

ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ІРИНИ ВІЛЬДЕ

УДК 821.161.2"19"-31.09 І.Вільде

«СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ» В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАННОЇ ТРАДИЦІЇ

Любомир СЕНИК

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

Аналіз роману «Сестри Річинські» Ірини Вільде подано в контексті стислого осмислення теорії роману як панорамного зображення різних демографічних груп населення Західної України в добу міжвоєнного двадцятиріччя з типовими проявами соціального, ментального, національного, релігійного «вимірів». Вихоплюючи з народної маси «примруженим оком» яскраві типи, письменниця створює переконливі образи людей з їх різними політичними змаганнями в умовах польської окупації.

Ключові слова: роман, панорама, хроніка, психологізм, іронія, традиція.

Роман-хроніка Ірини Вільде сьогодні вимагає нового прочитання, як, зрештою, й чимало інших творів, написаних в умовах жорстокої цензури та ідеологічного тиску тоталітарної системи на письменників. Цю тезу доцільно конкретизувати умовами виникнення письменницького задуму, його конкретизації в творчому процесі та видання художнього тексту, що може бути предметом окремої розмови. Тим більше, роман відзначений найвищою національною премією; знову ж таки, у згаданих умовах він функціонував активно серед широких читачьких кіл і мав чимало прихильних відгуків у критиці.

Зосередимо увагу на кількох аспектах, які, очевидно, не втратили своєї актуальності.

Традиція. Український роман пройшов складний шлях свого розвитку. Якщо мати на увазі ХІХ ст. – період нового письменства, оскільки попереднє, ХVІІІ ст. (знову ж таки, це окрема тема дослідження), мало інші особливості свого розвитку. У період нової української літератури *характер мислення*, певна річ, був інший. Йдеться про специфічне бачення життя, що дає підстави говорити як про нове «прочитання життя», в якому історичний плин народного буття та особистість у ньому постають як даність, визначена багатьма чинниками – соціальним, психологічним, релігійним, філософським, і все те і багато чого іншого визначалося домінуючим естетичним чинником, без якого, зрештою, годі вести мову як про *художній* твір. У цій традиції як історичної тривалості на передньому плані постають *об'єкт* творчого осмислення (в широкому значенні – народне життя) і *предмет* осмислення, тобто розуміння чинників формування об'єкту творчого осмислення, з одного боку, а з іншого – чинників власне предмета, складної за своєю суттю «структури» художності. Стисло, резюмуючи

історичний досвід (майже двохсотрічної тривалості українського роману), варто наголосити на саме українському баченні таких понять, як «народне життя», «національна історія», «національна людина» тощо, які підтверджують, наприклад, і Марко Вовчок, і П. Куліш, і І. Нечуй-Левицький. І цей перелік прізвищ можна продовжити крізь усе ХХ ст. до нашого часу, де ключові постаті Т. Шевченка, Марка Вовчка, М. Гоголя, І. Нечуя-Левицького, І. Франка визначили національну сутність процесу. Це, по-перше. По-друге, не лише відстояли українське слово перед безперервним наступом на нього режимів, які були проти України та української людини, але – і це не менш важливо – відкрили історичну перспективу для його самобутнього розвитку, незалежно від історичних аберацій, які стосувалися як народного життя, так і національної культури загалом і письменства зокрема. Усе це зрозумілі речі і, очевидно, не викличуть заперечення, якщо враховувати нюанси на кожному історичному етапі України.

Складність цього розвитку полягає і в специфіці конкретно історичного часу та психології людей, світоглядних позицій творців роману. У творчому процесі зазвичай траплялися чинники, про які йшлося вище, проте не завжди виступали однозначно, мали найрозмаїтіший характер, що проявлявся насамперед у мисленні авторів, у впливах на це мислення, на завдання митця тощо. Однак характерним для цієї традиції був націєтворчий феномен, втілений у філософському баченні історії, в зображенні «нових людей» і нових національних тенденцій у надрах суспільства (І. Нечуй-Левицький, І. Франко), у розвитку нових форм роману (А. Свидницький, І. Франко, А. Кримський, В. Винниченко, У. Самчук). Проблема роману як форми і як художнє бачення виходить поза історичні межі того чи іншого періоду української літератури, стає явищем універсальним, загальножанровим, коли свідомість автора, несучи в собі пам'ять свого часу, водночас вміщає досвід поколінь.

Панорамність. Роман «Сестри Річинські» не становить у цьому відношенні винятку, навпаки, ілюструє свою причетність до цієї пам'яті. З формального боку роман органічно пов'язаний з досвідом автора «Люборацьких», однак з тією характерною відмінністю, що цей твір як широке епічне полотно можна назвати романом-панорамою. Очевидно, таке жанрове визначення не потребує пояснень. Зауважимо, що циклування, яке передбачає власне панорамність, було властиве ранньому періодові творчості Ірини Вільде, зокрема знаменитій трилогії «Метелики на шпильках». Трилогія становить ніби в зародку роман-панораму, отже й роман виховання – знову ж таки не без натяку на такий самий роман А. Свидницького, а в світовій літературі, наприклад, роман «Роки навчання Вільгельма Мейстера», який, на думку відомого теоретика роману Георга Лукача, обґрунтовує «структуру людей і їх дії» в романній «конструкції їх суспільного середовища» [7, с. 131].

Це положення важливе для розуміння панорамності жанру, оскільки охоплює естетичний принцип відображення суспільного середовища. Іншими словами, людина (літературний герой) виступає як представник певного колективу за ознаками його характеристик – соціального стану, психології, звичаїв, релігійних переконань тощо. І цей же герой, зберігаючи свою індивідуальність, діє згідно з нормами середовища (колективу), до якого належить, проте сам ніяк не

позбавлений впливу на середовище з моменту свого самостановлення. Можна говорити про взаємодію колективного та індивідуального. Загал (колективний феномен) не є настільки сильний, як герой, наділений зазвичай «сильними рисами» (навіть за ситуації слабкої людини). Ідеться про часткове і загальне, але «доза» того чи іншого лежить у задумі «Сестер Річинських» і водночас у реалізації цього задуму, насамперед не в кількісно-якісних ознаках, а в діалектичних. Це значить, що «дозування» впирається в реальний ґрунт, на якому визрів задум.

І ще одна думка теоретика роману: для Г. Лукача зразковим твором є той, який у свідомості, у переживаннях людей здатний схопити «історію і призначення цілого роду» [8, с. 91] (літературного). Цю думку він висловив відносно «Фауста» (1940). Коментуючи ці думки, автор післямови до польського перекладу «Теорії роману» зауважив, що думки теоретика є «переконанням, що саме мистецтво зуміє доконати речі відносно неможливі: виразити повноту людського досвіду, виявити прагнення відбудови гармонійної особистості, стати свідченням найвищого самопізнання, котре може досягнути в своїй епосі людина як учасник і співтворець безперервного процесу історії» [6, с. 150]. Отож, мистецтво з його могутньою силою пізнання людини здатне на її перетворення. Подібна ідея щодо зміни особистості, її розвитку закладена в романі «Сестри Річинські», коли авторка ставить епіграфом цитату з К. Маркса про те, що людина, сміючись із себе, розлучається зі своїм минулим. Щодо «розлуки», то, очевидно, варто мати на увазі, що його, минулого, не стримаєш, але вже те, як його сприйматимуть майбутні покоління, це вже питання, що стосуються якраз зміни цих поколінь, їх інтелектуального (духовного) збагачення.

Жанр «панорамності» зобов'язує автора вдаватися до широких узагальнень, які здебільшого немислимі без конкретних епізодів, котрі, як мозаїка, виліплюють цілісну картину. Отже, «мозаїчність»: епізод за епізодом, сцена за сценою, життєві історії персонажів – усе це характерна ознака «Сестер Річинських», причому не стільки формальна, як власне змістовна. Це ті необхідні «сходи», якими піднімається автор, а з ним і читач, до узагальнення, до *панорами* епохи. І якщо говорити про епічність роману Ірини Вільде, то згадується близький досвід її сучасника Уласа Самчука. Свідомо шукаємо естетичного, літературного сусідства, маючи на увазі, що традиція – явище універсальне. Вона поширює свою дію на всю романну структуру, а не лише на якісь її частковості. Це значить, що літературна традиція не виступає якимсь пасивним «додатком» в літературному процесі взагалі, і в індивідуальній творчості зокрема, а є суттю літератури як мистецтва слова.

Однак, щоб завершити цю тему, звернемося ще раз до цитованого вище теоретика жанру, який наголошує на тому, що суспільне середовище не є безформною масою, яке своєю чергою виключало б «чужість духовно внутрішнього», ось чому, на думку Г. Лукача, «суспільний світ мусить перетворитися на світ конвенції, який, проте, частково піддається проникненню в нього життєвого сенсу» [7, с. 131]. Іншими словами, відбувається взаємодія особистості з середовищем, але це не означає, що удача особистості (героя) є перемогою середовища і, навпаки, середовище, на думку Г. Лукача, змушене в грі

«особа і маса» мати свій сенс не без іронічного наставлення автора, або, як його називає автор «Теорії роману», «іронічною афірмацією реальності» [7, с. 132].

Власне, ця думка Г. Лукача наводить на особливість роману Ірини Вільде, яка стосується не лише стилю, а значно суттєвішого – світобачення. І хоч стиль слушно пов'язують з мисленням автора, з внутрішньою організацією його як особи і як творця, отже, й з мисленням, то характерність роману Ірини Вільде, очевидно, є не лише стилем думки письменниці, але й свідомим, отже творчим підходом до реальності, що послужила матеріалом для роману. Цю особливість твору можна б назвати «підтекстом примруженого ока». Йдеться про внутрішню характерність твору, якою пронизаний весь текст. Це означає, що більше чи менше прихований наратор, який часто-густо зникає в особовості героїв, якраз постійно присутній (незалежно від його іпостасі), оскільки прискіпливий, точніше – уважний читач не може не помітити цього підтексту.

Підтекст «примруженого ока» має різні відтінки, умовно кажучи, різні «запахи», які вказують на довершеного майстра, що, ніби залишаючись у тіні, примруженим оком дивиться на людей і світ, які стали «матеріалом» для його твору.

Наприклад, уся життєва історія Бронека, особливо його передвесільні «заходи», характер і поведінка Сташки, та й вся, зрештою, романна історія Бронека свідчать про її фатальну малість, якусь інакшість від інших, які чимось подібні до нього... Причому виліплювання характерів тут, як і в усьому творі, надзвичайно яскраве, з чіткою індивідуалізацією персонажів, з «прив'язкою» до їхніх середовищ. Це настільки характерне «олюднення» роману, що, природно, забуваєш цей внутрішній підтекст, хоча він постійно наявний. Зрозуміло, що це не тільки стиль.

«Малість» історії Бронека сучасному читачеві, збагаченому нині досвідом посттоталітаризму, переконливо демонструє неможливість вирішення „справи” Бронека Завадки. Це та гра особи і «маси», яка не може дати позитивних результатів ні для першої, ні для другої сторони. ГРА БЕЗ ВИГРАШУ. Мудрість наратора (тут він збігається в багатьох випадках з особою автора) в тому, що він бачить цю «малість» і навіть в умовах тоталітаризму здатний її донести до читача. Напевно, проникливий, допитливий читач її прочитував і тоді, але, певна річ, така рецепція твору не відзначена в тодішній критиці.

Проте це лише один аспект теми. Є ще інший, який сягає в близьку і продуктивну традицію насамперед І. Франка за своєю життєвою яскравістю та художньою довершеністю. Йдеться про так званий бориславський прозовий цикл І. Франка, в якому варто підкреслити роль і місце «чужого» у взаєминах капіталу і праці. Ту ж картину бачимо в «Сестрах Річинських», хоча тут зовсім інший історичний період, чим неважко підкреслити, що вже і в ХХ ст., упродовж міжвоєнного двадцятиліття, на західних землях у цій надзвичайно болючій проблемі, що має широкий суспільний і просто людський резонанс, нічого по суті не змінилося, може, й навпаки – поглибилася прірва між тим же «чужим» і «своїм». Знову ж таки в романі Ірини Вільде «свій» і «чужий» схоплені «прижмуреним оком» і, звісно, в підтексті, бо час, в якому творить письменниця, власне, спрямовує в такий підтекст. Отож, «чужий» – це, як і в І. Франка, чужий

за своїми інтересами, на відміну від інтересів робітників, – усі оті зілінські, філіпчуки, гольдштроми і вся інша компанія власників. «Чужих», зібраних у романі не за етнічним принципом, а за іншими ознаками, близькими до наївного класового поділу, всіх сукупно об'єднує принцип виживання під сонцем, і це життєве прагнення наштовхує на різні маневри, що й виявляють їх моральні та політичні позиції. Для українця Філіпчука, власника друкарні, головне – витримати конкуренцію польського суперника Зілінського, підтримуваного панівною владою, а ще, крім того, чи не найважливіше – поширювати українську книжку, хоча умови для цього несприятливі... Це один з прикладів того, що панорамність «Сестер Річинських» вибудовується на широкому суспільному, правовому, етнічному, соціальному, демографічному зрізі з активним включенням суспільних проблем конкретної історичної доби (міжвоєнного двадцятиріччя) з характерними схрещеннями політичних, соціальних, мейтальних, психологічних, в тому числі й класових, міжнаціо-нальних і навіть гендерних, поглядів, звичок, поведінки, настроїв тощо. Звісно, тут варто мати на увазі, що свого часу підкреслив польський теоретик та історик Генрик Маркевич: коли заходить мова про теорію роману та інші наративні жанри, «поділ тексту на вимову наратора і вимову постаті», тобто героя [9, с. 466], щоб таким способом не ототожнювати два чи навіть три самостійні суб'єкти творчого процесу, а саме наратора, автора і героя. Поза сумнівом, вони сприяють поліфонії прози – адже кожен із них має свій голос і свою інтонацію.

Отже, *панорамність* динамічна, вона пульсує реальними подіями, характерами, уявленнями людей, нерідко наївними як на побутовому, так і соціально-психологічному чи політичному рівнях. Що, наприклад, варті в діалозі Сулімана та Аркадія теми про передвоєнну ситуацію в Європі, про сподівання української інтелігенції, безпечної в умовах польської міжвоєнної окупації, оцінки ролі і місця Радянського Союзу, критичні в устах Аркадія і, до речі, не позбавлені його рації, тут виписаної іронічно, але правдиво. Це «сувора правда». В. Дончик, до речі, ставить роман під цим визначенням [3, с. 148]. І все це не просто «тло» – це активний чинник формування романного тексту, за яким стоїть епічна традиція, про яку йшлося вище, скажімо, трилогії Уласа Самчука «Волинь», тим більше виграшною, що написана вона в умовах окупації, але вільною від ідеологічного терору, характерного вже для часів написання «Сестер Річинських». Факт, без сумніву, не маловажний, бо було б протиприродним, щоб авторка «Метеликів на шпильках» з їх чи не центральною ідеєю виховання національної самосвідомості раптово змінила свої позиції. Тим паче, можна припускати, що задум «Сестер Річинських» як широке соціально-психологічне полотно, ймовірно, зародився ще до злопам'ятного «визволення», яких було аж два (1939 і 1944 років).

Оцінюючи роман Ірини Вільде, очевидно, необхідно навести думки, які не схвалюють роману через одне застереження, що це роман соціалістичного реалізму, в який письменниця під пресом офіційної влади втискувалася, руйнуючи й свою природну сутність як незалежна письменниця. З цього приводу читаємо, наприклад, в «Азбуковнику» Б. Романенчука, який посилається на твердження письменниці, висловлене в журналі «Радянське літературознавство»

(1966, № 3), що «нічого її не може вивести з рівноваги так гостро, як неправда», зауважує: «Роман «Сестри Річинські» свідчить, однак, про протилежне, інакше її мусіла б виводити з рівноваги її власне положення, в якому вона опинилася, і свідомо брехня, обман і шахрайство комуністичної партії, якій вона служить не за страх, а за совість...» [4, с. 158]. Щоправда, критик упускає з уваги умови письменницької роботи в часи тоталітаризму. Адже творити і не бути фізично й морально знищеним – це понад сили будь-якому талантові. Тому, очевидно, варто зважати на умови творчості, з одного боку, а з іншого – об'єктивно оцінювати результати: де автор правдивий і не грішить проти правди, а де тенденційний з огляду на згадані обставини.

Ще кілька зауважень цього ж автора: він вважає, що письменниця правильно обрала доньок священика, щоби показати їхню соціальну незахищеність після смерті батька – священика Річинського і таким способом поставити їх в екстремальні умови, за яких, на думку авторки, найкраще виявляється характер. Але, як писав критик, сестри не мають прототипів і «в цілості виконані соцреалістично – якими вони повинні бути, згідно з класовою ідеологією, як класові вороги, бо священик – класовий архи-ворог «трудового народу». Таким і змалювала о. Річинського, зібравши в ньому всі можливі негативні риси...» [4, с. 157]. Зі значно різкішою критикою на сайті «Коломия» подано статтю Б. Романенчука «Літературна Коломия», у якій він зазначив, що роман «Сестри Річинські» «мистецьки і психологічно фальшивий. Хоч його головною рисою є нібито реалістичність і дійсність, але справді дійсності і реалістичності тут мало, все вигадка під маскою дійсності, а з дійсності взята лише тема з життя» [5].

Ще один штрих, на який варто звернути увагу, вносить Олег Баган у коментарях до видання повістей Ірини Вільде, яке він упорядкував і редагував, відзначивши, що у ції твори вже за радянщини письменниця внесла переважно лексичні і стильові зміни, «що допускалися з огляду на «початковий етап» пристосування до радянської влади, яка спочатку, особливо в умовах масштабного опору в західноукраїнському суспільстві, завжди любила побавитися з письменниками у «свободу творчості» [1, с. 474]. Відомо, чого коштували письменникам ці «забави» та які наслідки принесли для літератури, і не є секретом, що письменниця в умовах сатрапської цензури, яка стояла на сторожі вірності режимові, як і кожен письменник, котрий творив на теренах великої зони, не могла ні забути її, ні якимсь чудом визволитися з-під ідеологічного тиску.

Психологізм. Справді, щодо негативних рис характеру о. Аркадія, то, очевидно, їх тут зібрано тенденційно. І все ж, характери героїв «Сестер Річинських» змалювано колоритно, що було б неможливе, коли б письменниця не мала життєвого матеріалу і не знала галицьких середовищ, про які йдеться в романі. Для прикладу достатньо нагадати сцени, коли Безбородько (він винаймає квартиру в удови-полковничихи з «високими» манерами) помічає незрозумілі натяжки пані Бровко. Постукавши в кімнату квартиранта і перепрошуючи, вдова зайшла і повідомила, що з лікарні приходили, отже, потребують «пана доктора», але, ніби між іншим, вставляє вістку, що панни Річинські після смерті батька

залишилися без забезпечення. Вістка й не дуже вдарила Безбородька, але все ж таки муляла, бо він напередодні освідчився панні Катерині. Вістка вельми вразила пані Бровко, і «ця врівноважена дама вискочила з кімнати із спритністю дикої кішки», а одним абзацом вище авторка повідомляє, що «він не хоче пам'ятати, що в особі пані Бровко має аристократку, перед якою він понад два роки намагався грати роль людини з бездоганними манерами» [3, т. I, с. 278].

У цих сценах, до речі, поданих теж крізь «примружене око» письменниці, тонко обігруються психологічні натяки на ймовірні плани вдови щодо квартиранта, як і такі ж натяки у реакції Валі на повідомлення Безбородька про заручини з панною Річинською. «Тільки ніби невловима тінь пробігла по обличчі, але Валя опанувала себе» [3, т. I, с. 281]. Нарешті жених викриває себе, коли щиро признається Валі: «Лікар, Валюшо, мусить з багатою женитись, коли сам небагатий» [3, т. I, с. 282]. Валі відкрилися очі на справжню сутність жениха, який побачив зміну в наївній досі дівчини: «Перед ним стояла, схрестивши на грудях руки і холодно посміхаючись, молода, чужа жінка. Безбородько відчув острах: ще хвилина – і ця чужа відчинить двері, мовчки вкаже йому на них» [3, т. I, с. 283].

Все, як видно, тримається на психологічній динаміці, на зміні відчуттів героїв, і ця своєрідна миготливість «мозаїки» різних почуттів протагоністів, поза сумнівом, засвідчує майстерність романістки в малюванні характерів і взаємин між героями.

Психологізм «Сестер Річинських» *концептуальний*: він підпорядкований розкриттю авторської концепції, згідно з якою аналіз підтверджує і водночас розкриває не лише характер, а й світоглядну сутність особистості. Це двоєдине творче завдання авторки реалізується цілим арсеналом засобів розкриття внутрішнього світу протагоністів. Наприклад, уперше зустрівшись з Орестом Білинським, Олена спочатку знічена, потім поступово заспокоюється, відчуваючи, що в її душі пробуджуються нові для неї почуття. І тоді вона згадує свого опікуна, про якого навіть годі подумати, що буде схильний до «мужичої» мови чи «мужицького поета», а саме його, Тараса Шевченка, Орест радить дівчині прочитати. Так у психологічному аналізі письменниці тісно переплітаються особисті й інші, патріотичні чи громадські, мотиви, створюючи в уяві читача різні характери протагоністів і різні рівні їх свідомості. Певна річ, усі ці спостереження мають під собою реальний ґрунт. Отже, закид Б. Романенчука варто вважати принаймні невмотивованим. Утім, авторка в далеко не простих умовах виборює собі простір свободи для вільного творчого пошуку. Звісно, треба усвідомлювати, що цей простір був обмежений, і це вже не вина письменниці, а часу, в якому їй довелося жити і творити.

Як би не було, саме сьогодні «Сестри Річинські» дають підстави для нового прочитання роману, спроби якого, звичайно, не вичерпані проблемно в цій статті.

1. Баган О. Коментар // Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти. Повісті. – Дрогобич: «Відродження», 2007. – С. 473–475.

2. Вільде І. Сестри Річинські // Вільде І. Твори в п'яти томах. – К.: «Дніпро», 1967 – 1968. – Т. 1–3.

3. Дончик В. З потоку літ і літ потоку. – К.: Видавничий дім «Стилос», 2003. – 555 с.

4. Романенчук Б. Азбуковник. Енциклопедія української літератури. – К.–Філадельфія, 1974. – Т. 2. – 535 с.
5. Романенчук Б. Літературна Коломия // alt=9620Коломия9620ВЕББ9620 ПО.
6. Brodzka A. Posłowie // Lukacs G. Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki. – Warszawa: PIW, 1968. – S. 109–68.
7. Lukacs G. Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki. – Warszawa: PIW, 1968. – 171 s.
8. Lukacs G. Studia o „Fauście” // Lukacs G. Od Goethego do Balzaka. – Warszawa: PIW, 1958.
9. Markiewicz H. Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku. – Warszawa: PWN, 1995. – 567 s.

«THE RICHYNSKI SISTERS» IN CONTEXT OF UKRAINIAN NOVEL TRADITION

Lyubomyr Senyk

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

The analysis of the novel «The Richynski Sisters» by Iryna Wilde is made in the context of a concise comprehension of the theory of the novel as a panoramic image of different demographic groups of the population of Western Ukraine in the interwar years with the typical manifestations of social, mental, national, religious «dimensions». Distinguishing bright types from the popular mass «with her squinted eye», the authoress creates convincing character-sketches of people with their different political aspirations in the conditions of the Polish occupation.

Key words: novel, panorama, chronicle, psychology, irony, tradition.

«СЕСТРЫ РИЧИНСКИЕ» В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ РОМАННОЙ ТРАДИЦИИ

Любомир Сеньк

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

Анализ романа «Сестры Речинские» Ирины Вильдэ подано в контексте осмысления теории романа как панорамного изображения разнообразных демографических групп населения Западной Украины во времена междувоенного двадцатилетия с типическими проявлениями социального, ментального, национального, религиозного «измерения». Схватывая из народной массы «прищуренным глазом» яркие типы, писательница создает убедительные образы людей в их разнообразных политических устремлениях в условиях польской оккупации.

Ключевые слова: роман, панорама, хроника, психологизм, ирония, традиция.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.2007

Прийнята до друку 14.05.2007

УДК 821.161.2"19"-31.09 І.Вільде:17

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО САМОУСВІДОМЛЕННЯ В РОМАНІ «ПОВНОЛІТНІ ДІТИ» ІРИНИ ВІЛЬДЕ

Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ

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

Простежено, як в образі-характері Дарки Попович письменниця відтворила складний шлях української дівчини до національного самоусвідомлення, утвердження свого «я».

Ключові слова: роман, образ, персонаж, національне самоусвідомлення, морально-етичні орієнтири.

Роман Ірини Вільде «Повнолітні діти», в якому порушена проблема національного самоусвідомлення, є автобіографічним. Адже авторка твору виховувалася в національно свідомій родині, яка стала джерелом плекання духовності та історичної пам'яті. «Можу з гордістю сьогодні сказати, виросла в ідеальній родині, і мені здається (може, це моя особиста «антинаукова» думка), що у великій мірі завдячуючи цьому стала письменницею» [4, с. 27–28], – підкреслювала Ірина Вільде.

У формуванні її як письменниці важливу роль відіграв батько – народний вчитель і письменник Дмитро Макогон, який прищепив їй любов до «своєї малої батьківщини, тобто до того клатика рідної землі, на якій родився і виріс, до людей, що його оточували, до мови, звичаїв народу як наріжного каменя патріотизму» [1, с. 4].

У постаті головної героїні Дарки Попович письменниця відтворила свій шлях національного прозріння та самоусвідомлення. На думку Володимира Старика, «фабульний візерунок роману письменниця виткала на надійній фактологічній основі, яка не відразу впадає у вічі, хоча й сповнює життєвою достовірністю пригоди та переживання героїв книги» [6, с. 98]. Та говорячи про реалізм роману «Повнолітні діти», В. Старик застерігав «від заманливої перспективи трактувати зміст його буквалістично, бо, як і в кожному іншому художньому творі, долі героїв в тій чи іншій мірі відбігають від життєвих шляхів їх прототипів, а розвиток описаних у романі подій підкоряється не тогочасній газетній хроніці, а своїй внутрішній логіці» [6, с. 98].

У романі «Повнолітні діти», створеному на основі трилогії повістей «Метелики на шпильках», «Б'є восьма» і «Повнолітні діти», авторка охопила художній час головної героїні від дитинства до зрілої юності і з почуттям тонкого жіночого гумору змалювала дитячі роки дійової особи, звертаючи особливу увагу на шляхетність її родини. Коли Дарці йшло вже на десятий рік, вона вирішила сама привітати себе з днем народження листівкою з голубком, і

родина сприйняла це з порозумінням, а коли їй сповнилося п'ятнадцять років, вона витримала іспити до п'ятого класу жіночої гімназії в Чернівцях. При температурі двадцять вісім градусів тепла Дарка Попович надягнула на себе гімназійну формену шапку з блискучим дашком, чим розсмішила своїх односельчан. Та, опинившись у гімназії, героїня змушена була подорослішати і вирішувати складні національно-політичні проблеми українства, які постали перед нею.

Іван Денисюк зараховує «Повнолітні діти» до так званих «романів про виховання», і в ньому, на його думку, висвітлено «еволюцію формування моральних якостей буковинської молоді в задушливій атмосфері королівської Румунії» [5, с. 125]. Композиція роману побудована так, що сюжетні події твору подані через сприйняття головної героїні, хоча розповідь ведеться від третьої особи. Треба відзначити, що Дарка Попович не є організатором національно-політичного життя в Чернівцях. Вона перебуває над процесом, сприймає чи не сприймає різні погляди, аналізує їх, пропускає через своє вразливе серце і робить відповідні висновки для себе. Для відтворення національно-політичних процесів, що відбувалися в Буковині, окупованій румунами, Ірина Вільде використала різні форми монологів, діалогів та політичних диспутів. Психологічний стан українців передала Ірина Вільде в діалозі зі Стефою, гімназійною товаришкою, яка висловлює своє обурення негідними вчинками деяких гімназисток: «Собака та «твоя» Ориська – от що я тобі скажу! Собака. Її б'ють по морді, а вона лиже руку, яка її б'є... Яка ганьба! Українка! Плювати я хотіла на таких українців! Заявляти на весь голос, що їй подобаються «поезії» Тудоряну, який називає нас «стадом покірних»... Який не так давно виступив у «Віця Румунії» з «науковим відкриттям», що на Буковині взагалі немає українців, а є тільки зрусифіковані румуни, і радив... ага... навіть наші прізвища «навертати» на румунські... Недосить, що нас змушують вивчати такого «поета», а тут ще... знайдеться паршива вівця, яка стане вихвалити його «поезії»... Чи ти не розумієш, що це все одно, що всім нам... та не тільки нам, але всім українцям на Буковині, в обличчя наплювати? Ти дійсно цього не розумієш? Це ж, – Стефа бере себе рукою за шию, – це просто зрада перед народом...» [2, с. 89–90].

