звичайних подій, свідком і учасником яких він був. І візії ці, як «посмак той терпкавий» полину, «як зілля те євшан», яtringь і рвуть поетову душу, особливо тут «під зорями чужими», де так потрібне рідне слово і підтримка, і автор повертається «в юнацькі дні колишні» до творчості М. Рильського, аби почерпнути з його досвіду.

Цей вибір не є випадковим, оскільки Б. Кравців, як і більшість тогочасних західноукраїнських поетів, формували свій поетичний талант «під впливом українсько-радянської поезії 20-х років. Зовнішні впливи були загалом не дуже помітні й дещо запізнілі (Бодлер, Рембо, Рільке)» [1, с. 21]. Суголосність поетичних настроїв й мотивів з М. Рильським зустрічаємо не тільки в творчості Б. Кравціва, а й в інших поетів, зокрема С. Гординського, читаючи його поему «Сновидів» «з її граціозним віршем, переданою легкою самоіронією і ненав'язливою дидактикою, мимоволі згадуєш поезію молодого Максима Рильського...» [1, с. 20]. Про вплив М. Рильського на формування поетичного світогляду галицьких поетів висловився і Є. Пеленський: «До 1929 р. галицькі поети багато завдячували тамтим. Спершу виховувались на віршах Загула й других поменших поетів, потім уже й до Тичини «доросли», значить, могли писати під його впливом. Його, Рильського й інших» [4, с. 10].

Не приховує Б. Кравців свого захоплення і творчого навчання в М. Рильського, тому й не випадковою є назва збірки. Т. Салига у передмові до збірки «Поезії» зазначає, що «Б. Кравців свідомо йшов до М. Рильського, як і М. Рильський свого часу до К. Гамсуна» [5, с. 23]. Але за емоційним навантаженням, поетичною наповненістю, філософським осмисленням і строфічною довершеністю поезії збірки «Під чужими зорями» щодо «околичного відчуття»¹ відрізняються від віршів першого періоду (збірки «Дорога», «Промені», «Сонети і строфи»).

Поетично необхідним і світоглядно зумовленим є вибір і жанрової форми – октави з її чіткою строфікою, жорсткою схемою римування, але значно ширшим простором для вираження думки, ніж сонет, що стала для поета яскравим вираженням його таланту.

Творча еволюція Б. Кравціва в напрямі «неокласиків» розпочалася з виходом у 1933 році збірки «Сонети і строфи», в якій весь поетичний хист був спрямований на вдосконалення версифікаційної техніки, що не раз відзначали Є. Маланюк, Ю. Тарнавський. Б. Кравців настільки захопився доведенням до досконалості форми, що вона стає домінуючою над «поетичною образністю», це зауважив М. Слабошпицький: «його слово вживається здебільшого в своєму автологічному значенні, головне тут для автора – техніка, версифікація» [7, с. 96]. Помітив, але не зацентрував на цьому, бо мав на меті зосередити увагу на

¹ М. Рильський, пояснюючи своє суголосся з К. Гамсуном, писав: «Певна річ – світогляд «Осінніх зір» відрізняється од мого теперішнього відчуття околичних явищ» [5, с. 476].

«добрих її творчих результатах», і Є. Маланюк. Але й наше завдання полягає в іншому – показати поетичний шлях Б. Кравціва від вдосконалення форми до глибокого поетичного вираження, чого йому вдалося досягти в збірці октав «Під чужими зорями».

Вибір октав був також зумовлений поетичним впливом М. Рильського, а саме поемою «Чумаки», яка вважається «класичним взірцем октави» в українській літературі [3, с. 519], в чому був впевнений уже тоді Б. Кравців:

«То "Чумаків" солодких восьмистих
 Сп'янив мене в юнацькі дні колишні,
 Розквітлі щасним чаром днів простих
 І слів сопілчастих, як цвітом вишні...
 («Євшан-зілля»)

Б. Кравців виявився здібним учнем, досконалість форми просто вражає, поет чітко дотримується п'ятистопного ямба, усталеної схеми римування (абабабвв) з обов'язковим чергуванням окситонних і паракситонних клаузул. Опановуючи нову для себе жанрову форму, автор не тільки відшліфовує версифікацію, а й вдосконалює поетичне вираження. Потрійні рими відтворюють плавність переходу думки, показують хід поетичних асоціацій, які акумулюються і виражаються в кінцевому двовірші своєрідним узагальненням, підсумком чи сентенцією, повні емоційністю, схвильованістю (на що вказує велика кількість знаків оклику в кінці октав).

Другим за поширеністю в тексті розділовим знаком є три крапки. Використання цього розділового знака вказує на відкритість, незавершеність думки, що дає право читачеві на власну інтерпретацію чи роздум. Іноді автор ставить трикрапку в середині строфи, завдяки цьому зростає динамізм і напруженість ситуації:

Ні, ні... Не сила нині передати,
 Як в мить оту не вистачало слів,
 Як очі млою крилися... Як мати
 Схилялася ураз... Тож тих років
 Твердих, тривожних в кожній хаті
 Когось не стало: часом лист наспів
 З далекої в'язниці... Той утік в чужину...
 А той, як звір, застрелений загинув...
 («З колядою»)

З процитованої октави бачимо: поет вибрав, здавалось би, найкращий шлях – подальше від того пекла, яке відбувалось на Україні. Але, опинившись далеко на чужині, поет розуміє, що він не може стояти осторонь, бути простим глядачем, він прагне,

Щоб ранами кривавилися дні,
 Щоб човен мій нестримно в бурю ринув!

А судилось інше. Щоб хоч якось подолати ті емігрантські злидні, що мов шурі гризуться, щоб вижити в окупованій фашистами Європі доводиться

Щодня, щоранку —
У копальнях, штольнях, як кроти
Вгризаємося в землю...
(«Під чужими зорями»)

Тут «час плине Премирним, рівним плюскотом ріки», «В достатньому дозвіллі так і тільки Минають дні, проходять тижні». І поет все більше і частіше «снує доріг минулих нить барвисту». Часоплин думок автора тече в минуле, філософсько осмислене поетом. У процесі художнього моделювання минулого він не просто зосереджується на відтворенні історичних подій чи постатей, він намагається узагальнити історичний досвід і передати його як життєстверджуючий урок:

Що із боєвищ і Базара, й Крут
Горить нам честнем змагу й волі тут!
... І перед честним слави невідомих
Вояків тих, що лесті ані лжі,
Вмираючи, не знали, кладемо ми
Вінком — свячені пориву ножі! —
Немає ж і хреста, де ізложили
Колись їх — на Аскольдовій Могилі...
(«Під чужими зорями»)

І ніщо: ні величні чужі перемоги, ні всесвітньо відомі культурні пам'ятки, які дихають історичними подіями, — не зможе заступити той біль, який ятрить поетову душу і вириває серце, яке «наче птах, До Тебе... рветься по світах...». Бо там вдома

Шматує, рве сучасний Колізей
Не тіло лиш, а й духа нам сьогодні
Кривавим жахом хижої безодні...
(«Великдень в Римі»)

Поет знемагає від безсилля, він прагне вирватися на Батьківщину, припасти до землі, щоб, як античний герой Антей, набратися снаги, сили

І нездоланим
Могутнім — як Вона — устати знов
І хрест нести, що нам його дано!
(«Євшан-зілля»)

Але чи простить його Вона за те, що у «трудну годину», «в бурю й буревій» залишив її. І як покуту за свій гріх

Всі пориви, всі думи й до останню
Краплину крові — в спів нескладний мій,

В октав хвилястих недоладні рими
Хотів би я вплести І під зорями чужими...
(«Євшан-зілля»)

І в завершальній октаві цієї поезії Б. Кравців вдається до ремінісценції зі «Слова о полку Ігоревім». Поет звертається до Бояна, щоб той дарував йому натхнення, щоб наповнив його слова, «мов яру прорість врун, Привієм вітру яросним, духмяним...». Щоб на чужині ці слова були «невгасним саявом», яке б зігрівало, світило і постійно вабило до рідної землі.

Цікавим з погляду жанрового вираження є поезія «Слово про Полковника». «Слово» як окремий жанр сформувалося ще в давньоукраїнській літературі і було досить популярним серед писців. Та нас цікавить насамперед «Слово о полку Ігоревім», особливістю композиції якого є поєднання компонентів протилежних жанрів «славів» і «плачів». Саме цей прийом використовує Б. Кравців, щоб передати тугу за видатним військово-політичним діячем, учасником державницьких змагань України в 1917–1921 роках, Головою Проводу ОУН, який загинув від рук агента московського ДПУ, Євгеном Коновальцем. Автор наголошує, що плач Ярославни не зрівняти з палючим болем й тугою «як грань», що «ріки сліз» не втишать «розпачу і болю» дружини, в образі якої уособлений образ України. Стиснувши весь «незмір горя», вона встає, щоб сповнити «Полковників завіт!»

Мотивами смутку і ностальгії сповнені поезії про найвеличніші свята Великдень і Коляду, «бо небо тут – не те!.. Не та трава...» і справджується стара істина, що «не співати, ні, Пісень веселих у чужому домі». І в пам'яті ліричного героя зринають світлі спогади:

Про радісні, захоплені ті дні
Коли зоря виходила над стріхи
І щасним золотом рясив горіхи
Свят-вечір по хатах...
(«З колядою»)

В асоціативному ряді спогадів про Різдво Христове поет дуже вдало передав настрій, святість і колорит західноукраїнського свят-вечора.

Великдень в автора асоціюється з воскресінням України, тому «завтра їх – чужий Великдень тут...». Але ліричний герой вірить, що той «страсний шлях», який їм судилось пройти, уже «кінчається» і вони донесуть свій хрест і врешті на «київській Голготі»:

... Що на полях
Дніпра й Дністра зринає у ясності
Воскресний День!
(«Великдень у Римі»)

Поет вірить, що не даремні ці всі страждання, сльози, біль, що це випробування, які закінчатся воскресінням України. А поки що потрібно йти, долати свій шлях, нести свій хрест. Образ дороги в творчості Б. Кравціва набирає певного філософського звучання. Якщо на початкових етапах поетичної

творчості дорога є символом естетичного пошуку, то уже у збірці «Під чужими зорями» дорога – це життя, це той відрізок, який тобі судилося подолати. І де б ти не був, куди б доля тебе не закинула, ти все ж таки повернешся додому, бо ж «всі дороги в просторінь незриму Ведуть до Твого серця, не до Риму!» На мою думку, автор в цьому двовірші перефразував ідіому: «І все повертається на круги своя», що в нашому аналізі має значення повернення додому, на Україну.

Образ України стає метою життєвої дороги. Він супроводжує ліричного героя по світах, повертає спогадами в минуле, він зримо чи натяками завжди присутній в тексті. Автор, щоб зворушити думки читача, викликати в його уяві певні спогади, враження, пов'язані зі значенням мотивуючого апелятива, використовує асоціоніми. Найпоширенішими є Земля, Зоря, Вона, Ладо, Сольвейг, Дружина, Муж, Полковник, Вождь, Вічне Місто, Колізей, вони розширюють контексти твору, вказують на певну подію, місце, образ. Завдяки цьому поет спонукає читача до роздумів, до пошуку істини. Асоціоніми залежно від свого внутрішнього змісту і контексту є своєрідними філософськими узагальненнями.

Для відтворення національного звучання, надання поезіям емоційності, урочистості автор вживає архаїзми, як-от: одлякс, врун, зваг, дуче, штиб, забрідь, шелом'яним, чванливий, рече. В суцільній поетичній тканині виділяються складні слова, які надають поезіям неповторного звучання, мелодійності, наприклад: срібноризі, сріблястопінній, світлолиций, зловорожі, днедавнім, гостротіл, сухозлото, благовість. Мовно-стилістичне багатство поезій Б. Кравціва бере витoki з давньоукраїнських джерел й органічно переплітається з традиційною поетичною лексикою, відтворюючи всю повноту милозвучності і багатство поетичного вираження української мови.

Поетика Б. Кравціва – це вияв національного характеру, менталітету, світосприйняття. Світ його думок, вражень, асоціацій іде не від оточуючої реальності, зовнішнього впливу, а від внутрішньої потреби сповіді, сповіді українця, сповіді поета-емігранта. Тому й поезія наповнена динамізмом та експресивністю думки, асоціативністю вислову, метафоричністю мови, а якщо до цього додати ще й майстерність версифікації, то можна говорити про мистецькі твори, красиво оформлені й поетично наповнені. Поет зумів довести своєю поезією органічну єдність краси і слова. Краси як високої мистецької категорії, як сутності людського буття, і слова як національної ідентичності, національного багатства. І ця єдність для Б. Кравціва – Поезія.

-
1. *Ільницький М.* На перехрестях віку // Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20–30 рр. – Харків: Фоліо, 1999. – С. 5–23.
 2. *Кравців Б.* Поезії. – Львів: УПІ ім. Івана Федорова; Фенікс ЛТД, 1993. – С. 120–146.
 3. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997.
 4. *Пеленський Є. Ю.* Сучасне західноукраїнське письменство: Огляд за 1930–1935 рр. – Львів, 1935.
 5. *Рильський М.* Зібрання творів: у 20 т. – К.: Наукова думка, 1983. – Т. 1.
 6. *Салига Т.* З Євшаном крізь долю // Кравців Б. Поезії. – Львів: Фенікс ЛТД, 1993. – С. 5–31.
 7. *Слабошпицький М.* Колекціонер (Богдан Кравців) // Київ. – 2005. – № 12. – С. 94–98.

**«WHO ARE WE, WHERE FROM, WHAT FOR AND WHAT AFTER?»
(THE ARTISTIC AND PHILOSOPHICAL WORLD OF THE
COLLECTION BY BOHDAN KRAVTSIV «UNDER STRANGE STARS»)**

Bohdana Lukjaniv

The article is devoted to the collection by B. Kravtsiv «Under stranger stars» that saw the light of day in emigration. The collection is examined as the beginning of the new stage of life and activity of its author, as a poetic way from perfecting the form of the octave to a deep expression of patriotic sentiments by means of reminiscences from «The Lay of Ihor's Host», philosophic image the way, archaisms, sophisticated words.

Key words: octave, reminiscence, image of road, archaisms, difficult words.

**«КТО МЫ ТАКИЕ, ОТКУДА, ЧЕГО И ЗА ЧЕМ?»
(ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЙ МИР СБОРНИКА
БОГДАНА КРАВЦИВА «ПОД ЧУЖИМИ ЗВЕЗДАМИ»)**

Богдана Лукьянив

Статья посвящена сборнику Б. Кравцова «Под чужими звездами», который увидел мир в эмиграции. Сборник рассматривается как начало нового этапа жизни и творчества его автора, как поэтический путь от совершенствования формы октавы к глубокому выражению патриотических чувств с помощью реминисценций из «Слова о полку Игореве», философского образа дороги, асоционимов, архаизмов, сложных слов.

Ключевые слова: октава, реминисценция, образ дороги, асоционимы, архаизмы, сложные слова.

Стаття надійшла до редколегії 14.09.2009

Прийнята до друку 16.09.2009

УДК 82— 291.1.

ХУДОЖНЄ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ МОТИВУ БРАТОВБИВСТВА У МОДЕРНІЙ ДРАМІ

Зоряна РОДЧИН

Галицька академія,
вул. Вовчинецька, 227, 76006, Івано-Франківськ, Україна

Предметом дослідження є старозавітний біблійний мотив братовбивства. Розглянуто модерні п'єси початку ХХ ст., в яких наявний власне братовбивчий мотив, а також його побіжне функціонування серед проблем твору, що перегукується з проблемою зради.

Ключові слова: міф, мотив, тематика, Біблія, драма, пафос, архетип.

Початок ХХ ст., окрім нових тенденцій в усіх галузях життя, знаменує собою й популярність повернення до образів і мотивів минулого. Вкотре починає набирати вагомості акцентція мистецтва на тематичних зрізах Книги Книг. Безперечно, більший інтерес викликає Новий Завіт як “головне осердя християнського віровчення” [12, с. 15], однак Старий Завіт також залишається у пошані як високопоетична історична книга давньоєврейської культури, як сув'язь міфів.

За авторами «Літературного словника-довідника» (2006), міф – «розповідь про богів, духів, героїв, надприродні сили та ін., які брали участь у створенні світу. Міф – витвір наївної віри, який складає філософсько-естетичний комплекс давньої епохи, яка ґрунтується на заміні об'єктивності сприймання суб'єктивним апіорним переконанням» [5, с. 451]. Беручи до уваги визначення поняття міфу на кінець ХІХ – початок ХХ ст., “Новий повний польсько-німецький та німецько-польський словник” (1872) тлумачить цей термін як: «Mythe, f. mita; klechda; powieść bajeczna (osobliwie) dotycząca się wiary» [15, с. 415]. Сучасний український дослідник С. Хороб цілком слушно зазначає: «Міф – священний, тому він повинен бути серйозним» [12, с. 23]. Справді, суттю Біблії не варто легковажити, а її постулатам, притчам, оповідам треба *вірити* (жирний курсив наш. – З. Р.). Отже, констатуємо, що цоколем побудови, чи то пак створення, міфу, на нашу думку, виступає *віра*.

Гортаючи сторінки Старого Завіту, ми акумулювали свою увагу на міфі про Каїна та Авеля. Звичайно, нас зацікавили не сама по собі бутність вищезгаданого міфу як «ферменту історії» (Ортега-і-Гассет), а його художнє функціонування та трансформація у творах української літератури, зокрема драматичних, початку ХХ ст. Цей аспект і ставитимемо собі за мету дослідження.

Кожний літературний твір, у якому простежуються міфологічні елементи, становить архітектонічний каркас: архетип–образ–мотив. Узятя з Біблії, первісна ідея – Каїн та Абель – з часом набула актуалізації та проникла у різні сфери

духовного життя. Ще в аналітичній психології К.-Г. Юнга та З. Фрейда ми знаходимо постулат, що поряд з інстинктами як складник «колективного позасвідомого» [13, с. 90–91] чільне місце посідає певний архетип. Велика кількість науковців уподібнюють його (як залишок міфу) з різними образами та мотивами. Саме тут потрібно чітко зазначити тлумачення семи міф: прадавній (взятий з текстів Біблії) та літературний (який бере на себе роль художнього образу, де наявний міфологічний архетип виконує первинну функцію, а також постає моделлю для нових інтерпретацій (функція вторинна)). Зважаючи на вищезначене, варто акцентувати увагу на поняттях: міфопоетичний образ і міфопоетичний мотив (наукові розробки знаходимо у працях О. Потебні, А. Веселовського, М. Еліаде, О. Фрейденберг та ін.). Вагомого значення набуває гіпотеза щодо транзитності міфологічного образу, мотиву.

«Літературознавчий словник-довідник» подає мотив як «неподільну смислову одиницю, із якої складається фабула, сюжет. Мотиви рухають вчинками персонажів, збуджують їх переживання і роздуми, особливо тонко динамізують внутрішній світ суб'єкта [...]. Роль і художньо-виражальні функції мотиву виявляються у фабулі та сюжеті конкретного твору [...], в контексті творчості письменника, в групі типологічно споріднених творів різних письменників» [5, с. 469].

Серед масиву п'єс української літератури початку ХХ ст. обіймають власну нішу і модерні драми з означеним біблійним мотивом братовбивства. Він постає як спільний елемент сюжету багатьох творів (наприклад, фабула¹), який за задумом автора може розгортатися по-різному. Автори-модерністи, надаючи кожній п'єсі особливих рис, властивих тільки їй, при цьому оформляли драматичний твір у самотутнє явище мистецтва. Водночас у літературознавстві побутує термін «мандрівний сюжет». Як слушно зазначає Ф. Пустова, «використання його (мандрівного сюжету. – З. Р.) кваліфікується як типова риса тогочасних творів» [8, с. 193].

Ольга Кобилянська однією з перших в українській літературі початку ХХ ст. втілила згаданий біблійний архетип у художніх образах братів Федорчуків. Письменниця самотутньо, «одновекторно» з «первісним» міфом розкриває мотив братовбивства у власній повісті: Сава вбиває Михайла не через якусь провину останнього, а через ненависть, заздрість до рідної людини.

Окрім О. Кобилянської, до біблійного мотиву про братів-антиподів зверталися у творах і такі українські митці, як І. Огієнко («Каїн та Авель»), Є. Гуцало («Україніка»). Відгомін цієї проблеми, але докорінно переосмисленої, знаходимо й у творах І. Франка «Смерть Каїна», С. Яричевського «Каїн», Н. Кибальчич «Каїн», Ю. Шкрумеляка «Авлева жертва», В. Тарноградського «Мов Каїн в зеленій діброві», В. Сосюри «Каїн», Б. Рубчака «Каїнові», В. Вовк «Балада про Каїна і Авеля» та ін.

Побіжний огляд п'єс із зазначеним біблійним мотивом підводить нас до міркування, що його початкова модель проявляється, передовсім, як головна тема твору. Доречною є думка Х. Ортеги-і-Гассета: «Поет повинен виходити з

¹ За С. Д. Балухатим – це «рух основних силових ліній сюжету» [2, с. 20].

міфу і рухатися тільки в середині його» [7, с. 120]. До творів, спільною ознакою яких є чітко окреслений автентичний мотив про Каїна та Авеля, взятий з Книги Буття, належать «Борці за мрії» Я. Тогобочного та «Борис і Гліб» М. Мартирія. Варто відзначити, що п'єса «Борис і Гліб» вийшла 1936 року у місті Жовкві як історична драма в 6-ти відслонах. Яків Тогобочний [Щоголів І. А.] подав до друку драматичні ескізи з сільського життя на 4-й дії «Борці за мрії» 1922 року у місті Львові.

Проаналізуємо коротко фабулу п'єси М. Мартирія. Перед Великим князем Володимиром постає дилема: хто з семи дітей найбільш достойний перебрати з його рук владарювання Київською Руссю. Сам князь схиляється до кандидатури Бориса, найперспективнішого й найпобожнішого з синів.

Володимир: ...Хто Бога, його закон має в серці, цей потрапить любити свій край і жертвуватися для нього! [6, с. 26].

Із підтексту ми можемо зрозуміти, що автор, передусім акцентує увагу на дидактичному характері та трагічному ефекті твору. Стосовно цього слушно зазначає літературознавець В. Фролов: «Якщо ворог примушує страждати ворога, немає бажаного трагічного ефекту. Проте коли ці страждання виникають між друзями, наприклад, якщо брат убиває брата, чи син – батька, чи мати – сина, чи син – матір, або тільки має намір убити, чи робить що-небудь подібне, ось чого варто шукати поетові» [11, с. 290].

Крім того, належна увага надається сакральному¹ та релігійному аспектам: Борис на той час уже прийняв християнство, що й стало першопричиною переслідувань брата (за мученицьку смерть в ім'я віри Христа князем Борисові та Глібу надано лик святих). Заздрощі *поганина* Святополка (курсив наш. – З. Р.) (зауважмо: заздрощі – одна з найголовніших ознак архаїчного братовбивчого мотиву) та «природа морального монстра» (М. Фуко) – саме ті чинники, які відіграють у творі роль головного детонатора *pattern of behavior*² персонажа, що спричинило динаміку його внутрішнього світу та призвело до злочину. Можемо припустити, що за задумом драматурга князь Володимир – «авторитарний» батько, дії та вчинки якого породили у власному домі злочинця. Перефразовуючи відомий вислів «Чим більша деспотична влада, тим більшу кількість злочинців вона породжує» [13, с. 184], у цій п'єсі ми отримали результат переросту кількості у відповідну якість (філософський закон за Гегелем):

по-перше, тиран і злочинець перебувають у кровних стосунках;

по-друге, з'ява серед княжат «монстра», який, наперекір мудрим розрахункам, надає перевагу власним, а не державним інтересам. Розриваючи «неписаний взаємний родинний договір» про те, що Борис посяде місце батька, Святополк обманом займає престіл, при цьому будуючи плани щодо цілковитого, так би мовити, централізованого владарювання, відсторонення братів та їхньої фізичної ліквідації.

Святополк: (*шаліє*). Він (Борис) мені загороджує дорогу до слави... Ах, володіти... панувати... стинати другим досхочу голови... [6, с. 12].

¹ Як подає «Der große Duden» (Великий тлумачний словник німецької мови), *sakral* – lat.-ital. – 1. heilig (святий, священний); 2. den Gottesdienst betreffend (те, що стосується служби Божої) [14, с. 406].

² англ. – форма поведінки.

Отже, перед нами в одному персонажі постає комплекс маній: величч, вбивства-переслідування та владарювання, рудиментарним органом якого є родинна сув'язь: *батько-деспот / син-монстр / брати-жертви* (Володимир/Святополк / Борис-Гліб). Крім того, автор вдало підводить читача до розуміння природи "морального монстра", яка у минулому привела персонажа до зради вітця та батьківщини у походах, в теперішньому часі спонукає до братовбивства, а в майбутньому сама себе «пожиратиме» (М. Фуко). Тобто антигерой стане причиною власної загибелі (за задумом автора Святополк збожеволіє). На наше переконання, п'єса «Борис і Гліб» є модерною з елементами символізму, у якій, власне, чинник «природа морального монстра» проступає як детермінанта твору (підґрунтям якої послужили медико-біологічні дослідження початку ХХ ст.). Додатковими «символічними» ознаками, яким М. Мартирій надає великої вагомості, є:

- передрікання Георгія-тіуна: «Над ним (Борисом) закрече чорний крук» [6, с. 6];

- образи-символи:

- образ білого світла, «кєрвавого» – знамення повороту в житті Бориса; «золотого сонця» над Україною як головне переконання героя: християнство житиме!

- образи-натяки, які стосуються впевненості князя у фатумі власного життя (на рівні підсвідомого):

Борис: Мені хіба з вами прощатися, ледве чи побачимося на тій землі... [6, с. 40];

- образи-привиди «убієнних братів», які не дають спокою Святополкові та його суплічникам. Завдяки цим образам автор підводить нас до розуміння механіки катарсису. «Очищення, катарсис і є трагічне потрясіння, в результаті якого через страх і співчуття в нас, тих, що дивляться трагедію (виставу) відбувається усвідомлення закономірностей життя, його вищого змісту» [11, с. 291], – вважає В. Фролов.

Важливою у творі є додаткова значуща деталь, яку розуміємо з підтексту, а саме: шантажування жерцем Ведмедем князя Бориса. Це призводить до міркування, що автор для підсилення дії використав ще один міф, проте вже з Нового Завіту. Йдеться про розмову Сатани з Ісусом на Оливній горі. Як диявол спокушає Господа, так і волхв переконує молодого нащадка Бориса в необхідності зректися *віри* (курсив наш. – З. Р.). Порівняймо: Євангеліє від Святого Луки 3, 4 [3, с. 75–76] // В. Софронів-Левицький «Великодня драма» [4, с. 3–5] // М. Мартирій «Борис і Гліб» [6, с. 34]).

Крізь стрижневий мотив братовбивства у п'єсі постає когерентний ланцюг: *міф-віра* (з чого, власне, ми й розпочали наше дослідження), який акумулює акценти драми на переможному пафосі християнства над язичництвом.

Усі «пригоди» другої п'єси складають досить банальну фабулу: у селянській родині три сини. Найстарший прагне багатства, що й взяв собі за мету власного існування; середущий – «пропаща сила», результатом сенсу життя якого постане байдужість; наймолодший – бідний, проте «борець за мрії», що були знищені законом і судом. «Коли раніше літературні образи мали функцію узагальнення

свого символу, то в модернізмі увага звернена радше на одиницю, що становить свій маленький світ і свою власну правду (яка є також частиною загальної правди). І, може якраз тому, що увага спрямована на людину та її особисті проблеми, деякі твори вже на переломі століть почали віддзеркалювати притаманну пізнішій екзистенціалістичній літературі проблему модерної людини, свідомої свого часового обмеження, і тому часом схильної піддаватися зневірі чи й відчаю» [1, с. 9].

Стосовно цього Л. Білецький зазначив у передмові до видання п'єси: «Поетичні рефлексії драматурга побудовані головню на протилежностях не тільки поглядів на життя, стремління до нього, але на протилежностях характерів, як носителів трагічного. Ніякими компромісами не можна запобігти, щоби уникнути катастрофи. “Твоя вдача, т в о ї м р і ї, – каже Антон Калістратові, – багатіти яко мога більше. Яким побитом багатіти, тобі все рівно, ти задля цього годен шкуру здерти з другого. Аби користь була тобі! М о ї-ж м р і ї, моя мета, щоб всі ми жили в рівні, як рівні перед Богом, щоб не знали нужди, не вмірали голодною смертю”»¹ [9, с. 5]. Істотним, за визначенням літературознавця, художньо-драматичним аспектом п'єси і «найголовнішим символом рефлексій автора» виступає психологічний момент еволюції трагічного, в основі якої лежить смерть Антона від руки брата Калістрата. (Звернімо увагу на імена персонажів. Початкові літери такі ж, як у іменах героїв старозавітного автентичного міфу, драматург влучно використав помен реалій рідної мови). Антон Маляренко обрав для себе шлях *splendid isolation* (З. Фройд), керуючись принципом реальності, який «диктує відмову від задоволення в ім'я більш надійного, хоч і відтермінованого» [10, с. 30]. Калістрат же керувався задоволенням, підґрунтям якого виступає особливе валентне тяготіння до смерті: до знищення інших або навіть самого себе. Така агресія (за З. Фройдом) виникає як біологічний примус, що закладений у природі людини. Це наштовхує нас на думку про інспірацію ще одного (грецького) міфу про Танатоса. Власне, фінал драми й постає за таким причинно-наслідковим сценарієм: Калістрат Маляренко розчавлює коліньми груди хворого брата — і прирізує себе.

Калістрат. Розчавчу як гадину!

Антон. Калі... (Хрипло) трр... бра... а... те.. пус... бр... ат...

Калістрат. (Піднявся). Тьфу!.. Трохи до гріха не довів! (Іде і зупиняється у дверях). Слухай д'яволе! (Повернувся і бачить, що Антон лежить нерухомо). Антоне! (Тремтяче). Я... Антоне! (Підходить). Анто... (Прислухається до грудей). Невже?.. Не б'ється... Що воно? (Торкає). Антоне!.. Боже, невсе-ж? (Одрозу). Не живий! (Стоїть на вколішках біля Антона). Що я наробив? Що я наробив? А очі, очі які! Не дивіться на мене... не хочу... не треба... О, Каїн я, душогуб проклятий! (Піднявся). Що ж тепер? Швидче, геть... [9, с. 124].

Як бачимо, у другій з розглянутих драм міфологічний мотив братовбивства поглиблюється. До архаїчного мотиву ненависті та бажання владарювання (через образ Святополка) додається додаткове прагнення збагачення (Калістрат). Спільним знаменником проаналізованих творів постає антигерой, що шукає

¹ Цитати подасмо за першоджерелом.

виходу з власноручно створеної ситуації та знаходить його у знищенні подібних (рідних) собі.

Щодо самих п'єс, то ще раз варто наголосити на тяжінні авторів до вічних образів, сюжетів. Власне, цей момент і несе великий позитив, адже ще у ХІХ ст. Й.-В. Гете зазначав: «Я раджу братися за вже оброблені сюжети. Скільки вже написано Іфігеній, проте, всі вони різні, тому що кожен бачить речі по-своєму, на свій власний лад» [2, с. 21].

Отже, драми «Борис і Гліб» М. Мартирія та «Борці за мрії» І. Тогобочного можна вважати модерними, типовою рисою яких є «мандрівний сюжет», де осердям (у нашому випадку) відповідно постає автентичний міф про Каїна та Авеля. Крім того, варто врахувати незаперечну роль сув'язі міф/віра. Іншою суттєвою ознакою проаналізованих творів є їхня побудова за схемою — архетип-образ-мотив.

І на завершення підсумуємо: автори майстерно трансформували міфологічний мотив братовбивства, внаслідок чого він зміг функціонувати у двох іпостасях, тобто виконувати роль художнього образу, а також поставати моделлю для нових інтерпретацій.

1. Антологія модерної української драми / Редактор, упорядник і автор вступних статей Лариса М. Л. Залеська-Онишкевич. Вид-во Канадського Інституту Українських Студій. – К. – Едмонтон-Торонто: ТАКСОН, 1998. – 532 с.
2. *Балухатий С. Д.* Вопросы поэтики. – Ленинград: Изд-во ЛТУ, 1990. – 320 с.
3. Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена / UKRAINIAN BIBLE. United Bible Societies. 1991 – 100M – V053.
4. *Левицький В. [Софронів В.]* Пасхальна драма. Великодній образ в чотирьох діях з прологом. – Бережани, /б.р./ – 48 с. – (Вид. «Спілка» в Бережанах; Ч. 2.).
5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. Т. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. (Nota bene).
6. *Мартирій М.* Борис і Гліб: історична українська драма в 6-ох відслонах. – Жовква. – 1936. – 48 с.; ноти. – /В-во чина св. Василя В. у Жовкві; Кн. 204/. – /Б-ка реліг. драми; Ч. 13/.
7. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры / Вступ. стаття Г. М. Фридендера; Сост. В. Е. Багно. – М.: Искусство, 1991. – 588 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
8. *Пустова Ф. Д.* Жанрова еволюція української драматургії ХІХ ст. у дослідженнях І. Франка.
9. *Тогобочний І. [Щоголів І. А.]* Борці за мрії. Драматичні ескізи сільського життя на 4 дії. – Львів-К., 1922. – 125 с.
10. *Фрейд З.* Психология бессознательного: Сб. произвед. / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М.: Просвещение, 1989. – 448 с.
11. *Фролов В. В.* Судьбы жанров драматургии. Анализы драматических жанров в России XX века. – М.: Советский писатель. – 1979. – 423 с.
12. *Хороб С. І.* Українська релігійна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – 144 с.
13. *Юнг К. Г., Фуко М.* Матрица безумия / Карл Густав Юнг, Мишель Фуко. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. – 384 с. (Философский бестселлер).
14. *Der grosse Duden. Wörterbuch und Leitfaden der deutschen Rechtschreibung.* – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1990. – 768, 4 S.
15. *Nowy dokładny słownik polsko-niemiecki i niemiecko-polski. Neues vollständiges Polnisch-deutsches und Deutsch-polnisches Wörterbuch. Ausgearbeitet von Dr. phil. F. Boock Arkossy.* – Zwölfte Auflage. – Leipzig: H. Haessel Verlag, 1872. – 802 s.

ARTISTIC FUNCTION AND TRANSFORMATION OF FRATRICIDAL MOTIF IN THE MODERN DRAMA

Zoryana Rodchyn

*Galytska Academy,
227 Vovchynetska St., UA-76006, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

The subject of this research work is the Old Testament motif of fratricide. The modern plays of the XX-th century, in which the primeval fratricide motif is present and dramas, where it is mentioned casually are analyse (for instance, having something in common with treachery).

Key words: a myth, a motif, themes, the Bible, a drama, pathos, archetype.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВА БРАТОУБИЙСТВА В МОДЕРНОЙ ДРАМЕ

Зоряна Родчин

*Галицкая академия,
ул. Вовчинецкая, 227, 76006, Ивано-Франковск, Украина*

Предметом исследования есть старозаветный библейский мотив братоубийства. Рассматриваются современные пьесы начала XX века, в которых присутствует первичный собственно братоубийственный мотив, а также его попутное функционирование среди проблем произведения, что перекликается с проблемой предательства.

Ключевые слова: миф, мотив, тематика, Библия, драма, пафос, архетип.

Стаття надійшла до редколегії 22.09.2009

Прийнята до друку 25.09.2009

ДО 125-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ АКАДЕМІКА МИХАЙЛА ВОЗНЯКА

УДК 821.161.2"18/19"-94.09 М.Возняк:140.8

АКАДЕМІК МИХАЙЛО ВОЗНЯК: ЛИШЕ ОДИН ШТРИХ ДО ПОРТРЕТА

Андрій СКОЦЬ

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

У спогадах йдеться про те, як академік Михайло Возняк на державному екзамені обурився питанням «Українські буржуазні націоналісти — фальсифікатори української літературної мови».

Ключові слова: мемуаристика, академік, портрет, екзаменаційна комісія, державний екзамен, члени ДЕК, Український Патріот.

Кажуть, що пам'ять також умирає, але вмирає останньою. «Надрукована пам'ять» живе вічно. Маю на увазі друковані мемуари.

Мемуаристика про академіка Михайла Возняка не вбога. Навпаки, маємо прекрасні, добротні праці — спогади його учнів — професорів Михайла Нечиталюка, Івана Денисюка, Леоніли Міщенко, Василя Лесина та інших. Вони написані щиро, тепло і, щонайважливіше, правдиво. У них рельєфно, на весь зріст вирисовується приваблива постать М. Возняка, як його називає І. Денисюк «академіка з легенди», «жреця науки».

Маю право (і це право — моє щастя) себе також уважати учнем академіка М. Возняка. Коли у Львівському університеті я студював українську філологію (1948–1953 роки), він був завідувачем кафедри української літератури. Отже, я вчився у славетній філологічній школі академіка М. Возняка. На нього ми, студенти, дивилися з подивом, з якимсь священним трепетом, дивилися як на земного Бога.

...Лише один штрих до його портрета — епізод з мого студентського життя, який пам'ятатиму довічно.

Червень 1953 року. В університеті екзаменаційна сесія, йдуть перевідні й випускні екзамени. Наш курс, V український, здає державні екзамени в аудиторії 114-й (тепер це ауд. 308 імені Івана Франка). Обстановка урочиста. Довгий стіл застелений червоною скатертиною. Червоне з дешевої сатини «покривало» (обрусом його не назву) — обов'язковий, невід'ємний атрибут усіх (будь-яких) засідань у радянських установах. На стіні портрет В. Леніна. На столі багато квітів. За столом сидять члени Державної екзаменаційної комісії, а посередині — голова ДЕК академік М. Возняк.

Здаємо останній державний екзамен – з української мови. Готувався сумлінно. Хочу його добре здати, бо «тягну» на диплом з відзнакою. Отже, треба скласти іспит на «відмінно». Надійшла моя черга, заходжу в аудиторію, беру екзаменаційний білет, готуюся... відповідаю. Уже не пам'ятаю, які були перше і друге питання. Матеріал знаю, відповідаю непогано. Переходжу до третього питання, прочитав його – «Українські буржуазні націоналісти – фальсифікатори української літературної мови». Зверніть увагу: що (чого) нас, студентів-філологів, учили і чого від нас вимагали.

Навчальна програма затверджена Міністерством вищої і середньої спеціальної освіти УРСР. Звичайно, я хвилювався (екзамен є екзамен) і не запримітив, чи академік М. Возняк уважно слухав мої відповіді на перше і друге питання. Але відповідаючи на третє, зауважив, що голова ДЕК настирливо, уважно, пильно прислухається, що я говорю. А говорю таке, в що сам не вірю. Іншими словами, говорю неправду, лукавлю, вибачайте на слові, брешу. Мушу брехати (!), бо хочу мати диплом про закінчення університету.

М. Возняк узяв екзаменаційний білет – прочитав питання. Не дав мені довго (багато) балакати – теревенити небилиці, його наукове сумління не витерпіло фальші – лжі. І враз сталося щось несподіване, нежданне і для мене, і для членів екзаменаційної комісії. Виникла екстраординарна ситуація...

Академік раптово (як кажуть, на півслові) перериває мою відповідь, зривається з місця, товче ногами по підлозі, б'є кулаками по столі, трясеться зі злості і кричить до членів ДЕК: «Що ви вчили студентів? Хто це робив? Які фальсифікатори? Які націоналісти та ще й буржуазні?».

По статурі М. Возняк був дрібонький, тендітний, середнього (навіть нижче середнього) росту, з природи інтелігентний, шляхетний. Дивуєшся: як цей «маленький чоловік» вибухнув такою експресією енергії, такою великою злобою. Зрозуміло, члени ДЕК, як кажуть, Богу духа винні. Винна радянська система освіти, що своїми ідеологічними, комуністично-партійними важелями пресувала-калічила студентів. Щоб розрядити екстремальну, нервову ситуацію, хтось із членів комісії ніжно, м'яко, благально звернувся до академіка: «Михайле Степановичу, будьте ласкаві, заспокойтесь, не нервуйте, бережіть своє здоров'я». А мені сказали: «Екзамен ваш закінчився, ви вільні...».

Повторюю, це було в червні 1953 року. А 5 березня того року «умер кривавий Торквемада», «здох тиран», але тюрма ще міцно стояла. У московському мавзолею забальзамований упокоївся ще один «класик марксизму-ленінізму», «вождь трудящих усього світу». На фасаді мавзолею поряд з прізвищем В. І. Ленін великими літерами викарбовано Й. В. Сталін. Від його смерті минуло лише три місяці. Культ Сталіна – в zenіті, досягнув свого апогею. Так зване розвінчування культу особи буде згодом. Викинуть вождя з мавзолею, перехоронять біля кремлівської стіни. А тим часом кагебісти ретельно, «бдітельно» полюють за «ворогами народу», пильно стежать за будь-якими проявами вільної, сміливої думки, «чи ж не майне де усміх на лиці?» (Д. Павличко). У той час навіть стіни мали вуха, вмонтовані в них були підслухові апарати.

З позиції нашого часу (минуло вже більше, як півстоліття) я згадую цей епізод і думаю-гадаю: яку ж потужну треба було мати громадянську мужність, відвагу, сміливість, наскільки треба було бути відчайдушним, щоб вибухнути таким гнівом. Справді, воістину великий Чин Українського Патріота, Українського Вченого, який у науці передусім цінував Чесність, Правду-Істину. А можна було поплатитися науковим званням академіка і навіть потрапити у львівські каземати, а звідси в Сибір неісходиму.

Нагадаю: академічні «реверанси», прикрі інциденти, інсинуації радянська Академія наук уже робила М. Возняку. У 1929 році Всеукраїнська Академія наук у Харкові обрала його дійсним членом, а 1933 року виключила як «ворога трудящих мас України». Так дослівно було записано в постанові академії. «Пришили» політику. У 1939 році знову поновили у званні дійсного члена Академії наук УРСР.

Нам оголосили оцінки з останнього іспиту. Голова Державної екзаменаційної комісії академік М. Возняк нас, випускників української філології Львівського університету, поздоровив із закінченням навчання, провів до порога 114-ої ауд., як люблячий батько прощався з нами, від хвилювання його милі, лагідні, розумні очі просльозились, заповідав нам чесно служити рідній, українській національній культурі, благословляв нас на далеку мандрівку життя...

Хай благословенна Богом буде Йому Вічна Пам'ять!

ACADEMICIAN MYKHAYLO VOZNYAK: ONLY ONE STROKE TO PORTRAIT

Andriy Skots'

*Ivan Franko National University of Lviv,
1 Universytetska St., UA-79000, Lviv, Ukraine*

The memoirs tell about that, how an academician Mykhaylo Voznyak was indignant to the question «Ukrainian bourgeois nationalists — falsifiers of literary Ukrainian» at the state examination.

Key words: memoirs, academician, portrait, examination commission, state examination, members of BOARDS, Ukrainian Patriot.

АКАДЕМИК МИХАИЛ ВОЗНЯК: ТОЛЬКО ОДИН ШТРИХ К ПОРТРЕТУ

Андрей Скоць

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина*

В воспоминаниях идет речь о том, как академик Михаил Возняк на государственном экзамене возмущился вопросом «Украинские буржуазные националисты — фальсификаторы украинского литературного языка».

Ключевые слова: мемуаристка, академик, портрет, экзаменационная комиссия, государственный экзамен, члены ГЭК, Украинский Патриот.

Стаття надійшла до редколегії 21.12.2006

Прийнята до друку 25.12.2006

УДК 801.73:821.161.2"15/16"-3 І.Вишенський.07

ВОЗНЯКОВА ГЕРМЕНЕВТИКА ТВОРЧОСТІ ІВАНА ВИШЕНСЬКОГО В „ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ”

Андрій СКОЦЬ

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

Тезисно викладено найголовніші концептуальні положення Вознякової інтерпретації творчості Івана Вишенського. У своїй «Історії української літератури» він дав всебічну, науково правильну, глибоко аналітичну характеристику творчості українського полеміста, яка не втратила свого значення сьогодні.

Ключові слова: літературний портрет, мораліст, аскетизм, гуманіст, реформатор, неологізми, памфлети, полеміст.

Творчість Івана Вишенського в «Історії української літератури» (т. 2, 1921, с. 125–170) Михайло Возняк подав як окрему монографічну тему, виконану в жанрі літературного портрета, який охоплює джерела життєпису, біографічні відомості про письменника і літературно-критичний огляд його творчості та світогляду.

Найголовніші концептуальні положення Вознякової герменевтики творчості І. Вишенського такі (подаю тезисно):

1. І. Вишенський цікавий не як релігійний полеміст чи богослов-догматик, а передусім як пристрасний поет (письменник). В українському суспільстві він був голосом власного сумління, пройнятого палкою любов'ю до народних мас, співчував їх недові, сміливо виступав в обороні правди і принципово захищав свої переконання. І. Вишенський – найбільший мораліст в українській літературі перед Г. Сковородою і Т. Шевченком.

2. У контексті літературного оточення свого часу (хоч і не філософ, і не оригінальний мислитель) він виділяється глибиною думки і літературним талантом.

3. Окремі його твори пройняті поезією аскетизму, на них лежить печать його духу («Обличение диявола-миродержца»).

4. І. Вишенський гнівно викривав занепад релігійності і моральну деградацію духовенства в польській державі («Писание до всех обще в Лядской земли живущих» з його високопоетичним вступом, запозиченим з апокрифічного Плачу землі).

5. Фольклорні впливи на творчість І. Вишенського. Наслідування народних голосінь (Плач над трупом «папського Рабсака» в «Писании ко князю Василию Острожскому» – справжня перлина у творах письменника, один з найкращих творів у давній українській літературі).

6. «Писание к утѣкшим от православное вѣры епископом» – вершинний твір І. Вишенського, який високо оцінив І. Франко.

7. І. Вишенський – апологет чернечого життя і великий гуманіст, «людина з чоловіколюбним серцем». Реформатор православної національної церкви («Порада о очищении церкви»).

8. Шкільна програма І. Вишенського. Заперечення європейських течій в українському шкільництві, обстоювання церковно-православної основи в освітній справі («Послание к старице Домникии»).

9. Поетика творів І. Вишенського (відсутність абстрактних понять, художня пластика зображення, «гаряча поетична уява», високий пафос, патетика, драматична напруга, питально-оклична тональність, апострофічність, багатство гумору, іронії, риторика, «сипле як з рукава неологізмами»...). «Стиль Вишенського, – пише М. Возняк, – такий багатий, різномірний і цвітистий, що в цілій українській літературі до Котляревського Вишенський уступає хіба одному Слову про похід Ігоря щодо пластичності й сили індивідуального вислову» [1, с. 168].

10. Спіритуалізм (духовність) релігійних поглядів І. Вишенського. Від аскетизму до світського життя. Цю тезу також підкріплюю цитатою з «Історії української літератури» М. Возняка. На сторінці 167 читаємо про релігійні й суспільні погляди І. Вишенського: «Як людина щирої та глибокої побожності й віри Вишенський в релігійних поглядах був спіритуалістом. В суспільних поглядах Вишенський підсував як найвищий ступінь життєвої мудрости аскетизм, але пізніше робив уже великі уступки світському життю. Однак життя тодішньої України, зокрема погляди, вірування, церковний лад, суспільні звичаї й обичаї, ніхто з письменників середньої доби не змалював так широко й в такій повноті, як Вишенський». М. Возняк його вважає речником цілої культурної течії серед тодішнього українського консерватизму, старовірства. Але разом з тим І. Вишенський як письменник – це постать незвичайна, сильна наскрізь оригінальна.

11. Послання І. Вишенського «стали вогненними полемічними памфлетами, які рахувалися з безпосереднім враженням українського громадянства, хоч автор і не був справжнім полемістом» [1, с. 167].

12. І. Вишенський – найвизначніший представник в українській літературі середнього періоду її розвитку, доби українського відродження. Він «став предтечею найгарячіших виступів в обороні покривджених і пригнічених українських народніх мас в українській літературі XIX в» [1, с. 168].

13. Наукові положення М. Возняка достатньо ілюстровані (документовані) художнім матеріалом – цитатами з творів Івана Вишенського в перекладі на сучасну українську мову автора «Історії української літератури».

14. Вознякова концепція творчості видатного українського письменника в окремих положеннях співзвучна з Франковою концепцією, яка в наш час є найбільш авторитетною в українському літературознавстві, а це говорить на користь М. Возняка – дослідника творчості І. Вишенського.

15. Застосовуючи метод соціологічно-естетичного аналізу, М. Возняк дав вичерпну, науково вивірену, правильну, глибоко аналітичну характеристику

творчості І. Вишенського, яка не втратила свого значення сьогодні і може бути успішно використана в педагогічній і науковій роботі.

1. *Возняк М.* Історія української літератури: У 3 т. – Львів, 1921. – Т. 2. – 416 с.

VOZNYAK'S HERMENEUTIC OF LITERARY WORKS OF IVAN VYSHENSKYI IN «HISTORIES OF UKRAINIAN LITERATURE»

Andriy Skots'

*Ivan Franko National university of Lviv,
1 Universytetska St., UA-79000, Lviv, Ukraine*

The article briefly expounds the most important conceptual positions of Voznyak's interpretation of the literary works of Ivan Vishenskyi. In his «History of Ukrainian literature» he provides comprehensive, scientifically correct, deeply analytical description of the literary works of the Ukrainian polemicist, which did not lose the value today.

Key words: literary portrait, moralist, asceticism, humanist, reformer, neologisms, pamphlets, polemicist.

ГЕРМЕНЕВТИКА М. ВОЗНЯКА ТВОРЧЕСТВА ИВАНА ВИШЕНСКОГО В «ИСТОРИИ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Андрей Скоць

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000, Львов, Украина*

Тезисно изложены самые главные концептуальные положения интерпретации М. Возняка творчества Ивана Вишенского. В своей «Истории украинской литературы» он дает всестороннюю, научно правильную, глубоко аналитическую характеристику творчества украинского полемиста, которое не потеряло своего значения сегодня.

Ключевые слова: литературный портрет, моралист, аскетизм, гуманист, реформатор, неологизмы, памфлеты, полемист.

Стаття надійшла до редколегії 21.12.2006

Прийнята до друку 25.12.2006

УДК 821.161.2'17–1.09

ІСТОРИЧНІ СЮЖЕТИ У ВІРШАХ ПІЗНЬОГО УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Богдана КРИСА

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

Досліджено характер інтерпретації козацької героїки у віршованих текстах другої половини XVIII ст. Образ славного минулого, що стає основним аргументом української ідентичності в умовах бездержавності, дає підставу говорити, що «таємна» поетика бароко зумовлена не лише своєрідністю стилю, але й реаліями історичного життя.

Ключові слова: пізнє бароко, історичний сюжет, інтерпретація, своєрідність.

Образ історії займає помітне місце в українському віршуванні зі середини XVII ст., породжуючи окремий жанр: «історичні вірші». Хоча, варто наголосити, історичний факт здавна був для українського письменника важливим аргументом і в літературному, і в ширшому культурному дискурсі. Щодо віршованих текстів на історичні теми, то вони впродовж століття (від другої половини XVII і до другої половини XVIII ст.) підтверджують свою чутливість до характеру історичних подій, до тих історичних українських колізій, які виступають і чинником національної свідомості, і зумовлюють форми її модифікацій. Власне для розгляду цього аспекту дають підставу два твори – «Розмова Великоросії з Малоросією» Семена Дівовича та «Героїчні стихи о славних военных действиях войск запорожских» Іоанна.

«Розмова Великоросії з Малоросією» з'явилася 1762 року її автор – С. Дівович, вихованець київської академії, а на час написання твору – перекладач генеральної військової канцелярії у Глухові. І своєю риторикою, і поетикою цей твір впроваджує читача в ту атмосферу, в якій постала «Історія Русів» [1, с. 401]. Дослідники «Розмови», починаючи з Миколи Петрова, Михайла Возняка, Леоніда Махновця, Валерія Шевчука, наводять слова, які залишив на одній з копій рукопису начальник жандармської канцелярії Дубельт: «Якби я був цензором, не допустив би цього друкування тому, що тут є образа Росії, образа й України: перша ставить дурні питання, а друга вихваляє себе як стара баба, й нарешті її серце знемагає від нашого ярма» [1, с. 402; 2, с. 41; 3, с. 314; 5, с. 346].

Читаючи твір С. Дівовича легко зрозуміти, чому він викликав якраз таку реакцію. Намір автора писати «на честь, славу і захист» своєї вітчизни України просвічується в кожному рядку. Події, про які згадано, відомі з інших джерел, насамперед з «Короткого опису Малоросії», складеного у Глухові 1734 року. З цього приводу М. Возняк слушно відзначив, що «головна річ у «Розмові» не є в самих вістках, а в їх групуванні й освітленні провідною думкою» [1, с. 402–403].

Провідна думка – рівність України і Росії на тій підставі, що вони «одному, не двум государям» присягали:

Самодержец твой и мой шлет тебя и меня,
Один он отзывает из походу веля,
А не ты республикою повелеваешь мною,
Ничем неумаленна царем и пред тобою,
Оставленна также и при своих чинах всех... [4, с. 395]

Якраз визнання чинів і відзнак козацького війська, які, за словами автора, ненавидить Великоросія, – особливо актуальна тема, що торкається імперського бажання – всіх собі уподібнити:

Посему бы ты визиря капитаном почла,
Потому что Турция сие имя дала,
Кнага сел бы у тебя ниже сержанта,
Пашу променяла бы за коменданта.
Муфтая почла б дячком, а сотника – соцким,
Писаря моих полков сверстала б с своим... [4, с. 395]

Основним аргументом рівності в цій «Розмові» стають славні сторінки історії, виписані хоробрістю українських козаків і проникливим розумом українських гетьманів. «Розповіді про себе» підпорядковані потребі переконати співрозмовницю, що для України зверхність «государя» була обдуманим і добровільним вибором і що ця обставина накладає на українське військо обов'язок воювати на його боці. У всьому ж решта – вона прагне жити за своїм природним правом. У процесі такої вразливої дипломатії імена російських монархів до Катерини II, яка щойно вступила на престол, відіграють роль своєрідної санкції на збереження української ідентичності, заохочуючи, очевидно, до подібної поведінки і нову правительку. Ось, наприклад, імператриця Анна, яка наказала вибрати сто козаків і відправити їх до пруського короля для «военной регулы» захоплюється козацькою вправністю:

Довольна б я была,
Когда би гвардия моя так явиться могла.
І Олексій Михайлович:
Добровольной поддачи видя мой знак явный,
Монаршую грамоту вольностям доставил,
Все прежние статьи утвердил і восставил.

Зрештою, і «вемилостивийшей Елисавете», і Катерині II пригадується відданість Розумовських, на яких у той час Україна покладала чималі надії.

Характер запитань, які ставить Великоросія – з потоку буденного мовлення. Їх простота, з одного боку, сприяє риторичному задумові – викласти послідовно свою правду, свою версію, чому і як Україна опинилася в російському підданстві. З іншого боку, ці запитання відбивають реальний стан речей – Росія мало що знає про того, з ким говорить, перебуваючи під владою своїх стереотипів на зразок того, що вона всіх годує і захищає.

Водночас «Розмова Великоросії з Малоросією» має свій внутрішній, так би мовити, план, зорієнтований на того, хто переживає історію козацтва як свою власну. У такому вимірі ця завіршована хроніка стає епосом, у глибині якого переплелися перемоги і поразки – пульсує розпач за втраченою єдністю («Достав, достав, небо, предков наших целость нам»), живе пам'ять про втрачену державу Богдана Хмельницького, воскресає надія на незнищенність козацької сили («У нас что лоза или байрак, то и козак»).

Твір С. Дідовича – значна пам'ятка українського бароко. Тут яскраво представлено жанр «розмови» двох алегоричних постатей, який забезпечує гнучкість викладу, зіставлення різних поглядів, виправданість повторів, коли про одне й те ж говориться двічі – спочатку коротко, а при зацікавленні співрозмовника – повніше. Безпосередньо представлені власне мовленнєві аспекти комунікації: репліки, умовчування, викривальний тон. Демонструючи подсякчас своє вірнопідданство, «розговорена» Україна тримається насправді незалежно. На запитання: «Да где и какие твои силы и сколько» – чуємо у відповідь лише про десять полків – «А о месте и качестве спрашивать странно // Оно в своих пределах стройно и пространно». Україна особливо наголошує на відмінностях «поведінкового» канону, на великоросійській манері «за одни токмо места» розпочати сварку:

Каптенармус будучи, не уступишь обозным Толкнешь старшин тех полковых по местам	розным,
Ефрейтором посядешь судью полкового, Рад спорить с ним, хотя от него отстоишь	много.
А когда уже в аудиторской ранг попадешь, То и к генеральным старшинам драться	начнешь.

Попри те, що свій вибір попасти під протекцію російського царя Україна аргументує насамперед релігійним чинником, у «Розмові» особливо наголошено, як проявляє себе великоросійська «норма» у церкві:

Не смотришь, кто б там (же) из моих не стоял, Для майора весь мой малороссийский свет	(вар.: чин) мал.
Спешишь напролом к священнику по антидор, Толкаешь, кричишь, дайте чиновнику простор!	
Боишься, чтоб кто с моих тебя не упредил, Но больше бойся, чтоб священника с ног не свалил [4, с. 396].	

Нарешті, коли мова заходить про Івана Мазепу, то Україна, обвинувачуючи співрозмовницю в несправедливості («Ибо измена тогда не всей меня была»), радить їй згадати своїх зрадників і називає їх поіменно, запитуючи:

...где Михайло Головин девался,
Тот, который вице-канцлером твоим считался!..
Да где Темирязов, в чести прежде живший,

Кой действительный статский был уже советник?
Не сделался ль и сей поминутным причетник?
И не все ли они в измене обличены? [4, с. 413]

У російському тексті «Розмови» трапляється чимало української лексики, українських розмовних форм (неволя, отче, самопали, обухи, луки, списи), які разом з нібито російськими висловами на кшталт «все ружье их огненно помочилось», з багатьма канцеляризмами й військовими поняттями створюють особливий бароковий колорит. При тому, що традиційний тринадцятискладовий силабічний вірш, яким написана «Розмова», дуже добре передає плинність часу і наростаючу динаміку подій:

Гетман Петр Конашевич Кафу город достал
И многих пленных своих от турков назад взял.
Он же и под Хотинью так их преодолел,
Что из всего войска едва полк остался цел.
Видишь, как сильна я войском своим была
Прежде, и как под польською короною жила! [4, с. 388]

Калейдоскоп битв, пригадування деталей, наприклад, того ж великого дощу, який намочив зброю противника, чи ударів грому, «когда трескучие облака наступили», розбивши ворожі знамена й коругви, нарешті, картини голоду у польському війську передано з суто бароковим пригляданням до страшних і невблаганих поворотів фортуни. Гіперболізація стає основним художнім прийомом. Особливо, коли розповідається про сутички з поляками. Це по їхніх головах в полях слався густий дим, це від їхніх мертвих залишилась на полях одна лише тінь. І навіть програшна (на чому автор не наголошує) битва під Берестечком дає привід згадати, скільки тут загинуло «славних ротмістрів з полковником Стадницьким» та інших знатних поляків. Читаючи ці рядки С. Дівовича, мимоволі доводиться шкодувати, що немає подібної «Розмови» Польщі та України. Очевидно, тоді і спільні, і нарізні сторінки історії читалися б ще інакше. Зрештою, була «Розмова Банческула з Хмельницьким у царстві мертвих», яку згадував М. Костомаров і яка вважається втраченою, польська література має «Розмову померлих поляків», у якій діалог ведуть тіні короля Івана Собеського і князя Єремії Вишневецького про військові події в Україні часів Богдана Хмельницького й до кінця XVII ст. [1, с. 401]. С. Дівович міг знати цей твір і в його силовому полі висвітлювати свою тему. Утім, український автор з вдячністю згадує короля Стефана Баторія, який «привел козаков еще в лучший строй», «чрез год гетмана над нами поставил», «вольности вновь надал и прежние доставил».

Звертається С. Дівович до античних мотивів, якими підтверджує думку, що немає для хороброго козацтва безвихідних ситуацій, що завжди існує можливість вибору:

Утеснял Вулкан троян – вступился Аполлон,
Венера пособляла, Паллада гнала вон.
Злилась Юнона на Енея, вождя троян;

Однако он от Венеры к обиде не дан.
Свиреп Нептун хотел отнять Улиссов живот,
Но Минерва вступила за него в кровный пот... [4, с. 313]

У бароковому стилі змальовано портрети українських гетьманів, які інтонаційно й образно нагадують «Вірші на жалісний погреб Петра-Конашевича Сагайдачного» Касіяна Саковича, особливо, коли згадується Богдан Хмельницький:

Мало радил о себе, только бы всем угодил,
Общество б и отечество цело сохранил.
Первой на войну, последний сходил с оной... [4, с. 401]

Плач-молитва за гетьмана Богдана Хмельницького належить до найглибших і найщиріших місць «Розмови». Це власне і є та правда «для себе», яка дає можливість усвідомити своє справжнє становище:

Не страшен был ни один супостат при тебе,
Ныне ж боимся многих оставшиеся в себе.
Ужель станут менять нас на хлеб, соль и воду,
Как то было от ляхов нам одного году?
Когда б если б не ты нами храбро управлял,
И память бы нашу неприятель давно скончал [4, с. 402]

З «Розмовою» С. Дівовича перегукується ще одна віршована історія козацтва – «Героїчні стихи о славных военных действиях войск запорожских вкратце з різних історій просторічно сочинені, писані же года 1784». Цілком у бароковому дусі, нагадуючи своїх попередників ще з XVII ст., автор наголошує на писемних джерелах свого твору та на способі їх використання, декларує «просторічний» спосіб викладу. Наприкінці подає числом зашифроване ім'я, яке носив у священстві – Іоанн, і місце написання – Ключ Уманський.

У «Дедикації», звертаючись до «славеноросійського войск запорожских народа», Іоанн підкреслює, що картину славного минулого подає, немов «зерцало живое», не тільки на честь і похвалу, «но і ради ревностного подражанія». Отож, на відміну від С. Дівовича, завдання Іоанна і легше, і простіше, бо він переконує своїх. Водночас обох авторів об'єднує віра в історію, в розповідну, так би мовити, форму комунікації, чи то між різними народами, чи між поколіннями одного народу.

«Вірші» Іоанна починаються з традиційного мотиву – пошани до героїв:

Не маш в подсолнечной страны таковой
Чтоб не прославлялись храбрїи герої.
Бистро летячая слава їх златою
Оглашает громко всім віком трубою.
Мужество їх пісньми сладко співає,
Історії слідствій красні складає.
Строїть їм трофей за знатні побіди,
Ставить в честь статуї з мармуру і міді,
Рис в діаманті імена для вічної
Пам'яті і хвали... [4, с. 76]

У передісторії козацтва, яку викладає віршами Іоанн, особливо помітні сліди літопису Григорія Граб'янки та загалом ознаки характерної для бароко великої панорами світу з назвами рік, морів, країн, міст, з напруженою динамікою подолання простору, що неминуче тяжіє до місця, де феномен козацтва сягає своєї адекватності й ідентичності.

Основний текст Іоанн поділив на три частини, вибираючи виграшні битви, які відповідають різним періодам козацької епопеї. У «Турецькій історії» автор розповідав, як польський король, наляканий турками, покликав на допомогу січове військо, а запорожці "оком жалосливим" подивилися «на ту біду ляхов»:

В саму ніч храбро на обоз напали
Султанський, як туча з громом преужасним,
Обливши весь обоз кравим дождем страшним.
Тогда стал без душі премерзскій бусурман,
От страху турській вострепетал султан,
Принужден учинить з королем трактати
І козацьку храбрость при сем прославляти [4, с. 78–79]

Однак своєю вірністю польському королеві козаки нічого не здобули – «Тільки омерзїли / Як єгиптянам Ізраїль ізбранный». Аналогія поляків з єгиптянами, а козаків з Ізраїлем стає мотивом, який супроводжує подальший розвиток подій. Зрада, терпіння («І так чистое здато терпіло зміну»), неправда, кривди не минулися дармо:

Вдохнул Бог, як Мойсею, по вірі і роду,
Ревность Хмельницькому, чтоб отдал свободу –
Под ігом поляков стеньгой родині
І православну віру Україні [4, с. 79]

«Призвав собі в помощь Бога-правосуда», Богдан Хмельницький зумів розпалити наново пригаслий вогонь козацької хоробрості. Безстрашність козаків особливо вражає, якщо приглянутися до добре організованого й озброєного польського війська, що

...було в різних апаратах,
Гусари в шишаках і в желізних латах,
Петигори также в штучних карасенах,
Другіє легчайші, в колчистих панцерах,
А знатная шляхта в зброях набиваних,
Золотом і сребром виполірованих,
На бистрих румаках стройно герцовали,
К стрельбі, поединку всяку хитрость мали [4, с. 79–80]

Гординя людська виявилася слабша від смирення тих, що були «силою кріпкою звиш препоясані». І скільки битв не було, «ляхи всі програли». Як бачимо, перо Іоанна вірно служить одній меті – підняти дух козацтва, зробити минуле прикладом для нащадків, очевидно в ім'я цієї ж мети зретушовує помилки й невдачі.

Уже самою назвою другої частини твору «Кроник польський і літопис український» заакцентовано неоднакове сприйняття одних і тих же подій, що нагадує Самійла Величка, якому рідна мова допомагала виплутатися з лабіринтів чужих джерел. «Марс Запорозький» постає тут з усією своєю потугою, здобуваючи перемогу за перемогою, демонструючи перевагу над недавно міцнішим польським військом. Характер перемін справді, як відзначав Л. Махновець, виписаний в стилі народних дум та історичних пісень [2, с. 42]:

Ізміняли свої лати на шкарлати,
А гуні на куні, бурки на мрамурки,
І другії воєнні дорогії риштунки
В ронди, коні, деньги і срібну посуду,
Так всім збагатились козаки отсюду,
Что прежде їх ляхи звали харпаками,
Тогда починили знатними панами [4, с. 81]

Водночас батальні сцени, картини голоду у війську противника, які, наприклад, С. Дівович описував з усією нестримністю барокової поетики жаху, у віршах Іоанна подано значно м'якше: «Смачних потрав і вин панове забули / Да тільки з водою сухар смачно їли».

І ось, коли «козацька слава бистро полетіла / В Європу і Азію», коли «бунчуки, булави слал султан турецький / Так же і королі шведський і венгерський», себто коли українське козацтво опинилося на вершині успіху, тоді Хмельницький, «іновірних приязнь на вітер пустивши», перейшов з усім військом під «високу царей Російських державу».

Попри виразність задекларованих ідей, вірші Іоанна мали свій підтекст. Особливо це видно з їх останньої частини «Реляція фельмаршала Мініха», у якій Мініх захоплюється подвигами і справедливістю українських козаків:

Суд у них скор, но прав по ділам буваєт,
Тим зло скореняють, страх же насаждають,
Разним сокровище трудом набувають,
Но странных і бідних оним снабдівають
Любов, милостиня як би в них врожденна... [4, с. 84]

Важко повірити, що Іоанн не знав, що Мініх був ворогом української автономії, адже більше ніж двадцять років перед тим С. Дівович писав про ненависть цього царського полководця до українського народу. Власне Запорозька Січ у 1784 році уже була зруйнована. Яка таємна поетика бароко тут дає знати про себе? Насамперед, автором могло керувати хіба що бажання захистити те, що лишилося від козацтва.

Отже, переживання кінця козацької доби, тривога й непевність, втрата української автономії, з одного боку, а з іншого – усвідомлення великої героїчної історії як невичерпного джерела національної гідності визначили характер і "захисну" функцію українських віршів другої половини XVIII ст.

1. Возняк М. Історія української літератури: У 2-х книгах. – Львів, 1994. – Кн. 2.

2. Махновець Л. Історія української літератури: У 8-ми т. – Т. 2.

3. Петров Н. Разговор Великоросии с Малороссией // Киевская старина. – 1882. – Т. III.
4. Українська література XVIII ст. – К., 1983.
5. Шевчук В. Семен Дівович. Розмова Великоросії з Малоросією // Шевчук В. Муза роксоланська. – Кн. 2.

HISTORICAL SUBJECTS IN THE POEMS OF LATE UKRAINIAN BAROQUE

Bohdana Krysa

*Ivan Franko National University of Lviv,
1 Universytetska St., UA-79000 Lviv, Ukraine*

In the article character of interpretation of cossack's heroic spirit is researched in the poems of the second half of 18th century. Image of the glorious past which becomes the basic argument of the Ukrainian identity in the conditions of the state dependence grounds to talk that «secret» poetics of baroque are caused by not originality of style solemnly but also realities of historical life.

Key words: late baroque, historical subject, interpretation, originality.

ИСТОРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ ПОЗДНЕГО УКРАИНСКОГО БАРОККО

Богдана Криса

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина*

В статье исследуется характер интерпретации казацкой героики в стихотворных текстах второй половины XVIII в. Образ славного прошлого, которое становится основным аргументом украинской идентичности в условиях безгосударственности, дает основание говорить, что «тайная» поэтика барокко предопределена не только своеобразием стиля, но и реалиями исторической жизни.

Ключевые слова: позднее барокко, исторический сюжет, интерпретация, своеобразие.

Стаття надійшла до редколегії 21.12.2006
Прийнята до друку 25.12.2006

УДК 821.161.2"18/19"-2.09 І.Франко

**МИХАЙЛО ВОЗНЯК
ПРО П'ЕСУ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» ІВАНА ФРАНКА**

Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ

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

Аналізуючи подану на конкурс драму «Украдене щастя» Івана Франка та її перероблений варіант, який переріс у трагедію, висвітлено цікаві міркування академіка М. Возняка щодо цього визначного національного надбання.

Ключові слова: український елемент, драма, трагедія, образ-характер, конфлікт та конфліктна ситуація.

Михайло Возняк виявив великий інтерес до української драматургії. Він починав дослідження від шкільної драми, підкреслюючи, що із Західної Європи в Україну прийшли готові початки українського театру, в основі якого були церковно-обрядові та народно-побутові елементи. Отримавши готові європейські форми, українці намагалися наповнити їх своїм змістом. Український елемент драматичного мистецтва проявився ще в передхристиянських часах: «Чи пісня при коловому танку, танок, чи обряд ушанування тієї або іншої пори року, чи, нарешті, весільний обряд – усе те приймало драматичну форму, бо скрізь тут поставав поділ ролей, більше або менше жвавий діалог між поодинокими особами, солістами й хором, і виділялася з загального тла пісні осередкова, жива та жвава акція, яка зосереджувала в собі всі сили хорової маси. До деяких пісенних обрядів примішувалися ще в додатку перебирання поодиноких осіб у шкури звірів, важливе з того погляду, що заступало театральні костюми й закінчувало їх драматичний характер» [5, с. 148].

За спостереженням М. Возняка, свята Купала, Коляди, обряди сватання, заручин, весілля вже були своєрідними релігійно-побутовими драмами, які стали сприятливим ґрунтом для розвитку української драматургії. Зародком народної комедії вчений вважав інтермедію, бо «під напором народного елементу містерія поволі втрачала свій чисто церковний характер і щораз більше піддавалася світським інтересам» [5, с. 156].

Зважаючи на великий інтерес до національної драми, М. Возняк зацікавився драматургією Івана Франка, зокрема, п'есою «Украдене щастя», в якій український елемент виразно проглядається. Адже І. Франко назвав «Украдене щастя» (1891) драмою із сільського життя. І слово «драма» для нього не мало визначальної жанрової ознаки. Він творив п'есу, сюжет якої почерпнув з мотиву «Пісні про шандаря». Дія «Украденого щастя» відбувається близько 1870 року в підгірському селі Незваничі й завершується смертю головного героя. Тобто

І. Франко, проникнувши в глибини національного життя, відтворив його в різноманітних складнощах та суперечностях. В «Украденому щасті» драматург не тільки порушив важливі соціальні, моральні та духовні проблеми свого часу, а й відтворив «життя людей, розвиток та прагнення всього українського народу, його почуття та естетичні поняття, його здібності і культурні надбання» [10, с. 97]. Для І. Франка українське село було «окремим світом, багатим на конфлікти справді драматичні, могутні, в суспільному відношенні надзвичайно важливі і для загалу громадянства дуже повчальні» [10, с. 100].