Оці слова «зрада перед народом» привели Дарку до тями, і вона почала поступово осмислювати, хто вона, і яке місце належить їй серед гімназійної молоді. Гімназія, в якій навчалася Дарка Попович, була українською, утримувалася на кошти учнів, але в умовах румунського поневолення не все було так просто з українською справою. Румунські шовіністи намагалися всякими способами обмежити функціонування української мови, зневажливо ставилися до української культури, принижували українців, їхні звичаї традиції, обряди. З одного боку, такі процеси деморалізували нестійких українців, а з другого – викликали обурення та спонукували до протесту окупаційному режиму. Ірина Вільде в романі «Повнолітні діти» показала, як головна героїня, всупереч несприятливим обставинам, починає усвідомлювати своє національне «я». Вона згадує, що її тато-вчитель був заарештований, коли прийшли румуни. Згадує вчителів-румунів, які вчили її в школі, і не має до них неприязні. Але Стефа постійно спрямовує думки Дарки в потрібне русло: «Тата твого арештували

румуні, а ти так легко погодилася на те, щоб Мігулів змінив українську мову на румунську? Невже ж ти не розумієш, що це значить? Невже ж ти, – голос Стефана важким і дуже повільним, – ще й досі не розумієш, що вони всяким штучками поступово хочуть заперечити нас взагалі, як націю? Невже ж ти не бачиш, що такі, як Мігулів, – на службі в них? ...А тобі ніколи не спадає на думку, що ми повинні знати твори своїх поетів... знати історію нашого народу, знати, хто ми і звідки взяли на світі» [2, с. 98]. Після цієї розмови Дарка починає читати книжки, які їй спеціально приносять подруги. Її кругозір розширюється, але в неї постійно виникають якісь сумніви. Вона не кидається бездумно у вир життя, а намагається утриматися над ним, немов спостерігаючи за всім, що відбувається навколо, збоку. Можливо, в цьому проявилася певна риса характеру письменниці, а може, вона хотіла в такий спосіб убезпечити себе від звинувачень вульгарно-соціологічної критики, яка дуже часто безпідставно ототожнювала героя з автором твору.

Дарка уважно вислуховує своїх подруг, не зразу зважується вступити до молодіжного товариства, програмою якого було відстоювання національних інтересів українців. Вона не хоче сліпо підкорятися чужій волі, намагається зберегти своє «я». Для відтворення душевних переживань героїні письменниця вдається до внутрішніх монологів. «Господи, за кого вони мене мають! Та ж прийдіть, накажіть – я піду за вами, тільки не давайте так самій вирішувати ці важливі справи. Хай хоч моїй бідній мамі здається, що це ви втягли мене туди, але ж ви знаєте, що я добровільно піду за вами і з вами...» [2, с. 151], – розмірковує Дарка, по-дитячому оглядаючись на матір. Водночас оце постійне звіряння своїх кроків з матір'ю, батьком, бабусею свідчить, настільки нерозривно зв'язана Дарка Попович зі своєю родиною, навіть перебуваючи від неї на відстані. Виплекані в сімейному колі морально-етичні, національно-політичні, естетичні ідеали допомагають героїні орієнтуватися в складному та жорстокому світі, вистояти в ньому в екстремальних ситуаціях.

Зосереджуючи увагу на еволюції національного усвідомлення героїні, письменниця проникає в її внутрішній світ. «Психологічно вірно накреслено динамічну, тремтливу історію дівочої душі, сповнену великих болів, радощів і смутків, не раз брутальних ударів життя, несправедливої суспільної системи, історію духовного гарту й нелегких внутрішніх перемог» [5, с. 125]. Дарка Попович ще зовсім дитина, вона цілком природно оглядається на свою матір, шукаючи в неї опори та захисту, але життя вимагає самотійних повнолітніх рішень, і батьки, їхня позиція, їхні морально-етичні орієнтири можуть підказати шлях до виходу зі скрутної ситуації, та вирішувати доводиться самій. Вона наївно вірить у торжество добра та справедливості, але скрутні обставини змушують її більш реально подивитися на світ. Дуже скоро сумніви Дарки Попович розвіялися, коли вчитель румунської літератури Мігалаке безпідставно ставить незадовільні оцінки тим учням гімназії, які відстоюють почуття національної гідності. Він знущається з них у різний спосіб, намагаючись зламати їхній внутрішній спротив. «Дав я тобі двійку, бо мені так хотілося, а ти можеш іти скаржитися на мене хоч до бога» [2, с. 126], – звертається він до Оріховської. Та така відверта несправедливість не налякала, не зламала Дарку, а

підштовхнула її до протесту. Вона відкрито вступає в суперечку з Мігалаке, наражаючи себе на небезпеку. Дарка вимагає пояснень, на якій підставі Мігалаке поставив їй погану оцінку, звертаючись до вчителя українською мовою. І саме звертання українською мовою обурило його:

«Як же ж я можу дати «панні» добру оцінку, коли «панна» не вміє по-румунському два слова склеїти? А може... не хоче по-румунському говорити?

– Мене ні разу не питали, – держиться Дарка вперто рідної мови.

– І не будеш питана! – відповідає вчитель, уже без перекладача, що свідчить, що він добре розуміє по-українському. – Амінь! Розумієш? – і робить Дарці хрест на чолі своїми до гідоти виплеканими пальцями. – Амінь!» [2, с. 153].

Випробовування випадають на особисті почуття Дарки. Циганюк доручає їй відмовити Данка Данилюка, в якого вона закохана, від участі в концерті на честь міністра. Їй непросто зважитися на такий крок. Вона вагається, боїться завдати неприємностей своєму коханому: «У тому симфонічному оркестрі, чи як його назвав Циганюк, тільки два українці. Коли вони не з'являться... ці два... єдині з усіх українців... то ж це так зрозуміло... так безсумнівно, що їх на другий день проженуть з усіх шкіл в Румунії. Так треба сказати собі ясно. І Данка проженуть з гімназії... і цьому повинна допомогти вона, Дарка» [2, с. 157–158]. Тобто, вона повинна взяти на себе відповідальність за долю коханого хлопця, підставляючи його під удар. Тут письменниця використовує внутрішній конфлікт для розкриття психологічного стану персонажа. Вона показує благородство Дарки, її небажання ламати чинює долю.

Ірина Вільде не ідеалізує своєї героїні, а показує її як складну суперечливу постать, якій нелегко розібратися в лабіринтах власної душі. Дарка ревнує Данка до однокурсниці – дочки префекта Лучіки, вважаючи її батька ворогом українства. Але Данко заспокоює її: «О, можеш бути певна, що Лучіка не з моїх ворогів! Ха...ха!.. Лучіка – мій ворог! Що ти говориш, Дарцю? Знай, що в них дами з товариства не пхають носа в політику. Вони займаються тільки тим, чим належить займатися дамам... Вони намагаються бути гарними, шикарними, бавляться... Коли б ти знала, як румунські дами з товариства вміють пити вино! За таких «ворогів» можеш зовсім спокійна бути» [2, с. 167]. Данко має рацію, що не всіх румунів треба вважати ворогами української справи. Він політично нейтральний, не виявляє своєї національної позиції, але точно підмітив відмінність між румунськими і українськими жінками: «Зате моя Дарця почепить собі шаблю і піде за неньку-Україну воювати!» [2, с. 168].

Політична нейтральність Данка зовсім не значить, що він позбавлений почуття національної гідності. Він готовий сказати самому міністрові, що не буде грати на його честь, бо не хоче опинитися серед зрадників, хоча не може сприйняти Дарчиного ставлення до Лучіки. Та Дарка наполягає на своєму: «Бо ми взагалі не повинні дружити з гнобителями. Ніколи й ніде. Наші дівчата не повинні ходити з румунськими паничками, а хлопці – з «домні шорами». Бо так можна звикнути до них, звикнути навіть до того, що нами правлять бояри...» [2, с. 183]. Ревність засліпила її, і вона не може об'єктивно оцінити румунку Лучіку, яка волею випадку опинилася поряд з її коханим хлопцем.

Дарці важко знайти душевну рівновагу, коли на неї хлинула злива інформації, а душу переповнюють почуття. У запальних розмовах з однокурсниками вона стримана та виважена. Не все героїня може сприйняти, не з усім погодитися. Для відтворення політичної ситуації в Буковині Ірина Вільде використовує форму диспуту. Дарка Попович не бере участі в дискусіях, але вона уважно вислуховує все, про що сперечаються її однолітки, намагається якнайглибше осмислити національно-політичні процеси в Буковині.

Після бунту проти свята на честь міністра влада вирішила розформувати українські гімназії. На думку Оріховського, сигуранца придумала геніальний план роз'єднання патріотично налаштованої молоді: «Замість саджати в тюрми й викликати небажані настрої серед українського «міноритету», вона знешкоджує вас, розсіваючи по всій Румунії. При тому, майте на увазі, є інструкції не приймати більше ніж двох до однієї і тієї ж школи» [2, с. 357]. У полеміку зразу ж вступає Іванчук: «Пан Оріховський каже, що сигуранца розвіє нас по всій Румунії, як мак, і цим знешкодить нас зовсім. Файна концепція, нема що! Але я хочу тут сказати, що, крім низьких шкурницьких інтересів, – він плюнув у повітря, – є ще й патріотизм! Є ще у декого у грудях серце, що б'ється для неньки України!» [2, с. 361]. Оріховський орієнтується на Росію, на «дружбу народів», на інтернаціонал, покладаючи надію на комуністів. Іншої думки Іванчук, який вважає, що «комуніст-українець така сама зараза, як і комуніст-єврей, румун чи поляк» [2, с. 363], і тому він готовий перестріляти їх всіх. Він мріє про самостійну Україну, але перед тим хоче справедливого суду над гнобителями: «Хай би я віддав румунам усі кривди, що вони заподіяли нам за ці роки... хай би повідбирав насамперед у них всі до одної школи, повиганяв усіх румунів з державних посад, заборонив румунським ремісникам мати власні майстерні, не допускав їх молодь у вищі школи, спаплюжив би їх історію, заборонив би, як вони роблять з нашим Франком і Шевченком, читати їхніх класиків, наплював би їм так у лице, як вони нам плюють» [2, с. 362]. У запалі полеміки він говорить: «Ми не пацифісти, якими ви хотіли б нас зробити! «Братерство», «дружба народів» – це фата моргана, пане Оріховський, кінь реготався б з цієї комедії. Український народ не хоче жадних «союзів»... Протягом усієї своєї історії нічого й не робили українці, як вічно з кимось «союзились», і вічно їх обманювали... тому ми нікому не віримо вже! Український народ хоче зажити самостійним, ні від кого не залежним життям від Сяну до Дону» [2, с. 363]. Думки Іванчука розвиває Стефа: «Ну, що в Росії... коли б вона дірвалася до влади, перевернула б життя догори корінням... Я ще не бачила, щоб квітнуло й родило дерево, не маючи свого коріння в землі... А зрештою, в нашому конкретному випадку найважливіше – це національна боротьба, і для неї треба нам об'єднати всі сили народу, а не роздрібнювати їх, я так думаю, штучним розподілом на «бідних» і «багатих» [2, с. 366].

Зважаючи на відтворення цих бурхливих дискусій, можна зробити висновок, що письменниця врахувала зауваження щодо її ранньої творчості, коли її звинувачували в аполітичності, і вона змушена була оправдуватися у «Слові, прочитаному на вечорі проголошення літературної нагороди за 1935 рік дня 30 січня 1936 року»: «Роблять мені докори, що я не торкаюся національних чи

суспільних проблем. Це правда, хоч докори їй не слухні. Можливо, що якби наші письменники з більшим пієтизмом і з більшим почуттям відповідальності ставилися до національних проблем у літературі, то я теж була б зважилася торкнутися їх. Поки ще не можу зважитися. Вважаю, що ці справи заважні їй засвяті, щоб писати про них як-будь. Боюся, що перо моє ще замало вироблене й загартоване на них, одначе кажу щиро так, як кажеється довіреном приятелям. Що коли б я їй хотіла бути замітнішою письменницею, то тільки тому, щоб зробити своєю працею прислугу українській культурі» [5, с. 378]. Тобто, у романі «Повнолітні діти» Ірина Вільде зважилася порушити національно-політичні проблеми і намагалася розкрити їх у всій складності та багатогранності.

Для висміювання негативних явищ письменниця використовує сатиру, спрямовану проти подвійних стандартів у навчальному закладі. Формально директором української гімназії в Чернівцях був українець Кваснюк, а насправді його функції виконував Мігалаке – він диктував свої умови, нав'язуючи румунізацію українців. У цій гнітючій атмосфері навіть лояльний вчитель Івасюк не дозволив Оріховській обрати для підсумкових занять заборонені в Румунії політичні поеми Тараса Шевченка, оберігаючи її від нових неприємностей. Інтертекстуальні посилання на українську пісню, творчість Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської відіграють важливу роль у формуванні національної свідомості учнів української гімназії. Подруга Стефа намагається відкрити очі Дарці на загрозливі процеси для українців: «Я не буду тобі багато розповідати. Ти бачиш сама, до чого йдеться в нашій гімназії... Бачиш (Стефа зовсім забуває про те, що Дарка – приватистка, перший рік у гімназії), що з кожним новим шкільним роком ми втрачаємо щораз більше прав. Минулого року ми ще мали свідоцтво на двох мовах, і румунська була тільки як предмет... Цього року будуть уже тільки румунською мовою і під час фізкультури вже румунська команда. А історія? Нам обіцяли, що ми будемо вивчати румунською мовою тільки історію Румунії, а що зробили з нами? Скликали начебто з'їзд істориків, і – ось які наслідки... «Для нашого добра», для «полегшення» навчання вивчаємо румунською мовою вже і всесвітню історію. Бачиш, як вони це хитро роблять? Тебе грабують до сорочки, а тобі повинно здаватися, що це – для «твого добра»... І багатьом таким ідіоткам, як Лідка Дудка, і справді так здається. На другий рік, побачиш, уже відкрито, без штучок, будуть вивчати історію в усіх класах тільки на румунській мові. Через два, через три роки дійде до того, що в українській гімназії скасують українську мову як предмет... Будемо вивчати французьку, латинь, німецьку мову, тільки не рідну...» [2, с. 136]. Стефа вимальовує непривабливу перспективу для українців Буковини, яких насильно румунізують, обмежуючи вживання української мови. Тобто, Ірина Вільде показала в романі «Повнолітні діти», як всі дії румунського урядування були спрямовані на обмеження функціонування української мови, створення штучних перепон для розвитку української культури та приниження національної гідності українців.

Відвідуючи молодіжну організацію, до якої входили учні жіночої і чоловічої українських гімназій, Дарка розширює свій світогляд. Після доповіді Циганюка про Богдана Хмельницького «на її очах виникають, як мінливі ракети, нові істини, народжуються і відразу стають міцними нові поняття, нові закони.

Ніколи, ніколи досі не вважала Дарка українців господарями Буковини, її політичними володарями. Була Австрія, «належали» до неї, потім треба було «належати» до Румунії. Ніколи якось не могло вміститися в Дарчиній голові, що назву, саму назву «Україна» можна віднести і до Буковини. Адже тут можна було вживати тільки саму тіль цього слова (і то не офіційно), тільки його прикметник: українська пісня, українська вишивка, українська кераміка... Але Україна? Тут, на Буковині?» [2, с. 139].

Дарка зазнає все нових і нових випробувань. Директор гімназії готовий допомогти їй залагодити справу з румунською, але ставить перед нею конкретну умову: учениця мусить пригадати, хто їй наговорив, що «Буковина – тільки тимчасово окупована королівським урядом? Що українські патріоти не повинні вивчати поезій Тудоряну... Що настануть ще зміни на Буковині...» [2, с. 193]. Звичайно, Дарка це чула від свого батька, від товаришів, але вказати на них вона не могла – не мала права зрадити, хоч над нею нависла загроза виключення з гімназії. Не зміг нічого добитися від Дарки і Мігалаке, змальований у романі з сарказмом, який «запінений, закукурічений, прискочив до Дарки, вхопив її своїми руками, наче яструб кігтями, і потяг її до шафи, аж скляні ампулки в ній задзенькотіли» [2, с. 196].

За свою непоступливість та впертість Дарка Попович отримала з історії двійку та «незадовільну» поведінку. Така несправедливість глибоко вразила її. Вона найбільше боялася того, що її не зрозуміють ні батько, ні мати, ні бабуса. Але вона помилися. Вся родина з порозумінням поставилася до Дарки, усвідомивши, що причини конфлікту зумовлені не стільки психологічною несумісністю вчителів і учнів, як системою суспільних взаємовідносин в окупованій румунами Буковині. Родинні стосунки в сім'ї Поповичів Ірина Вільде відтворила з позицій ментальності українців, які завжди були схильними до миру, злагоди, любові та взаєморозуміння.

Молодь Буковини не хотіла миритися зі станом, який склався в Буковині. Гімназисти в різний спосіб намагалися виявити свій спротив. Хтось з них зрубав дуб, який мав символізувати вічне об'єднання Буковини з Румунією. Підозри впали на гімназистів, і цю конфліктну ситуацію авторка використовує для того, щоб показати силу духу, непокору злу, прагнення до волі та незалежності.

Дарка вчиться розрізняти лицемірство та підступність. У цьому допомагає їй Наталка. Вона навчає її стійкості та мужності. Коли арештували їхнього товариша Ореста Циганюка і Дарка впала в розпач, то Наталка намагається розвіяти її гнітючий настрій – пропонує дивитися на ситуацію більш оптимістично: «Навіть коли б, Дарко, за нами не слідкували, навіть коли б ми обставинами не були змушені вдавати веселих, то нам все одно не личило б упадати в тугу з приводу Ореста. Це почуття жалості не робить честі ані тому, кому співчують, ані тому, хто співчуває. Зайва доза жалості у підпільній роботі може стати згубною. Треба, Дарко, гартувати свою волю. Треба враховувати, що ворог, вивчивши твій характер, може зіграти на м'яких струнах твоєї душі. Може статися таке, що ворог, якого треба знищити, прикинеться жалюгідним, нещасним, і ти що? Пожалієш його? Пощадиш його, а він, вирвавшись на волю, «віддячить» тобі тим, що знищить тебе ще з більшою оскаженістю, ніж зробив

би це перед тим. Бо тепер, крім ненависті, він матиме до тебе ще й почуття презирства за твій дурний розум» [2, с. 251–252].

Національне прозріння та активна громадська позиція позначилися на долі головної героїні – вона потрапила в список «неблагонадійних» і тому змушена була покинути українську гімназію в Чернівцях та закінчувати навчання в Штефанештах. Там у різних випробовувальних ситуаціях Дарка гартує свою волю, формує світогляд, усвідомлює свою причетність до долі великого українського народу.

Ірина Вільде, поставивши в центрі роману «Повнолітні діти» образ Дарки Попович, у якому є значна доля автобіографічності, художньо переконливо показала, як головна героїня, долаючи різноманітні перепони на складному життєвому шляху приходить до національного самоусвідомлення, виявляє своє українське ество. Естетична позиція митця проявилася чітко і виразно – українська душа нерозривно зв'язана з рідною землею, її унікальним світом, своєю родиною, і жодні перешкоди не можуть змінити такого стану речей. Для втілення головної ідеї твору письменниця використала лексико-синтаксичні структури, інтонаційно-звукові особливості української мови, характерні для буковинського краю, закони і норми обраного жанру, який допоміг їй проникнути в глибини національної психології в стані формування особливості, і показати найхарактерніші особливості українського жіноцтва в особі головної героїні Дарки Попович та принагідно відтворити ознаки епохи, національно-політичну ситуацію в Буковині, окупованій румунами.

1. Вальо М. Забутий світ Ірини Вільде // Ірина Вільде. Незбагненне серце. – Львів, 1990. – С. 3–23.

2. Вільде Ірина. Повнолітні діти. – К., 1960. – 411 с. (Посилання на це видання подаються в тексті в круглих дужках).

3. Вільде Ірина. Слово, прочитане на вечорі проголошення літературної нагороди за 1935 рік дня 30 січня 1936 року // Ірина Вільде. Твори: У 5-ти т. – К., 1968. – Т. 5. – С. 377–378.

4. Вільде Ірина. Через місток пам'яті // Ірина Вільде. Незбагненне серце. – Львів, 1990. – С. 24–37.

5. Денисюк І. Сад Ірини Вільде // Жовтень. – 1978. – № 8. – С. 124–130.

6. Старик В. Ті, що були „повнолітніми...” // Дзвін. – 1997. – № 5–6. – С. 98–109.

THE PROBLEM OF NATIONAL SELF-CONSCIOUSNESS IN NOVEL «POVNOLITNI DITY» («ADULT CHILDREN») BY IRYNA WILDE

Volodymyr Pratsovytyj

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

The article deals with the problem of national self-consciousness in novel «Povnolitni dity» («Adult children») by Iryna Wilde. The author of the article considers how the writer in the character of Darka Popovych created a complex way of a Ukrainian girl to the national self-consciousness and establishing of her own self.

Key words: novel, image, character, national self-consciousness, moral and ethical guides.

**ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО САМООСОЗНАНИЯ
В РОМАНЕ «СОВЕРШЕННОЛЕТНИЕ ДЕТИ» ИРИНЫ ВИЛЬДЭ**

Владимир Працёвытый

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

Прослежено, как на примере характера Дарки Попович писательница воспроизвела сложный путь украинской девушки к национальному самоутверждению.

Ключевые слова: роман, образ, персонаж, национальное самосознание, морально-этические ориентиры.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.2007

Прийнята до друку 14.05.2007

УДК 821.161.2–3.09"19"(091)І.Вільде

ПОЕТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ ІРИН ВІЛЬДЕ

Степан МИКУШ

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

Досліджено поліфонічність жанрової структури малої прози Ірини Вільде як новаторського явища в історії української літератури, а також поаналізовано художні способи характеротворення у межах структурного типу портрета.

Ключові слова: новелістика, герменевтика тексту, структура, художня деталь, психологізм.

Проблема майстерності малої прози у літературознавстві належить до постійно актуальних. Адже через аналіз поетики творів письменника розкривається сутність літератури як мистецтва. Однак у процесі розвитку науки про літературу інтенсифікація вивчення поетики неоднакова: були тут своєрідні припливи дослідницької енергії й відпливи у зв'язку зі спрямованістю її в русло того чи іншого наукового методу та школи, своєю чергою зумовленого потребами й духом часу, доби. Так звана романтична українська наука першої половини ХІХ ст. у зв'язку з ростом національної самосвідомості орієнтувала вчених-словесників зосереджуватися більшою мірою на питаннях самобутності української літератури, зумовленої ментальністю народу, ніж на проблемах поетики. Бажання вписати українську словесність у світовий контекст породило в другій половині ХІХ ст. той стан компаративістики, коли основним об'єктом дослідження став готовий сюжет у своїх міжнаціональних міграціях. Кінець ХІХ ст. був своєрідним переломом у напрямках літературознавчих студій – започаткувалася тенденція аналізу майстерності художнього тексту. На Україні ми можемо встановити точну дату цього великого перелому: більш ніж сто років тому з'явився трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як своєрідне відкриття з конструктивними засадами герменевтики тексту, прочитаного в естетичних вимірах.

Українське національне Відродження 20-х років минулого сторіччя у радянській Україні, здавалось би, мало всі шанси піти шляхом наукових студій поетики, тим паче, що у школі так званих російських формалістів проростали ідеї майбутнього структуралізму, але вже насувалася темна хмара вульгарного соціалізму і «пливлогії». Якимсь чудом уник цього Микола Зеров, який у своїй знаменитій студії покутських новелістів («Марко Черемшина і галицька проза») гармонійно поєднав аналіз змісту і форми й розгляд творчості індивідуальностей тріумвірату: Стефаник–Черемшина–Мартович. Відтоді понад шістдесят років на Україні поетику не досліджували як повнокровний, всебічний аналіз тексту, фактично до кінця днів Ірини Вільде.

Тим часом, художня палітра великої нанашки української прози багата й різноманітна, засоби поетики оригінальні, мистецький мазок її сміливий – то широко розкритий, то візуально уважний і скрупульозний. Змальовані картини життєнаповнені, дивовижно пластичні, осяяні аурую духовності. Це високе мистецтво, мистецтво світової проби.

Поглянемо на поетику малої прози письменниці зблизька, але оскільки це питання таке ж широке, як і сама творчість, то звузимо його до одного аспекту – проблеми жанру.

У 1983 році професор І. Дорошенко упорядкував і видав прозу Ірини Вільде під назвою «Ірина Вільде. Повісті й оповідання». Під рубрикою «оповідання» стоять такі твори довоєнного періоду: «Поема життя», «Щастя», «Ти», «Одного весняного вечора», «Моїй Буковині», «Роман жениться». У кінці сорокових: «Як мене життя розуму вчило», «Ольга Борисюкова», «Пробудження», «Любов». Літературознавець відзначив: «Вони написані на зорі літературної творчості, але в них уже бачимо вправну руку майстра художньої прози: лаконізм вислову, яскраві деталі-образи, вміння одним словом або реченням схарактеризувати людину. Багатство мови. Прегарну властивість відбивати через мову героя його психіку, його інтелект» [1, с. 5].

Додамо: поліфонічність жанрової структури цих речей просто вражає: тут ми знайдемо і оповідання, і образки, і так звані чисті новели, і новелістичні зразки різних модифікацій, і поезію у прозі. Принагідно скажемо, що всі представлені твори малої прози мають виразно новелістичний початок: «Ти сказав мені: «Коли настане весна, візьму тебе на руки й скажу... щось, чого досі ні одній жінці не говорив» [1, с. 178] – початок «Ти», речі, яка разом із «Моїй Буковині» є стовідсотковою поезією в прозі.

Теорія поезії у прозі у нашому літературознавстві достатньо не викристалізована. У загальних рисах можна окреслити структурну реальність цього жанрового утворення так:

1) його гібридність – своєрідний синтез, схрещення елементів ліричної поезії з викладовою формою прози (відсутність рими);

2) інтенсифікація образності;

3) підпорядкованість її «поетичному пафосові»;

4) певна символічна проекція;

5) своєрідний «верлібрзм» – свобода, розкованість форми вислову, що стає формою експресії думок і почуттів, причому почуттєве начало тут превалює. Поезія у прозі за своєю жанровою природою більшою мірою символічна, ніж реалістична. Як і у творчому доробку Василя Стефаника, так і в Ірини Вільде хронологічно першим жанром була поезія у прозі.

«Ти» – це портрет-ностальгія. Оце «ти» ще дуже аморфне, образ-благання молодої дівчини, символ якого закладений в уяві жінки. Він створений із уявних рис чоловіки-ідеалу: «Ти маєш тридцять літ, профіль, як з каменя вирізьблений, і ... кілька слів, що їх ти ще ні одній жінці не виговорив» [1, с. 178].

У голові закоханої дівчини (на виданню «на порі») і бажання, і кохання, і ревність («і тому я боюсь тієї незнайомої у веснянім капелюшку «Тієї неминучої,

тієї майбутньої...»), і непереможне бажання заволодіти ним самим. («Тому я від котрогось грудня думаю про весну») [1, с. 178].

«Моїй Буковині» – це пейзажна поезія в прозі, пейзажна мініатюра, присвячена місцю дитинства: «У моїй батьківщині вечірні тумани заступають хороводи русалок і зорі так близько над землею, що можна говорити до них і чути їх мову» [1, с. 183]. Трохи відштовхує у цій речі звертання до уявного адресата оце песимістичне: «Але ви цього не знаєте... Але ви цього не бачите... Але ви цього не чуєте».

«Одного весняного вечора» – це типовий (зразковий) образок-життя (замальовка із життя, «безлично голі образи життя», як сказав В. Стефаник О. Маковою: «Як ми маємо стати на якусь оригінальну літературу, то треба писати безлично голі образи життя мужицького»). Скажемо відверто, Ірина Вільде справді велика наслідниця великого В. Стефаника: Вже у ранній своїй речі – програмній новелі – «Поема життя» вона заявляє свою послідовність своїм вчителям Франкові, Стефаникові: «Наш кодекс поетичний – життя»: «Читаю, чи не буває тобі нудно часом? Тоді розгори сторінки поеми життя і пошукай той розділ, де змальована людина, схожа на тебе» [1, с. 175].

Але, вернімося до образка. Жанровизначальний термін «образок» у кінці XIX ст. набув широкого розповсюдження. І. Франко писав не лише прозові речі такого типу, а й «Галицькі образки» віршем. Проте, що таке образок, які його характерні особливості, чим він відрізняється від «необразка», дослідники української прози не з'ясовують. Виняток становить хіба що І. Денисюк, який у своїй монографії «Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.» намагається хоч побіжно надати образкові прав громадянства. І в цій книзі, і в статті «Українська новелістика кінця XIX – початку XX століття» подано характеристику цілої смуги «образкового» жанрового утворення, виявлено деякі структурні риси образка, підкреслено, що основне у цьому різновиді малої прози – часова і просторова обмеженість матеріалу, тяжіння до сучасного моменту.

«Одного весняного вечора» – це образок-спогад, образок-туга, туга за тим, що більше ніколи не повернеться: «До тебе, люба річенько, ще вернеться весна, а молодість не вернеться, не вернеться вона». «Дочка вертається із саду. В одній руці підсмикнута спідниця, в другій – набрякла бруньками гілочка вишні» [1, с. 179]. Життя швидкоплинне. Вже вісімнадцять літ, як Марія стала під вельоном. Дочка уже величенька дівчина. І Марія помічає, що правда і порядок – ці «два стовпи, на яких збудувала все своє життя» раптом починають похитуватися, бо в їхнє сімейне життя вривається щось третє – дочка закохується: «Марія не може дивуватись ані обурюватись, не може навіть пояснити собі свого хвилювання. Одне тільки розуміє ясно: там, за хвірткою, її дитина з чужим чоловіком, ради якого не завагалася обманювати свою маму» [1, с. 181]. Це настільки вразило (О де ж та любов?) Марію, особливо плач дочки від щастя, що вона питає своє серце: «Невже ж можна так любити? Невже?» – звертається до своїх майже забутих сімнадцяти літ» [1, с. 183].