М. Возняк натрапив на цікавий документ про наслідки конкурсу, який оголосив Виконавчий орган львівського сейму, крайовий відділ, у часописах 18 березня 1891 року на представлення оригінальних українських сценічних творів – драми, комедії й народної п'єси. У статті «До історії тексту п'єси Франка „Украдене щастя“», надрукованій у книзі «М. С. Возняк. З життя і творчості Франка» в Києві 1955 року, академік М. Возняк наводить висновок Омеляна Огоновського, який визнав, що представлені на конкурс п'єси неналежного рівня. Драму «Катерина Чайківна» він вважав слабою штукою, драму «Беата і Гальшка» – парафразою історичного оповідання Ісидора Шараневича «Гальшка Острозька», комедію «Шукав щастя» – твором без органічної суцільності, історичну драму «Тимош і Локсандра» – нетиповою, афективною і задовою, «Залюблені філософи в прекрасній мудрій красавиці», «Сватання», «Секретний комітет» – нісенітницями. На думку О. Огоновського, «споміж цих восьми драматичних писань навіть „Украдене щастя“ і „Тимош і Локсандра“ не можуть увінчатись нагородою конкурсною» [4, с. 202]. Хоч професор О. Огоновський добачав в автора «Украденого щастя» драматичний талант, але він вважав, що в «характеристиці головних дійових осіб, Анни Задорожної і жандарма Михайла Гурмана, проявляється тенденція радикальна. Такі особи з неморальними прикметами годі виставляти на сцені» [4, с. 201]. Принципова оцінка О. Огоновського дала підстави М. Вознякові звинуватити його в тому, що він відіграв негативну роль у долі «Украденого щастя» І. Франка. Його поведінка «яскраво характеризує світогляд Омеляна Огоновського, професора української літератури у Львівському університеті» [4, с. 201]. Який саме світогляд мав на увазі М. Возняк, він з делікатності не уточнив, але з контексту можна зрозуміти, що це був несумісний світогляд із радянською ідеологією, отже, – «буржуазний, націоналістичний». І М. Возняк тут не помилявся – О. Огоновський був націоналістом у позитивному значенні цього слова, бо націоналіст – це патріот свого народу, який дбає про морально-етичні ідеали своєї нації. За твердженням І. Франка, професор О. Огоновський мав «щире серце, гаряче чуття, правий характер і чесні та народололюбні думки» [9, с. 362], був людиною «цивільної відваги і смілості, коли ходило о справи загальні» [9, с. 362], постійно дбав «про самостійність, розвій і самопоміч народу руського» [9, с. 364], признавав чистоту, «відрубність і самостійність русько-української мови і літератури» [9, с. 359], для нього не існували речі писані по-російськи, по-польськи, по-німецьки, по-французьки тощо, він не раз «доторкався націоналістично-патріотичної струни» [9, с. 379], його «Історія літератури є ділом патріотичним і національно-українським» [9, с. 379]. При оцінюванні авторів і їхніх творів

О. Огоновський завжди прикладав патріотично-націоналістичну мірку. Він поділяв українських письменників на дві категорії – «на тих, що зберігають народні святощі, і на тих, що не зберігають їх» [9, с. 380]. На його думку, «націоналіст по чину і по серцю» завжди зберігатиме народні святощі, а «твір його буде цінним здобутком літератури, навіть хоча б се був особистий памфлет» [9, с. 380]. Тобто, професор О. Огоновський вважав, що в кожному творінні повинна проглядати палка любов митця до своєї нації.

Чи мав підстави О. Огоновський твердити, що «такі особи з неморальними прикметами годі виставляти на сцені»? [4, с. 201]. Можемо однозначно сказати, що, керуючись його світоглядними позиціями, сформованими на основі високих морально-етичних принципів українців, мав. Для переконливості наведемо фінал «Украденого щастя», представленого на конкурс, який подає в статті М. Возняк. П'єса завершувалася по-модерному експресивною сценою: Анна, вагітна від Михайла, вирішила взяти провину за вбивство на себе, сподіваючись, що Микола виховає її дитину. Вона вимазала себе кров'ю Михайла і залізла під стіл. Коли прийшов вїт із односельчанами, Анна вдавала з себе божевільну і намагалася вмотивувати свій вчинок: «Любилася, любила! Ви лиш те одно знаєте, що на очі бачили. Певно, що любила, бо він варт був того. Не вам пара, таким флейтухам. І нічого межи нами не зайшло – так мало бути. ... Чи ви думаєте, що така дуже солодка була його любов? Що я так по добрій охоті за ним бігала? Що у мене нема ані чуття, ані стиду, ані сумління? О, так, я знаю, як ви мене судили. Ну, та най вам пан-біг того не пам'ятає. А що я намучилася, наплакала, як я свої руки гризла, головою о стіну билася і просила його, щоби не втоптував мене в болото, не видавав на ганьбу та на поруганіє, – цього ніхто з вас не бачив, навіть от найближча сусідка (*показує на Настю*), що все бачить і все чує, що де в кого в коморі за дверима робиться. Ой, намучив він мене, знівечив моє життя, затроїв вік моему чоловікові – і цього вам мало? Не було за що йому відплатити?» [4, с. 213]. За цим многослів'ям не було психологічної вмотивованості. Такі вчинки суперечили природі українського національного характеру. І справа навіть не в тому, що Анна своєю брехнею хотіла прикрити злочин чоловіка, сподіваючись, що судді змилюються над нею, взявши до уваги вагітність, – вона сподівалася зустрітися з коханим після смерті: «Прощай, мій Михайлику! До звидання! Незадовго ми побачимось! Коли б тільки мені з тим розв'язатися, а там – усьому кінець буде. Не діждуть вони мене судити. А вже правду я потраплю запутати так, що вони й до суду віку до неї не доберуться». Тут не було ні життєвої, ні художньої правди. Розвиток подій суперечив елементарній логіці образу-характеру. Такий фінал руйнував морально-етичні та естетичні ідеали українців. І проти цього заперечував професор О. Огоновський.

Крайовий відділ взяв до уваги висновки О. Огоновського і продовжив конкурс до 30 вересня 1892 року. Після його завершення конкурсна комісія 14 січня 1893 року постановила більшістю голосів присудити першу премію в сумі 300 гульденів драмі «Катря Чайківна» Надії Матіївни Кибальчич, другу в сумі 250 гульденів – драмі «Мужичка» Костянтина Ілліча Писанецького (псевдонім «Ванченко»), а третю в сумі 200 гульденів – драмі «Украдене щастя» Івана Франка.

Євген Олесницький, який подав звіт за результатами конкурсу в № 2 і 3 «Зорі» за 1893 рік писав про п'єсу «Украдене щастя»: «Щодо переведення речі завважити належить, що драма повна живої акції, найкращі частини її – це процеси психологічні дійових осіб, які переведені природно і з глибоким знанням людської душі. Відноситься це головню до сцен, в яких молода жінка, пригноблена арештуванням чоловіка, бореться з впливом жандарма, котрий в тій ситуації ломить її волю, вироджуючи почасти у неї якийсь страх перед собою, а почасти розбуджуючи давню любов. По-майстерськи представлений характер чоловіка, особливо в хвилинах, де страх перед викриттям нових доказів витворює у нього стан психічного примусу, а далі доводить його до повної апатії. Під сценічним оглядом не можна цій драмі нічого закинути. Вона написана з знанням сцени і безперечно буде будити ефект в представленню» [4, с. 203]. Крайовий відділ, згідно з умовами конкурсу, давав дозвіл Франкові виставляти «Украдене щастя» на сцені клубу «Руської бесіди» і рекомендував йому переробити п'єсу, зокрема, замінити жандарма.

І. Франко був втішений присудженням третьої премії – гроші йому були дуже потрібні, щоб покрити друкарські й книгарські борги, а головне, – відкривалися можливості для сценічного втілення «Украденого щастя». Він прислухався до побажань – дозволив жандарма вбрати в одяг листоноші. Зауваження професора О. Огновського наштовхнули його на творчі роздуми, і він переробив драму між 14 і 28 січня 1893 року. Особливо старанно І. Франко працював над фіналом, а його переробка призвела до зміни жанрової природи твору. В новому варіанті, що був надрукований у «Зорі» 1894 року і виданий окремою книжкою коштом автора, драма переросла в трагедію, в якій змінилася тональність та психологічна вмотивованість дійових осіб, поглибилася їхня етноментальна сутність, бо важливим елементом трагедійного твору є чітко виражені національні характери. «Герой трагедії – це індивідуальність, єдина в своєму роді» [1, с. 102], – зазначав Анрі Бергсон.

У трагедії драматург повинен відтворити вольові характери, здатні на самопожертву в ім'я свого народу або показати неподолані суперечності душі, зумовлені ментальністю. Прикладом цього у світовій культурі можуть бути Гамлет, Король Лір чи Отелло з однойменних творів В. Шекспіра. Звичайно, Микола Задорожний – не Отелло, але як і цей герой, відстоює свою честь і гідність, та й не через непорозуміння, а з усвідомлення необхідності захищати свій рідний дім. Мотиви й умови його діянь зачіпають звичаї, традиції та сімейний уклад українців, їхній національний темперамент. І. Франко при творенні образів-характерів враховував український менталітет, який визначає українця як певний генотип, сформований у складних умовах багатовікової історії під впливом різноманітних чинників. Але водночас він не обмежив своїх героїв галицькими обріями, а утверджував у трагедії загальнолюдські ідеали і на їхньому тлі висвітлював багатогранну гаму української душі при вирішенні найскладнішої проблеми – людського щастя. Адже майнові суперечки Анни з братами автор залишив поза сценою, а сконцентрував увагу на внутрішньому стані дійових осіб, які чахнуть без справжньої любові і яскраво спалахують, коли з'являється промінчик надії на повернення втраченого щастя. Адже «людські

пристрасті, як любов, заздрість і ненависть не мусять виникати внаслідок матеріялістичних основ, як це наглядно видно з драматичних творів найбільших драматургів світу, починаючи від грецьких трагіків аж до великого Шекспіра та інших драматичних письменників» [6, с. 381], – відзначав Лука Луців.

На трагедії виразно позначився вплив народної «Пісні про шандаря», в якій відтворено неподолані суперечності української душі, що не завжди може зреалізувати своє прагнення до гармонії, затишку, сімейної впорядкованості, любові та взаєморозуміння. Маючи переконання, «що й під солом'яною сільською стріхою людські серця б'ються з такою самою силою, людські пристрасті киплять і нуртують з такою самою бурхливістю, почуття обов'язку змагається з поривом серця з таким же завзяттям, як де-небудь інде» [12, с. 341], І. Франко, як і багато інших митців другої половини ХІХ ст., особливу роль відводив кохання, яке, за його розумінням, має настільки велику силу, що може піднести людину на висоту героїського чину або призвести до згуби. І трагедія героїв «Украденого щастя» не в загублених матеріальних цінностях, а у вкраденій любові, без якої їхнє життя втратило принадну привабливість. Тому герої, незважаючи на перешкоди, намагаються знайти своє щастя.

Для трагедійного твору характерна висока емоційна напруга і глибокі переживання, які передаються переважно через відчуття небезпеки та великі потрясіння. Стильова манера І. Франка полягає в тому, що він відтворює події в повільному, розміреному ритмі, притаманному сільським мешканцям. Спочатку він подає картину впорядкованого сільського життя, але вже в першій дії заплітає інтригу, характерну для трагедії. При доопрацюванні драматург значно підсилив емоційну напругу твору. Анна ділиться своїми недобрими передчуттями з Настею: «Не знаю, але мені так чогось лячно, так чогось сумно, як коли б якесь велике нещастя надо мною зависло» [11, с. 9]. І передчуття її справдилися. Вона дізнається, що колишній її коханий Михайло Гурман живий, що не загинув у Боснії, як повідомляли рідні брати, намагаючись якнайшвидше випхати з хати і віддати заміж без посагу за бідного наймита. Ця звістка застає її в той момент, коли вона вже стала господинею Миколиного дому, де, здавалося, панував «святий супокій, та згода, та лад, та любов» [11, с. 8]. І Анна, в якій почали заживати сердечні рани, тільки тепер згадала про свою клятву Михайлові радше піти в могилу, ніж з ким іншим до шлюбу стати. І образа пече її серце: «А він жие, жие, жие! Одурили мене, отуманили, загукали, обдерли з усього, з усього! Ні, не хочу про се думати. В мене є чоловік, шлюбний. Я йому присягала і йому додержу віри» [11, с. 14].

Відтворюючи пристрасне кохання Анни, драматург заторкує найтонші струни її душі. Прагнучи до ширшого зображення національних особливостей українців, І. Франко використав класичний конфлікт між почуттям та обов'язком перед сім'єю. А оскільки сім'я – це основа української нації, то тут ми маємо важливу національну проблему, так необхідну для трагедійного твору. Щоб розкрити цю суперечність української душі, І. Франко використав внутрішній конфлікт, для вирішення якого митець змушений був відшліфувати репліки, наповнити їх своєрідним пафосом, надати відповідної патетики. Деякі монологи він замінив на діалоги.

Ще один важливий елемент для трагедії «Украдене щастя» – це обігрування в різних варіаціях смерті головного героя. Переляканому Миколі Задорожному Михайло Гурман жартома говорить: «Я вмерлий! Я з гробу приходжу» [11, с. 19]. Ці слова мають символічний зміст, бо свідчать про духовну смерть дійової особи, але водночас налаштовують реципієнта на серйозні роздуми про життя і смерть, любов та зраду. У такий спосіб І. Франко досягає певного емоційного настрою, якого потребує трагічна конфліктна ситуація. Це спрямовує думки персонажів у відповідне русло. Та й карабін, принесений до хати жандармом Михайлом, за законами жанру неминуче мусить вистрілити.

Доопрацьовуючи твір, І. Франко вибудував внутрішню логіку образу-характеру Анни відповідно до українського менталітету – робить її гідною, достойною, величною. Зустрівшись з Михайлом після довгих літ розлуки, вона не кидається йому в обійми, бо статус заміжньої жінки не дозволяє їй цього зробити. Більше того, вона не пристає на його бік, коли він починає запідозрювати Миколу в злочині. Інстинкт дружини, берегині спрацьовує блискавично. Немов та чайка, б'ється вона, намагаючись захистити своє родинне гніздо, чесне ім'я та авторитет чоловіка. Сама вона з порядного й славного роду. Батько її був відомим чоловіком і «перший багач був на весь повіт, і ліпотент громадський» [11, с. 36]. І ця риса – беззастережно ставати на захист правди та справедливості – передалася їй. Хоч вона і тяжко скривджена братами, та, як справжня християнка, не хоче чинити зла й застерігає від таких вчинків Михайла, боячись Божої кари. Тобто І. Франко зосереджує увагу на тому, що українська жінка, незважаючи на природну потребу кохати, намагається узгоджувати свої вчинки з принципами християнської етики. Релігійність – це основна складова українського національного характеру. І тому в скрутний момент свого життя Анна покладається на Бога, інстинктивно відчуваючи небезпеку з появою Михайла. Добре знаючи його вдачу, вона розуміє, що він може принести нещастя в її дім. Драматург підсилює напругу в трагедії за допомогою снів, які віщують наближення біди:

А н н а ...Яка мені нині погань снилася, то нехай Бог боронить! Десь ніби я коралі сію по хаті, по оборі, по цілім селі, та такі грубі та червоні...

М и к о л а (немов сам до себе). Коралі – то сльози.

А н н а. А далі десь ніби на нашу хату з усіх боків пси гавкають, у двері лізуть, у вікна голови пхають, та такі люті та розжерті...

М и к о л а. Люті пси – то напасть.

А н н а. А далі десь ніби мене до шлюбу вбирають а в саме біле: білі черевики, білу спідницю, білу перемітку.

М и к о л а. Свят, свят, свят! Що тобі, жінко? Най Бог відвертає від нас усе лихе! Що ти говориш?» [11, с. 25–26].

Саме Анні І. Франко відводить роль рушія внутрішньої дії трагедії і провісника неминучого нещастя. Вона постійно підсилює емоційну напругу твору: «Моторошно, мов перед пожегом. Усе мені здається, що ось-ось якесь нещастя...» [11, с. 27]. І нещастя справді приходить у дім Анни. Колишній коханий Анни Михайло арештує її чоловіка, підозрюючи у вбивстві жидівської родини. Подряпане лице Миколи, закривавлений одяг та чоботи, закривавлена

сокира свідчать проти нього і водночас стають символічними ознаками трагедійного твору. Тобто варто підкреслити, що для підтримання відповідного тону в трагедійному творі І. Франко вмів використовувати художні деталі, які стали важливими атрибутами в композиційній структурі п'єси.

Образ-характер Анни зазнав уже різних трактувань в українському літературознавстві. «Поведінка Анни, – підкреслював Яків Білоштан, – в двох перших діях є зразком вірності і відданості дружини своєму чоловікові, зразком порядності, властивої простій трудящій жінці. Оскільки це залежало від неї, від її розуму і волі, вона твердо додержувала свого слова, даного при шлюбі чоловікові. Не вина її, а біда, що жандарм-насильник зламав її опір, підкорив своїй силі й волі, розворушивши давні, припорошені забуттям, почуття» [2, с. 129]. Так це виглядало в драмі, поданій на конкурс, але в трагедії Анна отримує концептуально інше трактування. Справді, Анна стала жертвою, але не Михайлової сваволі, а власного пристрасного почуття, яке значно поглибив І. Франко при доопрацюванні твору. Адже героїня, незважаючи на суворі морально-етичні норми, які традиційно склалися в українському суспільстві, пішла за покликом свого серця, наражаючись на осуд селян. Тут варто звернути увагу на внутрішню логіку розвитку трагічного характеру, який повинен бути цільним, послідовним і самостійним, бо інакше він втратить свою трагічну велич. Протест проти Михайлових намірів – це перша реакція Анни. А далі в її серце закрадається тривога, а згодом повертається стара любов. Спогади про минуле не дають їй спокою. «Чи дуже любила сього Михайла? – роздумує вона. – Здається, що дуже, коли й досі вся тремчу, всю мене мороз проходить, як його згадаю. Здається, що таки дуже. А може, більше боялася його, ніж любила. У, сила у нього! Вола за роги хопить та й на землю кине. Господи, таких, як мій, то йому ніщо двох у одну жменю. Самим поглядом, здається, наскрізь тебе прошибає, мов розпаленим дротом. Ох, та й боюсь я його тепер! Боюсь, як найтяжчого ворога! І певно, що як він на нас завзявся, то зітре нас на порошок, знищить, зруйнує. Бо хіба ж мій чоловік зможе з ним боротися?» [11, с. 27].

Анні все важче й важче відстоювати статус порядної жінки, бо в суперечках з Михайлом оживає стара рана, почуття превалюють над обов'язками. Обставини стають сильнішими від героїв. Відчуття втрати підсилюють емоції Михайла: «Я був би вбив тебе, коли б ти була де близько. Я цілими днями бігав мов одурілий по полю і кляв тебе, просив на тебе у Бога найтяжчої кари, найстрашнішого лиха» [11, с. 22].

Для трагедії характерний високий стиль, який дає змогу авторові відтворити палку пристрасть дійових осіб. Але тут варто звернути увагу ще й на те, як І. Франко, використовуючи відповідну патетику, вміє в короткому діалозі поєднати різноманітні національні проблеми: єдність українського роду, високі морально-етичні принципи, схильність українців до глибокого почуття, вірність присязі, відповідальність за свої діла та вчинки. У такий спосіб драматург зробив трагедію багатоаспектною та емоційно насиченою.

Трагічну тональність додав І. Франко і до образу-характеру Михайла, який, втративши любов, а з нею й сенс життя, озлобився на світ – став черствим, жорстоким та немилосердним. Він не хоче зважати на те, що Анна, як заміжня

жінка, має свої виміри поведінки. Розбурхані почуття Михайла домінують над тверезим глуздом. «На злість тим, що нас розлучили. Наперекір тим, що вкрали наше щастя. Ми його відокрадімо, наше щастя!» [11, с. 32] – говорить він Анні. Вражене самолюбство підштовхує на необдумані вчинки. Він відкрито ночує в Анни, ходить з нею до церкви, тягне до шинку, веде на танці, викликаючи спротив сільської молоді.

Трагедія через великі потрясіння утверджує високі морально-етичні принципи. Жоден герой в «Украденому щасті» не дотягує до естетичного ідеалу. Але тут І. Франко цю морально-етичну проблему вирішує в інший спосіб – віддає право виносити присуд героям простим селянам, які свято бережуть традиції та звичаї, пов'язані зі сімейним укладом. Заміжня жінка не мала права появлятися в людних місцях з чужим чоловіком, навіть коли вона його палко кохала, а тим більше – жити з полюбовником. І після того, як Миколу забрали до криміналу, а жандарм почав два рази на тиждень ночувати в Анни, село збурилося і запротестувало. Своє обурення висловлює сусідка Настя: «Адже й нині в церкві. Бійтеся Бога! Таж такого ще світ не бачив. З чужим парубком аж до самої церкви прийшла, а потому як сама стала, то щоби вам до образів, до вітваря святого лицем обернулася! Де там! До нього обернулася, до нього, окаянна, молитви шепче. Жінки довкола неї повідступалися, таке вам колесо зробили, мов від зараженої тиснуть, а вона нічого, мов і не бачить. Так усю хвалу Богу й вистояла. Та не всю, бо скоро “Достойно” проспівали, мій шандар із церкви, моргнув на неї, та й вона за ним вийшла» [11, с. 55].

Українська жінка відкрито не висловлює свої почуття, але стан закоханості виразно виявляється в її вчинках. І для того, щоб розкрити глибину почуттів Анни, драматург використовує репліку селянки Насті, сповнену обурення й осуду. У такий спосіб автор показує, що любов Анни до Михайла настільки заповонила її душу, що навіть у церкві вона бачить тільки його, і разом з тим він загострює увагу на тому, що високі морально-етичні принципи, які культивувала церква, вже не можуть бути для неї перепоною. Сільські жінки обзивають Анну «огидницею», «поганим зіллям». «Без серця вона! І відразу се було видно. Адже як його брали, то аби вам слово сказала, аби одну сльозу проронила, як чесній жінці годиться! Де там!» [11, с. 38] – розповідає Настя сільським жінкам.

За звичаєвим сільським правом, Анна переступила моральні закони і запламувала свою честь, втратила гідність та авторитет порядної жінки. Сільська молодь вважає нижче своєї гідності забавлятися на танцях з такою жінкою. «Суспільство встає на захист прав “шлюбного чоловіка” і засуджує Анну за її любов до Михайла, розглядаючи її поведінку як розпусту, гріх» [7, с. 79].

Звичайно, Анна хоче бути щасливою, бути з коханим чоловіком і насолоджуватися людським щастям. Але вона заміжня жінка і хоча не любить свого чоловіка, їй не личить відкрито виявляти любов до Михайла. Правда, під його тиском вона згоджується на все, лиш би не втратити коханого. Анна переборює страх і сором. Її бажання цілком природні і не суперечать розвитку жіночого характеру. Та хотіти, прагнути – це одне, а здійснювати задумане – це зовсім інше.

В уяві українця кохання ніколи не мислилося як само по собі. Воно завжди було пов'язане з майбутнім утворенням сім'ї, освяченої Божим благословенням, вихованням дітей і строгим дотриманням принципів сімейного укладу. Поза сім'єю українець не мислив собі кохання, бо для нього воно було чимось більшим, ніж розвага та насолода. І тому селяни дають зрозуміти Михайлові, що поведінка Анни не вкладається в елементарні межі порядності. «Танцювати з такою жінкою. ...Чоловіка вішати мають, а вона тут буде танцювати. То так порядна господиня робить?» [11, с. 42–44] – обурюється сільський парубок. Цю конфліктну ситуацію І. Франко використовує для того, щоб показати, наскільки твердо дотримувалися в українській громаді морально-етичних принципів. Але водночас, глибоко проникаючи у внутрішній стан героїні, він показує, що Анна вже не володіє собою. Стара любов ожила і думки її набирають зовсім іншого характеру. Вона думає тільки про Михайла: «Який страшний! Який грізний! А що за сила! Здається, якби хотів, то так би і роздавив мене і того... мого... халяпу. Поглядом одним прошиб би. І чим страшніший, чим остріше до мене говорить, тим, здається, я більше люблю його. Вся тремчу, а так і здається, що тону в нім... ані сили, ані застави, нічого. Все мені тоді байдуже, все готова віддати йому, кинути в болото, коли він того схоче! Ах! ...Та й чи ж не віддала я йому все, все, що може віддати жінка любому чоловікові? Навіть душу свою, честь жіночу, свою добру славу. Присягу для нього зламала. Сама себе на людський посміх віддала. Ну, і що ж! Мені байдуже! Він для мене все: і світ, і люди, і честь, і присяга...» [11, с. 46–47].

Усвідомлюючи ганебність свого вчинку, Анна нічого не може зробити зі собою – палка пристрасть заповонила її душу. Для розкриття психічного стану героїні І. Франко використовує внутрішній конфлікт. Глибока сердечна чутливість української жінки і суворі правила сімейного життя часто спричиняли до внутрішнього конфлікту, коли любов була адресована не шлюбному чоловікові, а комусь іншому. І коли в українській етноментальній основі сім'я стояла значно вище палкої і пристрасної любові, розв'язати цей гордіїв вузол було неможливо. Як зазначав О. Борщаговський, «образ Анни безперечно належить до найбільш викінчених трагічних образів жінок, створених українською, та й не тільки українською, класичною драматургією. Правдивість і виразність психологічного розвитку образу, вивершеність малюнка, скупість у виборі художніх засобів, рідкісне вміння мовчати про маловажливе і виділити найпотрібніше й найбільш виразне, справжня поетичність, жіночість – роблять цей образ видатним витвором драматургічного таланту Франка» [3, с. 44–45].

У трагедії «Украдене щастя» І. Франко створює конфліктну ситуацію, яка дає йому змогу відтворити внутрішній стан заміжньої жінки, коли вона повинна зважитися на рішучий крок – зігнорувати думку односельчан. Коли Михайло тягне Анну за руку до танцю біля корчми, вона впирається. Звичайно, Анна вже не крилася зі своїм коханням до Михайла, вона не могла цього робити. Тут І. Франко показує суперечливу природу української жінки, яка ніколи не прагнула виносити свої інтимні почуття на люди. Кохання завжди було великою таємницею, тим більше, коли це стосувалося шлюбної жінки. Михайло вже втратив сором, і йому байдуже, що про нього подумують прості сільські жінки,

від яких зовсім не залежить його соціальний статус. Та Анна, яка вже втратила голову через Михайла, не хотіла втрачати лиця. Інтимні почуття в Анни проявляються глибинно, внутрішньо, вони переповнюють її душу, а в Михайла вони виходять на поверхню. Зухвалими вчинками він намагається довести, що має право кохати Анну і тому силою змушує її танцювати з ним.

І. Франко писав трагедію, опираючись на мотив «Пісні про шандаря». Звідти він узяв народну оцінку стосунків заміжньої жінки з коханим позашлюбним чоловіком. Аналізуючи пісню, він намагався оцінити вчинок Анни з позицій високої моральності: «Я не знаю, як кому видасться така жінчина, – мені вона видається засліпленою, може, в любові, але все-таки гарячо і щиро люблячою. А у кого любов, така гаряча, невмираюча любов єсть головним двигачем цілого життя і поступування, – чи ж можна того назвати зіпсованим і неморальним?» [8, с. 250]. І таке становище Анни Михайло дуже добре усвідомлює. Він не знаходить виходу, не бачить перспективи. Михайло розуміє й Анну, яка його запитує: «Михайле, Михайле! Що буде з нами? До чого воно дійде? Чим воно скінчиться?» [11, с. 53], тому й грубо їй відповідає: «Дурна! Ось вона чим турбується! Нібито хтось у світі знає, чим що скінчиться і до чого дійде? Жий та дихай, доки жиєш! Зле тобі? А коли не зло, то дякуй Богу. Як буде зло, тоді час буде думати про те зло! Чим скінчиться! Нічим не скінчиться. Будемо жити, доки можна. Будемо любитися, доки можна. Будемо людям в пику сміятися, доки можна, доки вони нас під ноги не візьмуть. А потому? Потому один кінець: всі помremo і чорту в зуби підемо. Ось чим воно скінчиться, коли хочеш знати. (Обіймає її)» [11, с. 53].

Ображений на весь світ, Михайло хоче довести, що має право на любов з колишньою своєю коханою. Але справа в тому, що тут не треба нікому нічого доводити – все давно доведено і розставлено на місцях. У народній пісні І. Франко побачив образ шандаря, потрактованого негативно. «Шандар показується нам чоловіком справді зіпсованим і ледачим. Він попросту хвалиться своєю добичею, хвалиться тою безграничною любов'ю Николайкової жінки, котрої він не варт... Звичайний, простий парубок, хоч і який, не зробив би чогось подібного. На то треба зовсім виломатися з тих традицій, відчужитися від тої атмосфери старих звичаїв і саморідної моральності, серед яких живе і виростає кожна дитина на селі» [8, с. 251–252].

Тобто бачимо, як глибинно зачіпає І. Франко специфіку національного життя українського народу, доопрацьовуючи образ-характер Михайла після зауважень О. Огоновського. І саме з позицій національних ідеалів він характеризує шандаря: «Значиться, вина шандаря не в його незаконній любові, але в його власній безсердечності і зіпсованості, – ними він позбавив себе життя і нашої симпатії. Любов, хоч законна, хоч і не законна, все викликає відзив в складачах пісень народних. Се впрочім і не диво: адже ж складачі ті – переважно жінчини, у котрих любов – найбільші святощі, єдина прикраса бідного, а так часто і безсердечно потоптаного та ламаного життя» [8, с. 252–253].

Використавши мотив пісні про шандаря, І. Франко значно поглибив трагічний образ-характер Михайла в п'єсі «Украдене щастя». Від пісенного персонажа до «образу Михайла Гурмана лежить великий творчий шлях

створення оригінального, типового й індивідуального характеру специфічними засобами драми» [3, с. 26]. Палка пристрасть, образа за себе, за Анну, яку обдурили, безвихідність, моральна спустошеність без любові, вражене самолюбство перемішалися в цьому складному образі. Все бурлить, нуртує в ньому. Він бачить, що гине, бо душа його вже вмерла. Він ухопився за Анну, як за соломину, навіть не задумуючись над тим, що він тягне її до погибелі, бо вже нездатний на співчуття та милосердя. Без Анни він не може жити, але повернути її таку, яку він залишив, коли ішов до війська, йому не під силу.

Створюючи образ-характер Михайла, І. Франко використав народну оцінку, яка впливала з українського менталітету, але додав йому виразних колоритних рис. Яким би зухвалим і самовпевненим не був жандарм Михайло Гурман, але як чоловік, вихований на українському уявленні про сім'ю, добре розумів, що повернути вкрадене щастя неможливо. За жодних обставин він не зможе подолати ту високу планку, яку встановили українці щодо сімейного укладу. І керуючись жанровими канонами, І. Франко в «Украденому щасті» не передбачав іншої розв'язки як трагічної. У цьому і полягала трагічна провина Михайла, який свідомо йшов до своєї погибелі.

Під впливом Михайла Анна зовсім втратила інтерес до Миколи. «Обрид він мені. Лучче б був гнів собі в криміналі» [11, с. 47], – відверто зізнається вона і перестає звертати увагу на людський осуд: «...Та що се мене обходить? Я тепер спокійна, нічого не боюся, ні про що не думаю, нічого не знаю, тільки тебе одного. *(Приймається до нього, боязко.)* Михайле, можна тебе обняти?

Жандарм обнімає її.

А н н а. І поцілувати?

Цілуються.

Знаєш, давніше я, здається, була б умерла зі стиду, якби була подумала навіть, що яко шлюбна жінка можу так цілувати другого. А тепер! *(Цілує його без пам'яті.)* Любий мій! Тепер у мене ані крихіточки ніякого неспокою, ніякого сорому нема!

Микола відчиняє двері, але, побачивши, що Михайло з Анною цілуються, цофається назад і запирає злегка двері» [11, с. 47].

Дія досягає кульмінації як у зовнішньому, так і внутрішньому конфлікті: Анна зрікається чоловіка і відкрито виявляє свою любов до Михайла. Микола на власні очі побачив зраду Анни, і це трагедія для нього. Його трагічна провина в тому, що він щирим серцем полюбив свою дружину, працював заради неї, не покладаючи рук, зі звичайного наймита переродився в справжнього авторитетного господаря, а тепер отримав у віддяку ганьбу та сором. Психологічний стан скривдженого І. Франко передає в монологі Миколи: «Господи, пощо ти вивів мене з криміналу? Чому не дав мені там зігнати? Я думав, що нема гіршої муки над неволю. А як прийшли пани і сказали мені: "Миколо, ти вільний, бачимо твою невинність". – Господи, то мені троха серце не трісло з великої утіхи. Я крил у Бога просив, щоб додому якнайскорше залетіти, а тут застав таке... таке, що й язик не повертається сказати! Таке, що неволя в криміналі против того видається мені раєм! *(Риде.)* І за яку се провину мене Господь так тяжко карає? Чим я його образив, чим прогнівав» [11, с. 49].

Значних метеморфоз при доопрацюванні твору зазнав Микола Задорожний, який у драмі був безвольним, апатичним чоловіком, що згоджувався на те, щоб вагітна дружина відбувала покарання за його злочин – вбивство Михайла. У трагедії І. Франко відродив колишнього наймита, перетворивши його в гідного захисника рідного дому. Наділивши героя безпосередньою, щирою вдачею, драматург через його відверте зізнання передає трагедію українського господаря, в якого через зраду жінки поруїнувалася вся господарка. Драматург тут використовує різкі перепади від радості до розпуки, намагаючись якнайглибше проникнути в закутки української душі зрадженого чоловіка. Зрада жінки для українця – це катастрофа, це крах його найкращих сподівань, це моральний злам, після якого він втрачає сенс життя. Тому Микола в будь-який спосіб намагається зберегти свою сім'ю. Він принижується перед Анною, просить не ганьбити його перед людьми: «... Не показуйся прилюдно... з ним. Не топчи в болото моєї бідної голови. А ні, то вбий мене, щоб я не дивився на те!» [11, с. 49].

Збагнувши, що Анну вже неможливо повернути, Микола втрачає інтерес до господарства. Він розпродує свій маєток і пропиває гроші. Тепер матеріальні цінності для нього не мають вартості. Життя втратило для нього сенс. Якщо зважити на те, наскільки українець міцно прив'язаний до свого господарства, то можна збагнути глибину трагедії Миколи. «Коли вже таке на мою голову впало, то що діяти! Не береться мене ніяка робота, відійшла охота до життя, до господарства. Тьфу, нащо воно мені! Взяв я продав коненята, гроші сховав та й пропиваю потроха. Най ідуть! Не стане тих, знов щось продам» [11, с. 56–57], – зізнається він. Але драматург, який дуже високо ставив українську сім'ю як основу суспільності, не дозволяє «впасти» йому. Співчуваючи Миколі, сусід Бабич підбадьорює Миколу: «Ти б узявся до своєї жінки троха остріше. Похрупостів би на неї, погрозив би, а то й ударив раз, другий. Знаєш, жінка так, як коняка, любить батіг, а без нього зовсім ледащіє. ...Ну, і до сього Гурмана ти постався. Що то він завоював тебе, чи що? Покажи йому, що ти в хаті господар. Закажи йому бувати у себе» [11, с. 58]. Саме для мобілізації духу героя драматург створює випробувальну конфліктну ситуацію у фінальній частині трагедії, психологічно готуючи дійових осіб до вирішальної сутички. Протягом дії драматург показує образ-характер Миколи в розвитку. Спочатку Михайло випихає Миколу з рідної хати, коли хоче залишитися з Анною наодинці. Тобто, драматург показує Миколу безвольним та нерішучим. Але І. Франко завжди вірив у людину, її благородство та морально-етичну чистоту, які сприяли відродженню духу. Такий підхід до зображення людини відбився на творчій концепції драматурга. Він показує, як тяжко, повільно, але впевнено випростується колишній наймит, в якому генетично закладене морально-етичне начало. Незважаючи на те, що Анна зрадила його, він нікому не дозволяє погано говорити про неї: «Кому яке діло до мене і до моєї жінки?» [11, с. 53]. Коли селяни хотіли обговорювати поведінку Анни на громадській раді, Микола протестує: «Зась раді громадській до моєї жінки. Не має рада права!» [11, с. 56]. Він і про Анну говорить тільки в доброму тоні: «Адже ж ви, сусідоньки знаєте, яка вона була добра, щира та вірна, заким його зла доля на мій дім навернула! До рани можна було її приложити, не то що! (Плаче.)» [11, с. 56].