Ступінь психологізму, пов'язаного з незвичайною подією в житті героя, а також деякі специфічні фабульні прийоми є жанрово розмежувальними чинниками у малій прозі Ірини Вільде. Системою обмежень у рамках

фрагментарності письма із образком письменниці споріднена його новела. Що таке новела? За І. Денисюком, новела – це «фабульний твір малої прози з особливою інтенсифікацією, концентрацією сюжетно-композиційної структури і стилю, з драматично напруженим конфліктом, який досягає максимальної напруги у так званому пуанті, розряджається в несподіваному сюжетному повороті, розкриваючи нову ступінь героя, незвичайність людської долі» [2, с. 178].

Письменники-новелісти не дають готових висновків. Це повинен зробити читач. Тому новелістичні структури справляють враження обірваності, хоча, властиво, автор не має більше що сказати – про це свідчить сама подія, ситуація, тому новела завжди ґрунтується на фабулі, сповненій драматизму і її життєвий матеріал тотожний з матеріалом драми, трагедії, хоч художнє оформлення інше, оскільки новела, як і балада, виросла на стику трьох родів: епосу, лірики і драми. Недаремно новелу називають сестрою драми.

Звичайно, йдеться не про діалогічну форму викладу, що можлива у творах різних родів і жанрів, а про той внутрішній драматизм, який занотований у кожній фразі, лаконізмі вислову, і який проривається у поворотному моменті. Це допомагає читачеві збагнути нову сутність людини, людського буття, людських взаємовідносин. Цей несподіваний поворот, як і в баладі, демонструє вузол суперечностей, ситуацій, дає читачеві змогу глибше осмислити дійсність, виявити подив, захоплення. Отже, концентрація може бути явищем просто стилю, а під новелістичною концентрацією варто вважати специфіку композиційної напруги.

З огляду на це до новел, на наш погляд, можна віднести такі речі письменниці, як «Поема життя», «Щастя», «Любов».

1. Вільде Ірина. Повісті та оповідання. – Львів, 1983.

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

3. Денисюк І. О. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. – К., 1989.

POETICS OF IRYNA WILDE'S SHORT PROSE

Stepan Mykush

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

The polyphonic of genre structure of Iryna Wilde's small prose is researched in the article as the innovative phenomenon in history of Ukrainian literature, and also the artistic methods of creative characters are analyzed within the framework of structural type of portrait.

Key words: short story, hermeneutic of text, structure, artistic detail, psychology.

ПОЭТИКА МАЛОЙ ПРОЗЫ ИРИНЫ ВИЛЬДЭ

Степан Мыкуш

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

Исследовано полифоничность жанровой структуры малой прозы Ирины Вильдэ как новаторского явления в истории украинской литературы, а также проанализировано жанротворческие художественные способы образования характера в рамках структурного типа портрета.

Ключевые слова: новеллистика, герменевтика текста, структура, художественная деталь, психологизм.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.2007

Прийнята до друку 14.05.2007

УДК 821.161.2"19"-1.09 І.Вільде:81'37'42

«РАНО ЗАСІЯНЕ ПОЛЕ»: ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПОЕТИКИ МАЛОЇ ПРОЗИ ІРИНИ ВІЛЬДЕ

Роман КРОХМАЛЬНИЙ

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

Зроблено спробу інтерпретації текстів Ірини Вільде на підставі концепту когерентності та стосовно семантичного коду. Відслідковано естетичні, соціальні, етнічні, сакральні та інші типи взаємозв'язку і взаємовпливу художніх образів (їх когерентність), проаналізовано координати буття персонажів із врахуванням різних моделей нарації.

Ключові слова: когерентність, поетика тексту Ірини Вільде, семантичний код.

Ірина Вільде з особливою любов'ю і тремтінстю ставилася до своєї ранньої творчості. Літературознавці (М. Вальо, М. Кодак, О. Баган¹, Н. Мафтин) вже зазначали, що то не були всього лиш почуття матері до свого первістка. Творчість до 1939 року письменниця назвала «рано засіяним полем». І зійшов той ранній засів такими свіжими соковитими паростками, що відразу ж привернув увагу та симпатії читача. Перші скиби на літературній ниві клалися до ладу і до складу (напевно тому, що в той час ще не стояли над душею письменниці ідеологічні агрономи, не вказували як орати і як сіяти...). І молода авторка щедро сіяла слово, зігріте теплом її серця. А в безхмарній блакиті так натхненно видзвонював жайвір її молодого таланту. Саме тому так цінувала письменниця ранні паростки своєї творчості, бо вони, напоєні духом неба і землі, бриніли щирістю й безпосередністю. Водночас, проза цього періоду позначена й глибокою філософською тональністю.

¹ Збурена Револуцією, українська література від 1918 року прискореним темпом пройнялася майже всіма струменями європейського модерну. Мистецьке зростання йшло в ногу з ритмами національної мобілізованості і динамізму. Часто, особливо в умовах підневільної і підцензурної советської України, художнє слово виражало те, що не могла висловити політична ідеологія нації. Тому мармурово-урочисті строфи неокласиків стали замісником державницького ствердіння, барокова завихреність і яскрава барвистість стилю неоромантиків воскрешали буремний дух козацької епохи, поліфонічне багатство й фантазійна розкутість поезії символістів говорили про надзвичайну творчу спроможність нового покоління, зухвала патетика футуристів і їхнє формальне експериментування передавали енергетику новонароджуваного українського великого міста, а глибинні нурти психологічної прози являли приклади духовно-мистецького синтезу, осмислення української унікальності і цивілізаційної ваги давнього хліборобського етносу [...].

У тодішній західноукраїнській культурі виділялися дві великі теми, які концентрували в собі творчі зусилля нового покоління: засвоєння західноєвропейського естетичного дискурсу і ствердження духовної місії жіноцтва. Саме в ці інтелектуально-почуттєві тенденції так вдало увійшла Ірина Вільде зі своїм легким словом, з буттєвою радістю, з настроєм особистої гідності [2].

На порозі української незалежності Марія Вальо намагалася по-новому оглянути й оцінити ранні твори письменниці, пробувала зацікавити сучасників тим «Забутим світом Ірини Вільде», світом, який своїм високим поетичним злетом кликав читача у піднебесся любові до вітчизни, до рідного народу, його мови, його культури, будив громадянську свідомість.

Саме на деяких аспектах поетики ранньої малої прози Ірини Вільде спробуємо зосередити свою увагу. Як вважають дослідники, першим народилося з-під пера письменниці оповідання «Марічка», що було опубліковане 1926 року в перемиській газеті «Український голос», і започаткувало вервечку з понад п'ятдесяти намістинок цього формату.

Щоби збагнути, як формувалася мистецька творча манера Ірини Вільде на перших кроках її творчого шляху, спробуємо співставити її старт з тим, як починала інша українська письменниця, творчість якої аналізує Іван Денисюк: «Не відразу всі белетристичні речі Олени Пчілки ставали «вельми зграбненькою прозою». Читаючи її оповідання хоч би в рухівському виданні, можна простежити, як твір за твором зростає «вправність у їх побудові, як ширшали засоби поглиблювання теми. Володіючи незвичайним даром тонкої спостережливості, не завжди і не легко могла впоратись Олена Пчілка з приголомшуючою масою деталей і часто надуживала затягненими експозиціями та мало зв'язаними з основною подією описами й епізодами» (курсив мій. – Р. К.) [4, с. 53]. Цілком інша ситуація складається в Ірини Вільде: вже в першому друкованому її оповіданні проявився оригінальний мистецький стиль нарації. Текст починається діалогом — прямою мовою персонажів. Автор, залишаючись за лаштунками, оминаючи будь-які особисті рефлексії, спонукає персонажів до самопредставлення, чим відразу ж занурює читача у світ міжлюдських взаємин, творить хронотоп, в межах якого мовленнєва дія робить реципієнта свідком і співучасником події. Діалог створює відчуття сучасності мовленнєвої дії. Його хронотоп рухається у тому ж напрямку, що й історичний час. Кожному новому реципієнтові, під час прочитання оповідання, надається можливість запрягти свою уяву й співтворити разом з автором. Згодом «хронотоп діалогу» змінює «хронотоп зустрічі». Пусковим механізмом переміни «жанрових рамок», в межах яких героєві «належить виявити себе, своє історично характерне світовідчуття» [9, с. 96] стала поява невідомої дівчини, що відвідала няньку Марічку. В зустрічі з невідомою у тексті актуалізувався *езотеричний код*, що згодом посилив свою дію. Врода незнайомки та її особлива пошана до Марічки заінтригували господарських доньок. Адже наймичка казала, що в неї нема жодної рідні, а дівчина зверталася до неї «тета».

Далі допитливість зростає і, після відходу незнайомки, вводить у текст дію *ретроспективного хронотопного коду*, в межах якого, через розповідь головного персонажа, оживають внутрішні людські переживання та реакція на подразники зовнішнього світу. Хронотоп спогаду спочатку рухається у напрямі, протилежному історичному часові, щоби там, у минулому, знайти й відворити події, які мають дотичність до сучасності, до того, хто про них розповідає, щоби розкрити езотеричний код. Ретроспектива постає через суб'єкту нарацію. М. Легкий переконаний, що «найяскравішою рисою нарації (і наратора водночас)

є граматичний показник особи, від якої ведеться виклад. Манеру вислову від першої особи прийнято називати суб'єктною, адже в художньому тексті граматично актуалізується чиєсь «я» – автора (виклад провадить відавторський наратор) чи іншого персонажа (медіатизований наратор)» [12, с. 25]. Розповідь через «я» головного персонажа підпадає під визначення «медіатизований наратор», такий спосіб подання інформації дає змогу авторові тексту ховатися «за кадром». Сама ж подія (чи низка подій) цим ніби безпосередньо наближується до реципієнта. Постає широким планом. Цю тезу підтверджує Л. Мацевко-Бекерська, яка, посилаючись на думку дослідників тексту художнього твору, переконана: «чим більшою мірою суб'єкт мовлення стає певною особою зі своїм особливим мовним ладом, характером, біографією, тим меншою мірою він безпосередньо виражає авторську позицію» [14, с. 43]. З цього випливає, що образ Марічки, у розповіді про своє дівування, живе у тексті своїм життям, не залежним від авторських уподобань. Можна припустити, що в такому підході частково проглядає певна контрверсійність: адже все у творі стається «з волі» автора. Однак, як доводить К.-Г. Юнг, «зміст психологічного твору мистецтва завжди походить з царини людського досвіду, душевного підґрунтя найсильніших переживань. [...] Від переживання до зображення все суттєве відбувається на терені чіткої та зрозумілої психології. Навіть первісний матеріал переживання не містить у собі нічого незвичайного. Навпаки, він відомий від самого початку: страждання та його доля, доля та її болісне переживання, вічна природа – все, що в ній прекрасне й огидне» [15, с. 96]. А яка ж роль митця? Чому ж ми ведемо мову про якісь особливості письменницького стилю? Про аспекти поетики? І тут вступає в свою силу концепт когерентності. Виявляється, що «поет творить радше із «прадавнього переживання», темна природа якого потребує мітологічних постатей, і тому жадібно притягає до себе все споріднене, щоб у ньому «виразитися». «Прадавнє переживання» є безсловесним і не має якогось образу, оскільки є візією «у темному дзеркалі». Це просто наймогутніше передчуття, що хоче стати Словом» [15, с. 101]. Письменник, що перебуває у полі потужних взаємозв'язків та взаємовпливів з архетипами, «минулими переживаннями», є особою когерентною. На ньому перетинаються силові лінії вертикального та горизонтального напрямів, що становлять психологічні координати буття. Завдання письменника — знайти, підібрати словесний еквівалент своєму відчуттю когерентності, у конкретному образі явити читачеві оте наймогутніше безсловесне, що прагне стати Словом. Як вважає М. Кодак, «суспільно-психологічна проблема виявляє свою літературно-мистецьку специфіку ще на рівні прототипів, у процесі добору й «додумування» необхідних ланок образу такої людини, яка має стати героєм» [9, с. 73].

У медіатизованій нарації оповідання «Марічка» накладаються один на одного два хронотопи: сучасний і минулий, вертаються давні переживання. В інтерференції твориться новий зоровий ряд. В образі незнайомки до Марічки ніби повернувся час її дівування: «Виділи ви ту дівчину, що до мене приходила? Правда, яка пишна? Як пава. Такою я колись була!» Самозіставлення медіатизованого наратора з об'єктом своєї розповіді містить натяк, що в оповіданні стається *уявна метаморфоза*, інвертором якої є усвідомлення руйнівного впливу

біологічного хронотопного коду. Оригінальним є те, що віртуальні вхідний та вихідний образи модуля метаморфози [10, с. 112] реально спілкуються у тексті під час зустрічі Марічки із дочкою її колишнього коханого: «Ой так... так через тата тієї дівчини, через Михайла, я в наймички пішла і... старою дівкою лишилася...». У кількох фразах окреслено акт переміни [10, с. 139] «Марічка» – «наймичка»: «Колись гадала, що серце трісне мені з туги, як *переступила поріг хати, аби у світ широкий йти...*». Переміну світів символізує *переступання через поріг* рідної хати. Ставлення вихідного образу до причини переміни: «Скапав мені вік як воскова свічка, пішли роки мої марно, а все через дурний розум». Марічка осуджує власну поведінку в дівочі літа – вона крутила парубкам голови, намагаючись сподобатися, а потім відмовляла старостам, «аби посміятися лиш трохи з дурних!». «Доти була для парубка ласкава, доти запопадала коло нього, доки не побачила, що гине за мною. Як вже бачила, що збився парубок з пантелику, то в живі очі насміхалася з нього! От така була! Видно, за їх кривду скарав мене Господь так тяжко!».

Таке насмішкувате ставлення молодії красуні до парубоцтва не викликане ні чванливістю, ні зазнайством, ні черствістю її характеру. Просто вона була ще занадто молодою, прагнула серцем особливого кохання. Чекала і дочекалася того, чого так прагнула молода душа. Взаємини Марічки з парубками – *перша порогова ситуація* у тексті, яка не була кризовою для вхідного образу, бо для Марічки кризова ситуація почалася тоді, коли вона літала на крилах справжнього кохання.

Бурю у внутрішньому світі головних персонажів роздмухала подія, яка, на перший погляд, зовсім їх не стосувалася. У цьому проявляється філософія тексту: Світ тісний. Усе в ньому взаємопереплетене, взаємозалежне. Чужі людські долі, що виринають десь там, на задньому плані картини, за певних обставин, самі зазнаючи різкої переміни, опосередковано впливають на конфігурацію життєвої лінії закоханих. Змінюють температуру їхніх взаємин. У цьому, власне, й проявляється *соціальна когерентність художнього образу*. І в цьому відбивається певний соціальний клімат того часу. Розлуку Марічки й Михайла зумовила подія, що часто траплялася в тодішньому галицькому селі – «вибиралися того року наші люди до Канади та продавали свої ґрунти». За скупю інформацією – драма гіркої недолі, що гнала цілі сім'ї у чужі незнані світи, жбурляла їх в океан страждання та розпуки через розлуку з рідним краєм... Саме знедолені люди, що стали емігрантами, самі того не відаючи, започаткували кризову ситуацію в душі Марічки – у цьому проявилася сутність *соціальної когерентності*: переселенці продали свій ґрунт Михайловим батькам і таким способом парубок опинився на вищому соціальному (щодо убогої дівчини) щаблі. Тепер вона, що так «фудульно» ставилася до місцевого парубоцтва, раптово відчула, щось у ній перемінилося: «О! З нього я не могла сміятися! З нього одного я не могла сміятися, бо любила...». Це нове незвідане почуття заповонило весь її світ, наповнило солодким щемом, бентежило душу вдень і вночі, не давало спокійно заснути, вона вже не знала «чи жаліти, чи тішитись»... Марічка відчула у собі таку незвідану раніше внутрішню силу, що здатна була

зламати будь-які перепони на дорозі до щастя: «якби мене десятьма ланцюгами прив'язали були б, то урвалась би, а вийшла б до нього».

Але неочікувано стається переміна: яскраве сонце її коротких щасливих днів погасили жорстокі слова: «Не для тебе то пара, Марічко, не для тебе... Йому треба, дівонько, багачки!». Михайлова мати прислала жінку, аби та передала їй ті слова, що геть потьмарили дзвінкі веселкові барви дівочого світу. Убивчу силу цього інвертора героїня пам'ятає і через багато років: «Краще була б земля піді мною запалася або скала на мене впала, ніж мала я таке почути». Глибоко зранена душа дівчини потрапляє у дуже болісну критичну ситуацію, крізь призму якої висвітлюється у тексті широкий спектр міжлюдських взаємин, що містив соціальні, побутові, етичні, світоглядні та інші аспекти тогочасної дійсності.

Батьки Михайлові бажали синові добра, керувалися споконвічною селянською логікою щодо заснування нової сім'ї, дбали, аби невістка була багатого, володіла щедрим вином, наділом ґрунту. Цікаво, що ні Михайло, ні Марічка не намагаються якось переконати батьків у тому, що вони – молоді, здорові, сильні, насажені потужною мотивацією боротьби за збереження свого щастя, здатні шукати й знаходити вихід із соціальної скрути. Але хлопець і дівчина тільки між собою висловлюють невдоволення рішенням батьків. Насправді ж, у глибині душі вони покірні цьому рішення, бо звичаєве право диктувало: слово батьків – закон! Переступати його – страшний гріх. «Не хочу гріху робити, – каже Михайло, – шаную сиві голови тата й мами». Водночас, хлопець задумав лиш формально виконати батьківську волю, а насправді дружиною своєю мати тільки Марічку... Але дівчина рішуче заперечує саму можливість такого варіанту: «Господи! Жити на віру з жонатим чоловіком – краще смерть. Відай, скорше була би дала собі голову стяти, як на таке пуститися. Така я була...» Саме в отій неймовірній психологічній напрузі проявилася стійкість дівочого характеру, зцементованого етикою християнської моралі: «Якби так Бога не побоялася, то руку на себе наложила б... але чоловік – мов скала: все перенесе».

Драматичні події тексту насажені дидактичною семантикою. Дотримання законів споконвічного звичаєвого права упорядковувало життя селян, але при цьому варто було враховувати конкретні обставини, а також думку об'єктів, на долю яких поширювалася його дія. Безоглядне ж застосування батьківського права з доброї справи перетворилося на горе – Михайло одружився з нелюбою. Згодом покинув рідний край та й загинув десь у Герцоговині. Дружина його померла, виснажена пекельним світом нелюбої жінки. Дочка зосталася сиріткою. Марічка стала наймичкою у чужих людей. Михайлову матір довічно гризуть докори сумління за скоєний моральний злочин. В оповіданні «Марічка» – через виїзд селянської родини до Канади і купівлю їхнього ґрунту – проявляється драма соціальної когерентності художнього образу. Модель «чуже-своє» проявляє свою потужну деструктивну дію, здатну безжально поламати долю кількох поколінь.

Образ Марічки започатковує у творчості Ірини Вільде галерею жіночих портретів, позначених особливою стійкістю характеру, який у всій своїй силі й красі проявляється за кризових ситуацій. Міцний моральний стрижень

особистості, що так виразно вималювався вже у першому друкованому творі, пронизує колізії оповідання «Не можу», що побачило світ через дванадцять років після «Марічки». Ці тексти мають чимало аналогій: героїні навіть називаються однаково, бо Марічка й Міка... Оте «не можу», то також спільна для обох текстів сентенція, адже в кризових ситуаціях, що розвиваються до критичної позначки, обидві дівчини *не можуть переступити через певну межу*, за якою – неминуча втрата морально-етичних вартостей. Тверде дотримання персонажами юного віку головних моральних засад суспільної поведінки явно когерується з «рано засіяним полем». Відмінність між Марічкою і Мікою у тім, що вони діють в інших хронотопах: усі випробування характеру першої сталися на рідній землі, а другої – на чужині. Марічка започатковує галерею жіночих образів, а Міка ніби завершує їх, бо оповідання «Не можу» опубліковане 1938 року – наприкінці першого періоду творчості Ірини Вільде.

За цей час змінився досвід письменниці, змінилося її ставлення до жіночого образу. Позначилася актуалізація емінентного коду на характерних рисах персонажів. Адже Марічка проста сільська дівчина, яка, невідомо, чи вміла бодай читати. Міка – освічена людина. Вона любить у вільну від роботи хвилину перечитувати «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Дівчина працює касиром в бар-ресторані румунського порту Констанца. Добре знає румунську мову, а також вільно може порозумітися з будь-яким іноземцем, бо «по ресторан-барах існує своя міжнародна мова, яку всі розуміють. І ті, що багато по світі їздять, і ті, що довгий час працюють в того роду закладах». Її румунська настільки бездоганна, що ніхто й не здогадується про те, що вона українка. Така ситуація дуже непокоїть матір: «Думай по-українськи, – благає вона в листах, – бо так плинно по-румунськи говориш, що я боюсь, там за рік зовсім призабудеш свою мову. Декламуй собі щодня трохи Шевченка напам'ять». Мама походить із старокозацького роду й дала своїй доньці міцне патріотичне виховання. Отож, героїні різняться своїм освітнім рівнем, але на рівні морально-етичному вони дуже подібні: Марічка, втративши своє перше кохання, довіку не виходить заміж. Вона не розмінює своїх почуттів на жодні практичні розрахунки. Міка, працюючи в порту, зустрічає чимало красенів-чоловіків, але завжди намагається дотримуватись віддалі «на три кроки» від них, що спочатку сердило старого власника ресторану, але потім він переконався, що такий метод ще більше приваблює молодих клієнтів, і дав дівчині спокій. Статус «панна недоторканна» міцно закріпився за Мікою. До неї залицяється румунський інженер Константі, щодня намагається заманити дівчину до свого помешкання, обіцяючи показати корінь мандрагори... Але не на таку натрапив! Інженер дивується, що ця міка (по-румунськи «мала») в його очах прирівнюється до його зросту. Насправді ж «Міка – це якимись невідомими законами здрібніле, скорочене її ім'я «Марія».

Образ Міки відрізняється від образу Марічки тим навколишнім світом, в якому вона перебуває. Адже у великому портовому місті життя постійно зазнає ротації персонажів. Тоді, як Марічка жила у доволі консервативному середовищі, й одна-єдина переміна власників обійстя у селі *змінила, перевернула* увесь її світ. Міка доволі вміло маневрувала кораблем своєї долі, оминаючи підступні підводні рифи. Однак вистачило їй обмовитися в розмові з грецьким офіцером

про те, що її батьківщина не Румунія, як підслухані слова доносять до вух румунської поліції, й дівчина потрапляє у *критичну ситуацію* [10, с. 125], у світлі якої проявляється *етнічна когерентність художнього образу*. Річ у тім, що в ті часи влада Румунії забороняла власникам закладів брати на роботу працівників нерумунського походження.

Старий Попеску, власник ресторану, надзвичайно цінував Міку як ретельного і чесного працівника, й запропонував дівчині оформитися в документах як румунка, щоби відвести від себе усякі підозріння. Окрім того, якщо румунські шовіністи довідаються про її походження, то ресторан зазнає величезних збитків, бо в ньому перестануть харчуватися впливові панове... У час поширеного безробіття втратити таку посаду – страшне випробування. «Тим паче, що та бідна мама в Хотині із своїм паралічем ніколи не зможе вже досить заробити на своє утримання...». Якусь мить дівчина роздумує. І знову *інвертором внутрішньої раптової переміни стає слово*. Коли Попеску повідомив про підозру поліції в тому, що вона «більшовицька агентка», «раптом в ній щось розірвалось і вистрілило вибухом» – настала *мить переміни* [10, с. 139], вихідний образ якої зовсім не схожий на тиху покірну, послушну, чемну, толерантну касирку. «Її голос високий неопанований. Очі в неї горять, іскри сиплються...».

Дії вихідного образу – дівчина рішуче відмовляється переписатися на румунку, бо вона «не «русойка», а українка! Старий досвідчений румун має добре серце й по-батьківськи шкодує Міку, бо знає, які злидні й поневір'яння чекають на неї за порогом його закладу. Але та переміна, що сталася так раптово у її серці, в її внутрішньому світі, забороняє їй іти на будь-який компроміс: «– Я ще раз вам дуже дякую, – каже Міка, – але не можу...» «Не можу, домнule Попеску, подати себе за румунку...». Навіть формально!¹

Микола Ільницький зауважив: «якщо ми вказували раніше, що художник мусить бути літератором та істориком, то тепер додамо: і філософом» [7, с. 178]. Саме філософський аспект малої прози Ірини Вільде проявляється в дуже афористичній, близькій до народнопоетичної, мові. Серед перлин, принагідно зауважених у її мистецькій палітрі, такі вислови, як «від любові й смерті встерегтися не можна»; «скапав мені вік як воскова свічка»; «гей, молодосте, які сліпі в тебе очі, а як далеко ними бачиш!»; «гей, молодосте, які короткі твої сні, а як довго не можна їх забути!»; «...а світ, такий здалека великий і

¹ Мерехтливий психологізм її ранніх новел, їхня меланхолійна замрія, тонке відчуття музики слова так сподобалося тоді провідному галицькому модерністському критикові Михайлові Рудницькому, що він визнав у молодій авторці визначний талант, справжню надію цілої української літератури (стаття „Із тремтінь жіночого серця“ // Діло, 1935). Відносно швидкий успіх – премія Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка за 1935 рік – зміцнив творчі позиції письменниці, впевнив її у вдало обраній естетичній концепції і стильовій манері письма. Це був справжній тріумф. Ірина Вільде раптом опинилася в епіцентрі літературного життя Західної України, стала „модною“ авторкою. Її твори читають, обговорюють, критикують, а вона вже наступного, 1936-го, року видає повість „Б'є восьма“, в якій під впливом критики посилює струмись національних почувань і тем, розширює діапазон модерністських художніх прийомів. Та найважливіше, що відтепер, через низку прекрасних і глибоких жіночих образів, її творчість вважають найповнішим вираженням жіночої душі в українській літературі після епохи Ольги Кобилянської. Її ім'я часто гостює на сторінках головної трибуни галицького модернізму – часопису „Назустріч“. [2]

незбагненний... зблизька видається химерною дитячою забавкою...»; «кохання приходить до нас само, не питаючись, чи можна»; та ін.

Герої малої прози Ірини Вільде періоду 1926–1939 років прагнуть людського земного щастя, але самоусвідомлення цього прагнення приходить до них по-різному, часом, залежно від стану їхнього внутрішнього світу, а часом – від світу зовнішнього, від тих обставин, що склалися в ньому. Привертає увагу філософічність внутрішнього світу образу Олени в оповіданні «Подорожній»: заміжня жінка¹, любить свою сім'ю, любить донечок, любить квіти, небо, сонце, весну... Десь у глибині душі почувається щасливою. Але раптово з'явився біля брами «якийсь подорожній», що втратив орієнтацію в місцевості, просить допомоги... Вона, хоч завжди «непримиренна до всяких «зайд», цьому чомусь дозволяє ввійти до двору, обмитися від болота біля криниці. А потім цікавиться метою його мандрів. І тут у тексті стається *несподівана уявна метаморфоза*: «подорожній перетворюється у велетня», після того стається інша *метаморфоза*: «пані Олена» – «зовсім маленька дівчинка». Обидві переміни позначені *парадоксальним кодом* [10, с. 406], що впливає на об'єкт переміни у діаметрально протилежних напрямках: у першій метаморфозі – збільшує фізичні параметри персонажа, у другій – зменшує. Дії вихідного образу: «Велетень підходить великим кроком до дівчинки, бере її своїми широкими руками за рамена і питає: якби сварити хотів: – А яка ціль вашого життя?». Після цього стається зворотна метаморфоза «дівчинка» – «пані Олена». Усі три метаморфози відбуваються в уяві пані Олени, тому класифікуються як уявні. Саме уява і є *інвертором*, дію якого наснажує психологічна реакція внутрішнього світу жінки на зустріч із подорожнім. Хронотоп зустрічі застав поважну господиню дому зненацька. Поставлений у нові межі, персонаж не знає, що відповісти.

Оповідання «Подорожній», в основі сюжету якого – внутрішні переживання та роздуми пані Олени, є *новою якісною сходинкою* у творчості письменниці. Дії персонажів у тексті мають філософський підтекст, на тлі якого виділяється семантичний *візуальний код* [10, с. 403], наділений полівалентністю [10, с. 22]. Змінена манера нарації. *Тексти раннього періоду* творчості Ірини Вільде примітні тим, що ніби вихоплюють, зачерпують із широкого плину життя часточку його течії, і з тої частинки реципієнт домислює собі вже цілісну картину, де, за буденністю людського буття, переважно криється інформація до поважних роздумів. Персонажі: Марічка, Міка, Олена, – позначені *емінентним кодом* [10, с. 403]. Перша у цьому ряду – проста сільська дівчина. Її роздуми, почуття, вчинки вказують на те, що в дитячому віці вона отримала добре моральне виховання в сім'ї та, очевидно, в церкві. Її внутрішній світ випромінює чесність, відвертість, щирість і простоту, а також твердість характеру. Героїня оповідання «Не можу» Міка також має подібний характер – твердий у своїх переконаннях. Але цей образ наділений вищим інтелектуальним розвитком, зумовленим патріотичним освітнім вихованням. Світ Міки не обмежується найближчим оточенням, а значно розширюється: вона цікавиться українською

¹ На Українському жіночому конгресі у Станіславові (червень, 1937 року) Ірина Вільде дала чітку формулу: «через родину до могутності нації» [2].