Ці слова свідчать, що Микола, незважаючи на прикροщі, яких йому завдала Анна, не перестає її любити. Без любові дружини йому світ немилий. Образа штовхає його на рішучі кроки в обороні свого щастя: «...Ціпом по голові! Мундур на шкамаття! Нехай мене скаржить! Я вже буду знав, як боронитися! ...Або що, хіба я не чоловік, не господар?» [11, с. 59]. Помітно, як Микола заговорив іншими словами. Він зрозумів, що йому треба самому захищати свою дружину, свій дім, своє господарство від шандаря, який нахабно вліз у його хату. Тобто тут, у фінальній сцені, драматург зміщує акценти, зосереджуючи увагу на традиційних поглядах українця, який вважав сім'ю основою суспільності. І. Франко логічно вибудовує образ-характер Миколи Задорожного, обґрунтовує його позицію як господаря та глави сім'ї. Він «готує» його до вирішальної битви за Анну, якою заволодів Михайло.

Михайло, заслоняючись цісарським мундиром, поводитьсь зверхньо та нахабно. Але Микола вже не той, яким був на початку твору. Коли Михайло вимагає від нього частунку, то Микола плює йому в лице. Жандарм б'є його кулаком по голові. Конфлікт загострюється, дія наближається до завершення.

Микола намагається вигнати жандарма з хати, а той підсовує йому папір:

«Ж а н д а р м. Наказ із суду, аби тебе приставити. Я ще нині маю його доручити війтові. Там знов на тебе в суді щось наговорили.

М и к о л а. Га, Юдо! Так ти знов з того боку підо мною риєш? Зовсім мене доконати хочеш? От же не діждеш! (*Вириває йому з рук папір і рве на кусні.*) На, маєш, маєш, маєш!» [11, с. 62–63].

Коли вперше Михайло вирішив заарештувати Миколу, то він мав для цього формальні підстави: подряпане лице, закривавлений одяг і чоботи, закривавлена сокира послужили приводом для цього, то тепер, скориставшись службовим становищем, він вирішив позбутися супротивника підлим і підступним способом. Відбулася деморалізація героя, його вчинки набули злочинних намірів, і, за законом трагедійного жанру, він повинен загинути. Те, що Микола подер папір, було несподіванкою для Михайла, який вважав його «віхтем» та «дурнем». Такий вчинок обурих жандарма. Зчиняється бійка. Микола хапає за карабін, а коли Михайло вириває його, то Микола бере сокиру і втоплює її в груди жандармові, який перед смертю простягає руку до Миколи зі словами: «Спасибі тобі! Я хотів і сам собі таке зробити, та якось рука не піднялася» [11, с. 63]. Тобто сам Михайло був готовий до трагічного фіналу свого кохання, бо він не знаходив виходу зі складної ситуації.

Ця кофліктна ситуація має важливе значення ще й для розкриття образу-характеру Миколи, душа якого збунтувалася після того, як Михайло підняв на нього руку. Тобто його вчинок був цілком природним протестом проти наруги та знущання. Підбадьорений селянами, які не могли стерпіти такої несправедливості, Микола з поступливого наймита перероджується в рішучого захисника свого дому – вбиває Михайла.

Смерть Михайла логічна. Хоча вона більше символічна, ніж реальна, і впливає з природи українського національного характеру, з розуміння того, що сім'я для українця – це свята святих, скріплена Божим благословенням, і ніхто не сміє втручатися в її володіння. А хто посягне на цю святиню, той неминуче

зазнає Божої карі як великий грішник. І саме таким грішником був Михайло Гурман, який вліз у чужу хату, вважаючи, що вкрадена любов дає йому на це право. Але для українця сім'я, її честь, порядність і вірність подружжя стоять вище кохання, яке б воно сильне і глибоке не було. Обов'язок, клятва перед Богом, сором перед людьми були тими атрибутами, на які опиралася українська родина. І смерть Михайла Гурмана ми сприймаємо не як життєве нещастя, а як апофеоз завершеного дійства, як відповідний катарсис, так необхідний трагедійному жанру.

Аналіз драматичного твору «Украдене щастя» І. Франка дає підстави стверджувати, що за глибиною відтворення національних проблем, проникнення у внутрішній світ дійових осіб «Украдене щастя» відповідає жанровим вимогам трагедії, оскільки тут є висока патетика, трагічний сюжет, трагічні образи-характери, трагічний конфлікт, вибудований на національній основі, й трагічна розв'язка, яка завершує твір на високому реєстрі.

Повертаючись до твердження М. Возняка, що О. Огоновський відіграв негативну роль у долі «Украденого щастя», можемо піддати його сумніву, оскільки бачимо, що зауваження професора послужили стимулом до доопрацювання твору – перетворення його з драми на трагедію. Та й бездоказове, неаргументоване твердження М. Возняка виглядає хитрим трюком, яким він хотів замилити очі прискіпливим цензором демонстративним виступом проти «буржуазного» вченого, фактично ні в чому його не звинувачуючи, а за тією ширмою приховати власні погляди, які абсолютно не розходилися з літературознавчою концепцією О. Огоновського.

У 40–50-х роках ХХ ст. в українському літературознавстві панував «об'єктивізм» (стаття М. Возняка вперше опублікована 1945 року) – дослідникам складно було висловити власну думку, але тенденційно добираючи цитати з рецензій на виставу «Украденого щастя», М. Возняк створює позитивне уявлення про твір. Він цитує рецензента під літерою З, який у № 320 газети «Kurjer Lwowski» опублікував статтю «Українська (руська) конкурсна п'єса», назвавши «Украдене щастя» знаменитою, оригінальною річчю: «Його п'єса це не народна ідилія, висмажена тільки в мозку, це не фантастична річ, нудна – це річ основана на реалістичному тлі, а головна її добра прикмета – знамените знання народу, правда, яку так рідко знаходимо в так званих народних п'єсах. Реалізм Франка це не реалізм Золя, це не копірсання в бруді й ферменті людських пристрастей – це трагедія життя цього народу, який саме народ, ті, що зокрема пишуть у нас, знають так мало й зогиджують так дуже. Його п'єса це зовсім не апофезування народу, але, навпаки, малювання його таким, яким він є, зо всіма його добрими прикметами й хибами, з усіма пристрастями й смішними боками, та водночас із його прикметами, що відрізняють його так дуже від zdeгенерованих, зіпсованих циніків».

М. Возняк наводить позитивний відгук на виставу Теофіла Меруновича, який був надрукований у щоденнику «Gazeta Narodowa» № 268. Рецензент відзначав: «Цей твір оснований на тлі життя нашого українського села за наших часів. Та не ця обставина робить цю п'єсу цікавою, але її дійсні мистецькі прикмети, а саме: жива й послідовна акція, гарна мова в цілості і в кожній деталі

правда й міра, що характеризують високий таланти... Для української національної справи поява такої п'єси це політична подія, бо такий твір доводить її життєвість красномовніше й сильніше, ніж стоси газетної бібули й ціла повинь промов партійних агітаторів. Кожна сцена, кожен вислів у цій п'єсі дихають правдою – це вірний вираз оригінальних прикмет українського народу. Д-р Іван Франко, син свого народу, знає їх добре. Героями драми є наші селяни: живі, такі, якими бачимо їх щодня. Кожен із них говорить своєю мовою: свої думки, почуття висловлює так вірно й безпосередньо по-селянському, як тільки може бути; жоден дисонанс не псує реалістичної правди в усій п'єсі».

Завершуючи статтю, М. Возняк, опираючись як на архівні матеріали, так і на відгуки сучасників І. Франка щодо вистави «Украдене щастя», дійшов висновку, що цей твір став великим національним надбанням, бо він збагатив репертуар театру п'єсою, яка давала змогу показати на сцені життя українців у всій його красі, багатогранності, конфліктах та суперечностях.

1. Бергсон А. Смех. – М.: Искусство, 1992. – 127 с.
2. Білоштан Я. Драматургія Івана Франка. – К.: Держлітвидав, 1955. – 253 с.
3. Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка. – К., 1946. – 126 с.
4. Возняк М. До історії тексту п'єси Франка «Украдене щастя» // Возняк М. С. З життя і творчості Івана Франка. – К., 1955. – С. 201–219.
5. Возняк М. Історія української літератури: У 2-х кн. – Львів, 1994. – Кн. 2. – 560 с.
6. Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. – Нью Йорк; Джерзі Сіті: Свобода, 1967. – 654 с.
7. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – Львів, 1956. – 128 с.
8. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 210–253.
9. Франко І. Професор Омелян Огновський // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1986. – Т. 43. – С. 358–381.
10. Франко І. Руський театр // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 29. – С. 96–112.
11. Франко І. Украдене щастя // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1979. – Т. 24. – С. 7–64.
12. Франко І. „Хто винен?“ Карпенка-Карого (І.Тобілевича) // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 341–343.

MYKHAYLO VOZNYAK ON THE PLAY «UKRADENE SHCHASTYA» (STOLEN FORTUNE) BY IVAN FRANKO

Volodymyr Pratsovytyj

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department,
1 Universytetska St., UA-79000, Lviv, Ukraine*

In the article «Mykhaylo Voznyak on the play “Ukradene Shchystya” (Stolen Fortune) by Ivan Franko» the author points out Academician M. Voznyak's original approach towards this outstanding national heritage as well as suggested for the judgement drama «Ukradene Shchystya» by Ivan Franko which appeared to have grown into the tragedy.

Key words: Ukrainian element, drama, tragedy, image-character, conflict, conflict situation.

**МИХАИЛ ВОЗНЯК
О ПЬЕСЕ «УКРАДЕННОЕ СЧАСТЬЕ» ИВАНА ФРАНКО**

Владимир Працьовитый

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000, Львов, Украина*

Анализируя представленную на конкурс драму «Украденное счастье» Ивана Франко и ее переделанный вариант, который перерос в трагедию, освещено интересные рассуждения академика М. Возняка относительно этого выдающегося национального приобретения.

Ключевые слова: украинский элемент, драма, трагедия, образ-характер, конфликт и конфликтная ситуация.

Стаття надійшла до редколегії 21.12.2006

Прийнята до друку 25.12.2006

УДК 821.161.2"18/19".02(091)(092)

ПЕРІОДИЗАЦІЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У СИНТЕЗАХ ОМЕЛЯНА ОГОНОВСЬКОГО ТА МИХАЙЛА ВОЗНЯКА

Володимир МИКИТЮК

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

Досліджено методологію та структуру авторських корпусів «Історії української літератури» Омеляна Огоновського та Михайла Возняка, естетичні і художні критерії відбору та характеристики літературних текстів відповідно до їхньої значущості в освітньо-цивілізаційному і національному поступі; доведено тезу про аллогенетичний детермінізм як основний принцип написання праць О. Огоновського та М. Возняка, про портретний принцип організації матеріалу й нарисові синтетичні огляди як домінуючу форму обох синтезів.

Ключові слова: історія літератури, принципи періодизації, аллогенетичний детермінізм, жанрово-генеалогічний метод, філологічна школа.

Засади поділу багатовікової письменницької спадщини, тобто внутрішньої організації корпусу історії літератури, можуть бути різними. Часом це формально-історичні (наприклад, щодо часу правління якогось князя) чи механічно-історичні (просто поділ на часові проміжки – сторіччя та інші «річчя»); знаною практикою періодизації було врахування етапів розвитку культури та освіти, періодизація за художніми стилями та ін. Популярність цивілізаційно-культурного чинника визначало відоме трактування літератури як наслідку і причини загального поступу, особливо поширене вже в епоху романтизму та надалі культивоване серед позитивістів. Найбільш частотним принципом поділу історико-літературного матеріалу у добу романтизму став саме такий спосіб, тобто вся історія національної літератури «парцелювалась» на частини залежно від розвитку чи занепаду освіти та культури. Такі параметри для написання історії літератури, зокрема, застосував автор першого цілісного наукового корпусу історії польської літератури Фелікс Бентковський (1814). Звернення до досвіду наших сусідів-поляків виправдане і надалі тим, що обидва українські історики літератури – Омелян Огоновський і Михайло Возняк – внаслідок свого географічно-політичного розташування чи не єдині на зламі XIX–XX ст. щасливо уникнули «московських схематів» структуризації своїх синтезів, не «дивилися очима російських літератів» [8, с. 31–32], чудово знали і послуговувались у науковій практиці методологією європейської наукової думки. Мірило естетичних і художніх вартостей, критерії відбору та характеристики літературних текстів часто визначала їхня значущість в освітньо-цивілізаційному поступі. Достатньо лише назвати заголовки розділів чи підрозділів у їхніх корпусах («Занепад літератури через татарське лихоліття», «Острог як

культурний осередок» та інші у М. Возняка, чи «Упадок просвіти в угорской Русі», «Школи в галицькій Русі» та інші в О. Огоновського). Однак, окрім цих універсальних принципів поділу історико-літературного матеріалу, які у різний час використовувала як європейська, так і російська історіографія, українські галицькі історики літератури, починаючи від «Відомості о руском язиці» (1829) Івана Могильницького, через «Замітки о руской літературі» (1848) і «Три вступительні предподаванія о руской словесности» (1849) Якова Головацького, послідовно виводили наше письменство від княжої доби, литовсько-руських часів до нової літератури XIX віку.

Отже, саме національна ідея, науково обґрунтований принцип окремішності національної української літератури, послідовно реалізований у працях О. Огоновського та М. Возняка, став основною та, врешті, чи не єдиною причиною «чорносотенних погромів» і вимушеного «забуття» цих фундаментальних розвідок. Достатньо нагадати про відому рецензію О. Пипіна (між іншим, ліберала, «західника»! [18, с. 21] на перший том «Історії літератури руської» О. Огоновського, у якій звинувачено автора у «літературному сепаратизмі», і гучну полеміку свого часу внаслідок опублікування відповіді «Моему критикові» львівського історика літератури, чи лаконічний, однак вельми промовистий «ярлик» Олександра Білецького на розвідку М. Возняка: «Подібно до давніх українських націоналістів, М. Возняк будує свою "Історію..." на ідеї відрубності українського народу від російського, який сформувався, на його думку, пізніше, внаслідок змішування переселенців з України з фінськими і тюркськими елементами» [4, с. 21–22]. Зрозуміло, що першим чи, принаймні, одним із давніх українських націоналістів-істориків літератури академік вважає О. Огоновського.

Не будемо сперечатися про очевидні факти, зазначивши, що для нас дефініція націоналіст має однозначно позитивний сенс. Не варто дискутувати і про інші оцінки О. Білецького («Виклад М. Возняка переважно фактографічний, описовий, позбавлений будь-якої оригінальності в освітленні фактів» [4, с. 21–22]), зазначивши, що ідея національної ідентичності, історичного генезису у працях обох авторів безумовно викликала шалений спротив шовіністичної російської, а потім радянської критики. Ці ж тенденційні звинувачення свого часу лунали й на адресу роботи О. Огоновського, адже його заслугою, окрім звання першопрохідця як укладача першого цілісного корпусу української літератури, є і використання новаторської методології у способі її відтворення як літератури національної. Модель української літератури в О. Огоновського ґрунтується на її окремішності та самотності, на незалежності від інших сусідніх літератур, визнаючи, звичайно, умови взаємовпливів історичного культурного розвитку. Запорукою самодостатності є історична тяглість, продовження традицій літератури Середньовіччя, Ренесансу та Реформації, потужний фольклорний струмінь, що завжди був присутній у продукції давнього українського письменства, для ідентифікації якого історик літератури послідовно застосовував територіальний принцип розрізнення. Літературний процес розглядається монолітно, як здобуток єдиної нації, хай і розділеної тимчасово територіально. Усе сказане щойно повною мірою стосується і корпусу «Історії літератури»

М. Возняка, який у вступі стверджував: «Навіть в часі слов'янської спільноти слов'яни не мали ні єдиної культури, ні єдиної мови, не належали до тої самої антропологічної раси. ...Як продукт історії українці творять окремий етнічний тип, який відрізняється від типів найближче споріднених з ними слов'янських народів: білорусів і великоросів» [3, с. 33, 36].

«Наш народ має свої окремі фізичні і духові прикмети, свої питомі звичаї і обичаї, свою милозвучну мову, свій історичний характер...» [12, с. XIV] – писав раніше у своєму вступі О. Огоновський, послідовно калібруючи давню українську літературу через сито мовних характеристик. Певна ігноранція літератури, писаної церковнослов'янською та чужими мовами, спричинила критику його методів відбору та аналізу текстів «староруського» письменства. Найвідомішими для сучасного читача є критичні виступи І. Франка, зокрема, їхня полеміка щодо апокрифічної літератури [15]. Водночас ці закиди далеко менше можуть стосуватися праці М. Возняка, який, як зазначав сучасний реноватор спадщини вченого М. Гнатюк, «...Дає огляд давньої літератури. По суті, вперше в науковий обіг вводиться обширний матеріал з історії старого письменства, здійснено його критичний аналіз... Дослідник не розгублюється в розмаїтті цього матеріалу, а з притаманною йому чіткістю осмислює його» [4, с. 25]. Все ж таки, попри «залюбленість» історика літератури в «мертвеччину» та схоластику, надзвичайно цінні опрацювання «давньої» й «середньої доби» українського письменства, і М. Возняк отримав критичні зауваження щодо перших двох томів корпусу, а сучасники вважали найціннішим третій том, доведений до творчості Г. Сковороди. Найбільше критики «Історія літератури руської» зазнала також за висвітлення давньої літератури. На мою думку, пояснює цю, певною мірою парадоксальну, тенденцію методологія освоєння матеріалу та форма його запису. На істориків літератури «тиснула» біобібліографічна словникова традиція, адже виробилась традиція вважати літературою увесь друкований чи писаний культурно-цивілізаційний доробок давніх часів, «суму літературних творів якогось народу...» (М. Возняк). Безумовно, що О. Огоновський знав праці своїх попередників (окрім згаданих вище учених-галичан – огляди словесності М. Максимовича, О. Бодянского, О. Котляревського, М. Гатцука, М. Костомарова, П. Куліша, О. Пипіна, І. Прижова, М. Драгоманова, О. Кониського, М. Петрова, М. Дашкевича), а М. Возняк ще й напрацювання І. Франка, Б. Лепкого, С. Єфремова, М. Грушевського, однак, як і його попередник, поряд із жанрово-генеалогічним способом комплектації літературного фактажу використав і традиційну ієрархію іменних авторських гасел. Чи є ж це недоліком аналізованих праць?

Рецензуючи сучасну синтетичну розвідку, метр українського літературознавства І. Денисюк аргументовано пише: «Цілком слушно, що автори “Історії української літератури 70-90-х рр. XIX ст.” поставили за мету провести ідею “усвідомлення своєї національної окремішності та повноцінності”... “Превалює портретний принцип організації матеріалу, є й нарисові синтетичні огляди”» [6, с. 122]. Хіба в «Історії» О. Огоновського чи М. Возняка не реалізовано ці принципи? Звісно, на тогочасному фактологічному та методологічному рівні. А один із заступників редколегії, планованої 10-томної синтези, компетентно

пропрокує: «Нова багатотомна академічна «Історія української літератури», з усього випливає, поставатиме на ґрунті «старого, доброго», «класичного» філологічного аналізу, історико-літературного підходу, розробленого попередниками, «просунутого» їхніми індивідуальними методиками й техніками і з успіхом практикованого також багатьма сучасними серйозними дослідниками, що, певне, не могли не «докинути» до нього й істотну дешицу «свого», породженого часом» [7, с. 21]. Стрижневою для мене у цьому вислові є слова: ««просунутого» їхніми індивідуальними методиками й техніками». Отож, саме про недосконалість чи, більш слушно, однобічність індивідуальних методик істориків літератури варто говорити, а не про недоречний спосіб організації чи комплектації історії літератури, яку учені-подвижники творили неймовірними індивідуальними зусиллями.

Звернімось також до Франкової оцінки методології історико-літературної праці О. Огоновського. У березні 1889 року, роблячи огляд наукових здобутків за 1888 рік, уже зрілий вчений відзначив «старанно опрацьовану» працю О. Огоновського, зауважуючи при цьому: «Автор не дає повного історичного розвитку літературного процесу, а ділить його на розділи: епіків, ліриків, драматургів і прозаїків. У кожному розділі переходить від одного автора до другого, переказує біографію та розглядає важливіші твори і т. д.» [17, с. 269]. Цього ж 1889 року, рецензуючи другу частину праці О. Огоновського у часописі «Kurjer Lwowski», І. Франко вказує на фрагментарність побудови корпусу історії літератури: «Ця система зовсім не і с т о р и ч н а [розрядка автора. – В. М.]; читач при такій подачі матеріалу не одержує жодного уявлення про р о з в и т о к літератури» [16, с. 335]. Тут же І. Франко називає причину такого способу комплектації матеріалу – відсутність спеціальних праць і монографій [16, с. 334], а також відзначає спробу автора «Історії літератури руської» компенсувати фрагментарність основного змісту ««старанним і систематичним» «Вступом» [сто вісімдесят три сторінки. – В. М.]. Критикуючи механічну систему побудови, рецензент також наголошує, що це є п е р ш а ц і л і с н о [розрядка І. Франка. – В. М.] подана історія усієї української літератури України, Галичини, Буковини і Угорської Русі...» [16, с. 335] (У полеміці з О. Пипінім два роки пізніше для захисту своєї праці О. Огоновський майже дослівно використовує Франкові коментарі! – В. М.). Чергуючи «солодке з гірким», І. Франко відзначив «національно-українську позицію» історика літератури, «надзвичайно пильне відстоювання окремішності України від Росії і Польщі», але вказав на невміння накреслити картини наявних на той час в українській літературі течій і стилів. «Практичний підручник», «джерело навчання та інформації», «основа для наступних досліджень», – такими характеристиками підсумовує критик свою статтю, окресливши «школу» професора О. Огоновського як «більш філологічну, ніж естетичну і політичну».

Ця оцінка І. Франка засвідчує той факт, наскільки умовною є будь-яка класифікація чи рубрикація як літературного процесу, так і наукового методу конкретного вченого, у цьому разі О. Огоновського. Адже, незважаючи на час створення «Історії літератури руської», – час майже повного домінування у європейських наукових колах позитивістських доктрин і, власне, час поступового

відходу від них на користь модерністських постулатів, О. Огоновський великою мірою ще закорінений в методологію романтичного літературознавства, а сучасний літературознавець, автор розвідки про «Історію літератури руської» О. Огоновського, пише: «...Вчений (О. Огоновський. – В. М.) стояв на позиціях позитивізму, підніс культ збирання, нагромадження й опису фактів» [9, с. 5]. У цій оцінці бачимо розвиток позиції Дмитра Чижевського, який О. Огоновського як історика літератури теж зараховував до течії «наукового позитивізму» основним завданням представників якої, на думку дослідника, було «збирання фактів без їх інтерпретації» [19, с. 19]. Також у Д. Чижевського знаходимо і цікаві пояснення щодо проблем, які стояли перед автором «Історії літератури руської»: «На жаль, серед романтиків, українських і чужих, не знайшлося нікого, хто спромігся б на синтетичний огляд, хоча б і невдалий, хоча б окремої епохи української літератури. До того ж, в романтичному погляді на літературу було чимало хибного: з одного боку, невиразне уявлення про динаміку розвитку літератури, про те, що кожна епоха має свій літературний та мовний характер, свій “смак”, свій “стиль”; а з другого – переконання, що народна словесність, як ми знаємо дотепер, майже тотожна з престарою народною словесністю» [19, с. 18]. Тому, на думку вченого, О. Огоновський, як представник «течії наукового позитивізму» органічно представляє філологічний напрям дослідження української літератури, до якого Д. Чижевський зараховує також праці М. Петрова та М. Дашкевича, загалом невисоко оцінивши їхню наукову спадщину як «збірки матеріалів», як роботу «... в галузі збирання фактів та критики текстів», яка мала значення у плані нагромадження історико-літературного матеріалу [19, с. 19]. Треба сказати, що Д. Чижевський невинуватно занижує значення наукових праць названих учених, зокрема, новаторських ідей М. Дашкевича, одного з перших апологетів ідеологічної теорії дослідження літератури, що мала великий вплив на розвиток наукової думки в Україні, представником якої, врешті, є великою мірою Д. Чижевський як історик літератури.

Про еkleктику, а подекуди й синкретизм наукового методу автора першого цілісного корпусу історії української літератури, свідчать слова авторитетного дослідника означеної проблеми в українському літературознавстві Леоніда Білецького, який у 1929 році на першому з'їзді слов'янських філологів у Празі відзначав: «М. Дашкевич започаткував ідеологічну теорію української критики, яка в студіях Огоновського, Житецького, почасти Сумцова і Науменка розвивається далі» [1, с. 463]. Ще раніше, у своїй фундаментальній розвідці «Основи української літературно-наукової критики» Л. Білецький писав про доктрину М. Дашкевича: «...Вчений дає зразок органічного розвитку й зростання певних ідей в історії української літератури. Тут ми бачимо першу спробу будови української літератури, але не в назверхньому розвитку її фактів, а в унутрішньому зрості ідей, що спричинюються до повстання творів української літератури» [2, с. 85]. Акцентує Л. Білецький на провідній тезі доктрини М. Дашкевича, задекларованій ще у вступній лекції «Постепенное развитие науки истории литературы и современные ее задачи» на початку 1877 навчального року: «...Зручніше добути студіюванням окремих літературних творів результати

подавати не в формі огляду кожного твору зокрема, а в суцільних нарисах, в огляді груп пам'яток, зв'язаних більшою чи меншою єдністю головної ідеї, *цебто, внутрішнім спорідненням, а не однаковістю форми*» [2, с. 85]. (Курсив Л. Білецького. – В. М.). І, як бачимо вище, такий глибокий дослідник, як Л. Білецький, називає О. Огоновського серед представників «ідеологічної теорії». Що О. Огоновському були відомі нові принципи класифікації історико-літературних фактів М. Дашкевича, сумнівів не викликає, але той факт, що вчений самотужки вперше писав повну історію національної літератури, величезний обсяг праці, зумовив «номенклатуру за біографіями письменників», комплектацію за «старомодними рубриками»: поезія епічна, лірична, драматична. Доречно навести аргументи професора О. Огоновського на захист саме такої побудови свого корпусу історії літератури: «Загальний хід літературного процесу виказав я у просторому “Загальнім погляді історичним і літературним” (Т. I, с. 5–183. – В. М.) і в коротких передніх статтях до поодиноких родів русько-української поезії (Т. I, с. 184–185; с. 353; с. 726–728. – В. М.). Що ж стосується “старомодних рубрик”, то я думаю, що краще дотримуватися відомих у літературному світі категорій, ніж писати суміш про всяку всячину. Вже ж пишу я першу повну історію русько-української літератури, тому думаю, що монографії придадуться пізнішим історикам далеко більше, ніж загальні погляди на хід літературного руху» [14, с. 43]. Тут же львівський науковець підтверджує звинувачення О. Пипіна, що «... хотів (в «Історії літератури руської». – В. М.) довести єдність і тотожність південноруської літератури від давнього Київського періоду аж до цього дня, і від Харкова аж до Львова» [14, с. 43], – і визнає, що виконати це завдання легше було б, використавши метод ідеологічної інтерпретації літературних явищ: «Може б було й краще групувати письменників на основі літературних напрямків, як, наприклад, Петров зробив у своїх “Очерках истории украинской литературы XIX столетия”» [14, с. 43], але «...така класифікація не виправдає себе в літературі українській, тому що, наприклад, ті письменники, які притримувалися сентиментального напрямку літературного, у своїх творах показували також прикмети реалізму» [14, с. 43].

Отже, Л. Білецький все-таки простежує «єдність головної ідеї» у конструкції корпусу історії літератури О. Огоновського, якщо зараховує його до «ідеологічної теорії», тобто вважає, що спосіб вивчення історії літератури у межах родових і жанрових утворень певною мірою відтворює і передає загальний літературний рух, а також бере до уваги «Загальні погляди» і «Передні статті» в «Історії літератури руської». Маємо, отож, два критерії, два підходи до розгляду О. Огоновського як історика літератури: 1) «науковий позитивіст», що належить до «філологічного напрямку» дослідження української літератури, основним завданням якого було нагромадження історико-літературного матеріалу (Д. Чижевський); 2) продовжувач ідеологічної теорії української критики, започаткованої у працях М. Дашкевича (Л. Білецький).

До ідеологічної теорії української літературно-наукової критики зараховує Л. Білецький і другого нашого обсерватора історії літератури – М. Возняка, ставлячи його поруч із Сергієм Єфремовим. «Приблизно ті самі принципи,

правда, не так систематично й повно, як це висловив С. Єфремов, проводив і проводить у своїх студіях невтомний працівник на літературно-критичній ниві М. Возняк» [2, с. 213–214], – визначаючи три спільні принципи, «точки» для її апологетів: 1) ідея «визволення людини з усіх тих пут і кайданів, які накладено на неї формами людського існування», реалізована через тісний зв'язок письменства з громадськими інтересами; 2) національно-визвольна ідея; 3) «поступова течія народності в змісті і формі, насамперед у літературній мові».

Доволі радикально оцінив «Історію літератури руської» О. Огоновського С. Єфремов, який визначив її метод формулою «брак усякого методу» за відсутність «живого нерва», «незчепленість» номенклатури письменників, окремих етюдів й монографій між собою «внутрішньою ідеєю» [8, с. 41–42]. Як і І. Франко, С. Єфремов «витикає» О. Огоновському негативне ставлення до «старшого письменства», і також віддає належне як організаторові величезного за обсягом матеріалу, що «вікопомне матиме значення» і дає можливість завершити «добу збирання матеріалу» і приступити до «синтезу, підрахунку літературного надбання» [8, с. 41–42].

Про еклектичність праці О. Огоновського, про його роль «містка» між різними етапами історичної школи українського літературознавства свідчить також оцінка сучасного дослідника, автора системної розвідки з історії національної літературознавчої науки Михайла Наєнка. Аналізуючи «Історію славянських літератур» О. Пипіна, визнавши її чи не вершинним досягненням російського історико-культурного літературознавства, автор констатує: «Скрізь літературу О. Пипін розуміє тільки як частину загальної духовної культури, і ледве чи не скрізь їй приписується службова роль культурно-історичної ілюстрації. Про "Історію..." О. Огоновського можна було б сказати те ж саме, але український автор навіть не домігся "чистоти" історико-культурного методу. У багатьох випадках він перенаситив текст бібліографічними відомостями, а конкретний аналіз замінив переказуванням сюжетів, довгим цитуванням і т. д.» [10, с. 80–81]. Аргументом на користь поєднання в О. Огоновського постулатів і романтичного, і позитивістського інструментарію в оцінці літературних явищ є і така дискусійна теза М. Наєнка: «Формується відтак ідеологічний напрям в історичній школі, який мав у свою чергу кілька різновидів. Найбільшого поширення в другій половині XIX століття набув культурно-історичний різновид, який у наукових джерелах фігурує з назвою "школа". Ми відмовляємося від цієї назви і вважаємо його тільки різновидом ідеологічного напрямку в історичній школі, оскільки принципово нового в підході до критичного тлумачення літературних явищ він не давав. Як і в історичній школі періоду романтизму, вони трактувалися з позицій феномена "відтворення" [10, с. 76].

Бачимо, отож, дві шкали для характеристики О. Огоновського як науковця: належність до історичної школи в українському літературознавстві, яка сформувалася, головню, в епоху розквіту романтизму, і позитивістський підхід до біобібліографічного дослідження історії літератури, що виражався у прагненні передусім накопичити, зібрати, а вже потім інтерпретувати мистецький матеріал. І це справді виразно помітно у його корпусі літератури, зокрема через

непропорційність міри аналізу творчості різних письменників. Зрозуміло, що у силу майже непомірності самотужки виконати велетенську роботу, О. Огоновський зупиняється здебільшого на значніших (на його думку) митцях, але все-таки ми бачимо у його праці аналіз стилістики і тропіки поетичних творів, композиції та образної системи прози, ідейного змісту та мотивації, хоча, звісно, основне місце дуже часто посідає переказування змісту, фабульної основи, зокрема, якщо йдеться про драму, епос чи ліро-епос.

Із сатисфакцією зазначу, що праця О. Огоновського має всі жанрові ознаки дослідження справді історико-літературного, а не «огляду», «зарису», «причинків» тощо. Особливу роль у цьому відіграють «вступи», у яких автор окреслює своє методологічне кредо, звертається до колег по цеху та читача, виражає свої сумніви і побажання. Власне у цій частині своєї праці історик літератури вирішує і надзвичайно важливе і неминуче для першопрохідця питання періодизації національної літератури, вперше обирає засади поділу багатовікової літературної продукції, тобто письменства у загальному розумінні цього слова. Стильовий критерій не став основним у формуванні матеріалу «Історії», і вище вказано причини «відсутності розвитку літератури», що бачив сам автор і намагався компенсувати це у розлогіх «преслів'ях». Усю історію української літератури О. Огоновський поділив на п'ять періодів за таким принципом: 1) відповідно до розквіту чи занепаду культури та освіти в Україні; 2) щодо рівня національної свідомості національних еліт та наявності чи прагнення до державності; 3) залежно від рівня використання у літературі елементів «народної» мови. І два останні критерії для львівського професора були визначальними, про що свідчить, наприклад, його оцінка «схоластичного» періоду розвитку нашого письменства від часу заснування Києво-Могилянської академії до І. Котляревського. Хотілося б, звичайно, говорити про філософсько-світоглядний чи історично-філософський принципи періодизації і їхні елементи у роботі О. Огоновського, однак вони справді не є провідними, але треба наголосити, що так виразно започаткована у нього ідея інтеграції, духовної спільноти суспільства, нації і її відображення у культурі знайшла своє продовження. «Історична періодизація Огоновського (вона вже просвічувала в писаннях М. Максимовича, який убачав тут різницю до періодизації російської) прийнялася в наступних істориків літератури (Б. Лепкого, С. Єфремова), що з самою літературознавчою методологією Огоновського не погоджувалися» [1, с. 7–8], – слушно зазначав у своїй ґрунтовній «післямові» Олекса Горбач, який у 1991–1992 роках у Мюнхені видав фотопередрук цієї визначної праці в історії українського літературознавства.

Знову ж таки, той же С. Єфремов критикував роботу М. Возняка за штучний і механічний поділ полемічної літератури, диспропорцію частин, що викликало, на думку критика, хаотичність та невиразність викладу. На цю позицію С. Єфремова слушно вказував М. Гнатюк у цитованій вище передмові до сучасного видання корпусу літератури М. Возняка. Натомість, доречним й аргументованим є зауваження М. Нечиталюка про новаторську роль Возняка-історика літератури у справі розрізнення національної належності творів давнього письменства, відокремлення українських творів від білоруських і

російських [11, с. 543–544], що, зокрема, становило слабку сторону «Історії» О. Огоновського.

«Історія літератури руської» О. Огоновського за своїми естетичними підходами виразно проромантична, а тому бачимо доволі холодну оцінку попередніх епох, зокрема Просвітництва, літератури бароко та класицизму; створена уже в іншу добу праця М. Возняка виявляє характерну для європейського позитивістського літературознавства рису: на ієрархізацію та поцінування літературних явищ впливали актуальні ідейно-політичні норми, що означало на практиці пошанування класицистичних і реалістичних течій, тобто спадщини Відродження та ліберальних традицій Просвітництва й, переважно, приязне (або хоч би амбівалентне) ставлення до романтичної традиції. Тобто, у поглядах на історію літератури дослідники виявили аллогенетичний детермінізм – сповідували залежність її розвитку від зовнішніх чинників.