літературою, добре знайома з грецькою міфологією. Може нарівних розмовляти з румунським інженером, з грецьким офіцером. І ці люди дивуються зрілості вчинків та думок молодої дівчини. Олена з оповідання «Подорожній» не тільки за віком старша за Марічку та Міку, вона – зріла жінка, що встигла вже збудувати родинне гніздо, відчувається у ньому господинею. Світ, що оточує її – стабільний. Усе в ньому чітко сплановане. Господиня начебто відчувається комфортно у цьому обмеженому просторі, де вона може активно впливати на розвиток подій. Внутрішній світ Олени перебуває в *гравітаційному полі антропоцентричної сакральної когерентності* [11, с. 297] – про це дізнаємося на самому початку нарації: «небо» і «землю» персонаж сприймає у нерозривній єдності: «хіба хтось гать на небі розпустив: сонце ллється на землю без стриму й міри». Відкритість внутрішнього світу Олени символізують дії: «Олена повідчиняла всі вікна у всіх кімнатах назустріч ранньому гостеві...». Останні слова свідчать про передчуття несподіваної зустрічі, але з ким? «Олена бере повну пригорщу землі і підводить аж до уст: земля пахне».

Усі оті легенькі елегантні штрихи¹ малюють образ людини, внутрішній світ якої когерентний як із землею, так і з небом, з навколишнім і з далекими світами. М. Ільницький переконливо й аргументовано доводить: «У художньому творі важливий не лише результат дослідів і досвіду, а й живий процес народження істини, ота енергія розуму, яка щохвили нагромаджується, росте й вибухає» [7, с. 178]. Саме, з метою аналізу «живого процесу народження істини», спробуємо вирізнити в оповіданні ті «ниточки Аріадни», які, сподіваємось, виведуть нас із сутінків лабіринту езотеричної символіки до світла їхнього значення:

1) «на вулиці, в сонці й болоті якийсь подорожній»; з'являється невідома особа; подорожній; він не належить до світу, що оточує головну героїню; він перебуває за межами її двору, але наратор зауважує, що подорожній перебуває у контексті сакральної антропоцентричної триєдності: «Неба»–«Людини»–«Землі». Верховний суб'єкт у тексті представлений сонцем, а хронотопний – болотом. Сонце – уособлення життя, світла, сили, енергії, слави, величі, благородства... [5, с. 513]. Зустріч символізує вияв долі, а також шлях, з якого не можна звернути [5, с. 489];

¹ Спізнений імпресіонізм Ірини Вільде віддалено пов'язаний із прозою Михайла Коцюбинського, хоч стиль письменниці постійно порівнюють із поезією Михайла Яцкова (що вона сама неодноразово підказувала у своїх споминах і естетичних розмислах). Стверджуємо так, бо коли вникнемо у глибинні тенденції літератури, то відчуємо, наскільки подібними («естетично вмотивованими», скаже дійшлий аналітик) є їхня чуйність до музикальності фрази, зосередженість на метафорі, захоханість у гру кольорів. А головне – обидвоє чудово передають імпресію плинності буття. Стильова майстерність – вихопити фрагмент, відбити мінливість душевних нюансів, художніх деталей, настроїв, заглянути в калейдоскоп краси природного і побутового світу – в обидвох письменників означала рух літератури до внутрішньої естетичної самодостатності, органічності. Зрозуміло, Вільде визнавала свою залежність від М. Яцкова, якого називала своїм літературним «хресним батьком», оскільки той був їй знайомий і ближчий. Однак, за уважного погляду на еволюцію наддніпрянської і галицької прози відкриваємо, що тільки після Коцюбинського в Наддніпрянщині і після Вільде в Галичині проза здобула собі пластичну легкість, звучність, те багатство і органічність мови, коли автор здатен виразити, описати й осмислити буття і його найінтимніші колізії в найдрібніших і найтонших відтінках [2].

2) «*– чи не могли б ви справити мене на дорогу до Райкович?*»; номінація «Райковичі» має корінь «рай», що містить у собі одне з найважливіших символічних протиставлень (таких, як верх–низ, схід–захід, світло–темрява, добро–зло) [5, с. 492]; дорога (до Райкович) – «це прожите життя, а її кінець – це смерть; за Біблією, дорогу уособлює Ісус Христос, бо лише через нього люди приходять до Бога-Отця» [6, с. 196];

3) «*мати на грудях мапку і... йти в зовсім протилежнім напрямі від Райкович?*»; «мапка» в цьому контексті мусить означати дороговказну морально-етичну, філософську, світоглядну настанову, якою для християн є Біблія;

4) «*Та подорожній, видно, не любить, щоб з нього сміялися*»; справді, кожна людина у земному бутті є подорожнім, що має докладну «мапку на грудях», але доволі часто блудить на шляху до Бога. І з цього аж ніяк не можна сміятися...;

5) *Подорожній відмовляється від того, щоби запрягти коней і відвезти його на дорогу, звідки вже простісінько до Райкович*; чому подорожній відмовляється від коней? «Кінь у народній традиції одна з найбільш міфологізованих тварин (символ сонця й потойбічного світу, смерті й воскресіння сонячного божества, багатства й могутності)» [6, с. 286]; подорожній відмовляється від того, щоби з допомогою коней (багатства, могутності) здолати дорогу, бо «дорога» символізує ініціацію, обряд посвячення, осягнення раніше недоступного знання, набуття мудрості, життєвої чи сакральної, передбачає долання труднощів та перешкод, кінцева мета – осягнення сакральних вартостей [5, с. 487]; висновок: дорогу до Бога треба долати самотужки, перемагаючи усякі перешкоди; у цьому сенсі філософська ідея оповідання Ірини Вільде когерується з ідеєю української доромантичної поезії про найважливішу для людини потребу – через терпіння, страждання здобути перемогу над собою; саме перемога над земними людськими жаданнями й пристрастями вводить людину у великодній простір, де відбувається таїнство сакральної когерентності, таїнство «зустрічного руху людини і Бога» [11, с. 297];

6) «*О, він дякує за ласку, але він ще не стратив довір'я до своїх ніг*»; ініційований особисто мусить витримати усі випробування;

7) *Одного просить: «хай дозволить йому обмитись біля криниці*; ритуал обмивання – багатозначний: «з водою часто порівнюють догмати віровчень»; «християнське хрещення є обрядом очищення, оновлення та освячення душі й тіла» [5, с. 67]. К.-Г. Юнг тлумачив воду як «символ колективного безсвідомого», а також як «символ життєвої сили душі» [5, с. 68]; в українській етнокультурі вода «опоетизована в народній творчості, оскільки з нею тісно пов'язане життя людини від народження до смерті, взагалі все земне природне життя» [6, с. 106];

8) «*Олена не може очей своїх відірвати від його блакитної сорочки*; блакитний колір сорочки ще раз нагадує, що персонаж перебуває у контексті сакральної триєдності; «блакитний колір в українському народному сприйманні набув символіки справедливості, доброї слави, доброго походження»; «колір неба і один з кольорів українського національного прапора, що єднає блакить неба з жовтизною достиглого збіжжя, на що така багата українська земля» [6, с. 41];

9) «з отвертим чолом, спокійний, рішучий – молодий заблуканий мандрівник»; портретні риси подорожного вказують на позитивні властивості внутрішнього світу, здатного долати труднощі земних мандрів. Наратор надає філософській семантиці привабливого тілесного вигляду: образ духовний закодований у матеріальний вигляд для кращого сприйняття його у світі профанному;

10) «Куди ви?» «– Поки що до Райкович... а потім... – широкий рух рукою, як сам світ божий»; на перший погляд – дивне запитання, адже подорожній відразу ж запитав про дорогу до Райкович. Текст взагалі рясніє питальними реченнями, що засвідчує про пошук шляхів спілкування між світами, націленість душі до когерентності;

11) Олена питає, «щоб тільки змилити очі часові, що так безсердечно втікає: (...) «Яка ціль, якщо можна знати?»; людина відчуває свою підвладність хронотопному світові, намагається чинити опір невблаганній силі хроносу, цьому надпотужному інверторові, здатному перемінювати форми життя у розквіт, а потім у руйнацію...

12) «І раптом стається щось нечуване, невидане: подорожній перетворюється у велетня, а пані Олена в зовсім маленьку дівчинку»; уява наратора у тексті стає інвертором, здатним перемагати інвертивну природну енергію часу: образ Олени зазнає дії ювенального семантичного коду, образ подорожного – еміненного [10, с. 402]. Такий художній засіб метаморфози відкриває можливість наратору візуально розкрити чин внутрішньої енергії, пережиття, заховані глибоко в серці молодої жінки. Вона стає маленькою безпорадною, недосвідченою перед тою величчю дороги до Найвищої Досконалості;

13) «Велетень підходить великим кроком до дівчинки, бере її своїми широкими руками за рамена і питає: – А яка ціль вашого життя?»; таке запитання мусить коли-небудь постати перед кожним, хто перебуває у мандрах дочасного світу;

14) «Олена, що знову вже є собою – панею у своїм домі, не знає, що на таке питання відповісти»; миттєва зворотня метаморфоза не виводить образ Олени із кризової ситуації, про що засвідчує у тексті наступна фраза:

15) «саме питання ввело її в клопіт»;

16) «Яка ціль її життя? Що це значить? Хіба життя само не є вже ціллю для себе? Так. Але яке життя? Чи таке, як вона веде: рівне, обчислене на «сьогодні» і «завтра», чи, може, таке, як цього мандрівника... кожна ніч під іншим небом?...»; ендосфера та міосфера образу зазнають раптового збурення, бо вони очікували, що колись треба собі дати відповідь на таке запитання, бо воно апіорі є слушним. Увесь дотеперішній спокійний і ритмічний світ буднів виявляється крихким, надто крихким, бо невитримує ваги кількох слів...

17) «Побудь ще на цьому подвір'ї, звідки всі дороги мусять вести до цілі...»; подвір'я пані Олени символізує міосферу для образу людини, що мусить мати свою мету на шляху до вічності;

18) «Але він іде: бо чи ж не судилось йому ночувати кожную ніч під іншим небом?...»; повторення інформації про те, що доля подорожного кожную ніч перебувати під іншим небом у цьому разі засвідчує здійснення руху у

хронотопному світі, адже «земні ландшафти, гори, ріки – проекція небесної світобудови» [5, с. 388]; Небо символізує щось недоступне, незбагненне, трансцендентне. Ночування кожен ніч під іншим небом – може трактуватися як постійний пошук шляхів до неба;

19) *Подорожній знову відмовляється від пропозиції: «я скажу слугі провести вас бодай до хреста, коли не хочете возом їхати...»*; «хрест уособлює ідею центра та головних напрямків, що ведуть від нього» (...) «В моральному аспекті Хрест – це шлях душі за Христом; це нова заповідь про жертвну любов» [5, с. 305–306];

20) *«Чи не схотіли б ви самі провести мене кусник дороги?...»*; запрошення до мандрівки з особою, що перебуває у центрі сакральної триєдності, вводить образ у кризову ситуацію;

21) *«Що?! – хоче скрикнути. – Божевільний чоловіче, чи не розумієш, що я не можу лишити дітей і дому і з тобою йти?...»*; згадка панєю Оленою про дім, про дітей має ремінісценцію із закликом Ісуса Христа;

22) *«– Я не хочу, щоб ви далеко йшли зі мною... Ви мені тільки рукою покажіть напрям, а я відчую, куди мені йти...»*; збагнення напрямку дороги через відчуття – підтвердження, що мандрівка відбувається у духовному вимірі;

23) *«За брамою дому Олена мовкне: широкими очима дивиться перед себе, туди, де гостинець збігається з небом, немовби перший раз побачила, що ця дорога без кінця... Немовби щойно тепер зрозуміла, що це тільки так здається, що небо стикається з землею... Світ без краю, – відкриває Олена нову, а стару, як світ, правду... Світ без краю...»*; перехід через браму символізує у тексті подолання межі між світами – своїм, освоєним, внутрішнім – і неосвоєним, зовнішнім, між ендосферою та перисферою. Олена сприймає дорогу як таку, що «збігається з небом», що вона «без кінця» – внутрішній її світ налаштований на когерентність з Верховним суб'єктом сакральної триєдності. Символ дороги: рух по вертикалі й по горизонталі; горизонтальне пересування – паломництво, мандри, переміна місця перебування особи у матеріальному світі [5, с. 487]; вертикальна дорога – мандрівка духу, учнівство; в оповіданні «Подорожній» обидва напрями наявні одночасно; дорога позначена «маркерами»: відправною точкою, що у тексті є матеріальною (дім, подвір'я), водночас, відправною точкою внутрішнього світу є «відчуття нестачі» (за В. Я. Проппом) [5, с. 487];

24) *«Біля хреста на роздоріжжі Олена прощає подорожнього»*; роздоріжжя символізує межу світів, на якій стається повна втрата колишніх (попередніх) властивостей та набуття нових, що уможливають продовження й завершення шляху [5, с. 489];

25) *«Хіба ж не означила вона цієї границі для слуги, що мала провести його?»*; ніхто не може за когось виконати дорогу духа для його власного вдосконалення;

26) *«Хіба ж може вона, пані дому, провести незнайомого далі, ніж мав це зробити слуга?»*; хрест є тим маркером, що охоплює всі найважливіші символи, хто подолав дорогу до нього, вже не блукатиме;

27) *«Заблуканий мандрівник ще раз дякує за все. Що значить «все»?»*;

28) Якщо ще раз заблукає він у цих місцях – «ми стрінулись би вже як знайомі...»;

29) «легким кроком вертається Олена додому. Нова думка, що її щойно дістала в дар від заблуканого мандрівника, сповнює її радістю, для якої вже дуже давно було місце в серці»; останні слова зайвий раз нагадують, що відправною точкою духовної мандрівки Олени було давнє «відчуття недостатчі» у серці.

30) «Легко ступати по землі, коли маємо ціль у житті, коли маємо бодай ілюзію цілі»; оповідання з'явилося у час (1934), коли над людством витало вже передчуття майбутнього світового катаклізму, сіючи непевність і тривогу, коли кожен мусив визначити для себе, як долучитися до загальнонаціональної справи порятунку, біологічного виживання у кліщах тоталітарних систем, що вже зарекомендували себе безжалісними антигуманними акціями;

31) Жити треба надією, що подорожній знову колись завітає до її дому, «хоч би подорожній уже ніколи не мав заблукати вдруге сюди».

Оповідання «Подорожній» — важлива віха у творчості Ірини Вільде, твір, в якому розвиток жіночого характеру сягає апогею: образ Марічки уособлює знакові проблеми локального (внутрішньо-етнічного) характеру; образ Міки – міжнаціонального; при цьому, в перших двох – матеріальне й духовне, хоча й в опозиції одне до одного, співіснують. Образ Олени письменниці піднесла на таку височінь, звідки чітко проглядаються загальнолюдські проблеми, позаматеріальні, винятково духовні.

Мініатюра «Моїй Буковині» (1936) цікава тим, що в ній начебто відсутній «головний жіночий персонаж» (такий характерний у попередніх творах), але присутній потужний голос самого автора, що лунає «за кадром». Ми не можемо тут назвати наратора «невидимим». Нарація ведеться від першої особи, про що довідуємося вже з номінації тексту. Мальовничий портрет малої батьківщини письменниці розкриває усю глибочінь її внутрішнього світу через найтонші модуляції голосу, через той трепет душі, що дихає запахами буковинських полів та лісів, щемливим ароматом вечірнього диму. Відавторська нарація рясніє полісемантичними кодами, але вона не вимагає напруженої інтелектуальної співпраці реципієнта з автором. У цьому тексті нема недомовок, загадковостей, на яких ґрунтується оповідання «Подорожній».

Наратор відкриває світові свою малу батьківщину такими образами й картинами, які закарбувалися у серці через дитячі перші враження, а потім утвердились через доросле їх усвідомлення і повторні переживання вже як ностальгія за роками, що журавлями відкурликали за обрій: «В моїй батьківщині під цю пору колишуться по крутих польових дорогах (чи буду ще колись ними ходити) навантажені хлібом вози». Ремарка в дужках закодована ностальгією за неповторною чаріністю та свіжістю вражень дитячого відкриття світу, усіх скроминущих його чарівних барв. Код ностальгії підсилюється наступними звуковими та зоровими образами: «По досвітках скриплять колодязі, (...)» «а вечорами лунуть сині димочки до неба, як сама молитва». Кожна рисочка спогадів доповнює малюнок буковинця, що тяжко працює все літо, аби після жнив привезти до комори повний віз хліба. Трудівник, що встає зі сну вдосвіта і

вже йде до криниці, зачерпує воду, і цим еднається із землею, а перед сном спілкується із Богом, вибачається за свої провини, ділиться своїми тривогами, болями і печаллями, щиро дякує за подарований прожитий день... Людина, її внутрішній світ, перебуває у контексті сакральної тринедності. Потужний ностальгійний код нарації все ж еднає в собі життєрадісні, милозвучні нотки – «В моїй батьківщині осінь ступає в червоних сап'янцях, завітчана у соняшники і китиці винограду, підхмелена на весіллях, розспівана на толоках». Когерентність світу природи і світу людини в уявній метаморфозі: «осінь»–«людина», «людина»–«осінь»; «червоні сап'янці» символізують у тексті пристрасть, жагу, силу й чуттєвість як найвищий сплеск біологічної активності, вибух, протуберанці енергії перед зимовим згасанням. Буковинці уміють працювати, веселитися, щиро, «толокою», допомагають зводити молодят власне гніздечко, допомагають утвердитись на рідній землі.

«Але ви цього не бачите» – наративне заперечення, що немов закликає реципієнта уявити собі картини, змальовані у тексті: «У моїй батьківщині вечірні тумани заступають хороводи русалок, (...)», «і зорі так близько над землею, що можна говорити до них і чути їх мову» – ще один фрагмент з мозаїчної картини єднання світів. «Небо»–«Людина»–«Земля» нерозривні у тексті. «Сонце» – уособлене, антропоморфізоване, бо «ходить босоніж оперезане бабиним літом, з червоною калиною у руській голівці»... І всі оті чудові поетичні барви палітри замішані на терпкому присмакові назавжди втраченого світу дитинства, світу, що його поглинула невмолима ріка часу: «У моїй батьківщині... Але пощо я буду говорити вам про неї, коли ви не тужите за нею, коли вона для вас така далека і така не дійсна?..»

Спробуємо ще раз оцінити перше творче десятиліття Ірини Вільде, оглянути найважливіші мистецькі її досягнення очима Б.-І. Антонича: «така трудна до схоплення й окреслення річ, що має походити з Божої ласки й називається звичайно талантом, правдивим талантом + така життєдайна жила тематичного золота, що здається невичерпна та називається споминами з першої молодости, а по-старосвітському з дівування + персонажі, що заступають авторку, характеризовані за моделлю «Химерне серце» (ніяк не підозріваю, що цей модель то авторка приватно), + іноді до моделю «химерне серце» долучений модель «дикунка» + дві краплі мелянхолії та всевибачливої усмішки над іронією долі + симпатія до героїнь ясноволосих та презирство до «чорних, як смертельний гріх» + трохи визовної, але дуже невинної й чистої, «діваччої»[...] одвертості в еротичі й фізіології жінки + дуже багато відчуття родинного інстинкту + три краплини наївності[...] + легкий, наче весняний капелюшок, стиль + свіжість і запах слова + свіжість і мистецький інстинкт в уживанні відповідних і на відповідному місці образів[...] + вся решта. Можна докинути ще доволі багато інших складників, ну й завжди залишиться ще щось, що його важко вловити назвати. Ще «щось» то наше тремтіння (почувань? уяви? нервів?) при зустрічі з мистецьким твором, при зустрічі з чимось «гарним» [1, с. 669].

У кращих рисах персонажів малої прози Ірини Вільде вгадуються ознаки характеру їхнього автора, людини і громадянина. Герої ранньої творчості

письменниці займали особливе місце у її серці. Існують припущення, що в тридцять років були задумані «Сестри Річинські», твір, який М. Ільницький назвав «сагою про духовно-інтелектуальне життя [...] західноукраїнської інтелігенції». Образ сестер продовжив розвивати емінену лінію жінок-галичанок. Вони настільки були незалежними у її творчих планах, що не могли «прописатися» у радянському часі. Ірина Вільде «залишила їх на порозі до нього» [8, с. 479].

У цьому факті прихована її авторська таємниця. «Мабуть тому, попри всю життєву і творчу дипломатію, попри компромісність її позиції, письменницю постійно критикували за недостатнє зображення в її творах «класової боротьби», перебільшену увагу до «національного питання» [8, с. 479].

Поетична мініатюра «Моїй Буковині» – свідчення *авторської когерентності*: неповторний і незабутній образ духовного світу автора як інтерферента-посередника, що єднає у своєму серці Бога з людиною, а також з усім, що діється на багатостраждальній нашій землі. У цьому творі образ воза, що вертається до села, вщерть наповнений дарами осені, нагадує про те «рано засіяне поле», що подарувало українській літературі такий щедрий урожай – феномен ранньої творчості великої письменниці.

1. Антонич Б.-І. Ірина Вільде (Спроба портрету): Повне зібрання творів / Передмова Миколи Ільницького; Упорядкування і коментарі Данила Ільницького. – Львів: Літопис, 2009.
2. Баган О. Передмова // Ірина Вільде. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: Повісті. – 2007.
3. Вальо М. Забутий світ Ірини Вільде // Ірина Вільде. Незбагненне серце. – Львів, 1990.
4. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Львів: [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка], 2005. – Т. 1: Літературознавчі дослідження. – Кн. 2.
5. Енциклопедія символів, знаків, емблем. – М.: Ексмо; СПб.: Мидгард, 2005.
6. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006.
7. Ільницький М. На перехрестях віку: У трьох кн. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. I. – С. 178.
8. Ільницький М. На перехрестях віку: У трьох кн. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. II. – С. 479.
9. Кодак М. П. Поетика як система. – К.: Дніпро, 1988.
10. Крохмальний Р. О. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу): Монографія. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005.
11. Крохмальний Р. Поетична творчість та релігійна традиція як емпіричний когерент хронологічного і трансцендентного світу // Парадигма: Збірник наукових праць. Вип. 3. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2008. – С. 282–313.
12. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів, 1999.
13. Мафтин Н. В. Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу. – Івано-Франківськ: Видавництво «Плай» Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, 1998.
14. Мацевко-Бекерська Л. В. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології: Монографія. – Львів: Сплайн, 2008.
15. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 93–108.

**«EARLY SEEDED FIELD»: CERTAIN ASPECTS OF POETICS
OF THE IRYNA WILDE SMALL PROSE**

Roman Krokmalnyj

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

The paper represents an attempt of interpretation of the Iryna Wilde texts based on the coherency concept and relatively to the semantic code. The author traces aesthetic, social, ethnic, sacral and other types of interrelations and interdependence of word pictures (their coherency), performs an analysis of coordinates of existence of the characters with consideration of various models of narration.

Key words: coherency, poetics of the Iryna Wilde text, semantic code.

**«РАНО ЗАСЕЯННОЕ ПОЛЕ»: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ
МАЛОЙ ПРОЗЫ ИРИНЫ ВИЛЬДЭ**

Роман Крохмальний

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

Сделано попытку интерпретации текстов Ирины Вильдэ на основе концепта когерентности в соответствии с семантическим кодом. Автор исследует эстетические, социальные, этнические, сакральные и другие типы взаимосвязи и взаимного влияния художественных образов (их когерентность), осуществляет анализ координат бытия персонажей, учитывая разные модели наррации.

Ключевые слова: когерентность, поэтика текста Ирины Вильдэ, семантический код.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.2007
Прийнята до друку 14.05.2007

УДК 821.161.2–6/–94.09 І.Вільде

ПРО ОДИН ІНТИМНИЙ ЛЕЙТМОТИВ У ТВОРЧОСТІ ІРИНИ ВІЛЬДЕ

(Туга за резонатором душі)

Ярина ЯНІВ

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

Розглянуто лейтмотиви, які перегукуються у різних творах Ірини Вільде. Окремі твори проаналізовано у зв'язку із життєвим шляхом письменниці, зроблено спробу провести паралелі між персонажами і їх прототипами.

Ключові слова: мотив, спогади, листи, рання творчість, прототип, автобіографічність.

*«Гей, молодосте, які короткі твої сни,
а як довго не можна забути їх»*

Як одну із таємниць неповторності стилю Ірини Вільде Б.-І. Антонич назвав «... таку життєдайну силу тематичного золота, що здається невичерпна та називається споминами з першої молодості, а по-старосвітському з дівування, плюс персонажі, що заступають авторку, характеризовані за моделлю «химерне серце» (ніяк не підозрівають, що цей модель – то авторка приватно)» [1, с. 15]. І справді, ці «спомини з першої молодості» живуть у пам'яті Ірини Вільде, виринають час від часу втілені в її героях, стають мотивами окремих творів і проходять лейтмотивом крізь усю творчість письменниці.

Одним із таких лейтмотивів є сюжет нездійсненого кохання, який у варіативних формах проходить через творчість Ірини Вільде: починаючи з ранніх, з'являється і в значно пізніших творах. «Спішу, – писала вона, – щоб цього листа вислати ще перед Новим роком. Вважаю, що в наступному буде непристойністю для шістдесятилітньої жінки писати ліричні листи до чоловіка, який для неї не є ні чоловіком, ні братом» [9, с. 360]. Це повторювання у різних варіантах образу коханого і пов'язаних з ним сюжетів нашоує на думку про зв'язок із якимись особистими переживаннями і почуттями письменниці, які мали місце в реальному житті. Тут приходять на згадку слова Ірини Вільде з листа до її шкільної подруги Ольги Годованської: «Це особлива приємність писати, Олю. Це значить, розумієш, створювати світ кращим від дійсності, це значить доспівувати пісеньку, яку нам брутально обірвало життя» [3, с. 122]. І ця «пісенька» звучить окремими уривками в її новелах, поривами ніжності в ліричних мініатюрах, але найцілісніше – у романі «Повнолітні діти».

Дослідників творчості Ірини Вільде часто цікавило питання походження її героїв, вони дошукувалися прототипів і намагалися провести паралелі між творами і реальним життям письменниці. Найцікавіші на цю тему є статті Романа Горака, який особисто знав Ірину Вільде, – «Таємниці Ірини Вільде», «Одвічна

загадка любові», а також Володимира Старика «Ті, що були повнолітніми». Про перше кохання Дарки Макогон, майбутньої письменниці, В. Старик записав спогади М. Лопушинської, яка засвідчує, що, навчаючись у гімназії у Чернівцях, «Дарка була безтямно закохана у трохи старшого від неї Олександра Омельського» [10, с. 109].

Р. Горак переконаний, що саме Данко із роману «Повнолітні діти». «... мав свого дуже точного прототипа. Його звали Олександром, тобто спрощено Сандиком, а писався він Омельський. Він мав те, чого не мала Дарка: прекрасний слух, гарний голос і був музикантом. Музика була закритим світом для Дарки. Ціле життя страждала від того і щиро заздрила тим, хто мав цей дар від Бога» [2, с. 77].

Та й сама Ірина Вільде вже у зрілому віці, листуючись зі своєю шкільною подругою Ольгою Годованською, ділиться з нею тими незначними новинами, які доходили до неї про Сандика. 22. XII. 1963 року вона пише: «В Нью-Йорку «об'явився» Сандик. Цього досить, щоб тобі стало ясно, куди тепер спрямовані всі мої думи і почуття в цій матерії. Я не соромлюся, що у своїх п'ятдесят вісім в мене є ще пам'ять про те, що було понад сорок років тому». 12. VII. 1964 року: «Ти мене не зрозуміла. Я не хочу з Сандиком бачитись. Я хочу тільки його бачити. Пройду повз нього як чужа, він же ж мене і так не впізнає. Потім на від'їзнім поговорю з ним по телефону. Він написав до мене кілька слів і прислав своє фото... у уніформі запорожського корпоранта. Не зрозумів, бідний, що мені цікаво, як він тепер виглядає». 8. II. 1965 року: «Взагалі я в полоні повісті про Сандика, чи то пак – «Повісті про Тебе» і хотіла б тебе хоч трохи заразити хорошим настроєм» [3, с. 136, с. 142, с. 144]. З листів видно, наскільки сильним було це юнацьке захоплення навіть після стількох років розлуки.

Це перше кохання залишило спогади на все життя і письменниця переживала його знову і знову у своїй творчості. Одні й ті ж інтимізовані епізоди з деякими видозмінами трапляються у різних творах. Автобіографічним є образ дівчини, яку «Бог тяжко скривдив, не наділивши слухом» (першим коханням Дарки Макогон був хлопець, безтямно закоханий в музику). Цей мотив стає центральним у новелі «Піаніст», а фразу «моя жінка мусить вміти грати на фортепіано» авторка навіть ставить епіграфом до цього твору. Також ця фраза звучить з уст Данка Данилюка у повісті «Метелики на шпильках». Подібний фрагмент є і в романі «Повнолітні діти» (Дарка тяжко переживає, що Данко в ній розчарувався, бо вона не має слуху і не може співати).

Перегукується у різних творах мотив розлуки з коханим. Спочатку він, цей коханий, ще зовсім молодий хлопець, який має, однак, чітку мету – мандрувати. Згадуючи оте зелене буковинське літо, що залишило по собі «шкатулку спогадів», які письменниця зберігала «з такою ревністю, як фотографію матері», у «Листі приятелеві» (1966 року) Ірина Вільде не забуває тієї мрії коханого: «...А я буду мандрівником! Побачиш! Ось закінчу гімназію і виберуся в світ за очі» [9, с. 362]; Цей лист Ірина Вільде любила цитувати як відповідь читачам на такі запитання: «Чи Данко з «Повнолітніх дітей» – конкретна особа?»; «Лист приятелеві» адресований тому ж «Данкові?»; Чи ліричні мініатюри в «Окрушинах» відносяться до конкретної особи?» [1, с. 36].

Ось іще дещо із вимріяного світу героя, але вже героя трилогії «Метелики на шпильках»: «— О, цього року, татко казав, запишуся вже до державної музичної школи... А потім... Може Відень навіть...» [6, с. 91].

«Знаєш, чим я хотів би колись бути? Я хотів би колись бути мандрівником! «гльобтретером»! — обходисвітом!» [5, с. 78].

Він росте, мужніє і герой з творів про «юні дні, дні весни», і його прототип уже дорослий мужчина, якого туга пізнати світ «вигнала у далекі світи». «...Потім минуло одне, друге, третє літо, а тебе не було. Роки ті пройшли безбарвно, не залишивши теплішої згадки по собі. Четвертого літа ти приїхав» [7, с. 116].

Цей мотив мандрів також наявний у новелі «Всюди однаково»: «Того вечора, відпроваджуючи мене додому (ще ніколи не були такі короткі дороги у нашому місті, як того вечора), сказав ти мені: «Завтра виїжджаю до Відня», — так, як кажемо: «Завтра вибираюсь до театру... Тієї ночі туга моя не давала мені до білого ранку спокою» [7, с. 56].

Як відомо із досліджень Р. Горака, О. Омельський прожив більшу частину свого життя за кордоном, там і помер у 1988 році. Ірина Вільде приїжджала в США, щоб побачити його, але він її так і не бачив. Спілкувалися по телефону.

У творчості письменниці присутній мотив туги за коханим, за нездійсненими, невинуватими мріями. Ця туга така невідступна, що письменниця часто подає її в персоніфікованих образах. То вона, «як той циган, волочиться по світі, заслухана у тони старої східної мелодії», то «біжить за тобою, як собака за хазяїном». Туга, «що, наче юродива, й досі шукає тебе по давно заораних стежках». Тембрами туги часто звучать її ліричні мініатюри: «Десь є вулиці, якими ти ходиш. Десь є дім, в якому ти живеш. Десь є стіл, за яким ти вечеряєш. Десь є ліжко, в якому ти спиш. Десь є жінка, якій ти назустріч посміхаєшся. Десь є ти — мій і не мій»; «Раніше, коли туга не давала мені спокою, я призивала тебе листом. Як же ж тепер дати знати тобі у засвіти, що чекаю тебе у снах?»; «Напиши або приснився мені, — як тобі зручніше, як тобі безпечніше»; «Твоє мовчання болить мене. Твої листи тривожать мене. Куди, куди діватись мені з моїм тривожним болем»; «Піт, море і сльози — солоні. Моє наплакане кохання до тебе — теж» та ще інші.

Якоюсь мірою автобіографічною є новела «24 години». Дівчина, щоб ще раз побачити свого коханого, з яким давно розлучилися, переїжджає нелегально кордон. Але зустріч з ним розчаровує її, — «це було чисте божевілля з мого боку: хотіти завернути час десять літ назад» [7, с. 115]. Цей сюжет, трохи модифікований, є і в оповіданні «Довіра» (з підзаголовком «Майже автобіографічне...»). Тут героїня їде до Чернівців зі згоди свого нареченого, щоб «зустрітись там зі своїм дитячим «захопленням» але, «придивившись до нього з перспективи часу, остаточно переконала, що мрії і дійсність не завжди ходять у парі» [9, с. 265–266].

Р. Горак підтверджує автобіографічність цього епізоду: «про одну таку розпуку свою, яка справді була і не є авторською вигадкою, писала [Ірина Вільде. — Я. Я.] в оповіданні «24 години». Сандик у тій новелі стане Романом...

...Тільки раз, відколи покинула Буковину, здибалась з ним. ... Дістала паспорт на фальшиве ім'я, знала, що коли б усе викрилося, її батька позбавили б праці. І все ж вона поїхала в Чернівці, щоб побачити Його. Пояснила йому, що

зробила це для того, щоб трохи розважитись. Він справді здивувався: невже у Львові, такому великому місті, нема де розважитись. Він так нічого з тих її відвідин не зрозумів» [2, с. 82].

Загалом, для творчості Ірини Вільде є характерним перегук сюжетів різних творів. Один і той самий епізод пов'язує повість «Повнолітні діти» і новелу «Піаніст». У повісті: «Коли підійшли до залізничної станції, почули, що у начальника хтось грає на роялі. Данко, прислухаючись, зупинився. У місті, де з стількох вікон чути гру рояля, Данко на це не звернув би уваги, але тут, серед тиші сільського вечора, ця музика вражала. Дарку занепокоїла заслухана, непричетна до всього довколишнього поза Данка. Вона зміркувала, які небажані спогади в пам'яті Данка може викликати цей рояль...

Данку, Ляля хоче, щоб ми вертались...

– Стрепенувся, наче вона збудила його зі сну. І тоді Дарка зрозуміла таку просту і водночас таку важливу для спокою її серця річ: Данко любить не Лучіку, а її музичність» [8, с. 324].

У новелі «Піаніст»: «Одного вечора, вертаючись з прогулянки попри залізничну станцію, почули, як хтось нагорі, у мешканні начальника, грав на фортепіано.

Стали і слухали.

У місті, де ходили до школи, вони не звернули б на це уваги, але тут, серед тиші цього сільського вечора, ця пісня вражала.

Їй (о серце жіноче, скільки у тебе очей, скільки у тебе вух?) впало на думку, що це грає, певно, одна з дочок начальника, і сіпнула його за рукав, щоб уже йшов.

Але він так вслухався, що навіть не помітив її руху» [7, с. 50].

З уривків окремих творів, а також зі спогадів і листування Ірини Вільде можна відтворити ту найособистішу сторінку життя письменниці, якій, мабуть, завдячуємо створенням, цих, без перебільшення, ліричних шедеврів з їх ніжним витонченим психологізмом. І хоча вона у «Листі приятелеві» на запитання про прототипа її ліричного героя не дає заперечної відповіді, але, дошукуючись прототипів, треба все ж таки пам'ятати, що «брати у життя, а копіювати його – далеко не одне і те саме». І ще не забувати про час, який, «чудовий художник», «стільки сірих подій позолотив у спогадах».

1. Вальо М. Забутий світ Ірини Вільде: [Передмова] // Ірина Вільде. Незбагненне серце. – Львів: «Каменярь», 1990.

2. Горак Р. Одвічна загадка любові // Переваж. – 1997. – № 2. – С. 23–101.

3. Горак Р. Одвічна загадка любові // Переваж. – 1997. – № 3. – С. 120–167.

4. Горак Р. Таємниці Ірини Вільде // Дзвін. – 1995. – № 7. – С. 97–134.

5. Ірина Вільде. Б'є восьма. – Львів: Бібліотека «Діла», 1936.

6. Ірина Вільде. Метелики на шпильках. – Львів: Ізмарагд, 1936.

7. Ірина Вільде. Незбагненне серце. – Львів: «Каменярь», 1990.

8. Ірина Вільде. Твори: у 5 т. – К.: Дніпро, – Т 4. – 1986.

9. Ірина Вільде. Твори у 5 т. – К.: Дніпро, – Т 5. – 1986.

10. Старик В. Ті, що були повнолітніми // Дзвін. – 1997. – № 5–6. – С. 98–109.

ABOUT ONE INTIMATE LEIT-MOTIF IN THE CREATIVITY OF IRYNA WILDE

(Melancholy after the resonator of the soul)

Yaryna Yaniv

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

The article considers leit-motifs which encounter in different literary works by Iryna Wilde. Some literary works are analyzed in connection with the life of authoress; the attempt to draw the parallels between the characters and their prototypes is done.

Key words: reason, memories, letters, early literary works, prototype, autobiographical character.

ОБ ОДНОМ ИНТИМНОМ ЛЕЙТМОТИВЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ИРИНЫ ВИЛЬДЭ

(Тоска за резонатором души)

Ярина Янів

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

Обращено внимание на лейтмотивы, которые перекликаются в разных произведениях Ирины Вильде. Проанализированы отдельные произведения в контексте жизненного пути писательницы, сделана попытка провести параллели между персонажами и их прототипами.

Ключевые слова: мотив, воспоминания, письма, раннее творчество, прототип, автобиографичность.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.2007

Прийнята до друку 14.05.2007

УДК 821.161.2"19"-3.09 І.Вільде:81'38

МЕТАФОРИЗАЦІЯ МІСТА В ТРИЛОГІЇ «МЕТЕЛИКИ НА ШПИЛЬКАХ» ІРИНИ ВІЛЬДЕ

Юлія БАБЕНКО

*Миколаївський державний університет імені В. О. Сухомлинського,
вул. Нікольська, 24, 54030 Миколаїв, Україна*

Розглянуто й проаналізовано метафоризацію міста як одного з аспектів художнього стилю в трилогії «Метелики на шпильках» Ірини Вільде.

Ключові слова: концепт міста, образна система міста, метафоризація міста, урбаністичні мотиви.

У пореволюційний час українське культурне відродження розвинуло нову естетику: красу людини-борця в умовах урбанізації. Спільна мета – наблизити місто до української психіки, зобразити трансформацію поглядів і цінностей – об'єднала творчі позиції різних митців покоління 1920–1930 років, зокрема, М. Могилянського, М. Івченка, М. Хвильового, В. Підмогильного та Ірини Вільде.

Концепт «енергетики міста» найбільше реалізований, за визначенням О. Багана [1], у творчості В. Підмогильного й Ірини Вільде. Степан Радченко з роману «Місто» В. Підмогильного і Дарка Попович з трилогії «Метелики на шпильках» Ірини Вільде представляють українську націєтворчу молодь як символ настрою епохи, цілого покоління, яке духовно визріло до злету та від якого залежить доля України. Якщо на сьогодні концепт міста в романі «Місто» В. Підмогильного неодноразово становив предмет зацікавлення для сучасних дослідників (Ю. Ковалів, Л. Коломієць, Ю. Лавріненко, С. Луцій, Р. Мовчан, Л. Пізнюк), то його варіант в інтерпретації Ірини Вільде залишається фактично недослідженим.

Трилогія «Метелики на шпильках» Ірини Вільде свого часу стала етапним явищем у розвитку модернізму в українській літературі, зокрема на західноукраїнських землях. Причому «модерність прози Ірини Вільде насамперед полягала у новаторстві мікрообразів і метафор» [1, с. 12], характерних також для змалювання полісу. Дослідження метафоризації міста в трилогії «Метелики на шпильках» як одного з аспектів художнього стилю письменниці є необхідним для аналізу ідейного змісту та поетики творчості Ірини Вільде, в чому і полягає актуальність роботи. Наукову новизну становить здійснення першої глибокої спроби на шляху до вивчення лексико-фразеологічної сфери мови письменниці у контексті художньої репрезентації метафоризації міста. Отож, об'єктом дослідження обрано трилогію «Метелики на шпильках», а предметом – явище метафоризації міста в повістях «Метелики на шпильках», «Б'є восьма» та «Повнолітні діти». Дослідження передбачає вирішення таких завдань:

вичленовування образної системи міста в трилогії Ірини Вільде, аналіз процесу метафоризації міста, визначення особливостей художнього стилю письменниці. Вирішення поставлених завдань допоможе реалізувати мету роботи – дослідити процес метафоризації міста в трилогії «Метелики на шпильках» як одного з аспектів ідіостилу письменниці.

Очевидно, метафора є одним із основних тропів, в якому «певні слова та словосполучення розкривають сутність одних явищ та предметів через інші за схожістю та контрастністю» [5, с. 456]. Починаючи від Арістотеля, метафору тлумачать як «приховане порівняння», в якому наявні обидва члени зіставлення, тоді як у метафорі один член уподібнення тільки мається на увазі [6, с. 250]. Наприклад: «Хтось ляснув батогом, і дні рушили перед себе, як жваві лошаки, залишаючи тільки мутний порошок за своїми копитами. Порох цей звільна присипав загострені контури не одної події. Не одну чорну годину припорошив сивий пилок забуття» [3, с. 189]. У цій синтагмі пряме порівняння «як жваві лошаки» допомагає правильно розтлумачити приховане: дні—«лошаки» «рушили перед себе». Маємо справу із так званою зоометафорою [6], коли неживим явищам надано властивостей тварини. Завдяки цьому відбувається персхід інтуїтивного осягнення у сферу раціональних понять. У процитованому уривку з трилогії Ірини Вільде сконцентровано та узгоджено між собою темпоральні асоціації: дні→події→забуття. До речі, дні як головні «герої» постають і в іншій метафорі: «Дні бігли якоюсь нерівномірною ходою: раз дуже поволі, то знову наввипередки з вітрами» [3, с. 49]. Знову йдеться про швидкоплинність часу, що наближала Дарку до міських подій. Так метафори Ірини Вільде постають як один суцільний троп, який утворює послідовний внутрішній сюжет.

У першій частині трилогії – повісті «Метелики на шпильках» – Ірина Вільде змальовує сільське життя Дарки Попович напередодні зустрічі з великим містом. Героїня перебуває на межі дитячого та юнацького віку, коли формується світогляд під впливом родинного середовища, друзів-ровесників і сільської інтелігенції. Письменниця заглиблюється у внутрішній світ юнки, метафорично описує її відчуття і переживання, під час чого «думки, як горобці від зерна, відстрибують від того тяжкого на серці, щоб за мент бути знову при ньому» [3, с. 28]. Крім того, Ірина Вільде показує становлення життєвих поглядів юної дівчини на підставі самостійного аналізу й оцінки нею подій. У результаті роздумів і переживань увесь світ постав перед Даркою як «одна велика саля, де люди щочюбабки (піжмурки. – Ю. Б.) з собою граються: одно ховає правду перед одним і раде, як вдається йому збити з сліду іншого» [3, с. 92]. Метафоричною є назва повісті «Метелики на шпильках». Під нею розуміємо сільську націєтворчу молодь – «метеликів», обмежених у прагненнях, позбавлених окупаційним режимом будь-яких прав як українців [2, с. 29].

У повісті «Метелики на шпильках» події відбуваються у буковинському селі Веренчанка, але про місто згадують у декількох випадках. Уперше – під час приїзду дядька Дарки, якого дівчина завжди чекала з особливим нетерпінням, тому що він постійно привозив із собою «кусник міста», навіть «валізки заносили фабричним димом міста. А запах його убрання все нагадував великі салі й багато народу» [3, с. 64]. Так властивості міського життя метафорично перенесені на

валізи, з якими приїхав міський «вуйко». Вдруге про місто чуємо з вуст матері під час заборони займатися музикою: «Мишишся, донечко, ми посилаємо тебе до міста на науку, а не на якісь витребеньки. А ту музику вибий собі з голови» [3, с. 97]. Перша частина трилогії закінчується приїздом Дарки на навчання до Чернівців: «Це звалось місто й початок нового життя в ньому» [3, с. 124].

Найбільшою мірою метафоризовано образ міста в повісті «Б'є восьма». Ірина Вільде не показує захоплення сільської дівчини Чернівцями. Хоча на початку другої глави помітне замилювання красою цього міста і водночас веселий настрій Дарки: «Перша неділя в місті розцвіла, як цвіт кактуса. Гойдалось сонце над землею, і серце у грудях було вистелене чимось м'яким, ніби мохом» [3, с. 140]. Однак життєрадісні метафори на початку змінені на почуття тривоги й суму в кінці другої глави: «...Серце заваджало в грудях, як порошок в оці, а подушка була навколо мокра» [3, с. 151]. Неприйняття всього українського в гімназії, несправедливе ставлення до будь-яких проявів патріотизму, а також постійні роздуми про зраду Данка стали причиною відчуття роздвоєності у внутрішньому світі дівчини: «Дарка якби розкололася надвоє: одна половина залишилась їй, друга помандрувала між люди. Обидві ненавиділи себе і безупинно воювали одна з одною». Одну частину – покірну і закохану – задовольняла навіть Данкова тінь, інша – горда і непримиренна – ненавиділа його за зарозумілість і замкнутість у собі. Одна половина Дарки – ще дитина, друга – вже жінка з «пробитим серцем». Обидві частини єдиної особистості «вплітались у дні, що ділились завжди надвоє: на школу й квартиру» [3, с. 151]. Тому сприйняття міста та його метафоризація є неоднозначними в трактуванні Ірини Вільде.

Велике місто стало чужим для Дарки, тому що було переповнене румунською і німецькою культурами, але водночас «магічно-манливим» (О. Баган). Адже Чернівці – місто, «де сходяться Схід і Захід, де поєдналися «Стамбул і Париж», якась дивовижна суходільна «Касабланка»... І це місто українцям ще тільки треба здобути, опанувати, як казку-мрію нового життя» [1, с. 8]. Тому трилогію «Метелики на шпильках» можна вважати винятковим явищем в українській літературі: саме в Ірини Вільде міжнаціональне протистояння на побутово-повсякденному рівні зображено як знакову тему міжвоєнної доби. Нестерпні умови навчання в Чернівецькій гімназії, з принизливими допитами у директора, з приниженнями від окремих вчителів, глибоко обурюють Дарку й спричиняють протест. Тому вже сама назва повісті – «Б'є восьма» – звучить як нагадування про час діяти з метою ствердження українськості.

У зображенні міста Ірина Вільде не вдається до детальних описів вулиць і точної фактографічності. Місто в другій частині трилогії – живий організм, що має суголосні з мешканцями погоду, настрої, особливі почуття. Метафора «містом поміж мурами із дзенькотом трамваїв пробігала осіння туга» [3, с. 190] не просто описує осінь, а й вказує на психологічний стан Дарки. Дівчина тужить через стосунки Данка з Лучікою Джорджеску. Причому Дарку турбує не стільки можлива зрада хлопця, скільки спілкування його, українця, з румункою.

У метафоричні картини осіннього міста Ірина Вільде вплітає елементи літа як символу «потепління» у стосунках між Даркою і Данком. У день зустрічі

закоханих письменниця метафорично стверджує: «Бувають такі дні при кінці жовтня, що здається, ніби дні ці поскидали з себе осінні плащі і проходжуються тільки в літніх, з розстібнутим коміром сорочках. Тоді вдруге випускає парості трава і людське серце живіше обігають хвилі неспокою... У такий день прийшов Данко до Дарки...» [3, с. 192]. Юнак-музикант проявляє ніжність і доброту стосовно Дарки, переконує її не сумувати, але не може з нею довго залишатися, тому що «надвечір'я золотою драбиною спускається на дахи міста» [3, с. 195]. Отож, метафоризація заходу сонця відбувається багатозначно. Дахи будинків перенесено на «дахи міста»: один елемент уподібнення упущено (мається на увазі дахи будинків), завдяки чому відсутнє переобтяження складними синтаксичними конструкціями. «Золота драбина» вказує на щоденний пейзаж на горизонті заходу сонця, а надвечір'я уособлює живу істоту. Саме так вибудовується багатозначна структура метафоризації міста, що свідчить про тонке відчуття світу письменницею.

Інколи Ірина Вільде через світосприйняття своєї героїні проводить паралелі та знаходить відмінності між містом і селом. Найбільш метафоризовано письменниця відтворила Дарчині роздуми про осінь «тут» (у Чернівцях) і «там» (у Веренчанці): «Осінь була вже так близько, що навіть у тихі дні було чути шелест її сухих кроків. Тільки тут не була це та осінь, що там, в селі, улюбій Веренчанці. Тут – це не багата «молода», що в'їздить у село з весільними музиками і з охочими співами по «клаках» ген поза пів ночі, що привозить з собою у приданому повні, аж до ластів'яних гнізд під кроквами, клуні золотого збіжжя, що розсаджує кошниці жовтою, як шафран, кукурудзою... Ой, ні. Тут скигнуть вона десь під муром, мов жебрачка, а її дім – купка сухого листя, залишена через неухагу замітачем у парку. А кам'яниці та електричні дроти заслонюють за собою небо, щоб не видно було, щоб не було чути, коли птахи відлітають у вирій. І як тут не тужити за селом, і як тут має щодругий день не снитись Веренчанка?» [3, с. 152]. Як бачимо, персоніфікована осінь відображає кризовий психологічний стан підлітка. Зіткнувшись із труднощами в місті, Дарка мисленнєво повертається до села, де від життєвих негараздів її оберігали батьки. Там, у Веренчанці, вона була, як і осінь у зацитованій синтагмі, веселою, наближеною до пташинного і рослинного світів. Тут, у Чернівцях, вона беззахисна, а її «небо» – Україну – закривають «кам'яниці» й «електричні дроти» в особах учителя Мігалаке, директора гімназії та їхніх прибічників. Однак Дарка духовно не зламалася і не повернулася додому, а почала боротися, піднімаючись вище тих кам'яниць та дротів.

Вчинки героїв спричиняють «поведінку» міста і навпаки: місто зумовлює дії та настрої жителів. Так утворюються причинно-наслідкові зв'язки. Наприклад, у метафорі «вулиця спроквола переходить у шепіт» [3, с. 195] відображено втомленість і розгубленість Данка, який шепоче Дарці, що змушений іти. Хоча дівчина відчуває, що з тихими словами «відривається один за одним атом її серця» [3, с. 195], але через свою гордість і несміливість не може затримати коханого. Коли непорозуміння між Данком і Даркою досягли апогею, у її розмовах з'явилася вдавана байдужість, а в хлопця побільшало відмовок і

виправдань, тому Данилюк доходить до висновку: «Зіпсувало тебе місто, Дарко» [3, с. 175].

До подій, які відбуваються навколо та безпосередньо в гімназії, Ірина Вільде ретельно добирає влучні метафори. Наприклад, перед початком підсумкових іспитів у гімназії – так званої «конференції» – у навчальному закладі всі метушаться, до того ж авторка натякає про наближення біди: «Добра русалка таки не в силі відвернути чорного крила, що нависло над гімназією. Події, що зарисувались були на гімназійному небі на початку самого шкільного року, тепер оживали, вставали і наступом ішли на гімназію...» [3, с. 202]. Реалії чернівецької гімназії письменниця метафоризує, приховано порівнюючи навчання напередодні вакацій та війни, проте гімназисти боролися не тільки за оцінки, а й за національну ідею – українську чи румунську.

Творення метафор у трилогії Ірини Вільде часто спричинене замилюваннями окремими періодами доби: вечором і ніччю. У чутливої письменниці «чорний» вечір «ступає м'яко, як кіт по болоті» [3, с. 225]. Також у неї персоніфіковано ніч, що «на п'яти ступає» [3, с. 103]. Ірина Вільде виступає експериментатором у творенні метафор. Наприклад, в іншій синтагмі з описом ночі письменниця використала метафоричний паралелізм: «з неба скапують зорі на голови» та «з землі паде роса на ноги». У таку мить місяць здається настільки близьким від землі, що «крок – і зійде по драбині подивитись» на людське життя [3, с. 80].

Метафоризація міста фігурує в кількісних характеристиках Ірини Вільде. Для неї місто є або суцільним, або його половиною. Сільські люди, перебуваючи у справах у Чернівцях, обов'язково привозили додому своєрідні частини міського життя. Скажімо, батько Дарки, який «урвав пів дня від господарки, хати, школи й землі і хотів за того пів дня привезти з собою в село пів міста» [3, с. 196]. Село не було ізольованим від урбанізації, бо мінливий міський спосіб життя і культура проникали в сільські населені пункти, особливо ті, що мають локальну близькість.

У третій частині трилогії – повісті «Повнолітні діти» – Ірина Вільде показала своїх героїв уже дорослими людьми з трансформованими містом поглядами на життя і, власне, на те ж саме місто. Якщо повість «Б'є восьма» відображає активну життєву позицію та оптимізм сільської молоді, то в «Повнолітніх дітях» домінують мотиви безвихідності, сумніви в спроможності народу вибороти собі волю, а також відчуття роздвоєності, коли у внутрішньому світі героїні живе ще хтось – «чужий, невідповідальний і крайнє нам ворожий, що лише чигає на нагоду, щоб нас осмішити чи нанести нам шкоди» [3, с. 372].

Образ Дарки-протестантки з повісті «Б'є восьма» несподівано трансформується в образ Дарки-жінки в повісті «Повнолітні діти». Тоді, коли «шквиря птахів збивала з дороги, гасила світла в місті, а людьми жбурляла попід мури» [3, с. 420], Попович здалося, що вона завагітніла, але «духово». У Дарці гостро активізувався материнський інстинкт, вона мріяла про народження своєї дитини, щоправда, ще не могла визначитися, хто стане батьком. Ірина Вільде метафорично стверджує, що лоно Дарки «розцвіло й чекало на запилення, щоб видати з себе овоч так, як чекає на ту хвилину шипшина, як чекає на неї кукла, щоб видати з себе метелика» [3, с. 420]. Майбутня матір роздумує над роллю і

призначенням жінки та чоловіка, над тим, що жіночу душу не розуміють ані кваліфіковані лікарі, ані психологи.

У повісті «Повнолітні діти» не знайдено метафор міста з негативним значенням. Дарка захоплюється Чернівцями, його міжнародним характером, констатує свою велику прив'язаність до «коханих Чернівців» – буковинської столиці. Рекламні світила і ритмічне пульсування людської маси стають для неї надзвичайно приємними. Вона роздумує над тим, що вулична юрба не є бездушною, як про неї пишуть поети. Адже «скільки замаскованих пристрастей, гону до пригод, туги за незвичайним, скільки підступу, чеснот і гріха ховається під ослоною ночі і шмінки» [3, с. 333]. Для пані Попович кожна розлука з містом позначена сумом. До речі, Ірина Вільде метафорично вказує, що Чернівці теж сумують, коли дівчина збирається додому. Тому, вранці, коли Дарка від'їжджала з батьком до Веренчанки, «на місто опадає непомітно, мов сон, сива мряка» [3, с. 306].

Незважаючи на власні замилювання Чернівцями, Дарка Попович доходить до висновку, що «ціле її життя в цьому місті – це одно пасмо неприємностей і страждань». Суперечливим є приховане порівняння свого міського життя із падінням зірки, яка «значить свій шлях хвостиком» [3, с. 310]. Використана метафора свідчить про результативність Дарчиних сміливих вчинків, про вкрай важливу для України національну свідомість цієї сміливої сільської дівчини. Попович благословляє свою рідну Веренчанку за те, що «випускає у світ прості, як коробка від сірників, людські душі» [3, с. 367], але які здатні запалити міську байдужість і розбухати полум'я націєтворення.

Отже, метафоризація міста в трилогії «Метелики на шпильках» Ірини Вільде свідчить про експресивність, витонченість та образну насиченість художнього стилю письменниці. В образі міста авторка створює панораму буковинського життя в умовах національного засилля, наповнюючи його яскравими багатшаровими метафорами. Варто зазначити, що Ірина Вільде, метафоризуючи місто, творить мікрофілософії буття окремої особистості та всієї нації, тому питання урбаністичних мотивів у західноукраїнській літературі 30-х років ХХ ст. потребує подальших досліджень, у тому числі, з урахуванням здобутків сучасної філософії та психології.

1. Баган О. Коли серце, як на долоні (Кілька штрихів до ранньої творчості Ірини Вільде) // Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: Повісті. – Дрогобич: ВФ Відродження, 2007. – С. 3–12.
2. Вальо М. Ірина Вільде. – К.: Радянський письменник, 1962. – 234 с.
3. Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: Повісті. – Дрогобич: ВФ Відродження, 2007. – 488 с.
4. Ірина Вільде: знана і незнана (розмова з О. Баганом) // Галицька зоря. – Дрогобич. – 2007. – №1. – С. 3.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
6. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ Київський університет, 2003. – 448 с.

**THE METAPHORATION OF CITY IN TRILOGY
«METELYKY NA SHPYLKAKH» BY IRYNA WILDE**

Yuliya Babenko

*V. O. Sukhomlyns'kyi State University of Mykolaiv,
24 Nikol'ska St., UA-54030 Mykolaiv, Ukraine,*

In this article the metaphorization of city as aspect of poetry style in trilogy «Metelyky na Shpylkakh» by Iryna Wilde has been viewed upon and analysed.

Key words: concept of city, image system of city, metaphorisation of city, urbanism motifs

**МЕТАФОРИЗАЦІЯ ГОРОДА В ТРИЛОГІЇ «БАБОЧКИ НА
ШПИЛЬКАХ» ІРИНИ ВІЛЬДЭ**

Юлия Бабенко

*Николаевский государственный университет имени В. О. Сухомлинского?
ул. Никольска, 24, 54030 Николаев, Украина*

Рассмотрено и проанализировано метафоризацию города, как одного из аспектов художественного стиля в трилогии «Бабочки на шпильках» Ирины Вильдэ.