Варто наголосити, що аналізовані корпуси історії української літератури відзначаються сформованою жанровою та методологічною свідомістю, яка характерна для справжнього історико-літературного синтезу, а численні факти жорстких оцінок спричинені здоровим (а часто і хворобливим!) критицизмом, що було неминучим і необхідним в несприятливих умовах розвитку національної науки. Спільним знаменником для обох синтез стало утвердження ідеї відрубності української літератури, першоосновою якої є життя нації у всіх її духовних проявах, а щодо аналізу сюжетних перипетій, конструкції характерів, способу вияву трагічного, виразно помітно, що львівські історики літератури перебували під значним впливом німецької класичної наукової традиції. Також обидві розвідки об'єднує професорський, менторський тон оповіді, адже створили їх університетські науковці за покликанням, і це немаловажний аспект, адже ще І. Франко зазначав, що написання справжньої історії літератури стало можливим тоді, коли українська література була допущена до університетської кафедри [5, с. 126–127]. Й О. Огоновський, і М. Возняк у своїх студіях продуктивно використали методологію і техніку класичної філології, будучи надзвичайно обізнаними та компетентними у багатьох гуманітарних галузях. Можна відзначити і зближення позицій літературного критика та історика літератури, що було характерним для всього європейського літературознавства та наочно виявилось в обох науковців.

-
1. Білецький Л. Головні напрями української літературно-наукової критики за останні 50 літ // Сфремов С. Історія дорадянського письменства. – Мюнхен, 1989. – Вид. 4-е. – Т. II.
 2. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. – Прага, 1925. – Т. 1.
 3. Возняк М. Історія української літератури. – Львів, 1992. – Кн. 1.
 4. Цитую за: Гнатюк М. Михайло Возняк і його «Історія української літератури». Передмова // Возняк М. Історія української літератури. – Львів, 1992. Детальний аналіз доктринерської марксистсько-ленінської методології О. Білецького та його «оцінки» історико-літературознавчої концепції М. Возняка провів у «Післяслові» до цитованого видання «Історії...» М. Возняка 1992–1994 років. М. Нечитайло, який абсолютно точно вбачає в основі літературознавчої концепції М. Возняка «історико-літературну концепцію українства у найширшому розумінні, що збігається з поняттям етногенезу українського народу і його культури», однак невинновато висновує «вихідну історичну концепцію України» у праці академіка М. Возняка винятково із розвідок І. Франка та М. Грушевського, ігноруючи новаторську роль О. Огоновського, праця

якого справді послужила своєрідною матрицею для подальшого поглиблення та більш скрупульозного і фактографічно точного дослідження М. Возняка. Див.: *Возняк М. Історія української літератури*. – Львів, 1994. – Кн. 2. – С. 539–543.

5. *Гром'як Р.* Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). – Тернопіль, 1999. – С. 126–127. Знаний дослідник проблеми пише про професіоналізм «професорської» критики О. Огоновського, його «критико-естетичні розбори» та стосунки із різними течіями тодішньої української літературної критики.

6. *Денисюк І.* Кілька міркувань щодо концепції нової української літератури (із приводу сучасного підручника) // *Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти)*. – К., 2005.

7. *Дончик В.* Про історію літератури, якої досі не було // *Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти)*. – К., 2005.

8. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – Нью-Йорк, 1991. – Т. 1. С. Єфремов відзначив, що для оглядів О. Бодянского, М. Костомарова, А. Метлинського, О. Котляревського, М. Гатцука, П. Куліша характерним було визначення української літератури як сателіта російської, тобто, віддавши у московські схеми давню літературу, ці дослідники «дивились очима російських літератів» на подальший розвиток української літератури – вже від І. Котляревського.

9. *Михайлин І.* Навколо Омеляна Огоновського (Дискусія в критиці з приводу «Історії літератури руської») // *Українське літературознавство*. – Львів, 1996. – Вип. 63.

10. *Наєнко М.* Українське літературознавство. Школи, напрями, тенденції. – К., 1997.

11. *Нечиталюк М.* Післяслово // *Возняк М. Історія української літератури*. – Львів, 1994. – Кн. 2.

12. *Огоновський О.* Історія литературы руской. – Львів, 1887. – Ч. I. – Вступ.

13. *Огоновський О.* Історія літератури руської (української). – Львів, 1887. – Ч. I. – Львів, 1894. – Ч. IV. Фотопередрук Олекси Горбача. – Мюнхен, 1992.

14. *Огоновський О.* Моему критику. – Львів, 1890.

15. *Франко І.* «Із старих рукописів» /Передмова/ (Житє і слово. – Львів, 1894. – С. 134–135); «Професор Омелян Огоновський» (Народ. – Львів, 1894. – Ч. 23. – С. 383); «Теорія і розвій історії літератури» (ЗНТШ. – Львів, 1909. – Т. 89. – С. 19), а також стаття О. Огоновського «Пояснення критичної примітки д-ра І. Франка» (Зоря. – Львів, 1894. – Ч. 4. – С. 94–95).

16. *Франко І.* Історія літератури руської. Написав Ом. Огоновський, часть II // *Франко І. Зібр. творів: У 50 т.* – Т. 27.

17. *Франко І.* Українська література в 1888 р. // *Франко І. Зібр. творів: У 50 т.* – Т. 27.

18. *Чехович К.* Омелян Огоновський як історик літератури. – Львів, 1937. Відоме висловлювання про «демократизм» більшості російських інтелектуалів, який закінчується тоді, коли справа стосується українського питання, промовисто ілюструє фрагмент статті О. Пипіна у чеському журналі за 1859 рік: «Великоруська освіта і життя просякли Малоросію так, що сьогодні не може й бути мови про літературний сепаратизм. У сорокових роках піднесли були у нас деякі голоси проти цієї провінційної літератури, але не бачимо причин, щоби проти неї воювати. Вона ж не може спричинити роздвоєння; російська література глибоко закорінилася в Малоросії, російська освіта увійшла в її кров і не може бути прогнана; малоруські університети в Харкові і Києві розповсюджують російську науку. При таких умовах літературна діяльність Малоросії може бути лише справою дилетантизму, не маючи аспірацій до надвлади над російською мовою в Малоросії. Вона буде знайомити нас з первісним характером народної поезії південної Русі; малоруська мова може бути мовою поезії, але ніколи мовою науки і мистецтва».

19. *Чижевський Д.* Історія української літератури. – Тернопіль, 1994.

THE PERIODIZATION OF THE HISTORY OF LITERATURE IN THE SYNTHESES OF OMELAN OGONOVSKY AND MYKHAYLO VOZNYAK

Volodymyr Mykytiuk

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department,
1 Universytetska St., UA-79000, Lviv, Ukraine*

The article is devoted to the research of the methodology and structure of the author corps of Omelan Ohonovsky and Mykhaylo Voznyak in the History of the Ukrainian literature. It also studies the aesthetic and art criterions of the selection and characteristic of literary texts in accordance with their importance in the educational, civilizational and national progress. It proves the thesis about the allogenetic determinism as the leading principle in the writing of the works of O. Ohonovsky and M. Voznyak, the portrait principle of the stuff organization and the sketch-literature synthetic reviews as the dominating form of both syntheses.

Key words: history of the literature, periodization principles, allogenetic determinism, genre-genealogical method, philological school.

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ИСТОРИИ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СИНТЕЗАХ ОМЕЛЬЯНА ОГОНОВСКОГО И МИХАИЛА ВОЗНЯКА

Владимир Микитюк

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000, Львов, Украина*

Исследовано методологию и структуру авторских корпусов «Истории украинской литературы» Омеляна Огоновского и Михаила Возняка, эстетические и художественные критерии отбора и характеристики литературных текстов в соответствии с их значимостью в образовательно-цивилизационном национальном продвижении; доказан тезис об аллогенетическом детерминизме как основном принципе написания трудов О. Огоновского и М. Возняка, о портретном принципе организации материала и очерковых синтетических обзорах как доминирующей форме обоих синтезов.

Ключевые слова: история литературы, принципы периодизации, аллогенетичний детермінізм, жанрово-генеалогічний метод, філологічна школа.

Стаття надійшла до редколегії 21.12.2006

Прийнята до друку 25.12.2006

УДК 821.161.2'04–94.09:821.161.2(092)М.Возняк

УКРАЇНСЬКІ ЛІТОПИСИ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МИХАЙЛА ВОЗНЯКА

Назар ФЕДОРАК

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

Пам'ятки українського літописання завжди перебували у сфері професійних літературознавчих зацікавлень Михайла Возняка. Саме він чи не перший із учених наполягав на «українській літописній традиції» як на важливому понятті в термінологічній системі нашого літературознавства. Також М. Возняк виступав проти надмірних пошуків впливів на викинення та розвиток літописного жанру в Україні, раз у раз наголошуючи на органічності, питомій українськості й форми, і змісту наших літописів, починаючи від XI ст.

Ключові слова: літописна традиція, літописний твір, еволюція жанру, національна традиція, форма, зміст, компіляція, авторство.

Пам'ятки літописання як невід'ємна частина нашого давнього письменства не раз ставали предметом досліджень академіка Михайла Возняка. Уже систематичний виклад матеріалу про літописи в «Історії української літератури» (Львів, 1920–24) М. Возняка засвідчив досконале володіння вченого історичним, фактографічним, а також бібліографічним і текстологічним інструментарієм у цій специфічній царині літературознавства. Крім того, перу М. Возняка належить низка наукових статей, розвідок і публікацій, тісно пов'язаних із тими чи іншими проблемами українського літописання, а також добір літописних фрагментів для хрестоматії «Старе українське письменство. Вибір для середніх шкіл» (Львів, 1922), яку вчений уклав як органічне доповнення до головної медієвістичної праці свого життя – згаданої тритомної «Історії української літератури», – причому хрестоматія, як видно, побачила світ у міжчассі виходу друком томів «Історії літератури».

Методологічні принципи Вознякових досліджень літописних пам'яток традиційні для його наукового методу загалом. Як зазначив М. Гнатюк у передмові до другого видання «Історії української літератури» М. Возняка, «літературознавча школа, до якої належав учений, основним своїм завданням вважала розшуки і видання текстів, а не їх аналіз» [7, с. 14]. Залишається додати, що школа ця – передусім Франкова, ґрунтована насамперед на культурно-історичному методі дослідження, а також наголосити, що обійтися при створенні такої фундаментальної за задумом і втіленням праці, як «Історія української літератури» М. Возняка, без аналізу пам'яток письменства та вироблення певної загальної концепції розвитку українського письменства було просто неможливо. Тому важко погодитися також і з твердженням О. Білецького, що «переважно фактографічний, описовий» виклад матеріалу в «Історії української літератури»

М. Возняка «позбавлений будь-якої оригінальності в освітленні фактів» [13, с. 539]. Закид у «неоригінальності» Вознякового погляду на давню українську літературу розбивають уже «Вступні замітки» до його тритомної праці, відверто опозиційні до теорії спільного походження «трьох братніх народів», зокрема параграфи «Племінне походження українського народу», «Історична доля і роля України», «Українська мова», а також полемічний, але через те, власне, й особливо оригінальний – «Поділ історії української літератури на доби» [1, с. 3–5, 12–15, 15–20, 29–32]. Цікаво, що, коли в підневільній українській радянській літературознавчій науці було остаточно сформовано максимально негативний образ «буржуазного націоналіста» М. Грушевського, від М. Возняка, як і від багатьох науковців (особливо західноукраїнського походження), вимагали покаятися «в повторенні помилок М. Грушевського» [12, с. 389], хоча насправді Вознякова «Історія української літератури» була написана та надрукована раніше за працю М. Грушевського з аналогічною назвою.

Фундаментальна праця М. Возняка – хронологічно четверта в нашому літературознавстві після спроб цілісного огляду історії української літератури М. Максимовича, О. Огоновського й І. Франка – повнотою охоплення матеріалу та композиційною продуманістю і стрункістю, без сумніву, перевершує роботи згаданих учених. Саме «Історія української літератури» М. Возняка стала тим фундаментом, на якому згодом було зведено концептуальні історико-літературні споруди його найближчих наступників. І якщо М. Грушевський справді «охопив національну літературу народного походження у зв'язку з літературами народів світу і поєднав літературу з історичним життям нації» [7, с. 26], якщо С. Єфремов «простежив ідеологічні основи українського письменства від його основ до 1918 р.» [7, с. 26], а Д. Чижевський – додав від себе – розробив концепцію «внутрішнього» розвитку стилів в українській літературі XI–XVIII ст., то всі вони спиралися на ту «найбільшу кількість фактичного матеріалу», яку «згромадив» [7, с. 26] М. Возняк. При цьому ще І. Франко, пишучи рецензію на книгу М. Возняка «Маркіян Шашкевич як фольклорист», устигнув звернути увагу сучасників на головну наукову рису тоді ще молодого вченого – його надзвичайну ретельність: «М. Вознякові треба признати найбільшу працьовитість та найліпше вироблену методу точного, скрупулятного до найменших дрібниць досліду мовних та літературних явищ» [14, с. 181]. Цю «методу» видатний дослідник давньої української літератури М. Возняк успішно застосовував і у процесі розгляду різноманітних проблем, пов'язаних із вивченням літописних пам'яток. Прикметно, що і для сучасних українських медієвістів, як-от, наприклад, дослідника монастирсько-церковного, крайового та козацького літописання М. Корпанюка, «слухними методологічними орієнтирами» є насамперед ті узагальнення та вчення про історію літератури – «не літеру, а дух, думку, ідею»., бо вона «частина великої історії духу, котру можна назвати філософією» [10, с. 29–30]. Останнє твердження, яке цитує М. Корпанюк, належить саме М. Вознякові та зайвий раз спростовує подані вище скептичні висловлювання О. Білецького й інших критиків Вознякової історико-літературної методології.

У дослідженнях літописів як літературних пам'яток – а саме так формулює першу проблему розділу «Літописи» в «Історії української літератури» М. Возняк: «Приналежність літописів до літератури» [1, с. 178] – наш учений мовби іде слідом за основоположником англійського літературознавства Нового часу Філіпом Сиднеєм, який іще в XVI ст. сформулював дві своєрідні вимоги до «справжнього» літературного твору, що полягали в дотриманні двох принципів: принципу національної традиції та принципу високої майстерності [17, с. 32–33]. Ніби розширюючи цю тезу, М. Возняк зазначив, що вже перші з-поміж давньоукраїнських літописів є «у вищій мірі» літературними творами, ніж інші пам'ятки письменства, які дійшли до нас із XI ст. Літописи, на його переконання, «і в цілості мають поетичне забарвлення і містять велику силу характеристичних епізодів чисто поетичної творчості, як, напр. народні поетичні перекази. Зрештою початком літопису являється розвиток національно-історичної свідомості, а це вже само собою творить предмет зацікавлення історика літератури» [1, с. 178]. Кожну літописну пам'ятку зокрема, а також тяглість української літописної традиції загалом М. Возняк завжди розглядає передусім із позиції зародження, розвитку та збереження в нелегких історичних і політичних обставинах цієї визначальної для самого жанру літописання національно-історичної свідомості.

Водночас уже в перших загальних зауваженнях на тему літописів в «Історії української літератури» М. Возняка проступає його прихильне ставлення до гіпотези І. Франка (її потім також частково підтримали та розвинули у власних «Історіях української літератури» М. Грушевський і Д. Чижевський) про віршовану форму та поетичну в широкому сенсі основу перших українських літописних пам'яток. «Багато з літописних оповідань мають сьогодні книжну форму, але їх первісна основа, – заявляв майбутній академік, – була поетична або бодай ходила як народній переказ» [1, с. 214]. У літописі, за спостереженням М. Возняка, – і це можна вважати виокремленням іще однієї значущої особливості цього специфічного літературного жанру – «історія і переказ постійно переплітаються і мають взаємний вплив на себе» [1, с. 179]. Вибираючи пріоритети довговічності і, сказати б, успішності «літописного проекту» для українського письменства поміж здебільшого запозиченими формою та певними канонічними історіографічними (насамперед візантійськими) вимогами, з одного боку, й українськими духом і змістом – з другого, М. Возняк рішуче став на бік змісту. Він писав, що саме літопис «був першим літературним пам'ятником, де заговорило українське життя» [1, с. 178], наголошуючи насамперед на сильному «поетичному елементі» вже перших наших літописних пам'яток. Цей «поетичний елемент в українськiм літописі, – вважає дослідник, – з'явився з одного боку під впливом апокріфів і легендарної літератури, з другого боку під впливом вірувань і переказів, що жили серед українського народу в часі писання літописів» [1, с. 178].

Спеціально не акцентуючи на жанрових модифікаціях літопису та не ставлячи собі за мету простежити розвиток саме цього жанру в українському письменстві XI–XVIII ст., автор «Історії української літератури» принагідно виявив глибоке розуміння основ літописання, причин (і національно-ментальних,

і культурно-історичних) його появи, а також зазвичай стисло характеризував кожен з літописних пам'яток, розташовуючи її на своєрідній умовній шкалі від літопису як писання суто за роками до, за висловом ученого, «прагматичної» історії – «удержаної в літописній формі лише тому, що автори не були в силі опанувати матеріялу та привести його внутрішній зв'язок» [4, с. 343], – зазначив науковець, пишучи про твори, що постали як відгук на події Хмельниччини. І продовжив, вочевидь, убачаючи принципову відмінність насамперед у законах літературного процесу XI–XIII століть, із одного боку, та XVII–XVIII – з другого: «Ті мемуари й історії задержали давню форму літописий» [4, с. 343]. Отож, бачимо розрізнення літопису як жанру та літопису як форми викладу матеріялу, найзручнішого, зокрема, для козацьких літописців, хоч і – можемо здогадуватися з наведених Вознякових висловлювань – дещо, на його думку, старомодною на тлі літературного процесу епохи, яку сьогодні традиційно називаємо бароковою.

Мабуть, найкраще та найстисліше пояснює М. Возняк власне розуміння літопису як жанру в читанці-хрестоматії «Старе українське письменство. Вибір для середніх шкіл». «Що таке літопись?» [4, с. 117] – ставить він питання, починаючи огляд початків цього жанру в Україні-Русі. «Бачимо тут, – відповідає сам же, маючи на увазі перші записи, які лягли в основу майбутньої “Повісти минулих літ”, – записки преріжнорідних подій по роках без ніякого внутрішнього зв'язку, без прагматичного викладу. Се й єсть *літопись*» [4, с. 117]. А трохи нижче, даючи характеристику вже Галицько-Волинського літопису, врешті, пояснив, що має на увазі під цим «прагматичним викладом»: «Відмінно від попередніх українських літописців, що викладали події по роках, – писав М. Возняк, – галицько-волинський літописець старається оповідати події у *прагматичнім зв'язку*, бо, – наводить цитату з цієї пам'ятки, – “хронографу нужа єсть писати все и вся бывшая, овогда же писати в передняя, овогда же возстupati в задняя...”» [4, с. 120]. Такий «літописно-прагматичний» підхід до побіжної класифікації українських літописів переважно збережено й у всіх трьох томах Вознякової «Історії української літератури». Цікаве спостереження на цю тему – вже у стосунку до одного з козацьких літописів – зробила В. Соболю, сучасна дослідниця Літопису Самійла Величка. Вона помітила, як змінювалося трактування саме жанрового різновиду Величкового твору в наукових працях М. Возняка. Спершу, в 1922 році, він «прикладав до давнього поняття “роману” – йому сучасне, коли пише про створення Величком “літописних мемуарів – роману”» [15, с. 124]. А через два роки – у третьому томі «Історії української літератури» – «вчений називає Величка уже по-іншому: повістярем-мемуаристом, зараховуючи його твір, як і інші козацькі літописи, передусім до красного письменства, наголошуючи, що “це ж у першій мірі літературні пам'ятки, історичні повісті та проби популяризації рідної історії вкупі”» [15, с. 124]. До цього варто додати, що в авторському тексті згадуваної вже хрестоматії «Старе українське письменство» подано цікаве узагальнення праці козацьких літописців, а також творця «Історії Русів», котрі нерідко описували історію не справжню, а ймовірну – так би мовити, правдоподібну, – особливо любляючи вводити в тексти своїх творів вигадані писання та промови історичних персонажів. «Користуючися своїми жерелами, ішов Величко слідами

великих римських істориків і вкладав в уста героїв слова, яких вони ніколи не виголосили, але які могли виголосити згідно із своєю вдачею й життєвою діяльністю. Те саме треба сказати про листування. Робив се вже Грабянка, в більшій іще мірі Величко, а в найвисшій ступні виступить се в автора «Історії Русів». Таким робом у козацьких літописах маємо в першій мірі історичні повісті та спроби популяризації рідної історії, а не саму наукову історію» [4, с. 348]. З другого боку, цієї категоричності і подекуди навіть зверхності щодо літописного жанру в XVII–XVIII ст. уже немає, як ми бачили вище, в завершальному томі «Історії української літератури», хоча фразу про «проби популяризації рідної історії» залишено майже без змін. Таке коригування поглядів на літописні пам'ятки свідчить про постійний творчий пошук М. Возняка, а також про те, що йому справді залежало на віднайденні істини щодо суто жанрових аспектів огрому літописної літератури.

Натомість, переходячи до розгляду форми літопису, зокрема її походження й усталення в такому вигляді, який став канонічним для цього жанру на довгі століття, М. Возняк досить несподівано зазначив, що «для історика літератури це питання не має істотної ваги» [1, с. 179]. Подальші пояснення цієї тези дають зрозуміти, що дослідження формального боку літопису відносив наш учений до царини насамперед текстології, а не історії літератури. Хоч М. Возняк і не писав про це прямо, не вживав, врешті, самого терміна «текстологія», проте вдавався до лаконічного окреслення типової схеми постановки літописного тексту і наводив перелік основних текстологічних понять. Робив він це максимально стисло й у такий спосіб наочно виносив цю проблему за межі свого історико-літературного дослідження. «Писання літописів, – скупко зазначив автор «Історії української літератури», – відбувалося у нас тим робом, що на давніше оповідання напластовувалися пізніші вістки й коротші оповідання зводилися разом в ширше оповідання, яке захоплювало щораз ширші хронологічні й територіяльні рямки» [1, с. 179]. Відтак навіть у найдавніших рукописах із-поміж тих, які дійшли до нас, літопис «представляє собою вже літописний звід, себто компіляцію, зложену з літописних заміток і літописних оповідань», причому «під літописною завіткою розуміється запис якоїсь події з хронологічною датою», а «літописне оповідання звичайно не має хронологічної дати, за те подає суцільне оповідання про якусь визначну подію» [1, с. 179]. Попри лаконічність цих зауважень, варто зазначити, що аргументований поділ масиву умовного літописного тексту на «літописні замітки» та «літописні оповідання» і з'ясування відмінності між ними – це по суті перша в українському літературознавстві успішна спроба термінологічних визначень того, що до М. Возняка просто називали «шматками тексту», «уступами» або навіть і «літописними оповіданнями (як, наприклад, І. Франко [16, с. 7–187]), але не завдавали труду науково обґрунтувати ці поняття й відмежувати одні від одних. Закінчує своєрідний текстологічний конспект М. Возняк з'ясуванням іще кількох термінів із арсеналу цієї філологічної науки: «Кілька літописних зводів злучуються разом в одно ширше суцільне літописне оповідання і творять літописний збірник, зроблена з якого копія, більше чи менше близька до оригіналу, називається літописним списком» [1, с. 179]. Майже всі згадані тут терміни зберегли те саме наукове навантаження й у наші дні;

шкода лише, що М. Возняк не добачив допущеного омонімічного вживання поняття «літописне оповідання», адже літописні оповідання, які разом із «літописними замітками» творять літописний звіт, і «літописне оповідання» як результат поєднання водне кількох літописних зводів – це, звичайно, різні речі. Очевидно, у другому випадку мало б ітися про редакцію літопису, і, зрештою, сам М. Возняк при подальшому викладі матеріалу в «Історії української літератури» цілком слушно вживав саме цей термін.

Утім, значно більше, ніж витворення та обґрунтування текстологічного термінологічного апарату, цікавили М. Возняка наукові здобутки його попередників, зокрема й у сфері дослідження літописів. Як відомо, майбутній академік уже в роки праці над «Історією української літератури» мав енциклопедичні бібліографічні знання, про що, між іншим, свідчать і велетенські покажчики до обох книг цього дослідження під назвою «Важніша література предмету» [1, с. 300–330; 2, с. 530–550] (була ж іще, вочевидь, інша, але «не важніша»). Серед дослідників літописної спадщини княжої доби, котрі займалися реконструкцією первинних літописних текстів і виявленням пізніших нашарувань («довгий ряд учених старався шляхом наукової аналізи дійти до напластовань, означити ступінь і характер залежності одних літописних зводів від інших і вияснити історію розвитку літопису від його початків» [1, с. 179–180]) М. Возняк особливо виокремлював А. Шахматова, в якого справедливо вбачав «найоригінальніші і найбистріші здогади» [1, с. 180]. Проте, мабуть, слушно автор «Історії української літератури» переважно уникав систематичних посилань на праці різних науковців в основному тексті свого дослідження, адже інакше за прізвищами вчених, із котрими погоджувався або ж полемізував М. Возняк можна було б і не розгледіти самої історії нашого письменства.

У складному історичному процесі постання окремих літописних записів і утворення на їхній основі ширших, ідеологічно, художньо та композиційно завершених творів М. Возняка чи не найбільше цікавили люди. Тому одним із «улюблених» наукових занять ученого було з'ясування питання авторства тих чи інших частин літописів або й цілих творів. Саме цій проблематиці присвячено чи не найбільше місця в «літописних» частинах «Історії української літератури», а також дві окремі ґрунтовні праці («Хто ж автор т. зв. Літопису Самовидця?» [6, с. 1–181] та «Псевдо-Кониський і псевдо-Полетика (“Історія Русовъ” у літературі й науці)» [3, с. 3–159]), в яких академік у полемічній манері, але спираючись на величезний масив історичних і бібліографічних фактів намагався довести власні гіпотези авторства Літопису Самовидця й «Історії Русів». Також заслуговує на увагу й відносно коротка за обсягом, але не менш аргументована, ніж згадані праці, стаття «Українські пісні й польські вірші з “Літописця” Єрлича» [5, с. 195–205], де М. Возняк постав як один із небагатьох надзвичайно уважних читачів цього маловідомого тексту, що багатьма ознаками тяжіє до корпусу козацького літописання, а головне – як фольклорист полемізував, насамперед із І. Франком, щодо авторства чотирьох пісень, уміщених у Єрличевому літописі. Спираючись на принагідні історичні згадки в текстах цих пісень, а також проводячи їхній тонкий філологічний аналіз, М. Возняк доводив, що, по-перше, пісні ці – літературного, а не народного походження, а по-друге,

що їхнім автором, найімовірніше, є одна і та ж особа. Зазвичай у таких випадках учений намагався наприкінці дослідження назвати гіпотетичне ім'я автора тих чи інших анонімних текстів, але щодо пісень у цьому літописі, за браком переконливих свідчень, змушений був обмежитися лише констатацією їхнього спільного авторства. Варто навести низку аргументів дослідника – як промовисту ілюстрацію його славнозвісного наукового методу. «Тяжко погодитися з думкою Франка, – писав М. Возняк, розглядаючи перший віршований текст, – що пісня про Потоцького це вірша, призначена для деклямації, а не для співу... Текст пісні робить вражіння, що він записаний із уст, а не переписаний, на що вказує непослідовність у правописі й мові. Та й оригінал копії призначеної для деклямації вірші не міг бути тоді такий попсований, яким ставав легко текст при співі, тим більше, при неможності докладно записати текст пісні від того, що співав її» [5, с. 198]. Урешті, М. Возняк зробив висновок, що автором цієї пісні «був такий самий український шляхтич, як автор літопису Єрлич, може й студент, що служив у запорозькому війську й погоджував свої українські інтереси з польською державністю, як це робив і сам Богдан Хмельницький по перших перемогах» [5, с. 199]. Аналогічно проаналізувавши зміст другої та третьої пісень, М. Возняк знайшов досить доказів, аби приписати їхнє авторство творцеві першого тексту. «Що ж торкається справи авторства четвертої пісні, – розмірковує вчений, – то слова про призначення Хмельницького,

A zeby pokornych od ruk onych hordych mocno obwarował,

себто спільна моральна думка перших трьох пісень про лихо, яке несе з собою гордість, споріднюють четверту пісню з першими трьома й не дозволяють виключувати й походження також четвертої пісні від автора перших трьох пісень» [5, с. 200]. Завершує ж статтю М. Возняк – як він це любляв робити – наведенням самих текстів: аби кожен зацікавлений міг сам переконатись у слушності висновків автора статті або ж отримав матеріал для можливої наукової полеміки.

Я зумисно детально зупинився на розгляді цієї статті М. Возняка, щоби на прикладі невеликої за обсягом праці вченого показати скрупульозність і сумлінність його «причинкової» методи та продемонструвати типовий для нього підхід до групування й аналізу літературного матеріалу, способу аргументації та «спрямування» висновків, адже цю саму схему і навіть композиційну матрицю дослідження академік використовував і в далеко більших за обсягом і важливіших за досягнутими науковими результатами студіях.

В «Історії української літератури» в поле зору М. Возняка потрапляють такі українські літописні пам'ятки: «Повість минулих (у нього послідовно – «временних». – Н. Ф.) літ» (з окремими розглядами «Найдавнішого київського зводу», «Першого Києво-Печерського зводу», «Другого Києво-Печерського, або Початкового зводу» і трьох редакцій власне «Повісти минулих літ»), «Київський літопис» (із особливим наголосом на «Іпатському кодексі» пам'ятки), «Галицько-Волинський літопис», «так звані литовські літописи», «так званий “Короткий київський літопис”» – як пам'ятки «давнього» типу українського літописання; два Густинські літописи, «Український вірогідний Літопис», «Діарій» Самійла Зорки (хоч і втрачений), різні «утрачені літописні записки», Хмельницький

літопис, Львівський літопис, Чернігівський літопис, «канцелярійні діарії», Добромилський літопис, фрагменти різних монастирських літописів, один «зразок історичного збірника XVII–XVIII ст.» («збірник Кошчаківського»), Літопис Боболінського, відтак три найбільші козацькі літописи: Самовидця (втім числі так званий «розширений»), Григорія Граб'янки та Самійла Величка – як твори, постали внаслідок «переходу від давнього літопису до нового» [2, с. 374]; а далі «Короткий опис України», «літопис українських подій по обох берегах Дніпра» (тобто «Літопис або короткий опис ділань і випадків, що в яким році діялося на Україні по обох боках Дніпра й хто саме коли був козацьким гетьманом»), «Короткий опис про козацький український народ і про його воєнні справи» Петра Симоновського, «Українська історія або оповідання про козаків» Олександра Рігельмана й, урешті, «Історія Русів» і якесь «досі невідкритий історичний твір Худорби» [2, с. 416] – всі пам'ятки цієї групи, за визначенням М. Возняка, вже переходять «від літопису до систематичного викладу історії» [2, с. 397], хоча, безумовно, зберігають більшість традиційних ознак старовинного жанру. З-поміж цих кількох десятків творів і їхніх редакцій та списків дослідника найбільше хвилювало питання авторства «Повісти минулих літ» (себто можливості поіменно вказати на якомога більшу кількість авторів і редакторів різних зводів цієї пам'ятки), Літопису Самовидця й «Історії Русів».

Щодо перших українських літописців, тут М. Возняк безапеляційно назвав лише два імені: Никона Великого (ігумена Печерського монастиря у 80-х роках XI ст.) – як продовжувача «Найдавнішого київського зводу» [1, с. 180] – та Нестора, який у 1112 році, «маючи понад 60 літ, взявся за уложення нового літописного зводу, названого Повістю временних літ» [1, с. 188]. При цьому, зберігаючи наукову об'єктивність, М. Возняк подав окремий підрозділ під назвою «Джерело сумнівів Несторового авторства» [1, с. 189–191], де, хоч і не погоджується з аргументами тих, хто відмовляв славнозвісному Несторові в авторстві саме літописного тексту, проте наводить ці аргументи і намагається знайти компроміс. Мовляв, без сумніву, «є свідчення, які не дозволяють відмовляти Несторові уложення Повісти временних літ» [1, с. 191], але – з другого боку – не маємо права «приписати Несторові написання всіх статей, що увійшли в склад Повісти, бо ж вона є вислідом колективної творчості» [1, с. 191]. Натомість М. Возняк (на противагу, наприклад, М. Костомарову [11, с. 6]) відмовлявся визнати автором бодай частини «Повісти минулих літ» Сильвестра, ігумена монастиря святого Михайла, заявляючи, що «відношення ігумена Сильвестра до Повісти це є відношення редактора до готового вже пам'ятника» [1, с. 193]. Автором лише одного літописного оповідання – про осліплення у Звенигороді князя Василька – погоджується визнати М. Возняк «правдоподібно священика князя» «якогось Василя» [1, с. 193], котрий при дворі Ростиславичів у Перемишлі в 1113–1116 роках, загалом скорочуючи «Повість минулих літ», водночас доповнив її згаданим драматичним оповіданням [1, с. 193]. Загалом, у пункті з'ясування ймовірних авторів і редакторів «Повісти минулих літ» М. Возняк в «Історії української літератури» майже не висунув полемічних тез (за винятком незгоди з М. Костомаровим, та й то не називаючи цього прізвища), підкреслюючи хіба що «проварязьку» настанову Нестора, який

«насилуючи свої джерела, проводив думку про ідентичність Руси й варягів та про варязьке походження династії української держави» [1, с. 189], проти чого (як і проти надмірних пошуків візантійських впливів, зокрема і на розвиток української літописної традиції) рішуче виступав сам М. Возняк.

Зовсім інша річ – полеміка довкола ймовірного авторства Літопису Самовидця й «Історії Русів».

Уже у «Старому українському письменстві» 1922 року, а відтак у 1924 році – завершуючи «Історію української літератури» – М. Возняк на перше місце з-поміж козацьких літописів поставив Літопис Самовидця, зазначивши, що цей твір є «найціннішою літописю середньої доби, яка як безпосередній свідок об'єктивно оповіла про події» [4, с. 345], що він «відзначається оригінальністю змісту та простим, живим і поетичним викладом» [2, с. 381], тоді як «усі інші так звані козацькі літописи не мають уже тієї безпосередньої близькості до описаних подій, яка саме риса характеризує Літопис Самовидця» [2, с. 381]. Після стислої характеристики цієї пам'ятки М. Возняк перейшов до розгляду можливості – користуючись майже винятково самим текстом твору – з'ясувати якщо не ім'я його автора, то бодай те середовище, з якого він походив чи представником якого був. Варто зазначити, що хист уважно вчитуватись у, здавалося би, неважливі, принагідні подробиці, а також глибокі історичні та мовні знання дослідника сприяли тому, що навіть на кількох сторінках «Історії української літератури», присвячених Літопису Самовидця, йому вдалося зробити низку влучних і цінних зауважень чи навіть відкриттів. Щодо території, з якої походив «Самовидець», М. Возняк ствердив, що це Правобережна Україна, а доказ саме такого походження «маємо в тім, що на означення Лівобіччя уживає автор часто слів: Задніпря, Задніпряне» [2, с. 382]. Щодо соціальної належності автора літопису, то вчений помітив таку особливість: «В боротьбі між городовиками й запорозьким військом були симпатії Самовидця по боці городовиків» [2, с. 383]. А позаяк, на думку М. Возняка, «автор схилився бачити в повстанні Хмельницького тільки низку жорстокостей свавільної черні супроти своїх державців, а самі війни Хмельницького уважав божою карою за гріхи» [2, с. 384], «тому й в Літописі не найти якогось вдоволення автора з приводу блискучих побід Хмельницького» [2, с. 384], та й «ідеї злиття козацтва з масою поспільства не спочував автор, будучи, – на переконання М. Возняка, – в тім усім послідовним прихильником шляхетсько-роялістичних традицій, які по переяславським союзі переніс із польського короля на московського царя» [2, с. 384]. Тобто перед нами постає образ людини, найімовірніше, шляхетського походження, українця за духом, але монархіста за політичними переконаннями, чоловіка освіченого, обізнаного з історією, котрий, проте, далеко не завжди за соціальними потрясіннями (насамперед під час Хмельниччини) міг бачити ознаки могутнього руху національного відродження. Проте в цій праці М. Возняк іще не називає жодних імен, які могли ховатися за літературною маскою «Самовидця».

Таке завдання він ставить перед собою пізніше – у спеціальній розлогій статті «Хто ж автор т. зв. Літопису Самовидця?», про яку вже було згадано. Академіка М. Возняка не влаштовували аргументи більшості вчених, котрі

схилялися до того, щоби визнати автором Літопису Самовидця генерального військового підскарбія Романа Ракушку-Романовського. Насамперед учений звертав увагу на спостереження М. Костомарова про те, що у творі автор одного разу говорить про Романа Ракушку в третій особі [6, с. 3], й це вже породжує певні сумніви щодо того, що твір написав саме він (водночас М. Возняк не може за браком переконливих доказів погодитися з версією М. Костомарова про авторство Федора Коробки – хоча би тому, що, як пише М. Возняк, «від 1670 р. не маємо друкованих звісток про нього» [6, с. 4], – а Літопис Самовидця доводить свою розповідь аж до 1702 року). Далі М. Возняк намагався пункт за пунктом заперечити резони дослідників-прихильників авторства Романа Ракушки, зокрема В. Романовського, М. Петровського та М. Грушевського. Наприклад, на думку В. Романовського, на користь Романа Ракушки свідчило те, що «Літопис Самовидця написано простою літературною мовою того часу» [6, с. 13], що «Самовидця написано в Стародубі» [6, с. 13], де жив і помер Ракушка, що «Літопис Самовидця почато від 1648 року й доведено до 1702 року», а «Ракушка помер на початках 1703 року, маючи 80 літ», тож «він був наочним свідком Хмельниччини та подій після неї» [6, с. 13]. «Про такі докази, – досить різко писав академік М. Возняк, – треба сказати, що вони не видержують критики, бо “простою літературною мовою того часу” писав не сам один Ракушка; бо він не один жив у Стародубі, а втім текст самого Літопису Самовидця не дозволяє приписувати його авторство якомусь стародубцеві взагалі (вище вже згадувано про Вознякове спостереження стосовно послідовного вживання в літописі слова «Задніпря» на означення лівобережних територій, тоді як Стародуб розташований саме по лівий бік від Дніпра. – Н. Ф.); бо наочних свідків Хмельниччини й подій після неї було поза Ракушкою багато більше, й таких, що пережили Ракушку» [6, с. 13]. На думку професора М. Петровського, чиї аргументи також наводить М. Возняк, «Самовидець це Ракушка тому, що збігаються разом місця їх перебування, бо до 1668 р. Самовидець перебував на Чернігівщині й до кінця 1668 р. жив на Ніженщині, зокрема в Ніжені, Ракушка; бо від 1676 р. Самовидець жив на Сіверщині, “при чому був особливо зв’язаний з Стародубом” (М. Петровський. Нариси історії України, с. 63), і Ракушка жив до кінця свого життя в Стародубі» [6, с. 20] тощо. І тут М. Возняк категоричний: «Немає потреби наводити дальші подібні докази дослідника, – заявив він, – бо з огляду на те, що Самовидець не жив від 1676 р. у Стародубі (як видно, це головний пункт «антиракушківської» доктрини М. Возняка. – Н. Ф.), й тим самим не є ідентичний з Ракушкою, відпадають дальші виводи автора...» [6, с. 20]. «Розправившись» у схожий спосіб із доказами М. Грушевського й інших, автор статті постав перед потребою запропонувати власного кандидата на авторство Літопису Самовидця. Глибоко проаналізувавши історичні, біографічні, ідеологічні та суто психологічні аспекти ставлення «Самовидця» до різних діячів другої половини XVII ст. (Самойловича, Мазепи, Дорошенка й ін.), академік М. Возняк дійшов висновку, що «Самовидця можна шукати тільки між козацтвом, що було при Дорошенкові» [6, с. 39], а «більше від усіх дотеперішніх кандидатів має право на Самовидця Федір Кандиба» [6, с. 62] – один із тих простих козаків, котрі разом із полковником Золотаренком і старшиною

Коробкою та Ракушкою були в 1660 році в Борисові у складі спеціальної комісії, що на неї особливу увагу звертав іще М. Костомаров [6, с. 3]. Окрім того, М. Возняк підкріпив свої висновки ґрунтовним мовним аналізом тексту Літопису Самовидця, звертаючи увагу на регіональні особливості слововжитку автора твору, які, на його думку, також заперечують можливість авторства пам'ятки Романа Ракушки-Романовського. І хоча Возняків «фаворит» Федір Кандиба майже не знайшов прихильників серед інших дослідників пам'ятки та сьогодні практично відкинутий (можливо, все-таки несправедливо) як імовірний «Самовидець» [8, с. 22], проте не можна не віддати належне скрупульозності й наполегливості академіка, чиїх доказів «контра» Ракушка-Романовський ніхто переконливо ще не спростував.

Ще більше зусиль і труду доклав М. Возняк, аби забезпечити наукове майбутнє власній гіпотезі про авторство «Історії Русів» – пам'ятки, що, фактично, завершує понад сімсотлітню традицію українського літописання. Цікаво, що й у хрестоматії «Старе українське письменство», і в «Історії української літератури» М. Возняк повністю підтримав чи не найпоширенішу версію про Григорія Полетику як автора цього твору [2, с. 412–413; 4, с. 350]. Проте з плином часу – ситуація вельми схожа на Вознякові «стосунки» з Літописом Самовидця – почав сумніватися в усталеній і майже загальноприйнятій думці. Наслідком цих сумнівів і стала широка розвідка (властиво, монографія) «Псевдо-Кониський і псевдо-Полетика (“Історія Русовъ” у літературі й науці)», яка з'явилася через п'ятнадцять років після виходу завершального тому Вознякової «Історії української літератури».

Праця про ймовірне авторство «Історії Русів» (але не тільки, адже тема закрита дуже широко, як видно зі слів, узятих у дужки в назві розвідки) складається з п'ятих частин, упродовж яких М. Возняк, за його улюбленою «композиційною» звичкою, поступово, крок за кроком, аналізуючи величезний науковий і художньо-літературний матеріал, доходить до «кульмінації», себто висунення власної гіпотези про автора пам'ятки. Першу частину присвячено історії поширення та набуття популярності «Історією Русів» до її виходу друком – як серед дедалі ширшого читацького загалу, так і серед письменників та науковців. Академік М. Возняк виявив та показав вплив «Історії Русів» на творчість поетів К. Рилєєва, А. Пушкіна, А. Метлинського, М. Костомарова, Т. Шевченка, а також на історичну прозу М. Гоголя (насамперед «Тарас Бульба») та П. Куліша (зокрема на повість «Михайло Чарнишенко»), зазначаючи, що вже «при кінці 30 рр. XIX ст. “Історія Русовъ” тішилася загальним поширенням в Україні» [3, с. 28]. Також тут ідеться про істориків, котрі у своїх дослідженнях надто довірливо ставилися до фактів та інтерпретацій, викладених в «Історії Русів» (Д. Бантиша-Каменського, М. Маркевича) та про похвали на адресу твору як літературної пам'ятки «найбільшого авторитета щодо української історії в тодішньому часі» [3, с. 32] М. Максимовича. Окрема тема – використання матеріалу «Історії Русів» у «Запорожской Старине» І. Срезневським для створення його загальновідомих фальсифікатів українських народних пісень і дум: «Фальсифікати “Запорожской Старини”, – робить висновок М. Возняк, –

були головно наслідком знайомства з «Історією Русовъ», яке викликало загальне захоплення гуртка Срезневського» [3, с. 26].

У другій частині подано огляд різкого посилення інтересу до пам'ятки після того, як у 1846 році її видав Осип (у М. Возняка – послідовно «Йосип») Бодянський. У друкованому вигляді твір став об'єктом прискіпливого аналізу та здебільшого нищівної критики з боку російських істориків (професора Соловйова, Клеванова й ін.), а також спонукав до широких порівнянь «Історії Русів» із козацькими літописами. У процесі цих порівнянь з'являлися цікаві думки та гіпотези, не завжди обґрунтовані, проте цінні для кращого пізнання феномена аналізованої пам'ятки. Наприклад, один із перших критиків «Історії Русів» О. Лазаревський зробив висновок, що, з історичного погляду, значно вірогідніший за «Історію Русів» Літопис Самійла Величка; натомість Г. Карпов висунув припущення, що «двійником» (а отже, може йтися бодай про часткове спільне авторство) «Історії Русів» є Літопис Григорія Граб'янки. Власне, саме після 1846 року на повен зріст постала проблема пошуків справжнього автора твору – всупереч зазначеному на титулі видання О. Бодянського імені Георгія Кониського. Чи не першим «до думки, що автором “Історії Русовъ” [3, с. 43] не був Кониський» прийшов у 1860-х роках М. Максимович. Натомість захисником Г. Кониського як автора пам'ятки виступив І. Призов, опонентом якого, своєю чергою, став М. Драгоманов. На тлі досить активних наукових суперечок щодо історичної вартості «Історії Русів» і щодо того, чи справді цей твір написав Г. Кониський, гучно пролунав голос А. Пипіна, який закликав докласти всіх зусиль, аби знайти справжнього автора «Історії Русів», і писав про цей твір, що «яка ні була б чисто історична його стійність, він незвичайно цікавий як літературна пам'ятка» [3, с. 58]. Отож, М. Возняк підводить нас до того моменту, коли почали луhati не лише заперечення на адресу Г. Кониського, але і конкретні імена ймовірних авторів «Історії Русів».

Третя частина розвідки «Псевдо-Кониський і псевдо-Полетика» – це огляд дискусій між прихильниками версії О. Лазаревського про те, що автором пам'ятки варто уважати Григорія Полетику (М. Василенко, Л. Яновський, Є. Онацький, Д. Дорошенко, М. Горбань), їхніми опонентами, котрі вбачали автором сина Григорія – Василя Полетику (В. Горленко, М. Драгоманов, А. Стороженко), а також тими вченими, котрі найвірогіднішим визнавали варіант, за якого «Історію Русів» почав писати Полетика-батько, а вже закінчував – син (зокрема, в деяких виступах сам О. Лазаревський, а крім нього, Л. Майков і М. Грушевський) [3, с. 61–96]. Як бачимо, станом на кінець XIX – початок XX ст. майже всі версії щодо авторства «Історії Русів» зводилися до членів родини Полетик у різних конфігураціях, а ім'я Георгія Кониського було майже відкинуто. За одним винятком – польського історика та поета Людвіга Яновського. М. Возняк наводить різко негативні висловлювання про «Історію Русів» цього літератора, котрий звинувачував автора пам'ятки в тому, що «цей пасквіль впливав на вироблення неприхильности, а то й ненависти до Польщі в поетів» [3, с. 84], а відтак і «приписування незвичайної мистецької вартості “Історії Русовъ” уважав Яновський за безмірно перебільшене» [3, с. 89–90]. Водночас Л. Яновський високо цінував розум Г. Полетики і навіть ставив його в

ряду українських мислителів поруч зі Сковородою, а водночас він писав, повертаючись до ролі Кониського в постанні «Історії Русів», що той «не тільки приклав руку до неї, але в деякій мірі був її співавтор» [3, с. 88]. Тут же М. Возняк згадав і про критиків Л. Яновського, серед котрих вирізнявся такий помітний дослідник «Історії Русів», як Олександр Грушевський.

Переходячи до власних думок щодо ймовірного автора пам'ятки, М. Возняк у четвертій частині своєї праці висловив загальні спостереження (у спосіб дуже близький, як він це робив при «встановленні» авторства Літопису Самовидця) про особу творця «Історії Русів», зокрема, про те, що його «треба шукати між великими землевласниками» [3, с. 119]. І хоча великим землевласником був і сам Г. Полетика, проте М. Возняк звернув увагу на яскраву суперечність між захопленням діяльністю так званої «Малоросійської Колегії» часів графа Румянцева в «Історії Русів» і різко негативним ставленням як до Комісії, так і до самого Румянцева Григорія Полетики, наводячи докази, зокрема, з приватних листів останнього. У цій частині академік М. Возняк детально зупинився на біографіях Григорія та Василя Полетик, високо оцінюючи рівень їхніх історичних знань (особливо батька). На думку М. Возняка, справді, «з сучасників Григорія Полетики ніхто не був більше від нього приготований написати історію України» [3, с. 128]. А проте, переконаний учений, він не написав її, про що промовисто, як гадає М. Возняк, «свідчать слова листа його сина до Рум'янцева...» [3, с. 128] Отже, тоді хто ж?

Відповідь на це питання покликана дати п'ята, завершальна, частина Вознякової праці. Тут учений зізнається, що ще «в часі приготування третього тому "Історії української літератури" (тоді, нагадаю, дослідник підтримав найпопулярнішу версію – про Г. Полетику. – Н. Ф.) мої думки... вертілись коло особи Олександра Безбородька вкупі з Василем Рубаном (відомим видавцем, зокрема «Короткого літопису України» та «Подорожі до святих місць у Європі, Азії та Африці» В. Григоровича-Барського. – Н. Ф.)» [3, с. 136–137]. Та вже до 1939 року М. Возняк, на його переконання, знайшов вагомі докази про те, що автором «Історії Русів» був саме О. Безбородько. «Аналогії з "Історією Русовъ" і листів О. Безбородька до сина (скрупульозне – «возняківське» – зіставлення цих текстів подано тут же. – Н. Ф.) набирають окремої вагомості з тієї причини, що без них, на підставі самих аналогій між "Історією Русовъ" і продовженням О. Безбородька в книжечці Рубана з 1777 року (йдеться про згаданий вище «Короткий літопис України», схожість «Історії Русів» із яким М. Возняк помітив раніше. – Н. Ф.), не можна було б із певністю стверджувати, що О. Безбородько був автор "Історії Русовъ", бо можна б такі аналогії пояснювати самим запозиченням невідомого автора. Щойно одні, себто аналогії між "Історією Русовъ" зі згаданим продовженням, і другі, себто аналогії між "Історією Русовъ" і листами О. Безбородька до батька, дають тверду підставу бачити в О. Безбородьку автора "Історії Русовъ"» [3, с. 153]. До цієї «твердої підстави» на завершальних сторінках Вознякової розвідки додано ще деякі аргументи (біографічні та фактологічні) на користь О. Безбородька як автора знаменитого твору [3, с. 153–159].

Можна впевнено твердити, що академік М. Возняк був справді цілковито переконаний у непогрішності власноруч вибудованих версій щодо авторства й Літопису Самовидця (Федір Кандиба), й «Історії Русів» (князь Олександр Безбородько), а тому дуже болісно реагував на критичні стріли на адресу цих своїх досліджень і на спроби (треба визнати, небезуспішні) спростувань його доказів. Укупі з імпульсивністю характеру нашого вченого це призводило до драматичних для нього, проте нерідко комічних для сторонніх спостерігачів наслідків і виявів Вознякового невдоволення. Як згадував В. Дорошенко, чий спогади подав у книзі «Честь праці!» М. Нечиталюк, академік М. Возняк «страшенно обурювався на проф. Оглоблина, що той оспорує його думку, що автором «Історії Русів» був О. Безбородько, а обстоює авторство Лобисевича. А коли проф. Оглоблин у відповідь на його статтю в січневому числі львівського журналу «Наші дні» 1944 року «І хто ж автор Історії Русів», в якій М. Возняк висунув проти приписування авторства Лобисевичу, в лютовому числі цього журналу відповів статтю «Псевдо-Безбородько проти Лобисевича» (іронічний натяк на назву розвідки М. Возняка про «псевдо-Кониського» та «псевдо-Полетику». – Н. Ф.), то... був так вражений цією відповіддю, що нахвалявся «побити» Оглоблина» [9, с. 368]. Так чи інак, але, незважаючи на титанічні зусилля М. Возняка та багатьох інших дослідників Літопису Самовидця й «Історії Русів», питання авторства цих творів і досі залишається в науці до кінця не з'ясованим. А на завершення теми «Возняк і авторство літописів» треба наголосити, що коли не конкретних імен, то бодай середовища, з якого міг походити автор тієї чи іншої літописної пам'ятки вчений намагався дошукуватися завжди і брався до цих пошуків із запалом професійного детектива, вмючи розгледіти в тексті твору такі глибоко приховані автобіографічні чи автопсихологічні свідчення, які справді нерідко привідкривали нові стежини для виявлення загублених у часі письменників-хронографів.

Хист глибинно входить в текст, зокрема й літописний, допоміг академікові М. Возняку цілком органічно стати одним із найпринциповіших противників «колискової» теорії про походження «трьох братніх народів». На сторінках «Історії української літератури» та хрестоматії «Старе українське письменство» вчений просто, але надзвичайно переконливо показав, як сам матеріал літописів (а також низки інших творів доби Київської держави та роздробленості Русі) спростовує цю антинаукову теорію. «Українські літописи як продукт українського духа» – така в першому томі «Історії української літератури» назва розділу, де, крім власних спостережень за національною основою давньоукраїнських літописів, М. Возняк подав і висновки іноземних учених: німця Шлецера, росіянина Соловйова та поляка Брюкнера [1, с. 209–211]. Ідеться тут про те, що, порівняно із західноєвропейськими середньовічними хроніками, «український Нестор видавався німецькому вченому (Шлецерові. – Н. Ф.) феноменальним явищем як представник національної літератури» [1, с. 209]; про те, що для Соловйова «південний літопис – Київський і Волинський – відноситься до північного Суздальського, як Слово про похід Ігоря відноситься до оповідання про Мамаєве бойовище» [1, с. 210], де «вже нема живої

драматичної форми оповідання, до якої історик привик в південнім літописі» [1, с. 210]; про те, що, за Брюкнером, «природне, свіже, пластичне оповідання, епічність епізодів, демократизм, подібний, як в білінах, любов до правди, багатство й докладність переказів заставляє кождий народ завидувати Україні її хронік» [1, с. 211]. Ці висловлювання вінчає цитата зі ще одного авторитетного російського вченого, яку вплітає у свій виклад М. Возняк: «Як давній Святослав з його чубом і звичаями степового наїздника, — пише Пипін, — нагадає нам в потомстві не московського великороса, але скорше українського козака, так ліричний епос Слова про похід Ігоря відізнеться не в північній пісні, але швидче в українській думі» [1, с. 254].

Не маючи, отже, сумніву щодо того, «продуктом» чийого «духа» були українські літописи, автор «Історії української літератури» ввів у текст свого дослідження ще два підрозділи з цікавими назвами: «Московщина побідила Київ зброєю, а Київ Московщину культурою» та «Переїняття української культури з боку Московщини завдячуємо збереження наших літературних пам'яток» [1, с. 258], де, зокрема, зазначає, що на момент сплюндрування Києва Андрієм Боголюбським у 1169 році «не тяжка річ була для ворога зруйнувати Київ, тяжче представлялася справа створити власну культуру, зокрема літературу для великоросів» [1, с. 258]. Але «на це, — як дещо іронічно написав М. Возняк, — порадили собі великороси тим робом, що прийняли готову українську культуру й літературу та приноровили її до свого відмінного національного характеру» [1, с. 258], — відтак «побіджений збройною силою великоросів Київ переміг їх своєю культурною силою» [1, с. 258]. Проте, нагадав М. Возняк, мусимо і подякувати північному сусіду за те, що зберіг багато наших літературних пам'яток: «Саме тій обставині, що великороси переписували, переробляли й копіїували твори української літератури, ми й завдячуємо їх збереження до нашого часу, бо руйнуючи українську землю й палячи її міста, татарва з димом пустила українські бібліотеки» [1, с. 258]. Конкретно про літописи в цьому міжнаціональному контексті М. Возняк вельми переконливо та доступно написав у хрестоматійному шкіці про «Повість минулих літ». Заледве чи можна мати сумніви щодо українського походження нашого найдавнішого літопису після таких пояснень ученого: «Несторова літопись обіймає часи розцвіту й сили київської держави, а вона обіймала не тільки українські землі, але й білоруські та московські. Як людина, що дріжала за добро тієї держави, літописець брав під увагу не тільки події української землі, але й білоруської та московської. І самозрозуміло, що коли повстали на півночі нові осередки й у них народилося літописання, московські літописці вели свою дальшу будову на київській підставі — на Повісті временних літ» [4, с. 120]. Як бачимо, логічно обґрунтовуючи факт нетотожності кордонів нації та держави, М. Возняк позбавив найголовніших аргументів тих, хто ще й досі гойдає «спільну колыску», а часто й дотепер підсліпувато вказує на молодшого брата в ній як на старшого...

Отже, на підставі аналізу як оглядових, так і проблемних праць академіка М. Возняка, в яких він торкався різноманітних проблем, пов'язаних із історією виникнення та поширення літописного жанру в українському письменстві, його відповідності національному характеру та духу українського народу, проблем

форми, змісту й авторства різних літописних пам'яток, можна вивести певну усталену схему літературознавчих підходів ученого до розгляду принаймні творів цього жанру давньої української літератури. Стає помітно й очевидно, що дослідник у своїх студіях послуговувався прийомами багатьох літературознавчих методів: насамперед культурно-історичного, а також біографічного, філологічного, частково порівняльно-історичного. Вагоме місце у Вознякових дослідженнях літописів займають також естетичний, психологічний і текстологічний аспекти вивчення пам'яток цього жанру. Окрім того, можна спостерегти – на матеріалі як спеціальних розділів про літописи в «Історії української літератури» та хрестоматії «Старе українське письменство», так і статей, присвячених окремим дискусійним питанням стосовно тих чи інших літописних пам'яток (насамперед питання авторства) – дотримання своєрідного плану, за яким зазвичай працював академік. Якщо спрощено, то композиція більшості його праць (принаймні, на літописну тематику) має такий вигляд: історія походження тексту і його літературознавчих досліджень – питання авторства чи редакторства – ідеологія твору – художня вартість (у тім числі стиль і мова твору) – приклади. Особливо варто підкреслити послідовну боротьбу М. Возняка з надмірними пошуками впливів на виникнення та розвиток літописного жанру в Україні: ні запозичення візантійської форми на початках нашого літописання, ні численні вкраплення скандинавських мотивів, ані – тим паче – взагалі неіснуючі для нього північноруські чи великоросійські впливи не вважав М. Возняк визначальними чи навіть узагалі важливими, раз у раз наголошуючи на органічності, питомій українськості й форми, і змісту наших літописів, починаючи від XI ст. А простежуючи еволюцію літописного жанру на прикладі численних пам'яток наступних століть (аж до XVIII включно), вчений мовби вів свого читача шляхами розвитку самої української нації. Такий погляд на літописи та на давню українську літературу загалом був чи не головним науковим і громадянським принципом М. Возняка та залишається чи не найбільшим професійним заповітом академіка-літературознавця його наступникам.

1. *Возняк М.* Історія української літератури. – Львів: Накладом Товариства „Просвіта”, 1920. – Т. I.
2. *Возняк М.* Історія української літератури. – Львів: Накладом Товариства „Просвіта”, 1924. – Т. III.
3. *Возняк М.* Псевдо-Кониський і псевдо-Полетика («Історія Русовъ» у літературі й науці) // Праці відділу українознавства. – Львів-К., 1939. – Т. III. – 159 с.
4. *Возняк М.* Старе українське письменство. Вибір для середніх шкіл. – Львів: Накладом Українського педагогічного товариства, 1922.
5. *Возняк М.* Українські пісні й польські вірші з «Літописця» Єрлича // ЗНТШ. – Львів, 1931. – Т. CLI. – С. 195–205.
6. *Возняк М.* Хто ж автор т. зв. Літопису Самовидця? // ЗНТШ. – Львів, 1935. – Т. CLIII. – С. 1–81.
7. *Гнатюк М.* Михайло Возняк і його «Історія української літератури» // *Возняк М.С.* Історія української літератури: У 2 кн.: навч. вид. – Вид. 2-ге, переробл. – Львів: Світ, 1992. – Кн. 1. – С. 3–30.
8. *Дзира Я.* Вступ // *Літопис Самовидця.* – К.: Наукова думка, 1971. – С. 9–42.

9. Дорошенко В. Академік Михайло Возняк // Нечиталюк М. «Честь праці!»: Академік Михайло Возняк у спогадах та публікаціях. – Львів: Видавничий центр Львівського національного університету ім. Івана Франка, 2000. – С. 365–383.
10. Корпанюк М. Слово. Хрест. Шабля (українське монастирсько-церковне, світське крайове літописання XVI–XVIII ст., компіляції козацького літописання XVIII ст. як історико-літературне явище). – К.: Смолоскип, 2005. – 904 с.
11. Костомаровъ Н. Преданія первоначальной русской лѣтописи // Вѣстникъ Европы. – СПб., 1873. – Т. 1. – Кн. 1.
12. Лесин В. М. Мій учитель // Нечиталюк М. «Честь праці!»: Академік Михайло Возняк у спогадах та публікаціях. – Львів: Видавничий центр Львівського національного університету ім. Івана Франка, 2000. – С. 386–390.
13. Нечиталюк М. Післяслово // Возняк М. С. Історія української літератури: У 2 кн.: навч. вид. – 2-ге вид., випр. – Львів: Світ, 1994. – Кн. 2. – С. 531–545.
14. Соболев В. О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко. – Донецьк: МП «Отечество», 1996. – 336 с.
15. Франко І. Студії над найдавнішим київським літописом // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 6. – С. 71–87.
16. Sydney Philip. From «Defence of Poesy» // The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism. – Moscow: Progress Publishers, 1979. – P. 32–33.

UKRAINIAN CHRONICLES IN MYKHAYLO VOZNYAK'S RESEARCHINGS

Nazar Fedorak

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department,
1 Universytetska St., UA-79000 Lviv, Ukraine*

Ukrainian chronicles always were being among Mykhaylo Voznyak's professional interests of the history and criticism of literature. He was a first scientist, who insist on the «Ukrainian chronicle tradition» as an important concept in the terminological system of the Ukrainian history and criticism of literature. Mykhaylo Voznyak also was an opponent of the excessive search of influences upon the conception and development of the chronicle genre in Ukraine. He constantly accented a form and contents of chronicles since the eleventh century were the organic Ukrainian.

Key words: chronicle tradition, chronicle work, genre evolution, national tradition, form, contents, compilation, authorship.

УКРАИНСКИЕ ЛЕТОПИСИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ МЫХАЙЛА ВОЗНЯКА

Назар Федорак

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000, Львов, Украина*

Памятники украинского летописания всегда оставались в среде профессиональных литературоведческих интересов Михайла Возняка. Именно он едва ли не первым из ученых наставлял на «украинской летописной традиции» как на важном понятии в терминологической системе украинского литературоведения. Также Михайло Возняк выступал против чрезмерных поисков влияний на зарождение и развитие летописного жанра в Украине, постоянно акцентируя на естественности, органической украинскости и формы, и содержания летописей, начиная с XI века.

Ключевые слова: летописная традиция, летописное произведение, эволюция жанра, национальная традиция, форма, содержание, компиляция, авторство.

Стаття надійшла до редколегії 21.12.2006

Прийнята до друку 25.12.2006

УДК 821.161.2"192/194"-94.09 М.Возняк+001-051 Г.Лужницький

ІЗ КОГОРТИ АКАДЕМІКА МИХАЙЛА ВОЗНЯКА: НАУКОВЕЦЬ ГРИГОР ЛУЖНИЦЬКИЙ

Ірина ЯРЕМЧУК

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

Статтю присвячено питанню наукових і дружніх взаємин Г. Лужницького і М. Возняка у Львові протягом 20–40-х років ХХ ст.

Ключові слова: М. Возняк, Г. Лужницький, біографія, літературний суд, Львів.

У споминах учня академіка Михайла Возняка, професора Івана Денисюка, про знаменитих львівських характерників знайдемо їх неповторні імпресіоністичні портрети, породжені враженням від спілкування і тривалої обсервації. Письменники Михайло Яцків, Ірина Вільде, Денис Лукіянович, університетські професори Іларіон Свенціцький, Михайло Рудницький і, особливо, академік М. Возняк, за розповідями їхнього учня і згодом колеги – носії фундаментальної ерудиції, працьовитості, відвертості, творчого універсалізму. Ціла генерація, що «творила оригінальний клімат давнього Львова. [...] То були живі ходячі енциклопедії, цілі університети й академії. Вони щедро розсівали свої мислі і, не повчаючи нікого зосібна, впливали саме своєю індивідуальністю» [10, т. 1, кн. 2, с. 434]. Професор І. Денисюк сформулював генеральні світоглядно-сутнісні параметри генерації свого вчителя, академіка М. Возняка, – це енциклопедизм, універсалізм творчості, знання іноземних мов, часто – здобута у Західній Європі фундаментальна вища освіта, виразна національно-патріотична постава. У споміні-есе «Жриця доброти», присвяченому Марії Дем'янівні Деркач, «винятковій людині з когорти академіка Возняка» [10, т. 1, кн. 2, с. 413], І. Денисюк витворив яскравий образ цієї когорти, «генерації патріотів, які вчили нас радіти з чужих успіхів – здобутків молоді та кожного, хто працює в нашому літературознавстві, бо ж то все для добра і слави України. Почуття заздрості було їм невідоме, а про свою славу вони не дбали ніколи...» [10, т. 1, кн. 2, с. 413]. А ще – окреслив методологічні настанови наукової школи академіка М. Возняка: увага до факту, найменшої естетично значущої біографічної, текстологічної та інших деталей, публікації невідомих матеріалів, точне дотримання джерел і взагалі робота «з глибини» тієї чи іншої наукової проблеми [10, т. 1, кн. 2, с. 335]. А ще – докладне студіювання бібліографії з досліджуваного питання, виважений академізм, який не женеться за дешевими сенсаціями, сильний критичний підхід [10, т. 2, с. 4–5].

Актуальною у контексті цієї статті видається озвучена у працях І. Денисюка

потреба династичного, генераційного погляду на розвиток української культури загалом, літератури й науки зокрема, коли до уваги дослідницької беруться і родова спадкоємність у культурній царині (Драгоманови-Косачі, Куліші-Білозерські, Франки, Колесси, Грушевські), і духовна – між учителем і його учнями, чи всередині одного покоління або ж поміж генераціями [10, т. 1, кн. 1, с. 165–167]. Прикметно, що І. Денисюк «закроїв» обрії Вознякової школи, об'єднаної харизмою особистості академіка і тими методологічними постулатами, що їх застосовував він у власній науковій практиці – з учнями і послідовниками М. Нечиталюком, В. Здороогою, І. Денисюком, А. Скоцем, І. Моторнюком. Адораційне слово про М. Возняка-учителя знайдемо у збірнику «Чесць праці» у публікаціях М. Нечиталюка, М. Вальо, В. Лесика, Л. Міщенко [18, с. 364–420].

З когорти академіка М. Возняка, з його покоління – і Григор Лужицький (1903–1990), прийшлий у світ на світанку двадцятого віку теж задля національного, мистецького відродження України. Їх об'єднував духовний простір Львова і генерація романтиків українського ренесансу, трагічний фінал якого обминув обох, а ще і фундаментальна освіта, знання світових іноземних мов, Наукове товариство імені Шевченка, посвята для рідного народу. Тому важливою видається нагода у нашій праці спробувати окреслити силуети Г. Лужицького і М. Возняка у світлі взаємного спілкування у Львові протягом 20–40-х років ХХ ст. з увагою до можливого впливу особистості М. Возняка на Г. Лужицького, до постаті останнього як представника Вознякової генерації.

Чимала кількість літературно-мистецьких псевдонімів і криптонімів Г. Лужицького (а це Б. Поляннич, Л. Кернич, Л. Нигрицький, Нікі Грегор, Семен Ордівський, Меріям, Меріям-Лужицький, др.-Л тощо) означають у широкому діапазоні зацікавлень творчі іпостасі особистості, що прагнула максимального життєво-креативного втілення усіх своїх здатностей у поезії, прозі, драматургії, літературознавстві, театрі, театрології, історії Церкви, громадській роботі, видавничій та журналістській діяльності, перекладацтві. Власне «універсалізм творчості» як ознака українського творця 20–30-х років найвиразніше цікує Г. Лужицького. Уперше висунув ідею розгляду його доробку крізь призму концептів «універсальна творчість» та «ренесансна людина» Леонід Рудницький, оскільки практично, у процесі безпосередньої обсервації поезії [24, с. 154–169], прози (Л. Рудницький – автор передмов до белетристичних видань Г. Лужицького на еміграції) [20], драматичних творів [23, с. 185–209], матеріалів діяльності Літературно-мистецького клубу 1942 року у Львові [15, с. 572–621] міг у цьому переконатися. Однак цей творчий універсалізм Г. Лужицького неможливий без національної ідеї. Його постава як українського театрознавця, історика, критика і теоретика театру – виразно патріотична. Імператив віри та національної ідеї, на думку Т. Салиги, Л. Рудницького, – і в основі драматургічного таланту Г. Лужицького. Адже Меріям був переконаний, що театр – спосіб національного і світоглядного утвердження народу: «В театрі може проявитися правдиве мистецьке обличчя української нації» [17, т. 2, с. 160]. Бо театр – «це, мабуть, найголовніший спосіб «пропаганди», – це зрозуміли відразу більшовики й їхні теоретики. Те, що діється на сцені, стоголосим

відгомоном відбивається в серцях тисяч глядачів, і ні один твір слова не має такого непереможного впливу (в першу чергу) на маси, як театральне мистецтво. ... Але зерно, кинене у виді слова зі сцени у зал, кільчиться по волі чи по неволі» [17, т. 2, с. 157]. А як театролог бачив у давній українській обрядовості питомо український естетизм, сценічну повновартість [17, т. 1, с. 76].

Емігрувавши 1944 року, Г. Лужницький щасливо уник долі смертника, адже був у списку «призначених до страти» [16, с. 345] і зумів ув екзилі зреалізувати повною мірою численні таланти – в царині пригодницької і сенсаційно-шпигунської та історичної прози («0-313», «Генерал W», «Вершники смерті», «Замок Янгола Смерті», «Сім золотих чаш»), перекладацтва з англійської мови, драматургії (п'єси «Сестра-Воротарка», «Фрі Кантрі», «Гетьман Мазепа», численні ревії та музичні комедії), театрознавства, історії Церкви та ін.

А в Україні радянській ім'я Г. Лужницького було викреслене, як тоді видавалося багатьом, – чи не назавжди з огляду на його наполегливу національно-патріотичну позицію та відверте несприйняття тоталітарних засад і методів «визволителів». Повернення постаті Г. Лужницького в літературний процес України стало можливим уже після здобуття Україною незалежності, до якої сам письменник, на жаль, не дожив, однак щоденною невтомною працею наближав цей історичний момент.

Чи не найпершу академічну згадку про Г. Лужницького знайдемо в «Історії української літератури 1910–1930-х років ХХ ст.» (1993), де його ім'я внесено передовсім в літературний простір «різнобарвного життя Галичини» 20–30-х років [14, с. 105] в якості поета і драматурга релігійної спрямованості із «об'єднання католицьких письменників „Логос“, які гуртувалися при видавництві „Добра книжка“ і виступали у католицькому львівському журналі „Поступ“» [14, с. 104]. Згодом силуету Г. Лужницького увиразнено в працях Миколи Ільницького [11], Тараса Салиги [25, с. 108–119], Лілії Гром'як [9, с. 589–596], Степана Хороба [26; 27], Володимира Працьовитого [22, с. 147–166], Ярослава Грицьков'яна [8, с. 170–178].

Перше задокументоване «перехрестя» стежок Г. Лужницького і академіка М. Возняка знайдемо у передмові Л. Рудницького до двотомного видання театрознавчих праць Меріяма. Воно стосується їхньої діяльності в Науковому товаристві імені Тараса Шевченка. Л. Рудницький повідомляє, що Г. Лужницький «став молодшим співробітником Академії Наук. Тодішній ректор Львівського університету Кирило Студинський призначив Лужницького своїм асистентом, а Михайло Возняк – членом літературознавчої секції як спеціаліста в справах театру» [17, т. 1, с. 46]. НТШ, котре за Австро-Угорщини було західноукраїнською «неофіційною академією наук» (М. Ільницький), а після «золотого вересня» 1939 року послужило базисом для «створення у Львові секторів інститутів Відділу суспільних наук Академії УРСР з історії, літератури, мови, археології та економіки ... » [12, с. 35]. Його ж працівники, відповідно, теж були включені в нову наукову систему: академік М. Возняк, дійсний член НТШ з 1911 року [2, кн. 1, с. 5] – з 19 жовтня 1939 року завідував відділом Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР у Львові [2, кн. 1, с. 7]. Природно, що керівник, який визначив стратегію діяльності свого відділу, запрошує до

співпраці колегу-«ентешівця», адже Г. Лужницький був членом НТШ з 1927 року [17, т. 1, с. 16], точніше – 30 листопада 1927 року. І навіть на еміграції не поривав зв'язку із науковими традиціями НТШ, заснувавши Осередок Праці НТШ у Філадельфії, працюючи у філологічній секції Наукового товариства [17, т. 1, с. 18].