Ключевые слова: концепт города, образная система города, метафоризация города, урбанистические мотивы.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.2007

Прийнята до друку 14.05.2007

УДК 821.161.2"19"-3.09 І.Вільде:1

СВОЄРІДНІСТЬ ІСТОРІОСОФСЬКИХ ВІЗІЙ ІРИНИ ВІЛЬДЕ

Тарас КРЕМІНЬ

*Миколаївський державний університет ім. В. О. Сухомлинського,
вул. Нікольська, 24, 54030 Миколаїв, Україна*

Запропоновано варіант історіософського осмислення ранньої творчості Ірини Вільде, яка найбільше тяжіє до глибокого проникнення у сутність внутрішніх процесів утвердження естетичної ідентичності.

Ключові слова: рання проза, історіософські візії, етногенетична пам'ять нації, самопізнання, ідентифікація.

На порозі нового тисячоліття калейдоскоп перемог та розрад сучасної України сприймається досить гостро. Незважаючи на чималу кількість спроб розпізнати добу, сучасному дослідникові необхідно охопити чималий пласт національної культури, нинішнє сприйняття окремих сторінок якої має дати відповіді на ключові питання часу. Творчість Ірини Вільде, спалах письменницької діяльності якої припав на 30-ті роки ХХ ст., стала визначальною для утвердження естетичних координат українського письменства. Особливо це помітно в контексті дослідження художньої витонченості авторського міфу західноукраїнських письменників, зокрема, А. Чайковського, С. Гординського, Б. Кравцева, Б.-І. Антонича, історіософська складова у творчості яких додала якісно іншого звучання новітній літературі.

Варто констатувати, що в сучасному літературознавстві захоплення творчістю Ірини Вільде викликане, в першу чергу, появою знакового роману «Сестри Річинські» впродовж 1958–1964 років, відзначеного Шевченківською премією (1965), який закріпив за нею статус класика української літератури. Очевидно, що спалах зацікавлення її доробком припав, ймовірно, на 1935 рік, коли її повісті «Метелики на шпильках», «Химерне серце» та деякі ранні новели були відзначені премією Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка. Справді, це був злет письменниці у сполонізованій Галичині 30-х років ХХ ст., на тій території, що пережила психічну травму опісля програшу у визвольних змаганнях. Незважаючи на чималу стагнацію культури, її фактичне знищення опісля інспірованої справи СВУ, чималої кількості таємних циркулярів, скерованих на фізичне знищення інтелектуальної еліти, більшість західноукраїнських письменників, зокрема Ірина Вільде, репрезентували, за припущенням С. Андрусів, не придушену, не викривлену українськість культури, літератури, працюючи за принципом компенсації [2].

Попри чималу увагу до творчості Ірини Вільде, багатотисячні накладі творів, перекладені багатьма мовами світу, кропітке вивчення деяких аспектів

літературного письма, зокрема визначення імпресіоністичних рис у її прозі, концептуальності соціальної прози зі своєрідним гуманістичним спрямуванням, з певним уболіванням за долю «малої» людини в принизливій атмосфері тогочасного міщанського оточення, вивчення специфіки художньої своєрідності історіософських візій у творчості письменниці не становило предмет наукових студій, чим і зумовлена актуальність дослідження та його наукова новизна. Зрештою, серед основних завдань роботи – дослідження ранньої прози авторки в контексті художнього зображення генетичної історії, а також демонстрація способів її родового збереження окремими поколіннями літературних персонажів у творчості Ірини Вільде.

Ю. Дрогобич, йдучи вслід за античною традицією, вказував на те, що будь-який суб'єкт культури здатен досягнути ментальний потенціал народу шляхом власного примирення, пізнання та здійснення. Останній імператив має відповідну близькість до самоідентичності, яка надає світові відповідних форм та сенсу. Важливо й те, що той, хто володіє національним характером, репрезентує рівень свідомості народу, і це – «надособистісна сила бажання особистостей спільно творити текстуальне тіло своєї культури, розповідати разом собі і світові своєю мовою історії про своє минуле-теперішнє-майбутнє» [1, с. 27]. Одне з важливих питань ранньої прози Ірини Вільде – досягнення художнім персонажем самого себе, ідентифікація та свідоме вихоплення з часового проміжку до загальнокультурного контексту. Це помітно в ранній художній творчості письменниці, яка, підпавши під шквал критики, зокрема за надмірний еротизм, насичення творів темами приватного життя, відірваність від владного чоловічого імперативу в дебютних оповіданнях та повістях запропонувала спосіб збереження сутнісних цінностей персонажа, який розв'язує ключові питання буття етносу в умовах соціокультурної блокади. Власне, на подібних духовних імперативах, якими повинна володіти література, зупинився один із літературних ровесників письменниці Б.-І. Антонич, який у статті «Національне мистецтво» (Спроба ідеалістичної системи мистецтва)» наголосив на тому, що «мистецтво є тоді національним, коли признає свою приналежність до даної нації та відчуває співзвучність своєї психіки із збірною психікою свого народу» [3, с. 330–339]. Отож, Ірина Вільде запропонувала власне розуміння проблеми доби та художньо продемонструвала належність до етногенетичної пам'яті нації.

Наприклад, в оповіданні «Щастя» (1932) авторка описує історію дорослішання п'ятирічної дівчинки, яка з дитинства вірить у те, що Бог посміхається слухняним. Пізніше, коли їй виповнюється чотирнадцять, мати обіцяє за добрий поступ у науці шовкову суконку. В сімнадцятирічному віці доня «старої пестунки Марії» стала вередливою, бо закохалась, тому поринула в безодню романтичних зустрічей та щасливого безсоння, і її життя перетворилося на казку, тривалість якої перервалася короткочасною радістю буднів сімейного життя. Опісля кільканадцяти років, протягом яких героїня спочатку випестила на руках «маленьке червонясте личко», а потім ще трьох діточок, до неї приходить відчуття самотності, та, скоріше, нереалізованості, про яку їй говорила у дитинстві мати. Коли вона просить чоловіка, щоби той пішов до клубу та розважився, елементи духовної покаліченості заповнюють духовний простір героїні. Цей стан

вона назвала своїм єдиним щастям, яке дає змогу «раз на тиждень пополудні лишитися самою й мати спокій», лежачи на старосвітській канапі, «без волі і якого-небудь руху думки, насичуючись своїм щастям – спокоєм» [6, с. 7].

Виразними ознаками деградованої душі героїні Ірина Вільде називає її безликість, виплекану в умовах штучної краси та утопічно вибудованого світу, спотвореного її близькими та власною викривленою свідомістю. Окрім іншого, подібна криза загубленої душі маркована тим, що в оповіданні жінка, як і її чоловік та діти, безіменні, позбавлені високого духовного призначення людини. Використавши таку художню деталь, як старосвітську канапу, яку письменниця називає родинною пам'яткою, що стає підтвердженням розгубленості героїні, а також ознакою її маргіналізованого світосприйняття. Попри присутнє емоційне напруження, викликане динамічним розгортанням сюжету, насиченого монологами, які належать героїні та її матері, письменниця зупиняється на питанні тяглості історії окремої родини, котра через власні мінімалізовані амбіції на успіх у молодості та чималі претензії на спокій у старості не має перспектив на подальше духовне існування: «Їй навіть на думку не спадає, що за мрячними від темно-лілового візерунка стінами її дому може бути інше, народжене бурею та сонцем, щастя. Але вона не може знати цього, бо її погляд не сягає далі лілових рож на стінах цієї затхлої кімнати» [6, с. 7]. У такий спосіб авторка запропонувала тип родинного космогонічного міфу, який ефективно замінив його колективний варіант, що, на думку О. Багана, став наслідком специфічного зображення життя авторкою, «з розкриттям психологічних основ інтимної екзистенції» [4, с. 3–12]. Незважаючи на душевний розлад героїні, Ірина Вільде пропонує варіанти подібної життєвої вдачі цілої групи художніх героїнь з інших творів, які самоутверджуються «при боці чоловіка», тому не змушують себе шукати «свій хліб і бути самостійною» («Дух часу»). Життєва децентрація цінностей, утвердження подвійних стандартів, духовний хаос стають характерними ознаками розгубленого покоління, яке в міжвоєнні часи відчуло себе непотрібним в умовах глобальних перетворень у географічному центрі Європи.

Своєрідної художньої витонченості набуло оповідання Ірини Вільде «24 години», в якому письменниця запропонувала модель віртуальних мандрів героїні Д. до свого коханого за кордон, туди, де вони разом бували щасливими. Розповідь, йдучи від першої особи, надає своєрідної інтимності зображення пережитого, того, що могло трапитися між двома закоханими. Концепт часу виступає межею, яка розірвала завершений світ персонажів, порушивши життєву гармонію, ставши певним психологічним порятунком, який дозволив наблизити свою мрію – змінити напрямок часу. Отож, історіософська заглибленість авторських візій, в яких органічно переплетені емоційно насичені часові та просторові координати, дають право говорити про сконденсованість письменницького враження, котре допомогло заглибитися в суть епізоду, амплітуда сприйняття якого суголосна рухові нічного експресу, його «ледве помітного, одноманітного коливання» [6, с. 27]. Подібне похитування вагону, який іде у зворотному часові напрямку, стає індикатором тяглості хронотопу. До речі, останній інверсійний фрагмент з життя двох постає мимовільним фотографічним

знімком, який проминає у житті головної героїні суцільною миттю, що увібрала спільні поневіряння чужою країною впродовж останніх десяти років, які авторка в оповіданні позначила конкретними часовими межами: «1922–1932».

Попри чималу деталізацію доби та періоду з життя героїні Д. важко уявити, наскільки точно могло бути зображенням життя іншого персонажа – Роми, який живе в Україні, до якого мріє потрапити та, яка прагне «обманути органи громадської безпеки і під фальшивим прізвиськом дістати перепустку через кордон на двадцять чотири години» [6, с. 27]. Жіночий максималізм дозволяє жінці перетнути кордони заради коханого, якому прагне стати вірною та коханою, а заради того – «витрясти з свого серця все до останньої порошок, щоб нічого-нічогісінько не перевезти із собою звідти туди» [6, с. 27]. Але те, що може запропонувати навізамін Роман, авторка навмисно уникає. З іншого боку, сила почуттів пані Д., тонкий еротизм у зображенні окремих епізодів оповідання підкреслюють живий інтерес молодої жінки до чоловіка, якого Ірина Вільде позбавила виражених чоловічих рис.

Вибудовуючи віртуальну зустріч двох людей, Ірина Вільде зіставила речі різного порядку. Зокрема, зобразила епізод з життя закоханих, коли їм насправді довелося зустрітися на пероні того вокзалу, який не змінився за останнє десятиліття. Другий рівень – уявний, в якому героїня говорить про те, що час, ймовірно, зупинився, бо не можуть змінитися ті люди, які попрощалися один з одним, не вимовивши останнього і, напевно, головного слова: «Чи ж не була я вправі думати, що час зупинився і я застану вас таким, яким покинула?» [6, с. 27]. Хоч авторка і пропонує часову полярність, інший рівень хронотопу, який містить просторову різновекторність, дає змогу говорити про історіософську всеохопність, а, відповідно, етногенетичну замкненість, в умовах чого життя людини стає цінним тільки через те, що воно є: «Я йшла просто перед себе. На ринку зупинилася: на схід і захід, північ і південь маю друзів і знайомих у цьому місті. Та я не хотіла зустрінути нікого, заки не зустрінуся з тобою» [6, с. 28].

Отже, в оповіданні «24» Ірина Вільде подала варіант внутрішньої ідентичності художнього героя. Зокрема, в епізоді, в якому героїня мандрує тими вулицями міста, де вони були щасливими, і віра в те, що обов'язково зустріне Романа, дозволяє припустити, що це один із тих важливих способів духовного вдосконалення та пізнання, на вістрі чого зустрілися різні типи свідомості та відмінні ідентети. Подібна тенденція прослідковується і в оповіданні «Наші батьки розійшлися» (1937), де авторка наголосила на тому, що в долі персонажа має бути момент, який стане вирішальним для його становлення і дасть підстави говорити про духовне очищення та відродження: «Стоп. Треба мати відвагу зупинитися на цім і усвідомити одну правду: мама любила його колись» [6, с. 39]. Запропонована часова різновекторність наявного та очікуваного стає мимо-вільним підтвердженням внутрішньої розхитаності передвоєнного покоління, яке з великими зусиллями намагалося пізнати себе та вибудувати продуктивну духову перспективу нації: «Часом буває так, що серед веселої, гомінкої ночі пронесеться сумний голос скривдженого птаха і такий один стогін пташиного серця вбиває на місці цілі гами людського безтурботного, але і беззмістовного сміху» [6, с. 53].

У контексті ранньої прозової творчості Ірини Вільде, запропонованої згаданими оповіданнями, повість «Метелики на шпильках» набуває універсального звучання, адже тут подані розлогі описи проблемних питань українства 30-х років ХХ ст., вихоплених з багатьох її ранніх творів: недосконалість соціокультурного імперативу, важливість виходу на передній соціальний план дієвої жінки, здатної розкрити суворі тайни маскулінної національної культури; порушення важливих питань жіночої емансипації, захоплення темами здорового приватного життя і, найважливіше, володіння правом вибору. В цьому ракурсі уособленням кризи соціуму стала Дарка, яка впродовж оповіді докладає чималих зусиль до пізнання, ствердження і, відповідно, самоідентифікації, що приходить до неї синхронно зі здобуттям освіти у місті, до якого вона вирушає за повелінням батьків, а також чималим життєвим досвідом, який своєрідно наблизив її до власної культури. Там на неї чекають нові випробування, які дозволили героїні визначитися як самодостатній особистості: «Я таки вже справді доросла, коли так самостійно можу розпоряджувати собою» [6, с. 120]. В такий спосіб Ірина Вільде говорить і про літературну, і про політичну опозицію, яка наголосила на утвердженні поняття національної тотожності, яке діяло в умовах духовної кризи «з волі самих носіїв особливої свідомості, пристосованої до загального межового, критичного стану (катастрофи) духовності» [8, с. 44–50].

В основу оповідання Ірини Вільде «Історії одного життя» (1946), написаного у згаданих художніх традиціях письменниці, покладено розповідь про те, як до планового відділу міськради завітав англійський журналіст Сміт, якому закортіло дізнатися про важливі досягнення, що трапилися на території Західної України, у Львові, опісля того, як там запанувала радянська влада. Авторка, обравши варіант художньої втечі персонажа від обставин реальності, запропонувала внутрішнє вибудовування авторської космогонії післявоєнних років, яка навряд чи відрізнялась від своїх варіантів попередніх епох. Відсторонюючись від дійсності, психонаративна перспектива героїні – Олени Йосипівни – набуває чималої емоційної амплітуди, коли вона починає пригадувати те, що принесли нові часи у її життя. Серед таких важливих епізодів – похорон батька, який прожив життя у праці заради щастя п'яťох дітей, а також клятва матері на могилі чоловіка, яка присягнула «докласти всіх зусиль для того, щоб таки послати мене до міста в школу, щоб колись у житті мала легший хліб її остання й наймолодша дитина» [6, с. 82]. Пізніше, коли дитина навчається в інтернаті та живе на квартирі, вона вимушена шукати роботу, аби заробити на життя. Діставши можливість вести заняття для вередливої дитини доктора Юльці, яку бояться посилати до школи, щоб не набратися «поганих звичок від голоти», Олена вимушена не за двадцять – п'ятнадцять злотих «допомагати служниці у керуванні панчіх чи латанні білизни». Подібне приниження викликане не тільки її соціальним статусом, але й тим, що вона, за визначенням роботодавця, «тільки дівчина». Подібне обмеження, в першу чергу, за статевим принципом, набуває чималої амплітуди в оповіданні, яке стає підтвердженням позиції авторки щодо духовної нездатності молодого покоління спільно зберегти та примножити національну гідність. Окрім іншого, подібний конфлікт став, очевидно, закидом тим письменникам, які досі вбачали у літературі, написаній жінками, певну

пастку для художньої артикуляції їхніх, здавалось би, твердих мистецьких уподобань.

Пізніше, коли Ірина Вільде зображує перше кохання Олени, яке прийшло до неї «крадькома, навшпиньках», рівень трагізму досягає свого іншого апогею тоді, коли соціальне походження дівчини стає для Миколи вирішальною ознакою її місця та ставлення до неї в суспільстві. Пізніше, коли дівчина здобуває освіту, вона розуміє, що без протекції у шкільній кураторії їй не вдасться дістати вчительської посади в українському селі, бо розподіл робочих місць за національним принципом відіграє не останню роль. Зображення принизливої ролі українського вчителя, яку доволі яскраво вималювала письменниця в образі старенького директора школи, наголошує на суворих буднях тодішньої національної школи і, відповідно, освіти та культури. Епізод, коли вчитель «зворушливим голосом говорив про благородні, почесні обов'язки вчителя на селі, про найвищу на світі любов – любов до свого народу» [6, с. 90], при цьому ховаючи очі, підтверджує безперспективність молодого покоління, яке не здобуло впевненості у завтрашньому дні на землі, яка винятково йому і належала.

Не зробило щасливою Олену її повернення додому, бо сусіди почали глузувати з неї через те, що та не може одержати посади сільського вчителя. Подібна криза українства додала сил героїні вирушити вкотре до Львова, аби знайти роботу. Працюючи за протекцією товариша Василя в експедиції у пана Хруцького, місцевого фабриканта дитячих іграшок, Олена зустрілася з іншими проблемами. Недовго пропрацювавши, вийшовши заміж за Миколу, невдовзі була звільненою з роботи. В останньому діалозі з роботодавцем дівчина зверталася до його «християнських почуттів», просила його як українця, думаючи, що цим словом зачепить «найвиразнішу струну його душі, бо ж у кожному нашому зверненні говорилося про добро неньки України» [6, с. 98].

Важливими епізодами у житті головних героїв стали часи визвольних змагань, а також період німецької окупації, які залишили глибокий слід у душі багатьох галичан. Тут варто говорити про активну діяльність повстанських угруповань, що діяли на території Західної України, обстоювали державну незалежність та зазнали поразки. І в тому, що сучасна історіографія не здатна розставити акценти і визначити роль кожного українця, хто постраждав за долю своєї країни, лунає тривожним криком з цього оповідання, яке запропонувало новий тип українця-манкурта – Хруцького, позбавленого національного характеру, отого внутрішнього генетичного імперативу, наявність якого визначає рівень ідентичності нації, яка підсвідомо тужить «за первісною природою абсолютної віри» [6, с. 30–31]. На думку Ірини Вільде, подібними рисами характеру наділений і англійський журналіст Сміт, для якого українці, які живуть в Галичині за нової влади, залишаються не більше, аніж декоративною атрибутикою, штучним символом аморфної, на їхній погляд, культури.

Отже, історіософська наснаженість декількох епізодів в оповіданні «Історія одного життя», взятих з біографії типової української родини, більше нагадує родинну хроніку, яка набуває монументального звучання з огляду на порушені ключові проблеми, найважливіші серед яких – сім'я, культури, етносу. В цьому

сенсі має значення той «психологічний нюанс, коли не потоки внутрішніх переживань і самоаналізу героїв формують естетичне навантаження художнього твору, а сама архітектоніка психологічних ситуацій зроджує відчуття стильової грації» [4, с. 3–12]. Отож, рання прозова творчість Ірини Вільде, зокрема оповідання «Щастя», «Дух часу», «24 години», «Наші батьки розійшлись», «Історія одного життя» та повісті циклу «Метелики на шпильках» продемонстрували варіант духовного збереження етногенетичного материка особистості, яка в умовах культурних та політичних розчарувань змогла віднайти можливості для самопізнання та ідентифікації. Шляхом використання ключових ознак західноукраїнських текстів 30-х років ХХ ст., які генерували український всесвіт, література письменниці, яка віднайшла код Любові, стала особливим варіантом літератури історіософського наповнення, що потребує подальших наукових студій.

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х рр. ХХ ст. – Тернопіль: Джура – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2000. – 340 с.
2. Андрусів С. Проблеми національної ідентичності // Слово і час. – 1997. – С. 18–22.
3. Антонич Б.-І. Національне мистецтво (Спроба ідеалістичної системи мистецтва) // Антонич Б.-І. Зібрані твори. – Нью-Йорк: Слово, 1967. – С. 330–339.
4. Баган О. Коли серце, як на долоні (Кілька штрихів до ранньої творчості Ірини Вільде) // Вільде Ірина. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: Повісті. – Дрогобич: ВФ Відродження, 2007. – 488 с.
5. Вільде Ірина. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: Повісті. – Дрогобич: ВФ Відродження, 2007. – 488 с.
6. Вільде Ірина. Твори в 5 т. / Упоряд. Я. Полотнюка; прим. І. Денисюка. – К.: Дніпро, 1987. – Т. 5. – 389 с.
7. Майданська С. Люблю любити любов. Про почуття ностальгії в контексті життя і творчості Ірини Вільде // Українська культура. – 1998. – №3. – С. 30–31.
8. Сеник Л. Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції) // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів (Харків, 26–29 серпня 1996 р.) / Відп. редактор О. Мишанич. – К.: АТ „Обереги”, 1996. – С. 44–50.

THE SPECIFICS OF IRYNA WILDE HISTORIOSOPHICAL VISION

Taras Kremin'

*V. O. Sukhomlyns'kyi State University of Mykolaiv,
24 Nikol'ska St., UA-54030 Mykolaiv, Ukraine,*

In this article we demonstrate the variant of Historiosophical understanding of Iryna Wilde activity which operates with a deep feelings of aesthetic identity's internal process.

Key words: early prose, istoriosofical visions, etnogenetic memory of nation, self-knowledge, identification.

**СВОЕОБРАЗНОСТЬ ИСТОРИОСОФИЧЕСКОГО ВИДЕНИЯ ИРИНЫ
ВИЛЬДЭ****Тарас Креминь**

*Николаевский государственный университет имени В. О. Сухомлинского,
ул. Никольска, 24, 54030 Николаев, Украина*

Предложено вариант историософического осмысления раннего творчества Ирины Вильдэ, которое более всего склоняется к глубокому проникновению в сущность внутренних процессов утверждения эстетической идентичности.

Ключевые слова: ранняя проза, историософическое видение, генетическая история, самопознание, идентификация.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.2007

Прийнята до друку 14.05.2007

УДК 821.161.2"19"-31.09 І.Вільде

МІФОЛОГЕМА ДОМУ ЯК СТРУКТУРУЮЧИЙ ЧИННИК У РОМАНІ ІРИНИ ВІЛЬДЕ «СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ»

Лариса ДОНЧЕНКО

*Криворізький державний педагогічний університет,
пр. Гагаріна, 54, 50086 Кривий Ріг, Україна*

Показано, що структуротворчим чинником роману Ірини Вільде є міфологема Дому, як символу родинного затишку.

Ключові слова: автор, модель, структура, чинник, Дім.

У наш постмодерний час, коли, на думку Марка Павлишина, епоха великих розповідей завершена, масштабний роман Ірини Вільде вражає своєю широтою охоплення життєвого матеріалу в дусі кращих традицій світового класичного роману – від Ч. Діккенса, В. Теккерея, Дж. Голсуорсі, Л. Толстого, Панаса Мирного, В. Підмогильного та Катрі Гринівичевої.

Українська письменниця зробила творчий подвиг, присвятивши своєму дітищу двадцять років життя: як відомо, роботу розпочато в кінці тридцятих, а світ роман побачив у шістдесятих.

Ірина Вільде залишила для дослідників багато таємниць. На незбагненності таланту наголошувала Марія Вальо у передмові «Забутий світ Ірини Вільде» до книги «Незбагненне серце». У цій збірці опубліковані улюблені новели з ранньої творчості, публіцистика, есе про О. Кобилянську, Б.-І. Антонича, А. Чайковського і стаття «Через місток пам'яті». Розкриваючи секрет свого псевдоніма «Вільде», письменниця зізнається: «...І псевдонім німецького походження, і мікросвіт, який кружляв по орбіті химерного серця, були своєрідною втечею, чи, може, краще сказати сховом, перед важкими, як кам'яні брили, яких ані розбити, ані обійти не можна, суспільно-політичними та національними проблемами» [8, с. 25]. Ірина Вільде, з притаманною буковинцям наполегливістю, заходила «лупати сю скалу», проте застерігаючи, що ці проблеми для неї заважкі, вимагають пієтету і відповідальності – «вважаю, що ці справи заважкі і засвяті, щоб писати про них як-будь» [8, с. 26].

Молоду письменницю турбував пошук нових форм. Її рання творчість освячена схилянням перед авторитетом батька-письменника Дмитра Макогона, своїм навчителем і літературним «хрещеним батьком» вважала Михайла Яцківа, матір'ю – «нанашкою» стала велика землячка Ольга Кобилянська.

У період написання роману «Сестри Річинські» її оточували інші «товариші», що більше переймалися не філігранністю форми та оригінальністю образної системи, а політичною заангажованістю творів. Авторка пізніше зізнавалася: «...без перебільшення скажу, що іноді здавалося мені, ніби пишу під

чийсь диктант» [6, с. 36]. Очевидно, «диктат» критичних зауваг О. Десняка, С. Тудора, Я. Галана спричинив трансформацію задуму: сімейна хроніка перетворилася в панорамне полотно суспільно-політичного життя Галичини в передвоєнний час. Ю. Смолич відзначав «зовсім не жіночий, як могло б здатися на перший погляд, а навпаки, чоловічий стиль її письма...» [5, с. 9], що прийшов на зміну, як писав Б.-І. Антонич, «легкому, наче весняний капелюшок, стилю» [5, с. 15]. Власне, годі заперечувати щирі віру письменниці в можливості розвою національної справи за нової радянської влади (лише в 70-х роках їй відкрилася вся ілюзорність таких сподівань). Пишучи свій останній роман, дотримуючись принципів демократизму і гуманізму, письменниця із явною симпатією та надією окреслила характери молодих революціонерів. Позитив діяльності комуністичної партії Західної України вона вбачала у прогресивній діяльності, спрямованій на національне визволення. На перший погляд ідейний вектор роману спрямовано у футуристичний простір «світлого майбутнього». При уважному прочитанні розкриваються глибинні смисли, настанови та інтенції тексту.

У своїх розмислах стосовно роману Ірини Вільде «Сестри Річинські» ми спробуємо з'ясувати структуротворчу роль смислообразу Дому як фундаментальної міфологеми патріархальної свідомості, символу земного едему, родинного гнізда, фортеці, що захищає від навали світу.

У пам'яті Ірини Вільде існував образ ідеального Дому. Найтеплішими почуттями овіяно спогад-сон: «Згубився, розплився у небутті його початок і кінець, а залишилася одна деталь: надвечір'я, зима, тепло в кімнаті, пахне свіжою кавою. Я сиджу на високому стільці, ноги обплела об його ніжки й придивляюсь, як посеред хати тато танцює з мамою. Пізніше мама підтвердила, що дійсно така сцена була, мама вчила тата вальса «вліво». Оцей танець, оцей перший свідомий спогад з дитинства став навіть символом щасливого життя нашої сім'ї» [7, с. 532]. «Я можу з гордістю сьогодні сказати: виросла в ідеальній родині, і, мені здається (може, це моя особиста «антинаукова думка»), у великій мірі завдячуючи цьому, я стала письменницею» – сказала Ірина Вільде у своєму виступі з нагоди присвоєння премії імені Тараса Шевченка.

У центрі оповіді – історія сім'ї каноніка дієцезії Аркадія Річинського, розумного і хитрого єзуїта.

Автор обумовила причини руйнації його Дому, адже у фундамент закладені гріхи і переступи. Молодий священик одружується із чарівною лісниківною, знаючи, що її душа належить іншому. Їх спільне життя немов запрограмоване у семантиці імен, що мають міфологічне походження: Аркад – цар грецької Аркадії, внаслідок метаморфоз, з волі Зевса, стає мисливцем, а Олена – спартанська цариця, чия краса призводила до кривавих змагань між чоловіками. У життєвому двобої перемагає Аркадій, для своєї «жертви» він зводить захисні стіни: стає політичним конформістом. У роки Першої світової війни він, заради спокою родини, приятелює із російськими офіцерами, а по приході німців намагається знайти спільну мову із німцями. Письменниця майстерно розкрила психологію злочину: переступаючи християнські заповіді, він посилає на смерть безневинну людину, батька селянської родини. Згодом переконаний українофіл йде на змову із совістю; заради посади ксьонза, дозволить, щоб у домі панував

«сердечний дух до Польщі як до держави. Поруч Шевченка знайдеться місце і для Сенкевича, аякже» [9, с. 57].

Ціною зради є мрія про майбутню благодать: «Він так виразно уявив собі двоповерховий будинок із різьбленими балконами і віконницями, шпалером рожевих мальв перед вікнами і величезним квадратом пасіки на задньому плані, аж здалося йому, наче в кімнату разом з надвечірнім вітерцем занесло й запах живиці» [9, с. 56].