Окрім того, на момент співпраці в Академії Наук Г. Лужницький був відомий у Галичині як поет і діяч католицького літературного угруповання «Логос», засновник «Марійської дружини», драматург та театральний критик із чималим доробком, у якому збірка поезій «Вечірні смутки» (1924), збірка оповідань «Чорний сніг» (1928), драматичні твори релігійної («Посол до Бога» (1934), «Голгофа») та історичної («Мотря», «Ой, Морозе-Морозенку», «Багрянний хрест», «Чорна ігуменя») тематики, численні рецензії у львівській періодиці та літературно-критичні виступи. Наприклад, п'єса «Посол до Бога» створила йому реңоме парадоксального драматурга, котрий, дізнаючися зі статті Т. Салиги «Григор Лужицький і літературна група "Логос"», – не погрішивши ні на йоту проти тогочасних церковних стандартів віри, викликав «тривалі суперечки на тлі віри та ідеології», даючи при цьому зразки «виразно релігійної драматургії, але заснованої не на консервативно-догматичних поглядах, а сказати б, на «модерному світогляді» [25, с. 111].

М. Ільницький означив Меріяма «першим літературним критиком, який узявся аналізувати ці групи («Митуса», «Логос». – *І. Я.*) і дав їм такі фахові і влучні характеристики: «митусівці», на його думку, характерні тим, що прагнули «злиття галицьких елементів із наддніпрянськими», а «логосівці» заступають різні відтінки символізму» [13, с. 6]. А стаття Меріяма, відповідно, – перше теоретичне узагальнення галицького літературного процесу двадцятих років [11, с. 5]. Тонким, прозірливим критиком «ціхує» Т. Салига Г. Лужницького в його оцінці збірок поезій Максима Рильського «Під осінніми зорями» та «Тринадцята весна» – в означенні їхнього автора як «поета тиші» [25, с. 116], поета глибинних національно-культурних кодів, близького до всеукраїнської художньої практики. Щемкий наратив статті Г. Лужницького про М. Рильського звучить майже помаланюковому, суголосно Маланюковим настроям стосовно М. Рильського-поета.

Г. Лужницький був самостійним, сформованим науковцем, адже 1926 року у Граці захистив дисертацію «Розвій української лірики ХХ століття» [17, т. 1, с. 15]. Доцільно взяти до уваги, що безпосередній вплив на формування наукового обличчя Г. Лужницького мав його батько Леонід, священник, професор Богословської академії у Львові, учений-дослідник історії Церкви. Тому не варто ланку «Г. Лужницький – М. Возняк» розглядати надто прямолінійно лише як «учень–учитель». Імовірніше, це спілкування в колі НТШ відбувалося між ними як представниками однієї генерації, на рівних. Адже «розділяє» їх, представників одного покоління, лише шість років вікової різниці (М. Возняк – 1897 року народження, Г. Лужницький – 1903 року народження). Водночас численні апелювання до авторитету Михайла Степановича в галузі давньої літератури у працях Г. Лужицького наводять на думку про визнання Вознякового авторитету у цій царині.

Розуміємо, що Г. Лужицький як спеціаліст у справах театру викликав у М. Возняка довіру, і мав загалом у нього добру опінію – як людина, адже згодом, у 1940-х роках матиме підтримку Михайла Степановича на «літературному суді». Під егідою М. Возняка Г. Лужицький «опрацьовує твори Івана Франка, зокрема Франкову драматургію» [17, т. 1, с. 16]. Щоправда, Л. Рудницький наголошував, що Франкова драматургія «після війни появилася у видавництві Академії Наук, але без жодної згадки про Лужицького» [17, т. 1, с. 16].

Такій, на перший погляд, несправедливій колізії знайдемо пояснення у академіка М. Возняка, а точніше, в його звіті, поданому до АН УРСР 1944 року під назвою «Тематика Львівської Філії Інституту української літератури ім. Т. Г. Шевченка» і коментарі до нього, вміщеному у післямові М. Нечиталюка до двотомної Вознякової «Історії української літератури». Академік як керівник академічної установи повідомляє про обсяг наукової роботи, виконаної у довоєнний період: «Під моїм керівництвом приготовано до друку двадцять томів писань Івана Франка, і по різних перипетіях із поправками помилок, переробками недоладок приготовленого я прочитав, сконтролював і підписав двадцять томів до друку» [2, кн. 2, с. 533]. Пишучи про теми наукових робіт своїх підлеглих – згадує доктора Якіма Ярему, доктора Марію Деркач та кандидата Івана Романченка, а про тих, «які перед наступом радянських військ емігрували за кордон» [2, кн. 2, с. 534] не згадує жодним словом – так тлумачить М. Нечиталюк Вознякове узагальнення «це всі члени філії, що в моменті, коли це пишу, живуть у Львові» [3, арк. 2]. Оскільки Григор Лужицький в серпні 1944 року з родиною виїхав до Грацу, то, природно, що М. Возняк замовчав його ім'я, аби захистити свого колегу [3, арк. 1–2].

На період співпраці М. Возняка та Г. Лужицького припадає і франкознавча стаття останнього «Франко й сцена», котра вийшла друком під псевдонімом «Л. Нигрицький» на сторінках Літературно-наукового додатка до часопису «Новий час» (Львів, 1939). Інші франкознавчі праці Г. Лужицького вийдуть друком уже на еміграції: «Іван Франко про завдання і цілі театру» (1956), «Театрально-соціологічні елементи у драматичній творчості І. Франка» (1957), «Драматичність поетичних образів у творчості Івана Франка» (1967). І хто зна, може, саме співпраця із фундатором українського франкознавства М. Возняком активізувала франкознавчий ген Лужицького-науковця?

Франкознавство – окрема і вагома сторінка наукових зацікавлень «універсальної творчості» (Л. Рудницький) Г. Лужицького. Приваблює франкознавче око полемічне осмислення поглядів І. Франка на тодішній український театр та його репертуар [17, т. 1, с. 210–211]. При чому Франків суперечливий силует у візіях Г. Лужицького співзвучний сучасним франкознавчим синтезуючим розвідкам [6; 7; 28], відрізняючись хіба що деякою різкуватою манерою вислову. Звернемось до тексту образу-візії І. Франка «Каменярь»: «Великих письменників, які переростають свою суспільність, брати в карби не можна. Захоплені якоюсь однією ідеєю, їхній цілий світ почувань, афектів, емоцій, настроїв, імпульсів, стремлінь, волевих змагань є до тієї міри подразнених, що на кожне явище, на кожну навіть найменшу, найдрібнішу подію наступає така сильна реакція, яка дуже часто стоїть у противенстві не тільки до

змісту цього ж явища, але й у противенстві до імпульсу цього ж письменника в іншій ділянці. У великого письменника всі душевні сили переростають інтелектуальні сили, тому й уся його творчість не тільки стоїть у противенстві до всього оточуючого, але ще частіше у противенстві до поглядів його самого, висловлених раніш чи пізніш.

І так є з Франком: сам реаліст, він стає на ідеалістичному становищі, коли йде про добро загалу, про соціальну рівність, про загальнолюдську гуманність, він ненавидить модернізму, а спеціально хірургії душі, але в тому ж часі він знайомить нашого читача з уривками творів Золя, який стоїть на становищі, що «письменник не мораліст, тільки анатомічний дослідник, який вдовольняється констатуванням того, що найшов у людському трупі». Франко ненавидить усього модерного, з обуренням відкидає, як знаємо, імпресіонізм, але в той же час у своїх поетичних творах дає незрівняну аналізу душевних станів. Він усюди підкреслює утилітарність театру, письменства й науки, а рівночасно залишає у своїй науковій спадщині знаменні і, з погляду науки, праці, доступні одначе, тільки для вибраних науковців.

І це є, власне, правдивий Франко, який усюди, в кожній ділянці життя шукав Добра й Правди, із кожного зеренця, киненого чи то скрайним лівим соціалістом, чи найбільш правим ідеалістом, старався випускати хоч дрібку «насіння високого ідеалізму», незалежно, чи це були такі скрайні контрасти (у філософії), як Святе Письмо й буддизм, (а в літературі) Віктор Гюго й Еміль Золя, чи (в поглядах на театр) Ібсен і «мужицький театр» [17, т. 1, с. 220–221].

Методологічно свіжим є осмислення постаті Франка-драматурга з погляду соціології театру і соціології літератури, в якому вбачаємо перспективи майбутнього франкознавства. Уважний автор і до «співмірності», «співбуття» чи навіть синестезії родів літератури у Франковому генії, зокрема, варто тут виділити драматичний вимір поетичного Франкового космосу на матеріалі поем «Смерть Каїна», «Панські жарти», «Мойсей» та ін. Тим паче, що драматична іпостась І. Франка нині не настільки актуалізована в літературознавстві, як поетична чи белетристична. Наприклад, у поемі «Мойсей» Г. Лужницький викристалізовує «своєрідний, якщо б можна порівняти, ібсенівський підхід до людської драми, все діється всередині, всі зударі шаліють в серці, в душі, а назовні все нібито спокійне, начебто погідне й абсолютно опановане. І в цьому найбільша сила драматичності поетичних образів у творчості Івана Франка» [17, т. 1, с. 233].

І хоча бачимо чимало зіткнень Г. Лужницького із науковим авторитетом І. Франка в царині праукраїнського театру, Меріям Франкову роль в українській культурі визначив як непроминальну, керуючись при цьому кодами поетичної історіософії самого Каменяря: «І коли ми сьогодні приглядаємось поетичним візіям Франка й його могутній постаті у ділянці розвитку історії українського духа, то нам поневолі нагадується постать-силует Франкового “Мойсея”:

У сходовому саяві небес
В пурпуровім промінню
Колосальний його силует
Видно геть – у пустиню, –

силует Івана Франка в пустині духовності, серед якої ми під цю пору живемо» [17, т. 1, с. 233].

Продовженням франкознавчих студій є сповнена парадоксів, інтригуючих суджень і висновків праця «Франко й сцена». У ній визначено мистецьку цінність драматургії І. Франка з погляду можливого і реального сценічного втілення, а також з погляду «пропорцій» чи краще «диспропорцій» у ній «Франка-поета» і «Франка-суспільника». Значна часова дистанція автора від першого сценічного втілення драми «Украдене щастя» і невтілення свого часу драми-казки «Сон князя Святослава» у поєднанні із новими стильовими і філософськими засадами сучасного театру приводить його до парадоксального узагальнення, що «зі всіх п'єс Франка варто виставити саме "Сон князя Святослава". Досягнення сьогоднішньої режисерії надали б реального життя усій нереальній і незрозумілій колись п'єсі; а сильні монологи, ціпкі типи і таємна атмосфера п'єси виявили б нам, що Іван Франко залишився не менш заслуженим для українського драматичного мистецтва, як інші наші драматурги» [17, т. 2, с. 44].

В оцінці сценічності «Украденого щастя» М. Возняк мав іншу думку, аніж Г. Лужницький. І хоч у академіковій статті «До історії тексту п'єси Франка "Украдене щастя"» (1945) його власних виокремлених оцінок п'єси не побачимо, адже автор зосереджувався винятково на текстологічних завданнях. Однак його увага до позитивних відгуків на Франкову драму і її прапрем'єру та другу постановку виняткова, адже ж були іще інші рецензії, які не шкодували Франкові прикрих слів. Вознякова подвижницька постава піонера-франкознавця у поєднанні із логікою думки у статті «До історії тексту п'єси Франка "Украдене щастя"» переконують читача в тому, що її автор солідаризувався із високими оцінками сценічних можливостей п'єси І. Франка: «Струсевиц зарахував "Украдене щастя" "між первовзори нашої літератури драматичної"» [1, с. 201–219], «українська драматична література в драмі І. Франка здобула знамениту оригінальну річ, яка, незважаючи на те, що взята з життя українського народу в Галичині, виставлена, може мати успіх не тільки на польській сцені, але й на чужих» – висновок рецензента із газети «Kurjer Lwowski» [1, с. 218]. Невипадково, видається, М. Возняк сміливим фінальним акордом власної студії обрав рядки зі статті Меруновича про непроминальність «Украденого щастя» для національної літератури (і це в добу вічного бою із українським буржуазним націоналізмом) – і в них захована квінтесенція Вознякового визнання твору – і узагальненого естетичного, і власне сценічного: «"Украдене щастя" Івана Франка це для української (руської) національної літератури надбання значної цінності, для репертуару української сцени прибув у ньому оригінальний твір в найкращому значенні цього слова» [1, с. 219]. Г. Лужницький же визнав Франків талант драматурга, ствердив важливість «Украденого щастя» для українського письменства, вбачав у ньому «рідкісну для Франка прихильність виключно зміслового кохання» [17, т. 2, с. 43], однак саме «суспільні потреби» у Франковому творі дратують його.

Посилання Г. Лужницького на наукові праці М. Возняка [17, т. 1, с. 26, 33, 36, 42, 43, 173, 295; т. 2, с. 9, 17] переконують у тому, що Г. Лужницький

скрупульозно вивчив доробок колеги у царині давньої української драматургії, але огляд його зробив як театролог, зацікавлений у виокремленні предмета і методологічних параметрів історії давнього українського театру з контексту історії давньої української літератури. І хоч Г. Лужницький полемізував зі своїм старшим колегою, наприклад, на сторінках статті «Праукраїнський театр» щодо деяких нюансів у джерелах українського театру, можливих впливів на нього, однак користувався Возняковою термінологією і визнав рацію академіка: «Під літургічною дією, літургічним театром ми розуміємо “те, про що згадував М. Возняк: “драматичність”, “театральність візантійського Богослужіння”» [17, т. 1, с. 42]. Погоджується із аргументами М. Возняка про те, що «драматичні, театральні Богослужіння зберегли український театр від цілковитого занепаду й дали поштовх театрові нової доби» [17, т. 1, с. 42].

Як М. Возняк був першопрохідником у франкознавстві, так Г. Лужницький – в українському театрознавстві. Його праця «Український театр» переконує у видимій першості її автора у сфері перших систематизованих ізводів історії українського і власне галицького театру 20–30-х років, окупаційних літ та українського театру на еміграції, силует чільних його представників – О. Загорова, Й. Стадника, М. Бенцяля, В. Блавацького, Л. Курбаса, – тобто це все теми, що в нашій національній науці донедавна були забороненими і тільки тепер їх репрезентують у монографічних та періодичних виданнях [4; 5].

На прикладі досліджень Г. Лужницького можемо відчутти, співпережити із автором увесь драматизм виокремлення театрології та її галузей із глибин історії літератури – його полеміка із положеннями М. Возняка, І. Франка, М. Грушевського, О. Огоновського це виразно ілюструє.

Аналіз прадавніх обрядових форм дав підстави ученому стверджувати існування в дохристиянський час повнокровного, самостійного театру із сценічними, позасценічними елементами, сюжетом «драми», жанровими її різновидами, реквізитом і загалом тими умовними категоріями, без яких неможливе сценічне дійство (як, наприклад, сценічна рампа «кривого танцю»: «три колики, забиті в землю у виді трикутника» [17, т. 1, с. 37].

Історію театру в діяхронії подано крізь призму етапів праукраїнського (старовинного) театру (погансько-християнський, княжий), літургійного, козацького, соціального театру Тобілевичів, Франкового періоду драматургії, українського театру після визвольних змагань. Погодимось із Б. Козаком у тому, що «незавершена історія українського театру ще не знайшла свого наукового аналізу в нашому театрознавстві» [17, т. 1, с. 9]. На часі і типологічне осмислення запропонованих Г. Лужницьким класифікацій українського театрального мистецтва, його позицій соціолога театру, а також христологічних формул у власних наукових та драматургічних текстах.

У «Старовинному українському театрі» Г. Лужницького вражав обсягом і яскравою різножанровою фактурністю ілюстративний матеріал, ґрунтовна обізнаність автора в українському фольклорі та власне його свіжий театрологічний погляд на українську обрядовість, яка «має сценічну повновартість» [17, т. 1, с. 76], породжену питомими рисами українського етносу. Приваблюють думки про, наприклад, початки слов'янського театру

взагалі із надр українського поганського театру [17, т. 1, с. 80], і ген купальського театру в драматичній феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» [17, т. 1, с. 81] та в романі М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» [17, т. 1, с. 81]. Автор окреслив і ареали розпросторення українського «купала» на польське письменство: О. Грозу, Р. Зморського, чи в дотичності до німецької обрядовості. Отож, об'єкт зацікавлень, старовинний український театр, розкривається перед зором читача поступово, кадр за кадром, від статті до статті, щоразу більше виблискуючи новими діамантовими гранями під рукою вправного майстра. У студіях українського театрального минулого їх автор вводить театр у європейський контекст, проводячи типологічні зіставлення із німецькими, грецькими явищами. Давні українські обряди проаналізовано з допомогою сучасних театрознавчих парадигм, що допомагає науковцеві вив'язати прозорі генетичні ланцюги між давньоминулими режисерсько-сценічними явищами і сучасними їх варійованими відповідниками.

Г. Лужницький також буває, по-возняківськи твердим, непоступливим «нервусом» у концептуальних для себе наукових моментах навіть перед лицем таких авторитетів, як М. Возняк, І. Франко.

Ще одна мить присутності академіка М. Возняка у життєписі Г. Лужницького – її доносить до нас сам Г. Лужницький, – торкається його діяльності у 1942–1944 роках [12, с. 83; 15, с. 574] у якості голови Співки українських письменників у Львові та голови Літературно-мистецького клубу. М. Ільницький окреслив силует Г. Лужницького у час німецької окупації як хоронителя Львівського мистецького життя, адже з його приходом до керівництва Літературно-мистецьким клубом та спілкою «почалася активна діяльність цієї громадської інституції» [12, с. 83] і у культурному житті Львова. Саме Г. Лужницькому у праці М. Ільницького відведена «особлива роль у згуртуванні українських літературно-мистецьких сил», бо він у складних політичних умовах нацистської окупації намагався допомогти кожному із втікачів зі Східної України [12, с. 91]. Документальні матеріали Літературно-мистецького клубу і коментар до них це підтверджують – відвагу «в імені нещасних втікачів зі східних земель» [15, с. 576], і в імені українського мистецького життя під недремним оком гестапо, нехтуючи власною творчою працею.

Г. Лужницький був ініціатором запровадження у практику українського літературно-мистецького життя Львова «літературного суду» як особливої форми літературно мистецької дискусії. Навесні 1942 року на сцені Українського Театру міста Львова відбулася прем'єра п'єси «Тріумф прокурора Дальського» авторства Костя Гупала, доцента Львівського університету, «через помилку» розстріляного у Києві гітлерівцями» [17, т. 1, с. 293], у постановці В. Блавацького. П'єса була присвячена темі голоду 1933 року в Україні та жорстокості тодішнього московського ГПУ і «була повна психологічної правди» в мистецькій технології В. Блавацького [17, т. 1, с. 294]. Однак Г. Лужницький писав у рецензії на прapем'єру твору, – відступала від реальності «в тих явах, де виступали агенти й слідчі ГПУ»: «Може, ще за близько це страшне недавнє минуле, може, ще немає відповідної перспективи, щоб цю криваву ще й незагоєну рану у сценічних

рамках показувати глядачам. Автор зумів дуже тонко відмежувати агітаційний і сенсаційний елемент від психологічного елементу, даючи перевагу останньому. Тому-то драма "Тріумф прокурора Дальського" є поважним вкладом в нашу драматичну літературу» [17, т. 2, с: 66].

Тому через контрверсійність глядацьких відгуків Г. Лужницький запропонував улаштувати над п'єсою літературний суд, а сам як промотор акції анонсував її у львівській періодиці, роз'яснюючи завдання, мету літературного суду, акцентував на видовищності явища, його оригінальній інтризі, драматургії «справжнього судового засідання – з неодмінним прокурором, захисниками, суддею». В одному анонсі ще «небаченої в українському Львові» акції у «Львівських вістях» за 17 квітня 1942 року Г. Лужницький повідомив «параметри» майбутнього дійства, наголосив на великій сценічній і загалом мистецькій актуальності твору, що піддаватиметься літературному судові: «І така творча зустріч – це поштовх для письменників, а часто-густо вказівки для критиків. Бо хай собі не думає дехто, що твір, який підпадає судові, є злий. Навпаки, кожний твір, над яким проводять суд, мусить бути настільки вартісним, щоб він зворушив громадянство, щоб він був актуальний і потрібний» [17, т. 2, с. 69]. Така театралізована дискусія, доводить М. Ільницький, здатна «спонукати письменство і критиків до творчої дискусії, зіткнення різних точок зору, загалом – до пожвавлення атмосфери літературного життя та викликати зацікавлення літературою ширших кіл громадськості» [12, с. 89].

Г. Лужницький повідомив, що у лаві присяглих літературного суду, що складалася з дванадцяти представників громадянства Львова, були «отець прелат Леонтій Куницький, посадник міста д-р Ст. Біляк, арт. Ганна Совачева, акад. М. Возняк» [17, т. 1, с. 295]. Тодішня преса брала активну участь у висвітленні цієї події – «Львівські вісті» й «Краківські вісті» подали обширні репортажі про суд, а літературний журнал «Наші дні» помістив знамениту карикатуру Ека (Едварда Козака) на членів «суду» [17, т. 1, с. 295]. Свої «вражіння» про аншлаг залишили і режисер постановки В. Блавацький, акторка Л. Кривіцька, а також «О. Т.» (можливо, це Остап Тарнавський) [19, с. 280–288].

Репортаж О. Т. максимально скрупульозно передає напружену атмосферу очікування невідомого досі у Львові мистецького видовища, екзальтацію глядачів, котрі розкупили усі квитки, імпровізацію учасників першого львівського літературного суду. О. Т., на відміну від Г. Лужницького, назвав повний склад лави присяглих: «Предсідник відкриває в імені Спільки Українських письменників Суд і з поданої возни урни вильосовує суддів присяжних. На кріслі присяжних сідають: о. прелат Леонтій Куницький, посадник д-р Степан Біляк, академік Михайло Возняк, проф. Петро Каранський, артистка Галина Ковачева, п. Слава Барничева, д-р Станислав Старосольський, д-р Тома Воробець, д-р Василь Вітвицький, д-р Ярослав Падох, артист-різьбар Сергій Литвиненко та ... інж. Ган» [19, с. 280–281]. Графіка Ека зафіксувала колективний портрет лави присяжних [19, с. 287], на якому за характерними вусиками можна впізнати академіка М. Возняка. Автор репортажу також подав за пунктами обвинувачення і вердикт присяжних, котрі більшістю голосів визнали і вартісність п'єси, і її персонажного ряду, наявність державницької ідеї,

драматизму, сценічність тощо [19, с. 288]. На жаль, не знаємо, як саме голосував кожен із присяжних літературного суду.

Зрозуміло, що як організаторові акції і виконавцеві головної ролі судді у ній Г. Лужицькому випало запрошувати «до обсади» інших ролей у літературному суді – директора Брилинського (предсідник трибуналу), директора бібліотеки НТШ В. Дорошенка, професора В. Зубрицького (вотант), В. Блавацького (обвинувачений), редакторів О. Боднарівича та Ю. Стефаніка (оборонці) [17, т. 1, с. 294]. Тому факт присутності книжника М. Возняка на сенсаційному видовищі красномовно засвідчує товарицькість у стосунках із Г. Лужицьким, так би мовити співкомунікаційність і навіть висвітлює академіка М. Возняка з несподіваного боку – не лише як ученого-схимника, зануреного у давні раритети, а ще й як того, хто є для своїх учнів і колег не лише учителем, наставником, фундаментальним науковим авторитетом, але і другом, здатним підтримати ризиковані мистецькі заходи.

Шкода, що таких «уламків давньоминулого світу» (Є. Маланюк), записаних на папері, – так мало. І вони не спроможні поки що розкрити із можливою повнотою усіх перехресних стежок М. Возняка і Г. Лужицького. Тим паче, що вони не залишили по собі спогадів, щоденників. Однак навіть ці два фрагменти взаємоприсутності М. Возняка і Г. Лужицького у життєписах одне одного висвітлюють обох із несподіваного боку. Також дають підстави ще раз пересвідчитися у нерозривності зв'язків Г. Лужицького зі своїм поколінням романтиків українського відродження, Возняковою когортою творців-універсалів.

1. *Возняк М.* До історії тексту п'єси І. Франка «Украдене щастя» // *Возняк М. С. З життя і творчості Івана Франка.* – К: Вид-во АН УРСР, 1955. – С. 201–219.
2. *Возняк М. С.* Історія української літератури: У 2-х кн. – Львів: Світ, 1992. – Кн. 1 / Передм. М. Гнатюка. – 694 с.; – Львів: Світ, 1994. Кн. 2 / Післям. М. Нечиталука. – 560 с.
3. *Возняк М. С.* Тематика Львівської філії Інституту української літератури ім. Т. Г. Шевченка // Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка. – Фонд. Воз., № 670, арк. 1–2.
4. *Гайдабура В.* Театр між Гітлером і Сталіним. Україна: 1941–1944. Долі митців. – К: Факт, 2004. – 320 с.
5. *Гарбузюк М.* Національна прапем'єра «Гамлета» у Львові (1943). До проблеми історично-мистецьких контекстів вистави // *Вісник Львів. ун-ту.* – 2001. – Вип. 1. – С. 71–78. – Серія мистецтвознавство..
6. *Голод Р.* Натуралізм як історико-теоретична проблема // *Українське літературознавство: Міжвідомчий науковий збірник.* – Львів: Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2002. – Вип. 65. – С. 48–57.
7. *Голод Р.* Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу І. Франка // *Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць Міжнар. наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті.* – Львів: Світ, 1992. – Ч. 1. – С. 156–162.
8. *Гришков'ян Я.* Українські католицькі письменники міжвоєнного двадцятиліття: група «Логос» // *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* – Львів, 1995. – Т. ССХХІХ: Праці філологічної секції. – С. 170–178.
9. *Гром'як Л.* Творчість В. Мельника-Лімниченка на тлі естетичних шукань об'єднання письменників «Логос» // *Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наук. праць міжнар. наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті.* – Львів: Світ, 1992. – Ч. 1. – С. 589–596.

10. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 1. – Кн. 1. – 431 с.; Т. 1. – Кн. 2. – 527 с.; Т. 2. – 527 с.
11. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». – Львів, 1995. – 318 с.
12. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття. – Львів: Місіонер, 1999. – 210 с.
13. Ільницький М. Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20–30-х років ХХ ст. – Львів: ВНТЛ, 1998. – 148 с.
14. Історія української літератури ХХ століття. – Кн. І: 1910–1930-ті роки / За ред. В. Г. Дончика. – К: Либідь, 1993. – 782 с.
15. Купчинський О., Рудницький Л. П'ятдесят невідомих документів літературно-мистецького Клубу та Спілки українських письменників у Львові. 1941–1944 роки // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1997. – Т. ССХХІV: Праці філологічної секції. – С. 572–621.
16. Купчинський О. Наш Лужницький // Збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужницького (1903–1990) / Ред.: В. Жила, О. Купчинський, Л. Рудницький, В. Яшун. – Львів–Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1996. – С. 343–352.
17. Лужницький Г. Український театр: Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць: у 2 т. – Львів: 2004. – Т. 1.: Наукові праці. – 344 с.; Т. 2.: Статті, рецензії. – 360 с.
18. Нечитайлюк М. «Честь праці!»: Академік Михайло Возняк у спогадах та публікаціях – Львів: Видавничий центр Львівського національного університету ім. Івана Франка, 2000. – С. 364–420.
19. О. Т. Тріумф прокурора Лужицького // Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва: 1915–1991. – Т. II / За ред. Г. Лужницького, Л. Полтави. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1992. – С. 280–288.
20. Поляннич Б. Стріл уночі / Б. Поляннич; вступ. стаття Л. Рудницького. – Філадельфія: Конотоп, 1974. – 230 с.
21. Поляннич Б. Сім золотих чаш / Б. Поляннич; передмова Л. Рудницького. – Торонто: Вид-во о. о. Василян, 1969. – 224 с.
22. Працьовитий В. Іван Мазепа в однойменній драмі Григора Лужницького // Працьовитий В. Українська історична драма / Володимир Працьовитий. – Львів: «Ліга-Прес», 2002. – С. 147–166.
23. Рудницький Л. Драматургія Григора Лужицького // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. – Львів, 1992. – Т. ССХХІV: Праці філологічної секції. – С. 185–209.
24. Рудницький Л. Поезія Меріяма Лужицького // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. – Львів, 1995. – Т. ССХХІХ: Праці філологічної секції. – С. 154–169.
25. Салига Т. Григор Лужницький і літературна група «Логос» // Салига Т. Імператив (літературознавчі статті, критика, публіцистика). – Львів: Світ, 1997. – С. 108–119.
26. Хороб С. Із когорти сподвижників (Ідейно-естетичні концепції творчості Григора Лужицького // Лужницький Г. Вибране: Історичні драми, наукові праці) / Упорядкування, літ. редакція, вступ. стаття і наук. коментарі С. Хороба. – Івано-Франківськ: Видавництво «Плай» Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, 1998. – С. 5–10.
27. Хороб С. Українська релігійна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність. – Івано-Франківськ: Видавництво «Плай» Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, 2001. – 144 с.
28. Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка / Відп. ред. Є. К. Нахлік. – Львів, 2001. – 232 с.

**ONE FROM THE COHORT OF ACADEMICIAN MYKHAYLO
VOZNYAK: SCIENTIST HRYHOR LUZHNYTS'KYI**

Iryna Yaremchuk

*Ivan Franko National University of Lviv,
1 Universytets'ka St., UA-79000 Lviv, Ukraine*

The article is dedicated to scientific and friendly relationships of H. Luzhnyts'kyi and M. Voznyak in the Lviv terrain during twenties-forties of XX century.

Key words: M. Voznyak, H. Luzhnyts'kyi, biography, literary trial, Lviv.

**ІЗ ШЕРЕНГИ АКАДЕМІКА МИХАЙЛА ВОЗНЯКА:
УЧЕНИЙ ГРИГОР ЛУЖНИЦЬКИЙ**

Ирина Яремчук

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина*

Статья посвящена вопросу научных и дружественных отношений Г. Лужицкого и М. Возняка во Львове в 20–40-х годах XX века.

Ключевые слова: М. Возняк, Г. Лужицкий, биография, литературный суд, Львов.

Стаття надійшла до редколегії 21.12.2006

Прийнята до друку 25.12.2006

УДК [821.161.2"18/19"М.Возняк:821.161.2"18/19"І.Франко].091

ГОЛОС У ДІАЛОЗІ ГЕНЕРАЦІЙ (МИХАЙЛО ВОЗНЯК В ОЦІНЦІ ІВАНА ФРАНКА)

Микола ЛЕГКИЙ

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

Розглянуто один аспект творчих стосунків між І. Франком та М. Возняком, а саме Франкові оцінки деяких праць молодшого колеги. Високо оцінюючи перші наукові розвідки М. Возняка, І. Франко полемізував із ним з приводу окремих помилок і фактичних неточностей.

Ключові слова: рецепція, творчий діалог, генерація, полеміка, мотив.

Усім відомий внесок Михайла Возняка у розвиток і розбудову франкознавства. Франкознавча тематика й проблематика у доробку вченого бере початок ще за життя автора «Каменярів». Класичними в цій царині літературознавства стали монографії «З життя і творчості Івана Франка», «Велетень думки і праці», чисельні статті, наукові розвідки тощо. М. Возняк – перший публікатор багатьох художніх творів письменника (романів «Гутак», «Івась Новітний», «Не спитавши броду», «Лель і Полель» (у власному перекладі на українську мову), оповідань «Сморгонська академія», «Злісний Сидір», «Іригація», «На вершку», «Із записок недужого», «Гуцульський король», драм «Послідній крейцар», «Рябина»), наукових праць (зокрема «Формальний і реальний націоналізм», розділів «Літературних писем», «Література російська XIX віку»), величезної кількості листів. Зрештою, саме він є законодавцем терміна «франкознавство».

Однак менш відомо, що й І. Франко залишив по собі відгуки й рефлексії про праці М. Возняка, свого молодшого колеги. Творчі контакти між обома ученими тривали недовго – неповних 5 років, розпочавшись 1911 року і завершившись смертю І. Франка. «М. Возняк, – писав І. Франко, – належить до наймолодшої генерації галицько-руських учених, що пройшла університетські студії під проводом проф. Олександра Колесси та Кирила Студинського. Із сеї генерації вчених-рутеністів визначилися досі науковими працями др. Я. Гординський, М. Тершаковець та М. Возняк. [...] Із трьох згаданих молодих adeptів рутеністики М. Вознякові треба признати найбільшу працьовитість та найліпше вироблений метод точного, скрупулятного до найменших дрібниць досліду мовних та літературних явищ» [5, т. 38, с. 500].

У статті ж «Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході» (1913) І. Франко відзначив: «Праця над духовною та церковною поезією в нашій старій письменстві притягла до себе в останніх десятиліттях багато визначних сил –

назву тільки професорів М. Грушевського та В. Перетца, а з молодших д-ра В. Щурата та М. Возняка» [5, т. 39, с. 126]. Учений неодноразово висловлювався про дві (або й більше) генерації українських письменників, про творчі контакти між ними; доведено, що, зараховуючи себе до старших, дуже часто потрапляв під певний вплив молодших колег. У названій статті він веде мову про генерації літературознавців. І що важливо: ця цитата дає, очевидно, підстави ствердити, що І. Франко стежив за зростом молодшого товариша, бо якраз 1910–1911 роки, як свідчить бібліографічний покажчик праць, у творчій біографії М. Возняка позначені справжнім творчим злетом.

Саме тоді з-під пера молодого вченого вийшли такі праці, як «Різдвяні й великодні вірші. Орації зі збірника кінця XVII–XVIII в.», «“Тренос” М. Смотрицького. З нагоди тристалітнього ювілею», «До характеристики харківського гуртка українських письменників» (усі – 1910), «Граматика Лаврентія Зизанія з 1596 р.», «Галицькі граматика української мови першої половини XIX ст.», «Оповідання про Маркіяна Шашкевича» (усі – 1911), чимало рецензій та інших досліджень.

Того-таки 1911 року побачила світ розвідка М. Возняка «Маркіян Шашкевич як фольклорист», котра привернула увагу І. Франка й на яку зрілий учений відгукнувся доброзичливою й прихильною рецензією. У ній йшлося: «Розвідка д. Возняка [...] визначається всіми прикметами совісно виконаної, переважно бібліографічної праці, якої метою було на основі рукописних матеріалів вияснити та виказати працю Маркіяна Шашкевича над збиранням та записуванням галицько-руських народних пісень, а також тим, як тою працею покористувалися видавці збірок тих пісень, а власне Вацлав з Олеська, Жегота Паулі та Яків Головацький» [5, т. 38, с. 500].

Праця М. Возняка складається з 5 коротких розділів, і в рецензії (також невеликій за обсягом) І. Франко коротко зупинився на кожному з них. Зрештою, відгук за жанром тяжіє радше до розширеного анонсу, ніж до рецензії. На початку студії М. Возняк відзначив, що початки українського фольклору і в Росії, і в Австро-Угорщині не досліджені, адже «История русской этнографии» О. Пипіна (3-й том становить огляд української етнографії), «хоч писана дуже гарно, зв'язно, входить у генетичну і причинову зв'язь поодиноких явищ і в'яже їх з культурно-літературним розвитком українського народу», все ж вимагає багатьох поправок і доповнень, а також «відмінного поставлення справи питання початків українського фольклору», а праця Б. Грінченка «Литература украинского фольклора. 1777–1900» далека від повноти [4, с. 3]. Спираючись на працю М. Сперанського «Малорусская песня в старинных русских печатных песенниках» (1909), М. Возняк зазначив, що історію записів українських народних пісень у нас хибно починають від М. Цертелева, бо від 1779 року вони постійно входять до великоруських співаників. Учений довів, що М. Шашкевичу були добре відомі «Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем», «Древние стихотворения» Калайдовича, видання чеських народних пісень Я. Коллара та сербських В. Караджича, а також маніфест З. Доленги-Ходаковського «O słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem» [4, с. 8–9].