Бог розсудив інакше, дочасно обірвавши життя зрадника. Виписане в гротескних тонах, не без долі іронії: прощання родини з отцем-каноніком стає завершальним акордом його історії і означає нові часи Дому Річинських. Розглядаючи роман з погляду феміністичного дискурсу, Віра Агеєва вважає, що сюжет роману можна інтерпретувати як історію переходу від пасивного патріархального жіночого існування під опікою всемогутнього Батька до самостійного і незалежного життя... «Символом патріархального благополуччя був батьківський дім, стіни якого надійно захищали від злигоднів довкола, так само як і від життєвого розмаїття, з його принадами й пристрастями» [1, с. 91]. По смерті Річинського розверзлась безодня – крах всіх ілюзій і сподівань, оскільки сім'я лишилася збанкрутілою.

Іманентно-імпліцитний смисл-потенціал Дому-фортеці втрачається. Мати не в силах стати духовним центробіжним вектором – усе життя вона була чужинкою, в мріях перебуваючи біля коханого Ореста Зілінського. П'ять її доньок залишаються на роздоріжжі – екзистенціали сумніву і страху заповнили їхні душі: «Щоб пізнати справжній характер людини, треба якогось катаклізму в її житті» [6, с. 533], – така думка приятельки стала імпульсом для Ірини Вільде: «У цій хвилині народились «Сестри Річинські» [6, с. 533]. Власне, надзавдання автора і полягало у реалізації художньої версії пошуків подолання «межової ситуації». Своєрідні характери попадаюнок і оприявнюються оригінально – написано «...про кожную в іншій гамі...» [6, с. 533]. Провідні сюжетні лінії висвітлюють їхні стосунки з чоловіками, а значить – бажання будувати з ними родину, Дім.

Щоб завоювати доктора Безбородька, прагматична і цинічна Катерина втрачає моральні орієнтири. Улюблениця батька чинить переступ, крадучи картини, цим розхитуючи рідні стіни. «Речі, які стягнула з батьківського дому, стоять у явній ворожості до крамничної тандети» – така «еклектика» панує і в житті руйнівниці [10, с. 6].

Із сумним співчуттям описано зусилля домашніх врятувати дім на вулиці Куліша: його оточують пишні квіти, лунає музика рояля, сервірується стіл за всіма правилами, якщо навіть немає чого подати... Врешті-решт дім утримує вольова і розумна Зоня. Її образ, очевидно, викликаний захопленням Вільде-студентки творами Шарлотти Бронте, Сельми Лагерльоф, Карін Міхаеліс, Зігфріди Ундсет та Ольги Кобилянської. Героїня конститує феміністичний дискурс: в її уста вкладено програму втечі жінки від трьох «К». Проживання на «гарсоньєрці» сприяло роману з шефом-адвокатом, спритна Зоня, воліючи прибрати справу до своїх рук, розбиває «міщанську» сім'ю, як колись її батько руйнує «гніздо» приятеля зі Львова Ясінського.

Народна мудрість застерігає про неможливість побудувати своє щастя на чужому горі, тому шлях Зоні до власного Дому далекий і невизначений.

Найприхильніше письменниця ставиться до Слави, в наративній стратегії її виокремлене право оповіді й, відповідно, найуважніше досліджено глибини її психіки [6, с. 535]. Авторка зізнається, що цей образ навіяний споминами про «... юне, єдине, ліричне кохання, яке синюватою мжичкою пройшло понад усе моє життя». На долю завжди оптимістично налаштованої героїні випадає любовна трагедія. Доктор Мажарин, який мав стати опорою всієї сім'ї, виявляється людиною безвільною, ненадійною. «Ми з Севером, напевне, так і не будемо мати спільного дому» [10, с. 486] – звіряється Слава. Епізод прощання у Домі, куди скоро ввійде дружиною Емілія (одруження – замість гонорового боргу...), виписаний досконало, нагадуючи кращі сторінки «Мадам Боварі» Флобера. Уражена гордість змушує її покинути рідний дім і шукати щастя у чужому (але такому манливому своїми перспективами!) місті Львові. Чи скоро Слава матиме власний Дім? Питання залишається без відповіді. Сюжетна лінія незавершена.

З любов'ю письменниця створює образ «малої господиньки», улюблениці матері, нагородженої чистою жіночністю, добротою, терплячістю. Ольга призначена для родинного життя, утримування сімейних традицій. Коли перші струмені палкого почуття до робітника пронизують її єство, приходить усвідомлення нерівності: «Жінки предків Річинських співали романси під звуки арфи, а чоловіки у вільні від воєнного ремесла хвилини читали Вергілія з пам'яті тоді, коли предки Завидків натирали тіло ганусом...» [10, с. 120]. Усю непрохідну соціальну, моральну і естетичну прірву Броніславу Завадці вдалося подолати. Дозволимо собі припущення, оскільки Ірина Вільде втілила в образі старого Завадки, як «людини честі», прикметні риси свого батька, то молодий Бронко «обдаровується» воістинно чоловічим характером – він працьовитий, розумний, вольовий, пристрасний – майже «лицар без страху і докору». У хвилини сентиментального розчулення хлопець згадує вірш:

«Всі думи мої і мислі
бродять коло твого дому.
Заглядають в кожну шибку
у віконечку малому...» [10, с. 105]

Як і Ользі, її сестрі Нелі випала доля покохати революціонера. У «Щоденнику» Маркіяна Івашкова, засудженого до страти є запис: «Моїй Нелі.

Десь є вулиці, якими ти ходиш.
Десь є дім, в якому ти живеш.
Десь є стіл, за яким ти вечеряєш.
Десь є ліжка, в якому ти спиш.
Десь є ти. Моя – не моя [10, с. 110]

Неля, найчарівніша із сестер, власне йде на самопожертву в ім'я незнайомого юнака, одружується з ним у тюрмі, офіруючи свою красу і вірність. «Та часто марю: ось зараз пролунає дзвінок, я відчиню двері і зацілю з радості. А мій коханий скаже просто: – Ось я прийшов...» [10, с. 604].

Критики дорікали письменниці непереконливістю цього образу. Неля, й справді, ніби «не від світу цього». Нам здається, що неземна гармонія краси зовнішньої і внутрішньої виникла із захвату від поезії «незрозумілого», як пише сама авторка, Богдана-Ігоря Антонича:

Живу коротку мить. Чи довше житиму, не знаю,
тож вчусь в рослині сп'яніння, зросту і буяння соків.
Мабуть мій дім не тут.
Мабуть аж за зорею. Поки я тут,
інстинктом чую це: співаю – тож існую [2, с. 78]

Обидві сестри плекали надію на примарні проекти, очевидно, авторка й сама мала сумніви щодо міцності фундаменту, що його закладали революціонери. Вона не погоджувалась із побратимами по перу в їх ідеалізації, бо їй боліло, коли за «вірність своєму народові таких людей як батько називали “українськими буржуазними націоналістами”» [6, с. 537]. Дискусія з цього питання розгортається на сторінках роману. Полум'яний діалог виголошує «європейська Натален, котра закрутила собі голову галицьким попиком» [10, с. 340]. Вже на смертному одрі вона вибухає гнівом: «...я соромилася признатися, що я українка ...нас понад тридцять мільйонів, але ми не маємо своєї держави... Коли в товаристві не раз читали в оригіналі Шеллі, Байрона, Шіллера чи Верлена, то ніхто й признатись не хотів, що не розуміє мови... А кому прийшло б хоч на думку почуватися ніяково, що він не знає української мови?» [10, с. 342]. Зневага звучить, як присуд: «Блазні – от хто ви! Співами й танцями ви робите політику, бо не маєте чим іншим... Для пропаганди української будете гопака витинати, а для себе дома маєте Україну з терновим вінком і кайданами на руках» [10, с. 343]. Ці гнівні інвективи в дусі Куліша, Франка, Маланюка («Я не люблю її з великої любові!») спрямовані проти пасивних у громадському житті чоловіків.

Відрікся від ідеалів своєї студентської юності Орест Білинський, інтелектуал Гук обмежився розмовами про відстоювання прав народних, отець Сидір найкомфортніше відчуває себе не серед людей, а в раю земному: «Все узгір'я було засаджене яблунями, як в амфітеатрі... «Циганки», «мазурки», «кармазинки» чи «медінки» родили через рік» [10, с. 327]. Як бачимо, кожен чоловік має свій сентимент і свої звички. Та ще ширший спектр жіночих образів, бо авторка вважала, що вони дають письменникові багатший психологічний матеріал, ніж чоловічі персонажі [6, с. 533].

Спостерігаємо у тексті певну залежність між світосприйняттям героїнь і укладом їхніх осель. У романі представлено різноманітні модифікації образу Дому. Стоїчний характер вчительки Рими Валецької підкреслює аскетична обстановка її дому: «Мала, надміру висока кімната з одним «варшавським» вікном у сад. Кремові стіни заставлені вузькими етажерками, напханими книгами різного формату» [10, с. 82].

Відданість і працьовитість Марині, служниці Річинських, підсвічено сяйвом чистоти кухоньки в білих тонах. Вміння господарювати дає Павлині перепустку в щасливе подружнє життя. Завадка, побачивши, як його занедбаний Дім дбайливо прибрано, пропонує негарній дівчині руку і серце. Сташка Кукурбівна

оцінена чоловіками в такому монолозі: «Дівка всього перепробувала, як то кажуть, і на воді, і під возом, от і знає ціну родинному кубелечку... А візьми на свою голову ходячу невинність, то як зачне тобі мухи показувати, то, їй-бо, відхочеться тобі її превелебної цноти» [10, с. 40]. Легковажна дівчина серйозно задумується про Дім, в якому ростуть діти вдівця-залізничника.

Трагедія, варта пера Стефаника, розігрується у хаті жінки-багачки: через ревності вона страчає життя молодого чоловіка.

Під кожним дахом свої радощі та печалі. Уважний зір письменниці помічає хати з передмістя, попід стріхами обвішані кукурудзяними качанами, червону черепицю на будинку в готицькому стилі, скляні веранди і колони, – авторка зауважує зміни в архітектурі містечка Нашого, що їй так нагадує Коломию. Із сумом констатується руйнація будинку на вулиці Куліша: «У сльотаву осінь чи навесні підходить тут вода у підвалі... наріжної кімнати не можна як слід напалити, в дощі капотить уже і над їдальнею» [10, с. 537]. Це свідчить, якщо послатись на основні положення статті Гастона Башляра «Дім. Поетика простору» про крах надій, адже дім здатен інтегрувати думки, спогади, марення своїх жителів. Його «Космос», раціональний дах та ірраціональний льох не утримують тепла як засади психологічної інтимності. Це суттєво для феноменології творчої уяви – тому наш Автор відсилає свою улюблену золотокошу матір шукати нового прихистку для своїх «пташенят», щоб не здійснилось євангельське пророцтво: «Ось дім ваш залишиться порожнім для вас».

Олена Річинська знаходить свій новий «дім на горі». Ця вертикаль древа світового символічна, бо її душа прагне до неба, «... матерям у моїх творах завжди намагаюся надати ореолу земної святості» [10, с. 535].

Тому таким органічним є духовний заповіт Ірини Вільде: «З рідними домом, як з батьківщиною: половину життя можна прожити на чужині», але до останнього свого віддиху треба мати свідомість, що є десь та батьківщина...» [10, с. 687].

Отже, на нашу думку, наскрізний образ-міфологема Дому є тим «каркасом», структуротворчим чинником, який утримує ідейно-художню цілісність величної споруди – роману Ірини Вільде «Сестри Річинські».

1. Агєєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К.: Факт, 2003. – С. 320.

2. Антонич Б.-І. Твори. – К.: Дніпро, 1988. – 356 с.

3. Башляр Г. Дім (поетика простору) // Українські проблеми. – 1984. – № 4–5. – С. 92–97.

4. Вальо М. Ірина Вільде. Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1962. – С. 137.

5. Вальо М. Забутий світ Ірини Вільде / Ірина Вільде. Незбагненне серце. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 3–23.

6. Вільде Ірина. Над романом «Сестри Річинські» (Слово з нагоди присудження літературної премії Тараса Шевченка) / Ірина Вільде. Твори в п'яти томах. – К.: Дніпро, 1968. – Т. 5. – С. 533–538.

7. Вільде Ірина. Мене питали, я відповідала // Твори в 5т. – К.: Дніпро, 1968. – Т. 5. – 530–533.

8. Вільде Ірина. Через місток пам'яті... // Вільде Ірина. Незбагненне серце. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 24–27.

9. Вільде Ірина. Сестри Річинські. – К.: Дніпро, 1977. – Кн. 1. – 495 с.

10. Вільде Ірина. Сестри Річинські. – К.: Дніпро, 1977. – Кн. 2. – 687 с.

**MYTHOLOGICAL UNIT OF THE HOUSE AS A STRUCTURING CONSTITUENT OF
THE NOVEL BY IRYNA WILDE «THE RICHYNSKI SISTERS»**

Larysa Donchenko

*State Pedagogical University of Kryvyi Rih
54 Gagarin St., UA-50086 Kryvyi Rih, Ukraine*

The article states that the mythological unit of the House is a structuring constituent of the novel by Iryna Wilde «The Richynski Sisters» as the inner world of its characters is directed to search this Symbol.

Key words: the author, the pattern, structure, constituent, house.

**МИФОЛОГЕМА ДОМА КАК СТРУКТУРИРУЮЩИЙ ФАКТОР В
РОМАНЕ ИРИНЫ ВИЛЬДЕ «СЕСТРЫ РИЧИНСКИЕ»**

Лариса Донченко

*Криворожский государственный педагогический университет,
пр. Гагарина, 54, 50086 Кривой рог, Украина*

Показано, что структуротворческим фактором романа Ирины Вильде есть мифологема Дома, как символ семейного уюта.

Ключевые слова: автор, модель, структура, фактор, Дом.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.2007

Прийнята до друку 14.05.2007

УДК 821.161.2"193"-3.09 І.Вільде:159.9

ПСИХОЛОГІЗМ РАННЬОЇ ПРОЗИ ІРИНИ ВІЛЬДЕ

Вікторія ПЕРЦЕВА

*Харківський національний університет внутрішніх справ,
пр. 50-річчя СРСР, 27, 61080 Харків, Україна.*

Стаття присвячена ранній творчості відомої української письменниці Ірини Вільде. Розглянуто особливості підходу письменниці до зображення внутрішнього світу людини, психологізм та специфічну жіночу сповідальність творів, написаних в 30-ті роки.

Ключові слова: психологізм, асоціативний фон, сугестивність, внутрішній монолог, словесний імпресіонізм.

Ірина Вільде – надзвичайно талановита українська письменниця ХХ ст. Вона – справжній художник-психолог. Її творчому доробку властиве відтворення характерів і почуттів, що багато в чому визначається традицією літератури, яка все більше звертала і звертає увагу на розвиток емоційності життя. І ранню прозу письменниці, і її пізніші твори критика справедливо кваліфікує як психологічні.

Від жінки-письменниці завжди варто чекати особливого, не схожого на чоловіче, тлумачення життєвих явищ, специфічної зосередженості на внутрішніх почуваннях героїв. Це зумовлюється психологією і соціальними обставинами: жінка частіше перебуває у становищі почуттєвого сприйняття дійсності, а не суб'єкта подій. Особливо це стосується кола інтимних проблем. Внутрішнє життя людини завжди потребувало літературної об'єктивації в естетичному образі. Людина завжди буде цікавитися чужими «сердечними» таємницями, водночас, ховаючи від сторонніх очей свої особисті, шукаючи відповіді на вічні питання.

Підхід Ірини Вільде до зображення людських внутрішніх конфліктів має свої, ні з чим незрівнянні особливості. У своїй ранній творчості молода авторка змушена компенсувати певний брак життєвого досвіду, зосереджуючись на внутрішніх почуваннях, тому її жіночий дискурс тяжіє до емоційності, психологізму, сповідальності. Читаючи твори Ірини Вільде, створюється неповторне враження: обидві потреби людини – розкритися і замкнутися – у жіночій душі письменниці перемішані. Стриманість і безпосередність – характерні риси творчості Ірини Вільде.

Порівняно з виданими повістями та романами, новел у Ірини Вільде не так і багато. Але саме в роботі над ними формувалися прийоми відображення людської психіки. Цьому сприяли стислість і миттєвість враження, характерні творам малої форми. Та й сама письменниця так вважала. Ірина Вільде писала: «Ні, ні, доки не впораюся з цим малим світиком – з людським серцем, не візьмусь, просто не зможу сягнути широких проблем людського життя».

Репродукція соціальних проблем у творчості Вільде реалізується лише через відтворення внутрішнього світу представників тієї епохи, про яку розповідає автор. На відміну від авторів суто реалістичних творів 20–30-х років ХХ ст. з їх тяжінням до масштабності, порушення гостросоціальних проблем, письменниця виявляє інтерес до приватного, індивідуального. Національний аспект у трактуванні «вічних тем», у яких немає ані просторової, ані класової, ані часової визначеності, спрямованість на загальнолюдську суть у змалюванні персонажів дають підстави віднести творчість Ірини Вільде до європейської морально-етичної літературної традиції.

Розкриття мотивів поведінки – ще одна суттєва риса психологічного аналізу Ірини Вільде. Деякою мірою мотивація пояснюється характером персонажа, решта не визначається, бо невизначеними є безліч життєвих положень і можливих на них реакцій. Письменниця не обмежується заданою моделлю поведінки людини, а щоразу для кожної ситуації заново дає психологічне рішення, дотримуючись принципу точності відтворення дійсності, мотивів, емоцій, уявлень дійових осіб. Відмова від художнього реалістичного зображення помітно відрізняла позицію Ірини Вільде від поглядів інших українських письменників 30-х років. Проза Ірини Вільде, на відміну від її сучасників, характеризується особливим зворушенням, ліризмом, тонким, вишуканим, суто жіночим співчуттям.

Звертання письменниці до долі окремої особистості зумовило і деякі жанрові особливості її творчості – це іноді новела-сповідь, іноді – психологічна мініатюра, невеличкий етюд. У таких психологічних мініатюрах, як «Піаніст», «Вавилонська вежа», «Всюди однаково», «Химерне серце», «Ти», «Рожі» Вільде створила певний асоціативний фон, який часто передбачає широкий підтекст, зобов'язуючи читача додумувати сказане, що сприяє активізації сприйняття твору. Реальність у мініатюрах Ірини Вільде з'являється в мозаїці різноманітних епізодів. Із потоку багатогранного і багатоаспектного життя письменниця вибирає ті явища, в яких концентруються вузлові проблеми часу. Відбір життєвого матеріалу відіграє при цьому важливу роль: особливі вимоги висунуто перед змістовою та значеннєвою ємністю епізоду, він повинен виконувати роль своєрідного спонукального поштовху для читацьких асоціацій. Звичайно, навантаження на слово збільшується. Твори письменниці якраз і відрізняються сугестивністю слова, здатністю викликати значно більші і багатші образи, ніж ті, що містяться в його семантиці.

У центрі кожної з психологічних мініатюр Ірини Вільде – цілісний образ-переживання, завжди значущий, бо пов'язаний з важливою проблемою життя. Ледве помітні порухи людської душі в цій словесній картині набувають певної живописної імпресіоністичності.

У новелах Ірини Вільде можна помітити характерну для літератури початку ХХ ст. безподієвість, в якій письменниця вбачала одну з характерних прикмет часу. Саме на цьому і ґрунтується інтерес до окремої людини. Психологічні новели-мініатюри Ірини Вільде не стільки відтворюють об'ємність життя, скільки передають авторське відчуття про нього та несуть суттєву інформацію про особистість автора з її багатим духовним світом і моральними уставами.

Мабуть тому в багатьох ранніх творах письменниці можна знайти лаконічні філософські афоризми, деякі з яких просто унікальні («Людське серце – як мала, нерозумна дитина: все простягає руки за тим, чого дістати не може», «Дитина – це щастя, яке переростає нас самих», «Нещасливе кохання – то вавілонська вежа: хтось переплутав нам мову серця, і ми зрозуміти себе не можемо»).

У деяких новелах за основу рішення психологічної ситуації Ірина Вільде брала принцип – «зараз нема потреби описувати, достатньо тільки натякнути». Психологія героїв розкривається через їхні вчинки та відчуття. Письменниця не «аналізує» те, що бачить, а показує охоплених відчаєм людей так, що читач починає відчувати їхнє горе і страждання раніше, ніж навіть розуміти його. В незначних, на перший погляд, але вдало знайдених деталях розкриваються внутрішні імпульси і переживання персонажів. Йдеться про особливий ліричний спосіб розкриття характеру у такому контексті, як музичні переживання. У таких «музичних новелах», як «Піаніст» та «Східна мелодія», Ірина Вільде постає прямою спадкоємицею художніх шукань Лесі Українки («Голосні струни») та Ольги Кобилянської («Valse mélancolique»). Музика відтворює складний дисгармонійний світ внутрішніх почувань і виступає образом-символом, образом-натяком.

Підвищений інтерес Ірини Вільде до буденних турбот „середньої людини” не міг не вплинути на посилення і ретельну розробку засобів психологічного аналізу внутрішнього світу людини. Вона не шукає для своїх новел надзвичайних ситуацій, а вміє в банальному відкривати драматичне, в прозі життя – приховані конфлікти. Рушійною силою оповіді стає не сюжет, а психологічні колізії. Саме тому найулюбленішими прийомами зображення письменниці стали монолог, внутрішній монолог у формі спогадів, „пережите зображення”, стилістично оформлене прямою мовою, які допомагають показати героя „зсередини”, зберігаючи специфіку і цілісність його світосприйняття. Фрагментарність форми якоюсь мірою зближує новели Ірини Вільде з щоденниками, записниками, але ця схожість суто зовнішня.

Ще один своєрідний прийом новелістики письменниці полягає в тому, що їй властиве зображення події не в її прямому впливі на героїв, а у відтворенні через чиєсь сприйняття, ніби відображеною чужою свідомістю. Тому соціальний зміст ранніх творів Ірини Вільде стримується психологічними шуканнями автора. Таке свідоме звуження картини життя межами світогляду героїв надає психологічному аналізу авторки цілеспрямованості і проникливості.

Згодом автор вводить у твори психологічний діалог, в якому головне – переживання героїв – заховане у підтекст і, за замислом автора, самими дійовими особами не усвідомлюється. Неможливість до останньої миті передбачити реальний хід подій, а разом з тим і непередбачуваність психологічного стану людини – основа побудованого письменницею аналізу внутрішнього світу людини. Гострота фабули (особливо в таких новелах, як «24 години», «Крадіж», «Любовна пригода однієї дівчини», «Маленька господиня великого дому», «Роман жениться», «Не можу»), лаконічність, «англійська недоговореність» допомагають Ірині Вільде як фотоапаратом вихопити з життя внутрішній вигляд персонажа. Принцип непередбачуваності і парадоксальності, на якому побудовані

новели письменниці, ґрунтується на використанні одного з проявів людської психіки, коли емоційне переживання перестає контролюватися поняттями моралі, логіки, здорового глузду.

Новела «Крадіж» показова своєю композиційною закінченістю і повною неможливістю передбачити розв'язку. Аналітична, схожа на маленький детектив, новела будується за схемою: герой – антигерой – конфлікт між ними. Несподіваність і непередбачуваність у поведінці героїні, яка відстоює свою жіночу честь, повинні розкрити складні взаємовідносини між чоловіком і жінкою, підкреслити завершеність психологічного портрета.

Не розкриваючи повністю суті явищ, що зображуються, і по можливості не виражаючи свого особистого ставлення до того, що відбувається, Ірина Вільде допускає відносну самостійність розвитку внутрішнього світу людей, яких зображує. Ця тенденція спричинила певні зміни в стилі письма. Згодом майже зникають метафори, порівняння, епітети, притаманні ранній творчості письменниці, що, безперечно, концентрували в собі частку суб'єктивного ставлення письменниці до своїх образів. Їхнє місце займають точність, короткість висловлювань, психологічний діалог. І справді, ми майже не знаходимо в новелах Ірини Вільде авторських реплік, авторських сентенцій. Та особистість автора все ж проявляється в тому, як вона розставляє своїх персонажів, якими рисами вона їх наділяє, змушуючи їх робити єдино можливий для себе вибір у житті. Ми чітко бачимо, де проходить межа між любов'ю і ненавистю письменниці.

Якщо зовсім ранні твори письменниці (1933–1935) були зорієнтовані на філософське усвідомлення важливих тем буття, де на перший план висунуті проблеми природного бажання щастя, туги за втраченими почуттями, душевного зубожіння особистості, то пізніше (1936–1941) письменниця обов'язково вводить у новели і так звані епічні елементи: звернення до актуальних соціальних, національних, моральних проблем буття. У новелах «Вибір товаришки», «Кар'єра», «Годі!», «Дух часу», «Упривілеєні», «Не могу...» наявні факти, конкретні деталі реальності. Деякі з названих новел відверто публіцистичні. Звідси часом непомітні переходи від хвилюючої драматичної розповіді до публіцистично гострих висновків. Але емоційні міркування письменниці, вплітаючись у тканину оповідання, не тільки не зумовлюють стилістичного різнобою, а, навпаки, сприяють скріпленню різнорідних елементів в єдине художнє ціле. Ірина Вільде свідомо намагалася скоротити дистанцію між письменником і читачем, встановлюючи принципи довіри і щирості.

Усі новели Ірини Вільде характеризуються справжньою дифузією людинознавчих тем, проблем, ідей і дають чудову ілюстрацію щодо розуміння питань людської психології. Тут усе, як у мініатюрі: помірні пристрасті, звичайні почуття, примітивні думки. Замість величного, значного, героїчного, Ірина Вільде віддає перевагу буденному. Особливо це стосується її ранньої творчості. Саме тут зміщення загальноприйнятих акцентів у принципах літературної творчості призвело до створення такого виду психологічної прози, де психологізм виступає не як один із прийомів відображення дійсності, а як спосіб дослідження цієї дійсності. Навмисна, інколи навіть підкреслена буденність зовнішніх подій,

яку описала Ірина Вільде, була свідомим художнім прийомом і допомогла письменниці вигідно відтінити особливості своєї художньої техніки оповідання. Це певний еклектизм нашого життя, основним завданням якого є позбавлення розриву між витонченим і банальним, інтимним і загальним, суб'єктивним і об'єктивним.

1. Вальо М. А. Ірина Вільде: Літ.-критич. нарис. – К., 1962.
2. Вільде Ірина. Твори: В 5 т. – К., 1986. – Т. 5. – 1987.
3. Горак Р. Кинути каменем: Життя та творчість Ірини Вільде // Дзвін. – 2004. – № 3. – С. 25–77.
4. Качкан В. А. Ірина Вільде: Нарис життя та творчості. – К., 1991.

PSYCHOLOGY OF IRYNA WILDE'S EARLY PROSE

Viktoriya Pertseva

*National University of internal affairs of Kharkiv,
27 50-richchya USSR St., UA-61080 Kharkiv, Ukraine*

The article is devoted to early creative work of a well-known Ukrainian writer Irena Wilde. The features of the writer's approaches to inner life of a person, psychological analysis and women's specific confession of the works written by her in the 30-is years of the XX century have been analyzed.

Key words: psychological analysis, associative fund, suggestively, inner monologue, word impressionism.

ПСИХОЛОГИЗМ РАННЕЙ ПРОЗЫ ИРИНЫ ВИЛЬДЕ

Виктория Перцева

*Харьковский национальный университет внутренних дел
просп. 50-риччя СССР, 27, 61080 Харьков, Украина*

Статья посвящена раннему творчеству известной украинской писательницы Ирины Вильде. Рассмотрены особенности подхода писательницы к изображению внутреннего мира человека, психологизм и специфическую женскую откровенность произведений, написанных в 30-е годы.

Ключевые слова: психологизм, ассоциативный фон, суггестия, внутренний монолог, словесный импрессионизм.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.2007
Прийнята до друку 14.05.2007

ПЕРШОДРУКИ І ПЕРЕПУБЛІКАЦІЇ

УДК 821.161.2-94/-95"18/19" В.Державин-054.72

Володимир Державин (1899–1964) тільки зараз повертається в нашу культуру як дослідник української та світової літератури, як теоретик і перекладач. Доля його закинула в діаспору, де у важких еміграційних умовах виявився його талант ученого-філолога. Еміграційна культурна громада називала В. Державина «великим професором», бо й справді таким він був. Був він й у «вічній» війні з Іваном Багряним, теж українським емігрантом, що контроверсійно відбилося на їхній, зокрема публіцистичній та літературознавчій творчості.

Кілька років тому (2005) професор Степан Хороб з Івано-Франківська упорядкував та опублікував великий том праць В. Державина («Література і літературознавство»). До них долучаємо ще оці три, які в Україні досі не друкувалися.

ДИВЕРСІЯ ІВ. БАГРЯНОГО ПРОТИ «ВАПЛІТЕ»

Володимир ДЕРЖАВИН

«Щиро поважаному
п. проф. Державину
на знак пошани і приязні»
17. X. 46 р. І. Багрянний¹.