Синтезуючи дані Вознякової студії, І. Франко зауважив, що вона чітко відбиває добру ознайомленість тодішніх українських молодих діячів, насамперед М. Шашкевича, з фольклористичними працями й пісennими збірками попередників [5, т. 38, с. 501].

М. Возняк довів, що до збірки Вацлава з Олеська (Залеського) «*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*» (1833) увійшли записи М. Шашкевича: «Як певним є фактом, що в збірник Залеського увійшли записи Григорія Ількевича, так і не одної записі достарчив Залеському і Маркіян Шашкевич» [4, с. 10]. Дослідник назвав принаймні 4 пісні з рукописної збірки діяча «Руської трійці» («Шумит, шумит ліщинонька», «Прошу я тя, моя мила», «Ти дівчино із Подоля», «Ах! Я нещасний, що маю діяти?»), зауваживши при цьому: «Скільки саме є пісень в збірнику Залеського, записаних Шашкевичем, нема даних означити се. Що є там більше записей або відписей Шашкевича, ніж я навів вище, се безсумнівне» [4, с. 15].

І. Франко висловив сумнів щодо твердження М. Возняка. На його думку, М. Шашкевич записував пісні не з уст народу, а з давніших рукописних співаників; «по своєму характеру всі вони не протонародні, але складані “інтелігентами” XVIII в. – двірськими козаками, дяками або попами», до друкованої збірки В. Залеського потрапили зі значними відмінностями. Отже, й В. Залеський міг узяти їх з інших рукописів, а не з записів Шашкевича [5, т. 38, с. 501].

На наш погляд, висновок І. Франка, що М. Шашкевич записав пісні «не з уст люду, а з давніших рукописних співаників», є доволі сумнівним. М. Возняк, друкуючи пісню із рукописного збірника М. Шашкевича «Сію рутку, сію рутку, рутку підливаю», подав також примітку останнього: «Дівчина, співаюча тую співаночку, малоцінною єю зовя, казала: “Маленька, коротенька, для вас неспосібна”» [4, с. 16], що свідчить про безпосередній контакт збирача з живим носієм народного твору.

У наступному розділі праці М. Возняк порівняв три пісні з записів М. Шашкевича із їхніми варіантами в «Русалці Дністровій»: «У неділеньку рано сталася нам новина», «Івась» («Ой поїхав Івасенько сім літ на війну») та «Ой цілий день Кременюшка ані їв, ані пив». У відгуку І. Франко відзначив, що всі вони є цікавими пам'ятками нашої народної творчості з епічним характером, додаючи: «Друга пісня, відома в науковій літературі під назвою пісні про королевича, являється відгуком старого французького оповідання про пана, що, виїхавши на війну, лишив свою жінку в тяжі, а вертаючи, застав її помершу в полозі». Мандрівку цього мотиву з заходу на схід і чисельні варіанти пісні опрацював М. Драгоманов у розвідці «Відгук лицарської поезії в руських народних піснях», яка, очевидно, М. Вознякові відомою не була [5, т. 38, с. 501].

У четвертому розділі з'ясовано, які записи М. Шашкевича увійшли до збірки Жеготи Паулі «*Pieśni ludu ruskiego w Galicji*» (у 2-х томах, 1839–1840). На думку М. Возняка, до цієї збірки увійшло 8 пісень із записів очільника «Руської трійці». Учений навів цікаві факти, які дещо по-новому висвітлюють авторство збірника. «Згадавши, як разом із “трійцею” ходив на виклади мазур Ігнатій Павлі, що приїхав до Львова з Новосандецької гімназії, ось що оповів Головацький про

генезу збірника народних українських пісень [...]: «Він постарався познайомитися з нами; виявив начеби гаряче бажання навчитися по-українськи та по-слов'янськи, удавав слов'янина й підписувався навіть Жегота Павлі. Я не вірив йому, та Вагилевич був щиріший, а Шашкевич був радий, що ідея слов'янства запускає коріння на польським ґрунті і що Павлі боронить демократичного принципу, бо збирав пісні польського люду. Тому вважав його нешкідним, бо думав, що на основі демократичного устрою поляки для нас не небезпечні. Павлі виманив від нас не тільки зшитки народних пісень, але й переписав від мене пісні Максимовича й потім продав їх книгареві К. Яблонському» [4, с. 28]. Хай там як, та М. Возняк відзначив потребу праці, яка б чітко з'ясувала джерела цього двотомового збірника.

Нарешті, у завершальному розділі дослідження подано 11 пісень, що їх записав М. Шашкевич, а Я. Головацький умістив до збірника «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» (4 томи, 1878–1879). М. Возняк ствердив, що Шашкевичевих записів, котрі втрапили до збірника Я. Головацького, було значно більше. До того ж, «Головацький так само, як його попередники Залеський і Павлі, змішав народні пісні зі штучними, а в додатку свідомо підправив мову, виповнював логічні прогалини, одним словом, убрав пісні у літературну одіжку» [4, с. 36]. М. Возняк лише окреслив проблему поєднання оригінального й народнопісенного первнів у творчості М. Шашкевича. Стиль народних пісень, їхні тропи й фігури, вислови та звороти, ритміку поет засвоїв так природно, що при читанні багатьох творів виникає питання: оригінальна чи народна ця поезія. Учений не порушив цієї проблеми глибше, покликаючись лише на працю К. Студинського «Гене́за поетичних творів Маркіяна Шашкевича» (1910) [4, с. 37].

Підсумовуючи відгук, І. Франко зазначив: «Таким способом розвідка д. Возняка являється цінним доповненням праці його професора» [5, т. 38, с. 502]. Вести мову про доповнення, як нам здається, тут можна лише умовно, адже студія М. Возняка цілком самодостатня, адже порушує інші, аніж праця К. Студинського, проблеми: 1) функціонування рукописного Шашкевичевого тексту в різноманітних друках; 2) з'ясування генези українських пісень, уміщених у різних фольклорних збірниках (Залеського, Ж. Паулі, Я. Головацького, а також у «Русалці Дністровій»).

У рецензованій праці М. Возняк вивив себе як уважний і ретельний текстолог (він подавав не раз кілька варіантів однієї пісні й зіставляв їх), тонкий знавець фольклорних збірників зокрема й української народної творчості загалом. Творчий зріст молодого й перспективного літературознавця та фольклориста, Франкова увага до нього, а також до постаті М. Шашкевича, схожі методи досліджень (пригадаймо «Студії над українськими народними піснями», над якими вчений тоді працював), врешті любов до народної пісні – все це, на нашу думку, спонукало І. Франка написати відгук на працю М. Возняка.

Однак у науковому й публіцистичному доробку І. Франка віднаходимо й гостріші випадки проти молодшого колеги. Один із них пов'язаний із працею відомого російського літературознавця О. Соболевського «Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии» (СПб., 1910), на

яку М. Возняк написав рецензію й надрукував її в «Записках НТШ» (1911). У листі до В. Ягича від 8 лютого 1913 року І. Франко писав: «Коли б я хотів наполягти на своєму праві опублікувати в “Записках” прорецензовану секцією працю (йдеться про працю І. Франка “[Прийчини до історії церковнослов'янської літератури]”, яку М. Грушевський відмовився друкувати в цьому виданні. – М. Л.), то я міг би влаштувати редакторові (М. Грушевському. – М. Л.) маленький скандал, особливо тому, що його відмова з наукового погляду зовсім необґрунтована й за те, що в “Записках” він без заперечень надрукував досить поверхову й недоладну рецензію молодого українця М. Возняка на книжку проф. Соболевського» [5, т. 50, с. 406]. Годі точно сказати, що саме викликало роздратування І. Франка (можливо, далася взнаки його хвороба). Адже публікація М. Возняка є радше розширеним анонсом, а книжка О. Соболевського – збірником статей, і оглядач знайомить читачів з їхнім змістом, не даючи ніяких оцінок. Виняток становить лише пасаж на початку праці: «Багато зі статей збірника акад. Соболевського було вже друковано й увійшло тут у перерібі з поправками чи доповненнями. Й коли взяти під увагу, що й друковані статті в більшій часті появлялися на сторінках таких видань, які малодоступні навіть для бібліофілів, покажеться велика вартість збірника бистроумних висновків і дослідів, поданих у легкій формі, та словарного матеріалу, який також розглянений в той спосіб, що представляє інтерес не тільки для лінгвістів, але й для істориків літератури та культури» [1, с. 222].

І. Франко, котрий теж чимало уваги зосередив на аналізі праці О. Соболевського, був про неї значно нижчої думки. Так, у праці «[Прийчини до історії церковнослов'янської літератури]», зокрема в розділі «Костянтинова азбучна молитва», читаємо: «Через дивне непорозуміння означив автор розмір того поетичного твору зовсім неправдиво» [5, т. 39, с. 536]; виклад О. Соболевського – «оскільки короткий, остільки й недоладний» [5, т. 39, с. 537]; «Його поняття про віршову будову Костянтинової молитви було, як побачимо, зовсім невірне, тому й віднайдені ним наголоси старих слів у значній часті хибні» [5, т. 39, с. 538] тощо. Тому, мабуть, і висловлював обурення на адресу молодшого колеги.

Того ж 1913 року з нагоди ювілею 40-річної літературної діяльності І. Франка М. Возняк, розуміючи велич і значення письменника для української культури, надрукував статтю «Іван Франко. З нагоди сороклітньої літературної праці» – своєрідний літературний портрет автора «Мойсея», де є такі слова: «Школа в Ясениці була так zorganizована, що в ній не вчили ні німецької, ні польської мови, а зате більше вчили церковнослов'янської мови та церковного співу. Щоби навчитися початків польської і німецької мови, ходив кілька тижнів до школи в Нагуєвичах» [3, с. 50]. Відомий педагог і журналіст, редактор журналу «Учитель» Іван Ющишин, готуючи до друку працю «Іван Франко як педагог», використав факти, що їх подав М. Возняк.

І. Франко болюче зреагував на неточності й помилки, котрих припустився М. Возняк, і на сторінках «Учителя» опублікував доволі гостре спростування «В інтересі правди». У ньому йшлося: «Особливий клопіт мав я з д. Возняком, який [...] помістив простору статтю про моє життя й діяльність, дуже багату на

помилки, непорозуміння та стилістичні й речові незручності. Прочитавши ту статтю, я поспробував спростувати в "Ділі" лиш одно зовсім уже абсурдне його твердження, буцім я, ходячи два роки до людової школи в Ясениці Сільній, не навчився нічого, а натомість, ходячи протягом двох тижнів до школи в Нагуєвичах, навчився руської, польської й німецької мови. В своїм спростуванні я пояснив, що людова школа в Ясениці Сільній була т[ак] зв[ана] тоді статова, де вчили від першої класи по-руськи й по-польськи, а в другій починали також науку німецького язика, коли натомість у Нагуєвичах тоді ще була школа т[ак] зв[ана] парохіальна, де вчили тільки руського та потрохи церковнослов'янського язика й церковного співу. Редакція "Діла", аби не робити прикrostі д. Вознякові, уділила йому соє спростування в рукописі, і він, оправдавшись усно передо мною, що написав се по своїй догадці, поправив ту помилку в окремій відбитці своєї статті» [5, т. 39, с. 227–228].

Окрема відбитка – це праця М. Возняка «Життя і значіння Івана Франка» (Львів, 1913), в якій автор виправив указані неточності. «Перші два роки сільської школи скінчив у Ясениці Сільній, – читаємо там, – де проживав у письменного селянина, брата своєї матері. Тут від першої класи почав учитись української і польської мови, а від другої також і німецької. [...] Школа в Нагуєвичах, заснована ще 1818 р., мала характер церковно-парохіальної шкільки, та в ній був Франко тільки кілька разів по скінченню науки в Ясениці» [2, с. 7].

У праці «В інтересі правди» І. Франко нарікав і на інші неточності М. Возняка, котрі стосувалися до його біографії й котрі перемандрували до студії І. Ющишина. Так, М. Возняк стверджував: «Його [Франка. – М. Л.] вмішали в соціалістичний процес і навіть засудили на 9-місячну тюрму, видержавши перед тим 8 тижнів у слідчій в'язниці за належання до тайного товариства, до якого він дійсно ніколи не належав» [3, с. 39]. «Се одно з численних непорозумінь д. М. Возняка, – відповідав І. Франко, – який у моїй автобіографічній записці, поміщений на вступі збірки оповідань під заголовком "В поті чола", міг прочитати зовсім недвозначно, що слідчий арешт у процесі 1877–78 рр. тривав несповна 8 місяців, а засуджений був я на 6 тижнів арешту за проступок, а не за жоден злочин. Розуміється, що тайного товариства не могло бути між оскарженими, з яких один, і то головний (Михайло Котурницький, recte Борковський) був родом із Росії, а тільки проїздом із Женеви до Росії зупинився на кілька день у Львові і був ув'язнений, не бачившись перед тим ніколи з жодним із оскаржених, – другий жив у Відні (Михайло Павлик. – М. Л.), а одна (Анна Павликівна) жила в Косові. Так само недокладно сказано на ст. 43 про мій арешт у Львові літом 1889 р., коли я за невідому ані мені, ані самому слідчому судії провину просидів не 3 місяці, а тільки 40 днів у слідчій арешті» [5, т. 39, с. 228].

Отже, І. Франко високо поціновував ранні літературознавчі студії М. Возняка, вважав їх цінними здобутками науки про літературу та фольклор, стежив за розвитком його таланту. У діалозі представників старшої й молодшої генерацій голос молодого вченого лунав чітко й упевнено. Полеміку з боку І. Франка викликали окремі фактичні неточності й помилки, що їх припускався М. Возняк і що стосувалися насамперед біографії поета.

1. Возняк М. А. Соболевский. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. – СПб, 1910. [Рец.] // Записки НТШ. – 1911. Т. 105. – Кн. 5.
2. Возняк М. Життя і значіння Івана Франка. – Львів, 1913.
3. Возняк М. Іван Франко. З нагоди сороклітньої літературної праці // Ілюстрований народний календар товариства «Просвіта» на 1913 рік. – Львів, 1913.
4. Возняк М. Маркіян Шашкевич як фольклорист. – Львів, 1911.
5. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1976–1986.

VOICE IN THE DIALOGUE OF GENERATION (MYKHAYLO VOZNYAK IN THE VALUING OF IVAN FRANKO)

Mykola Lehkyu

*Ivan Franko National university of Lviv Philology Department,
1 Universytetska St., UA-79000, Lviv, Ukraine*

In the article the one side of the relations between I. Franko and M. Voznyak, or to be more accurate, Franko's marks according to some works of his younger colleague, is included. Appreciating his first scientific exploring really high, Franko argued with him because of some mistakes.

Key words: reception, creative dialogue, generation, arduing, motive.

ГОЛОС В ДИАЛОГЕ ПОКОЛЕНИЙ (МИХАЙЛО ВОЗНЯК В ОЦЕНКАХ ИВАНА ФРАНКО)

Микола Легкий

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000, Львов, Украина*

Рассмотрена одна сторона творческих отношений между И. Франко и М. Возняком, а именно оценки И. Франко некоторых работ младшего коллеги. Высоко оценивая первые научные труды М. Возняка, И. Франко полемизировал с ним по поводу отдельных ошибок и фактических неточностей.

Ключевые слова: рецепция, творческий диалог, поколение, полемика, мотив.

Стаття надійшла до редколегії 21.12.2006

Прийнята до друку 25.12.2006

УДК 821.161.2"18/19"-3.09 М.Возняк:008

«ПЕРЕСТОРОГА» ОЧИМА МИХАЙЛА ВОЗНЯКА

Катерина ДУБІНІНА

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

Окреслено основну проблематику дослідження «Перестороги» з наукового погляду М. Возняка. Розглянуто питання авторства, датування та місця друку анонімного полемічного твору. Зроблено спробу поглянути на твір зважаючи на культурно-освітній рівень доби та особисті зацікавлення автора.

Ключові слова: полемічна проза, анонімність, освіта, культура.

«Подаю поки що в єдиному примірнику знайдений рукописний текст "Перестороги"» [1, с. 24]. Ця цитата взята із додатку до розвідки Михайла Возняка «Письменницька діяльність Івана Борецького на Волині і у Львові», у якому він подав повний, уже відкоректований і точніший текст «Перестороги». Таким способом дослідник зробив його доступним зацікавленому читачеві.

Як і майже кожний анонімний твір давньої української літератури, що має релігійно-дидактичний, проповідницький, полемічний характер, «Пересторога» пройшла свою складну історію переписувань та трактувань, зокрема інтерпретацій щодо авторства, часу написання, історичної та літературної цінності. Власне, М. Возняк у своїй розвідці зумів висвітлити усю цю інтригу навколо твору.

«На жаль, "Пересторога" збереглася в єдиному рукописі, до того ж не в оригіналі, а в копії, зробленій скоріше також з копій, ніж з оригіналу» [1, с. 12]. Таке припущення висловив М. Возняк, і далі констатував той факт, що перший раз надрукована «Пересторога» була 1851 року в Петербурзі, у четвертому томі видавництва «Акты». «Замітка після надрукованого тексту відкриває джерело його походження» [1, с. 12]. Твір надав в Археологічну Комісію кореспондент Д. Зубрицький, у списку, що зберігався у Львівській Ставропігійській бібліотеці.

У наступних словах М. Возняка помітний натяк на конкретного автора: «Копія "Перестороги" як і колись її автор, перейшла зі Львова до Києва: з рук Дениса Зубрицького або після його смерті попав рукопис Ставропігійського інституту № 406 до Августа Бельовського, від нього до Антона Петрушевича, а останній влітку 1901 року передав його разом із шістьма іншими рукописами в дарунок для університетської бібліотеки в Києві в подяку за почесний докторат» [1, с. 12].

У своїй розвідці М. Возняк, перш ніж розглядати текст «Перестороги», звернувся до аналізу передумов її написання. Такими передумовами були події Берестейського собору, рівень розвитку культури та освіти. Зрештою у цім

історико-фактографічним питанні дослідник є дещо заангажованим ідеями і політично-релігійними переконаннями автора «Перестороги», на доказ цьому наведемо такі слова дослідника: «Ватікан – світова столиця мракобісся, продажності, зрадництва і шахрайства – зумів знайти для досягнення поставленої собі мети при підтримці партнерів, зацікавлених у здійсненні папських планів» [1, с. 6].

Одним із багатьох суперечливих питань «Перестороги» є її час написання. Усі дослідники, які намагалися визначити час написання «Перестороги», в першу чергу зверталися до тексту самого твору. І тут М. Возняк не був винятком: «Її автор згадав про те, що противники православної церкви воюють з нею, “кого лагодними словами, врядами, достоїнствами до себе зневолюють, а інших мучат, грозят, книгами фальшивими закидають, книги змишляють, пишуть под датою старою писмом старим, якобы колись тая згода тривати мѣла. Але присмотрися пильно в самую речъ, же хоть такое старое демони змишляють, але речъ вся Потѣва, яко бы усты сам мовиль. При томъ знайдешъ слова там вѣка теперешного уживанье, которых старые продки нашѣ не уживали, бо якъ Поляци у свой язык намешали словъ латинских, которых южъ и простые люде з налогу уживают, такъ же и Русь у свой язык намешали словъ польских и оных уживают. Тогда snadне познашъ, же то книжки змышленые и неправдивые”» [1, с. 13]. Дослідник вважає, що пишучи про фальсифікат, автор «Перестороги» мав на думці книжечку Іпатія Потія, видану у Вільні 1605 року під заголовком «Poselstwo do papieža rzymskiego Sixta IV od duchowieństwa i od książąt i panów ruskich w roku 1476». «Коли ж узяти до уваги, що 15 червня 1605 року Потій щойно в міському уряді Вільнюса застерігав себе перед можливими закидами в справі не автентичності того, що він задумав видати, а також те, що потрібний був певний час для друкування і поширення книжок, можна прийняти, що “Пересторога” написана восени 1605 року, або взимку з 1605 на 1606 рік» [1, с. 13]. Дослідник також твердить, що при визначенні дати написання «Перестороги» часто цитують такі її слова: «“И выдали есте останую книжку свою противъ книжки нѣякого Филалета, грозячи ему кієм...”» Однак, – продовжує М. Возняк, – згадані слова читаємо у псевдосеймовій промові львівського братчика, і для часу сейму “Антиризис” із словами про “Апокризис” був дійсно останньою книгою з уніатського боку проти православних» [1, с. 24].

Якщо аргументи дослідника стосовно року написання «Перестороги» є досить переконливими, то його позиція щодо місця написання прозоро доведена. М. Возняк вважає, що «Пересторога» написана у Львові, бо у тексті містяться численні згадки про Львів. Але ж так само автор «Перестороги» пише і про Острог. До того ж варто зазначити, що про Львів у «Пересторозі» згадано якомось тезово, що ж до Острога, то тут автор вдається до численних описів і торкається подробиць організації Острозького осередку та диферамбічно оспівує образ князя Константина Острозького.

Наступна проблема, яку порушує дослідник і яка є чи не найпопулярнішою серед учених, це проблема авторства. Після версії І. Франка, А. Петрушевича, К. Студинського, А. Попова та інших, М. Возняк подав свою версію, відповідно

до якої автором анонімного памфлету 1605 року є Іван (Йов) Борецький – митрополит Київський.

Учений вслід за І. Франком спростовує гіпотезу Антона Петрушевича щодо авторства Михайла Гунашевича, побудовану на тому, що копія «Перестороги» збереглася у збірнику М. Гунашевича, зі 40-х років XVII ст., де також містився Львівський літопис. Обидва твори написані одним і тим же скорописним почерком. Проте, Гунашевич Михайло, – стверджує М. Возняк, – народився не раніше 1610 року, а автор був сучасником і свідком Берестейського собору. Причиною того, що М. Гунашевич переписав «Пересторогу» для свого збірника, було те, що «він вважав її за історичний твір» [1, с. 14]. Історичність «Перестороги» критикував Московський митрополит та історик церкви Макарій. На історичну вартість «Перестороги» і перевірку поданих у ній історичних відомостей звернув увагу І. Франко в статті «Z dziejów synodu brzeskiego 1596 r.» М. Возняк цитує такі слова І. Франка: «як історичне джерело треба брати “Пересторогу” з найбільшою обережністю, браком якої, на жаль, грішили навіть такі історики, як Костомаров...» [1, с. 7]. Проте М. Возняк, слідом за П. Жуковичем, притримувався тієї думки, що, незважаючи на переважно художній характер, про її фактичну основу ледве чи можна сумніватися, бо вона зберегла єдине свідчення відносин сейму 1598 року до справи екзарха Никифора.

На основі тексту «Перестороги», де автор пише про себе, А. Попов та Н. Зімін вважали за безсумнівне, що автором був нотар Берестейського собору Андрій, львівський священник церкви св. Вознесіння. Тож М. Возняк перевіряв і цю теорію. Автор «Перестороги» був також у складі православної делегації до митрополита і єпископів, але ніде немає записів, хто входив до цієї групи. Тому М. Возняк не заперечив версію А. Попова і не підтвердив її. Пізніше 1963 року її розгорнув П. Яременко у своїй монографічній праці «“Пересторога” – український антиуніатський памфлет початку XVII ст.».

1892 року І. Франко запропонував свою гіпотезу щодо авторства, він схилився до думки, що автором «Перестороги» був знаменитий львівський міщанин Юрій Рогатинець. І. Франко вважав, що автором не міг бути священник – авторство світської людини видавалося йому значно імовірнішим. Мотивував він це тим, що твір є наскрізь світським, адже у тексті не видно «ні сліду того звичайного в руських літописах і пізніших духовних працях погляду, що бог за людські гріхи зсилає на нас такі й такі нещастя, ... це вічне підношення світських шкіл у противенстві до того, як будували й вівінчували церкви й монастирі... у ні одного з тодішніх а ні пізніших руських духовних письменників не можемо зустріти такого погляду» [1, с. 16]. Характерними для автора «Перестороги» є натиск на участь у справах духовних, світських осіб, автор підносить вище будівництва церков і монастирів освітню справу та створення братських шкіл. На думку І. Франка, твір містить аргументи, притаманні не православним, а протестанству, але автор таки виступає на обороні православ'я. Така кількість переконливих доводів І. Франка здебільшого захищає світськість автора, аніж авторство Юрія Рогатинця. Проте П. Яременко заперечив навіть такі, здавалося б, переконливі Франкові аргументи: «На кожній сторінці “Перестороги” автор виказує церковно-релігійний характер світосприйняття, і доводиться просто

дивуватися, чому Іван Франко не помітив цього, констатує, що автор «Перестороги» не виявляє ідеології священика... Але ж не слід випускати з уваги, що кінець XVI – початку XVII ст. на Україні є справжньою добою гуманізму і реформації» [8, с. 38].

Раніше у своєму курсі з історії української літератури М. Возняк висловив деякі сумніви в питанні про Ю. Рогатинця, як ймовірного автора «Перестороги», хоча в принципі не відмовляв Франкові у слушності його гіпотези. Уже у цій розвідці, дослідник ґрунтовно перевіrivши версію І. Франка щодо авторства Ю. Рогатинця, і заперечив її, висловивши припущення, що автор «Перестороги» був шляхтичем, а не міщанином. До того ж, М. Возняк стверджує: «не про роль Львівського братства та братського руху розповідається в «Пересторозі», а про князя Константина Острозького... Те, що оповідається про Львів у «Пересторозі», мало реальне і конкретне, часто сумнівне, і львівський братчик був би краще обізнаний з львівськими справами, ніж автор «Перестороги»» [1, с. 17]. Дослідник також зазначив, що проти Ю. Рогатинця промовляє зразок філологічної критики у творі: «Але присмотрися пильно в самую речь... найдешь слова там вѣка теперешнего уживанье, которых старыс предки нашѣ не уживали, бо якъ Поляци у свой языкъ намешали словъ латинских, которых юж и простые люде з налогу уживают, такъже и Русь у свой языкъ намешали словъ польских и оных уживают» [1, с. 17].

М. Возняк вказує на переконливість Франкового аналізу основних ідей «Перестороги», який вважав автором «Перестороги» світську людину, проте як ми уже згадували, цією людиною, на думку М. Возняка, є Іван Борецький: «Слід згадати, що Іван Борецький став ченцем (одержав ім'я Іова) уже після свого переходу до Києва» [1, с. 17].

Наш дослідник, щоб довести авторство І. Борецького окреслив провідні ідеї твору, а також філологічно дослідив твір, визначаючи манеру письма автора, ведення розповіді, уживання частих висловів і таке інше. Звичайно, стосовно цього, вчений застосував компаративістичний метод, у якому порівнював наш анонімний текст з творами, авторство яких відоме. Тож на користь І. Борецького М. Возняк подав такий аргумент: «Однакові вислови про вагу освіти у віршованій передмові до книжечки з 1609 р. “о вѣспитании чадъ” і в “Пересторозі” наводять на думку, що автором і віршованої передмови і “Перестороги” був учитель та ректор Львівської братської школи Іван Борецький» [1, с. 18].

І тут наявна певна суперечливість думки дослідника. Він відкинув авторство Ю. Рогатинця, через те, що в «Пересторозі» мало реально оповідається про Львів і Львівську Братську школу, і що автор «Перестороги» погано обізнаний у цій справі. Проте, як уже розглянули ми раніше, він стверджує, що твір написаний у Львові, бо в тексті часто згадується про Львів. До того ж, він зазначив, що І. Борецький був дидакалом і ректором Львівської братської школи. Незважаючи на таку несумісність цих аргументів, вчений подав достатньо доказів на підтвердження авторства І. Борецького: «Приписувати авторство “Перестороги” І. Борецькому можуть декому не дозволяти її слова про участь автора в Берестейському соборі. На жаль, не маємо списку світських учасників

собору, а з духовних учасників з православного боку відомі ті, що поставили свої підписи під декретом, який скидав владик, що прийняли унію, з їх урядів. “Ekthesis” зазначає, що крім підписаних під декретом, “bylo i innych barzo wiele prezbitorow, więcej dwuset”. Очевидно, свої підписи поклали визначніші, старші, а 1596 року до них не належав автор “Перестороги”, який був тоді світською людиною» [1, с. 21]. Щодо цього аргументу варто зазначити що презбітор – це останній ступінь священства, тобто священник. Тому такий аргумент М. Возняка не виправдовує його позицію щодо участі в Берестейському соборі світських представників, але підтвердити таке припущення можливо іншим доказом. У творі Петра Скарги «Берестейский соборъ и оборона его», згадано про те, як католицькі священники звернулися до короля з проханням дозволити провести собор, і щоб у ньому брали участь лише представники свяшеницького сану, король дозволив, але лише за умови, що там будуть і світські особи, адже питання які розглядатимуться на соборі стосуються не лише духовенства.

М. Возняк, стверджує, що І. Борецький має спільні з «Пересторогою» погляди на унію: «Як і для автора “Перестороги”, для Борецького час прийняття унії був початком усіх бід на наших землях» [1, с. 22]. На думку дослідника, «Пересторога» є твором І. Борецького ще через те, що її мотиви є подібні до його твору «Протистація». Одне з найхарактерніших явищ стилю автора «Перестороги» є надзвичайно часто вживаний вислів «и такъ»: «И такъ были великіе ревнатели, иж много з великим коштом церквей и монастырей намуrowали; И такъ много зашкoдило панству рускому вельми; И такъ помалу малу науками своїми все панство руское до вѣры рымское привели; И такъ за ними порядки церковные у забвеніе пришли; И такъ науки словенскіе и грецкіе у Острогу заложилъ; И такъ почаль святѣйшій патріархъ константинопольскій овечках своїх стараня мѣти; И такъ устроивши все порядне; И такъ ниць лежалъ без памяти через всю божественную службу; И такъ мѣли посварокъ потаємный промежку себе; И такъ помалу малу почаль его опущати князь воевода кіевскій; И такъ донесли тоє бискупови луцкому Бернатови Маціевскому; И такъ его королевская милость коштом своїм оных до Рыму випровадилъ; И такъ для встыду почали мясо ѣсти и по сей день ядят и иным чернцам позволяют ясти; И такъ мужаються и укрѣпляются...». Подібне вживання цього вислову, М. Возняк помітив у «“Епистолии”, которую братство Ставропигион Успения Пресвятыя Богородица, панове мещане Львовьскіе, року 1609 мещаном Новато Константинова послали». «Епистолия» походить із 1609 року. І. Борецький же, за твердженням М. Возняка, був у Львові 1609 року. Дослідник вважає, що доказом цього є книжечка з його ініціалами про виховання дітей («О въспитании дѣтей»). Тому науковець припустив, що і цей твір належить перу І. Борецького. До того ж два острозькі твори кінця XVI ст., що підписані псевдонімом «Клірик острозький», на думку академіка М. Возняка, теж належать І. Борецькому: «Досі було висловлено твердження, що “Кліриком” не міг бути Мелетій Смотрицький, що “Клірик” був живий 1628 року, що він був дидаскалом-учителем острозької школи й наприкінці XVI ст. не мав ще церковного священства, нарешті, що він знав латинську мову. Ці твердження дають підстави мені в “Клірику острозької церкви” бачити Івана Борецького» [1, с. 66]. До того ж, вислів «и такъ»

характерний і творам «Клірика». Варто згадати, що ті твори, які дослідив М. Возняк як твори І. Борецького, мають певні характерні полонізми, їх учений пояснив не так тодішньою стадією розвитку нашої літературної мови, як походженням І. Борецького із західного кордону – з Борча.

Якщо «Клірик острозький» і І. Борецький – одна і та ж особа, тоді, як зазначає М. Возняк, це дає підстави говорити про Острозьку або Волинську добу в житті І. Борецького, що пояснює багато місць у «Пересторозі». «Очевидно треба вважати за правду й те, що він був учасником і очевидцем Берестейського собору на боці князя Костянтина Острозького» [1, с. 67].

Перевіримо, чи такий підсумковий висновок дослідника пояснює те суперечливе амбівалентне положення його думки, про яке ми згадували вже раніше. Ця суперечливість не зникає, коли звернути увагу на дати, що запропонував М. Возняк. 1604 року в протоколах Львівського Ставропігійського братства було зафіксовано прийняття на посаду вчителя латинської та грецької мови І. Борецького. Як стверджував М. Возняк, 1605 року І. Борецький написав «Пересторогу». 1620 року Патріарх висвятив І. Борецького на митрополита Київського. Отже, під час написання «Перестороги» він мав таки бути краще обізнаний у справах Львова та Львівського братства, аніж автор «Перестороги».

Щодо тексту самої «Перестороги» М. Возняк схилився до думки І. Франка: «Є це політично-релігійний памфлет, написаний з немалим талантом. Гарна мова, майже чисто руська, плавна дикція, живість зображення, прозоре групування подробиць, яке знаменує белетристичну фантазію, усе це ставить "Пересторогу" поряд найкращих творів руської літератури того часу, поряд "Ключа царства небесного" Герасима Смотрицького й полемічно-моралізаторських писань Івана Вишенського... Цілком сприймав Франкову оцінку "Перестороги" як видатного твору свого часу» [1, с. 7].

Припускаємо, що М. Возняк зацікавився дослідженням перестороги не лише через її художньо-літературну цінність, але і через її цікаве становище в полемічному процесі кінця XVI – початку XVII ст., адже вона дотримана у межах полемічної традиції, а проте у ній висловлено ідеї не типово світські, суспільно-актуальні, гуманістичні, які вирізняють її на тлі доби. До того ж, висвітлюючи питання «Перестороги», у контексті інших проблемних творів епохи. М. Возняк відкрив творчі грані особистості І. Борецького, чия оригінальність у поглядах і може якраз пояснити усю унікальність «Перестороги»: «Іван Борецький не замикався, як Іван Вишенський, в чернечій келії, не тікав на Афон від життя... і він не обмежував освіти лише церковними книгами, як проповідував Іван Вишенський, і закидав великим ревнителям, що замість того, щоб будувати посполиті школи, великі кошти вкладається в будівництво церков і монастирів» [1, с. 7].

1. *Возняк М.* Діяльність Івана Борецького на Волині та у Львові / Відп. ред. С. М. Шаховський. – Львів, 1954. – 68 с.

2. *Возняк М.* Пересторога // Історія української літератури: У 2-х кн. – Львів: Світ, 1992. – Кн. 1. – С. 438–444.

3. *Костомаров Н.* О причинах и характере унии в Западной России // Научно-публицистичні і полемічні писання Костомарова. – К., 1928. – С. 1–28.

4. Пересторога // Українська література XVII ст. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – К.: Наук. думка, 1987. – С. 26–66.
5. Студинський К. Пересторога руський пам'ятник початку XVII віка. Історично-літературна студія. З друкарні Наукового Товариства імені Шевченка / Під зарядом К. Беднарського. – Львів, 1895. – 193 с.
6. Студинський К. Праці «Старине перекладне письменство і полемічне письменство XVI ст.» справа № 73 (155 с.) // Львівський історичний архів. Кирило Студинський Історик мови і літератури, голова наукового товариства ім. Шевченка /1923–1932/, Академік ВУАН /1924–1933, 1939–1941/ 1868–1991 рр. фонд № 362, опис № 1.
7. Франко І. Нарис з історії української літератури до 1890 р. // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 194–470.
8. Яременко П. К. «Пересторога» – український антиуніатський памфлет початку XVII ст. – К., Вид-во Академії наук УРСР, 1963. – 165 с.

«THE CAUTIONS» IN MYKHAYLO VOZNYAK'S OPINION

Kateryna Dubinina

*Ivan Franko National university of Lviv Philology Department,
1 Universytetska St., UA-79000 Lviv, Ukraine*

In the article the basic problems of «The Cautions» research from Mykhaylo Voznyak's scientific point of view are outlined. The issue of authorship, dating and place of printing of the anonymous polemic work is examined. An attempt to review the work through cultural and educational level of the epoch and personal interests of the author is done.

Key words: polemic prose, anonymity, education, culture.

«ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ» ГЛАЗАМИ МИХАИЛА ВОЗНЯКА

Катерина Дубинина

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, 79000 Львов, Украина*

Обрисовано основную проблематику исследования «Предостережения» с научной точки зрения М. Возняка. Рассмотрено вопрос авторства, датирования и место печати анонимного полемического произведения. Произведение рассмотрено, принимая во внимание культурно-просветительный уровень времени и личные интересы автора.

Ключевые слова: полемическая проза, анонимность, образование, культура.

Стаття надійшла до редколегії 21.12.2006

Прийнята до друку 25.12.2006