Як ми того й сподівались, «Українські Вісті», надрукувавши прокомуністичний – хоч і антисталінський – роман В. Винниченка «Нова Заповідь» і будучи спіймані на гарячому з неокомуністичною пропагандою «колектократії», виявляються тепер нездатними відповісти на дуже просте запитання: чому вони «Нову Заповідь» надрукували? Справді бо – якщо сказати, що «Нова Заповідь» сподобалась редакції «Українських Вістей» як «мистецький» твір, а політичний зміст роману членів редакції не обходить, то хто ж цьому повірить? – та й запізно вже (чому раніш не було застережено?); якщо аргументувати за тією лінією, що, мовляв, «колектократія» – не неокомунізм, а «зовсім навпаки», і що Винниченко начебто не веде пропаганди проти збройного зудару з червоною Москвою, то на це треба таких майстрів перетворювати чорне на біле, що їх не те що в керівництві УРДП, а мабуть і в Кремлі не знайдеться; оголосити, що, мовляв, усе написане Винниченком повинне друкуватись тому, що це Винниченко написав, хоч би який був зміст – трішки смішно вийде (та й сам Винниченко може образитись і запротестувати); ну, а визнати, що вони з Винниченковою пропагандою засадничо згодні – на це в політиків типу І. Багряного ніколи не вистарчить мужности, та й надто рано ще їм самих себе остаточно розконспіровувати.

¹ Власноручний напис на примірнику збірки поезій «Золотий бумеранг» з тих часів, коли І. Багрянний сподівався від В. Державина – власне кажучи, невідомо чому – прихильної оцінки його римованих вправ (тому й звання «професор» – ще без лапок). Примірник передано на схов до редакції «Українського Самостійника», де кожному бажаючому вільно його роздивитись. Фотографувати вважаємо за зайве.

За таких обставин, «Українським Вістям» лишається про роман Винниченка тільки відмовчуватись, а щоб ця гра в мовчанку була хоча б трохи менш помітною – дуже голосно обурюватися з того, що їх названо «напівкомуністичним – точніше кажучи, укапістським часописом», і вибухати лайкою та наклепом на таке нескладне і чітке запитання: «чому “Українські Вісті” надрукували прокомуністичний твір?» Але щодо першого, то шило в мішку втаїти важко: вже в черговому 60. числі (з 27. 7. 1950) того «зовсім не большевицького» часопису чорним по білому надруковано на першій же сторінці в передовій «Большевицька мораль»: «Большевицька фракція російської соціалдемократії була гуманним прогресивним рухом, доки сама не досягнула влади та не стала на платформу Московської імперії». Здається, виразніше розписатись у власних симпатіях до «ідейного» (очевидно, протисталінського) большевизму вже ніяк і не можна: мовляв, «большевицька мораль» була аж до жовтневого перевороту «гуманна й прогресивна», і сама з себе є «гуманна й прогресивна», а от тільки ленінсько-сталінське застосування тієї «моралі» до інтересів московського імперіялізму – то вже річ негарна. Щодо тієї «большевицької моралі», то не лише російські меншовики значно інакше її оцінюють, але навіть і троцькісти застерігаються, принаймні, стосовно до метод ленінського керівництва (ще й перед жовтневим переворотом), але що то наших «зовсім некомуністів» обходить! Для них, згідно з комуністичною дресурою в СРСР, історія починається з жовтневого перевороту (або, як елегантно висловлювався один із чільних діячів УРДП, з «Великої Східної Революції»), а все, що було попереду, або ж тієї «Великої Революції» ще не зазнало — це сама лише «експлуатація працюючих» та «капіталістичне пригнічення». Оце і є та типова советська (не підсоветська, а саме советська) ментальність, що її деякі національно менш свідомі елементи нашої еміграції ще не позбавились остаточно, а саме через це, щиро ненавидячи і московсько-большевицький режим на Україні, і навіть само слово «комунізм», все ж таки потрапляють в лабеті політичних «махерів» та пропагандистів неоконуністичної «клектократії».

Що ж до наклепів та інсинуацій на адресу автора цих рядків – зокрема, щодо «лайлету», присвяченого йому особисто Ів. Багряним у 59 числі «Українських Вістей», то ми, вже мавши час звикнути до непристойних вибриків того пана (надто, коли заторкується його претенсії на письменницький хист) і будиши певні, що для нашого суспільства на еміграції його хист до денунціяцій теж не становить жадної новини, – воліли б, щодо нашої скромної особи, трактувати те як звичайне паскудство (яким воно, суттю, і є), хіба що обмежившись цитацією наведеного в мотто цієї статті автографічного вияву багрянівської «щирости»; але справа ускладнюється тим, що, намагаючись дискредитувати мене, як літературного критика, на підставі моєї статті в часописі «Вапліте», Ів. Багрянний тим самим чинить підлий замах на честь і пам'ять літературної організації «Вапліте» та її часопису (бо ж відомо, що в органах «Вапліте» жадних матеріалів, що не відповідали б поглядам і намірам редакції, себто керівництва «Вапліте», а були б вміщені за партійним «наказом зверху», ніколи не друкувалось); а такої монструозної розперезаності вже ніяк не можна проминути мовчанням.

Отже, якщо я маю право бути гордим з чогось в моєму житті, то саме з активної участі у «Вапліте»; бо це була єдина в підсоветській Україні літературна організація, що засадничо й систематично протестувала проти московсько-більшевицького режиму на Україні, почасти, зрозуміла річ, з націонал-комуністичних позицій, а почасти й з суто національних; бо хоч ідейне керівництво у «Вапліте» очолював М. Хвильовий з його одностудійцями-укапістами (себто націонал-комуністами), проте дуже значну роль відігравали там і такі письменники, що взагалі не мали нічого спільного з комуністичним світоглядом і лише мірою конечности маскувались під «пролетарських» письменників, як от Йогансен, Арк. Любченко, Слісаренко; а з другого боку, навіть у «ширих» націонал-комуністів: – і то не лише в Досвітного, Мик. Куліша, Ялового, а й у самого Хвильового – первісні комуністичні настанови дедалі більш поступались перед діянням національної свідомости, мірою загострення советських репресій проти всього національно-українського; бо ті люди, в усякому разі, мали мужність дивитись фактам в очі і робити з них відповідні висновки. Через це я, за часів відомої літературної дискусії, хоч і не поділяв «пролетарських» та комуністичних складників ідеології «Вапліте» (як не поділяли їх і київські неокласики), а проте якомога підтримував літературні позиції «Вапліте», викриваючи невігластво й несумлінність тих критиків, які, за московською директивою, намагались всіляко паплюжити «контрреволюцій-ність» та «буржуазний націоналізм» М. Зерова, М. Хвильового і цілої керованої цим останнім «Вапліте» та запевняли, що вони роблять це з марксистських позицій. Я вдячний Ів. Багрянному за те, що він нагадав нашому суспільству про цю почесну сторінку моєї літературної діяльності; а яку позицію він сам займав і боронив за літературної дискусії – це він ліпше хай сам і розповість. Бо добре засвоєну ним советську методу «викривання минулого» я вважаю за брудний і аморальний засіб полеміки, і жадна провокація жадного перевертня мене від цього відступитись не змусить.

Я був би Ів. Багрянному ще вдячніший якби він, посилаючись на мою статтю «Уваги з "марксіської" критики», в журналі «Вапліте», ч. 5 не забув назвати і рік видання – 1927; на жаль, це йому конче треба було забути, щоб потім мати змогу аж чотири рази запевняти читачів, що це було «не так давно», «зовсім недавно» та «вчора». Але це дрібниця, яка лише характеризує методу багрянівської полеміки та опінію Багрянного про своїх власних читачів, яких він мабуть вважає за комплектних невігласів, що й року ліквідації «Вапліте» пригадати не зможуть; справа тут не в пересмикуванні років, а в тому, що ту статтю, скеровану проти відомого ворога неокласиків і «Вапліте» – Якова Савченка (того самого, що він взяв був на свій рахунок вислів М. Зерова про письменників, що пишуть «заради лакомства нещасного») я склав на пропозицію редакції «Вапліте» (і особисто – Мик. Куліша), щоб послабити враження від марксистськи пофарбованих денунціацій Я. Савченка проти М. Зерова і М. Хвильового в його книжці «Поети й белетристи» та деінде під час літературної дискусії. Тим то викликана партійними інтересами спроба Ів. Багрянного зробити з мене, на підставі того мого виступу на захист «Вапліте» проти «гартян», «плужан» та інших московських підголосків, якогось «ортодоксального марксиста» є таким самим абсурдом, що

й інкримінувати М. Хвильовому його досить численні посилання на марксизм у полемічних статтях проти В. Коряка тощо. Хто-хто, а вже Ів. Багряний повинен знати, що в підсоветській Україні вже в 1927 р. – як і сьогодні – виступали в друку проти, критичних оцінок, оголошених від ім'я марксизму, можна було, лише ставлячи під сумнів належність тих оцінок до марксизму. Чи, може, Ів. Багряний вважає, що 1927 р. можна було боронити в друку М. Зерова і М. Хвильового іншим способом? Чи їх, може, взагалі не треба було боронити? М. Зерова, на думку Ів. Багряного, може й не треба було – принаймні, якщо судити за його (Ів. Багряного) вкрай брудними й непристойними висловами про київських неоклясиків у збірнику МУР (1, 28) та деінде, при чому він не посоромився навіть того, що троє з п'ятох неоклясиків загинули в советських концтаборах. Але якже з М. Хвильовим? Хвильовий аж до кінця «Вапліте» фактично лишався її ідейним керівником, її «спіритус мовенс». Отже, за Ів. Багряним виходить, що «Вапліте» під керівництвом Хвильового, друкуючи мою статтю, мала на меті «поборення антикомуністичного, антибольшевицького українського активу, який і виступає проти червоної й будьякої іншої російської імперії». Отаку, значить, позицію і тактику зважається Ів. Багряний накидати керованій Хвильовим «Вапліте», а тим самим і самому стільки славленому в «Українських Вістях» Хвильовому – і це все заради того, щоб абияк «зам'яти» факт публікації в «Українських Вістях» прокомуністичного роману Винниченка! І це після того, як «Українські Вісті» не рік і не два систематично обливали помями кожного, хто зважувався сказати, що націонал-комуніста Миколу Хвильового ми повинні цінувати, проте не героїзувати. Отакі політичні вольтфаси, а зокрема безпрецедентна спроба скласти пасквіль на «Вапліте», прикидаючись разом з тим, начебто цей пасквіль зовсім не обходить літературного керівництва «Вапліте». Виходить, начебто «Вапліте», «Критика», або «Червоний Шлях» – це той самий «орден маркерських тресувальників». Виразніше показати свою безпринциповість та безсовісність Ів. Багряний не міг. Адже був і є такий тип советського «висуванця», неuka й варвара, якому Пантелеймон Куліш наперед дав назву «азіят мізерний». І саме проти оцієї советизованої бестії доводилось у «Вапліте» боронити абиякі прояви української національної культури абияким способом – хоча б і посиланням на марксизм.

Оцим і пояснюється, чому стаття, в якій я доводжу, що Я. Савченко – «Сяків Явченко», як його називав М. Зеров, – власне, ніякий марксист (зрештою, він відповів мені наступного 1928 р. в журналі «Гарт» тим самим вульгарним стилем і на тому самому етичному рівні, що й Ів. Багряний сьогодні) – мала честь бути опублікована в останньому існуючому числі «Вапліте», себто поряд з першою частиною «Вальдшнепів» Хвильового. Микола Зеров – як розповів мені восени 1947 року в Авгсбурзі бл. п. Юрій Клен – вперше читаючи ту мою статтю в присутності Ю. Клена, був нею надзвичайно задоволений. І того мені, власне, досить.

Передруковано з *Українського самостійника*. – 1950. – Ч. 3.

Подав проф. Тарас Салига

НЕОКОМУНІЗМ І ЙОГО ЛЖЕЛІТЕРАТУРНА ПРОПАГАНДА

Володимир ДЕРЖАВИН

Вся моя життєва діяльність складалась і складається з двох нерозривно пов'язаних між собою частин: соціально-політичної (яка включає, розуміється¹, національну) та літературної.

В. Винниченко

(«Укр. Вісті», 1950, ч. 49 (410).

Розглядати останній роман Володимира Винниченка «Нова заповідь» (друкований цього року на шпальтах напівкомуністичного – точніше кажучи, укапістського – часопису «Українські Вісті»), як мистецький або, принаймні, напівмистецький та напівпубліцистичний твір – зовсім не доводиться; насамперед, вже через те, що немає в ньому ні проблем, ні ситуації, ні персонажів, що не були б нам відомі ще з славнозвісної «Соняшної машини», а «Соняшна машина» вже й тоді була продуктом бульварної белетристики, складеним наприкінці 20 років виключно з метою комуністичної пропаганди, за неофіційним советським замовленням, проте в розрахунок на цілком офіційні советські гонорари – яких, як відомо, не забракло. Совети, зовсім не потребуючи присутності на Україні українського «націонал-комуніста» В. Винниченка (націонал-комуніста, як натоді – бо на сьогодні від «націонал» вже нічого, як побачимо, не лишилось), добре, проте, розраховували, що на еміграції його антихристиянська, антикультурна і, тим самим, корисна для большевицького нігілізму пропаганда дасть їм більше зиску, аніж комуністичне «навернення» кількох десятків львівських ідіотів (на зразок Крушельницького); тому вони й випустили В. Винниченка 1920 року за кордон, замість використати його – а після того зліквідувати – всередині УССР, як вони послідовно зробили з усіма іншими зрадниками української національно-державної ідеї – з Панасом Любченком, Скрипником, Чубарем, Затонським тощо. Совети в цьому не прорахувались: Винниченко віддячив їм «Соняшною машиною», а вони, в свою чергу віддячили йому грубими карбованцями за советське видання «Повної збірки творів».

¹ Для нас розуміється, що соціально-політична діяльність Винниченкова включає, насамперед, діяльність антинаціональну (як от на процесі Шварцбарта – вбивника Симона Петлюри), проте комунізм має свою термінологію.

Із цього, однак, аж ніяк не випливає, що «Нова заповідь» теж складена на «ідеологічне замовлення» з Кремля – хоч і в цьому не було б нічого особливо дивного з боку «державного діяча», що 1920 р. – ще за збройних визвольних змагань Армії УНР! – прийняв був пропозицію Кремля увійти в склад маріонеткового уряду «Української Радянської Соціалістичної Республіки». Але часи минають, і відповідно змінюються політичні конюнктури. Пропаганда комунізму-інтернаціоналізму, як такого, на сьогодні вже не задовольняє кремлівських володарів, що вимагають від своїх агентів вихваляння конкретної советської держави, «передового» російського народу та новозбудованих східноєвропейських «народних демократій». Навпаки, комунізм-інтернаціоналізм старого стилю, той, що намагається зберігати марксо-енгельсівську ортодоксальність, править сьогодні здебільшого за ідеологічну зброю для конкурентів советського ленінізму-сталінізму – для троцькістів, для націонал-комуністів титоїстського зразка та для досить численних дрібних різновидів незгідної з кремлівською внутрішньою та зовнішньою політикою, проте засадниче комуністичної ідеології.

Як російська антисоветська еміграція зацікавлена не лише в поваленні советського режиму, але й в тому – може, навіть іще більше в тому – щоб кінець советської влади не став кінцем російської великодержавности точнісінько так конкуруючі з советським більшовизмом комуністичні групи є зацікавлені не тільки і не стільки в розгромі ленінсько-сталінського комунізму, скільки, насамперед, у тому, щоб цей розгром не спричинився до зникнення комунізму взагалі. Отже, їхнє головне завдання на сьогодні – це апологія «ідейного» комунізму, що він, мовляв, немає нічого спільного з сталінською деспотією, а навпаки, все ще лишається єдиним шляхом рятунку для zagrożеного всілякими тоталітаризмами людства!

Оце і є все, що Винниченко хоче сказати своїм новим романом – все і нічого більше, власне кажучи, від винахідника «контордизму» (як Винниченко називає свій різновид антисталінського комунізму) ми могли б сподіватись, що він і рекомендовану в «Новій заповіді» «колектократію» оздобить якими-небудь не надто пишними визерунками власного виробу – на зразок хоча б кумедної проповіді вегетаріанства у «Соняшній машині». Проте виявляється, що «творча фантазія» автора виснажилась остаточно. Нічогісіньки, крім старої партійної жуйки! «Соціалізм це визволення від усякої неволі – соціальної, політичної, моральної». Тому «за соціалізму повинно бути раз-у-раз сонце, теплість, ясність, сміх, веселість, молодість навіть у старих людей». А що дійсність у тих країнах, це уряд називає себе соціалістичним, не відповідає до цих ідіотичних гасел, то це, мовляв, тому, що «працюючий люд» є розбитий на дві половини – на комуністів та соціалістів-опортуністів (наївність цієї очевидної брехні, яка всіх незгідних із соціалістичною ідеологією автоматично виключає з складу «працюючого люду», є вкрай характеристична для інтелектуального рівня цілого роману). «Ми всі знаємо, що, коли б ми (тобто соціалісти-опортуністи і комуністи. – В. Д.) об'єднались, то всі питання на землі були б розв'язані й настала б доба справжнього соціалізму, соціалізму свободи, веселости, радости». Отже, соціалістам-опортуністам (очевидно, лейбористського типу)

треба об'єднатися з комуністами на основі... кооперативного господарства! «В усьому національному господарстві треба вводити кооперацію. І то не наказом начальства, не примусом, не терором, а доброю волею, свідомістю, радістю. Оце й буде соціалізація» – переведена, до речі, «законодатним безкровним шляхом». Що ж до «кривавого» революційного шляху (що його, мовляв, комуністи хочуть здійснити в цілому світі тією самою метою, що й у Советському Союзі – бо ж скрізь «маси йдуть за комуністами»), то принципових заперечень проти нього у Винниченка немає; він лише побоюється, що комуністична революція в першій-ліпшій країні Західної Європи викличе збройне втручання «капіталістичної» Америки, а це призведе до світової війни, тобто до щонайгіршої з усіх можливих катастроф. Головна мета – «не дати вибухнути війні між Америкою і ССРСР – між приватним і державним капіталізмом».

Не зупинятимемось тут на напівдитячій, напівсхоластичній аргументації автора, за якою, мовляв, кооперативізація всього господарства, запроваджувана законодавчим шляхом, тобто силами цілого державного апарату, і базована на вимріяній автором абсолютній більшості соціалістично-комуністичного бльоку в парламентах Європи та Америки – проте, чимсь істотним має відрізнятись від кооперації «за советським зразком», як вона здійснюється в «неодемократичних» державах східного бльоку. Адже й сам автор не присвятив цим засадам своєї «колектократії» скількинебудь серйозної уваги – аж до того, що в тому самому абзаці вимагає, з одного боку, для кооперативних підприємств «рівних умов праці й боротьби з конкурентами», а з другого боку – вимагає законів «про сприяння всім зачаткам кооперативних підприємств усіма державними засобами, субсидіями, кредитами», «про постачання в першу чергу колектократизованих господарств сировиною, вугіллям, машинами, кредитами», «про участь робітників у прибутках господарства, і так далі, і так далі». Добрі мені «рівні умови праці!» Справді, сама лише мериторична безсоромність Винниченкової вовчої моралі – отієї славнозвісної «чесности з собою» – є здатна виставляти як «об'єднання» пропоновану ним цілковиту капітуляцію соціалістів перед комунізмом, з тими лише незначними поступками, щоб, по-перше, приватне господарство винищувалось не багнетом та чрезнайкою, а «законодатним безкровним шляхом» – через позбавлення сировини, машин, кредиту тощо, і щоб по-друге, кероване диктатурою об'єднаної соціалістично-комуністичної партії (на зразок східнонімецької СЕД!) «колектократизоване» господарство називалось кооперацією. І все це – на основі таких припущень: по-перше, мовляв, комунізм як такий є непереможним, бо ж маси «працюючого люду» скрізь йдуть за комуністами, «наприклад, французькі маси в більшості своїй, не ховаймо того, обоговлюють Советів. Сталіна, ССРСР і готові за них битися проти своєї Франції (!?)», по-друге, мовляв, сучасні соціально-економічні реформи (включаючи навіть націоналізацію значної частини народного господарства) нічого не варті, бо це є прояви «опортунізму»; по-третє, мовляв, якщо соціалісти не скапітулюють перед комуністичною «колектократією», то антагонізм між Америкою і Советським Союзом призведе до світової війни, тобто до «знищення людства».

Отже, «не трать, куме, сили...» Очевидно, що з наведеними вище трьома припущеннями всяка советсько-комуністична преса охоче згодиться.

І це робить всяку дальшу дискусію про них цілком зайвою.

З чим советсько-комуністична преса не згодиться – це з четвертим припущенням, а саме:

«Коли Москва справді хоче створення соціалізму на Землі, у що ви, комуністи, безумовно, глибоко вірите, то ви повинні запропонувати їй, щоб вона поставила умовою заключення миру, а з ним, розуміється, роззброєння, встановлення світової федерації, прийняття Об'єднаними Націями зобов'язання переводити по всіх країнах Землі господарство на колектократію». І от цілий дальший зміст роману є присвячений бульварно-вульгарному показові – яка та комуністична Москва є дурна та злочинна, що вона не хоче проміняти сталінську диктатуру на світову федерацію, перейменувавши свій «державний капіталізм» на «колектократію». Комуністи советської орієнтації вбивають обох ініціаторів «колектократії» – і соціяліста, і комуніста, пробують вбити й нових її приписників – двох молодих українців-комуністів, що потрапили в Париж із шпигунськими завданнями від советського уряду: але ці двоє рятуються до Аргентини – будувати там кооперативну «колектократію» власними силами, захопивши з собою доньку американського мільярдера, яка, закохавшись в одному з них, зреклась усього «капіталістичного». Щодо самого мільярдера, то він хоч і є принциповим пацифістом, але купувати мир із советами ціною «колектократії» категорично відмовляється і можливості війни з советами теж не лякається (за що автор і ганьбить його, як тільки може).

Як бачите, з суто белетристичного кута зору – та сама бульварна мелодрама, що й у «Соняшній машині».

Проте на тих двох українцях-комуністах доведеться трохи спинитись. Ці – зрештою, однакові, мов близнята – підсоветські хулігани страшенно подобаються самому авторові саме через свою бестіяльну мову та «наплювательське» ставлення до всього «буржуазного оточення». Советській владі вони віддані від щирого серця і з своєї шпигунської діяльності дуже пишаються. От зразок їхньої дикунської балаканини:

«Та власне річ у справі, чортяка його мамі! Там Україна в руїнах, всі сказано працюють, усі готуються до нової війни, а ми тут коханнячко розводимо, по дансингах стрибаємо? К чорту всяких американок!»

Бажаючи накреслити тип симпатичного для нього самого українського юнака-комуніста, Винниченко спромігся подати неабияку карикатуру на підсоветську комуністичну молодь – зобразивши її такою, якою вона йому подобалася б, тобто безмежно брутальною, безмежно некультурною, позбавленою найменшого проблеску шляхетних почуттів та власної думки і фанатично відданою справі світової комуністичної революції. Проте нічого українського в цих двох юнаках взагалі немає – за винятком їхньої перебільшено вульгарної мови, якою найбільш здеморалізовані елементи підсоветських «відстанковерів», справді, навмисне хизувались на початку 20 років, але якою вже років двадцять п'ять геть ніхто на Україні не розмовляє. А якщо додати, що й «революційний ентузіазм» тих двох шпигунів більш-менш відповідає ідеології

персонажів з ранніх творів Хвильового або Антоненка-Давидовича, то цілком зрозуміло, що на обізнаного з підсоветською дійсністю читача ті дві огидні постаті справляють враження суцільного і часом дуже кумедного анахронізму. Проте, це не заважатиме їм ґрунтовно компромітувати собою українство в очах західноєвропейського читача, що знайде в них «живе» ствердження відомої тези російської білої еміграції, начебто українці є фанатично віддані советській владі через те, що вона подарувала їм державну самостійність. В цьому, мабуть, полягає найнебезпечніша сторона цього роману.

Але ж ті два юнаки під кінець твору зрікаються советського комунізму? Так, зрікаються, після цілої серії дискусій, що містять, зрозуміла річ, багато антисовєтського. Що комуністи антисовєтського напрямку вміють викривати сталінський режим – з власного «ортодоксально» марксистського погляду – досить енергійно, а подеколи й дотепно (як от «англійський троцькіст Дж. Орвел у своєму «Колгоспі тварин») – це ми не перший рік знаємо. Щоправда, притаманна Винниченкові вже з кінця 20 років стареча балакучість вщерть розводнює більшість антисовєтського матеріалу і тим значно знижує його переконливість. Але це вже справа літературного вміння – кожне пише, як може. В усякому разі, Винниченко «чесно з собою» робить усе від нього залежне, щоб рятувати «справжній», «ідейний» комунізм на випадок розгрому його московської реалізації, досить гостро від цієї останньої відмежовуючись, бо вона, мовляв, не має нічого спільного з марксизмом (як його розуміли 1917 р. «міністри-соціалісти», ознайомившись з ним за брошурою Енгельса «Труд і капітал»). Заради цього, звичайно ж, і перефарбування ортодоксального комунізму на неокомуністичну «колектократію»! Проте, скільки йдеться тут саме про двох «українців», то особливо цікавим стає питання національне. Звичайно ж, від троцькізму годі сподіватись скільки-небудь серйозного ставлення до національного питання. Але за останніх років – зокрема, від ідеологічного розриву між Тіто і советами – націонал-комунізм значно посилювався серед опозиційних супроти Кремля комуністичних груп (твердять, начебто навіть у советській зоні Німеччини існує нелегальна німецька націонал-комуністична партія). Отже, Винниченко не надто ризикував би скомпромітувати себе перед своїми комуністичними однодумцями, наколи б він саме на національному уярмленні та визиску України російським комунізмом зробив деякий наголос. Нічого подібного! Щоправда, принципово визнається «імперіялістичне захоплення Росією багатьох народів з їхніми територіями», і, як приклад, наводиться Україну, що її становищу в російській державі присвячено п'ятдесят газетних рядків – так! рівно п'ятдесят на цілий роман; але й це зроблено в таких загальних і абстрактних висловах, немов би автор навмисне уникав сказати про національну долю України що-небудь конкретне й характеристичне (він і справді закінчує свій виклад словами: «і так є з усіма іншими народами цього так званого союзу»). А такі неповторні історичні події, як «розкуркулення» і виголодження українського селянства 1933–34 рр., автор цілком обминає мовчанкою, так що, на жаль, лишається невідомим, як він сам до тих подій ставиться. Так само лишається невідомим – які саме антисовєтські аргументи подіяли нарешті на обох «українців» – але певна річ, що не ті

шаблянові вислови, що стосуються до України. Зрештою, ті обидва советські шпигуни остаточно переходять до опозиції лише тоді, коли їх відкликають до Москви з очевидним наміром «зліквідувати» – так що ідейна вага їхнього переродження не є надто велика.

Чи можна уявити собі німецький, чи чеський, чи польський, чи балтицький, чи мадярський, чи грузинський, чи вірменський, чи тюркський антисоветський белетристичний твір (якого завгодно політичного напрямку), що в ньому автор присвятив би становищу своєї батьківщини під советським ярмом – 50 газетних рядків, тобто щонайбільше, одну двохсотп'ятдесяту (або 0,4 %) цілого змісту? Такої «національної скромності» ніякий троцькізм від Винниченка, напевне, не вимагав; це вже його власне розуміння того, що він називає своєю «національною діяльністю».

Час перейти до висновків. Не розгортатимемо тут досить складного питання, якою мірою троцькістсько-комуністична пропаганда може бути корисною в боротьбі проти советів, і чи компенсується тією користю нерозривно пов'язане з троцькізмом (як і з усяким комунізмом та неоконунізмом) систематичне фальшування історії, економіки, політики, а зокрема – національних проблем. Проте, хоч би як ставитись до антисоветської діяльності комуністів-троцькістів у країнах Західної Європи та Америки (зокрема, в таких, де робітництво комуністичної влади ніколи не бачило, і не уявляє собі, що це таке) – в усякому разі, пропаганда антисталінського комунізму серед української еміграції є злочин, нічим не виправданий і лише подвоєний ошуканством, коли той комунізм іменується новим словом – «колектократія». Переконувати антисоветську політичну еміграцію в злочинності советського режиму – річ, очевидно, зайва: вона ж його краще за Винниченка знає; а переконувати її в тому, що советський комунізм і американський «капіталізм» – однакові два «дракони», що комунізм, як ідеологія, є непереможний, що війна проти Советського Союзу була б щонайгіршим лихом, якого треба уникнути абиякою ціною – хоча б і ціною комунізації Західної Європи та Америки – на яку назву оце все заслуговує? Ми маємо на увазі, зрозуміла річ, не стільки самого Винниченка, що його політичне обличчя є досить відоме і не потребує додаткової характеристики, а політичне обличчя того часопису, який друкує комуністичний пропагандивний твір без найменших застережень – навпаки, оголошує «радісною подією для української літератури» присудження Винниченкові, за «Нову заповідь», літературної премії від якогось «французького мистецького товариства»; від якого саме – цього феноменальні невігласи з «Українських Вістей» (ч. 43–44) не подбали сказати, гадаючи, мабуть, що на цілу Францію тільки одно «мистецьке товариство» і є (зрештою, від газети, яка місто Грац льокалізує в Австралії, і не такого ще можна сподіватись). Смішно думати, щоб такий наскрізь партійно-політичний орган, як «Українські Вісті», друкував «Нову заповідь» через захоплення її літературними вальорами: щодо цього, то автор славногозвісного пригодницького роману для дефективних дітей напевне віддав би перевагу своїй власній квазібелетристичній макулятурі. Коли роман підкреслено політичного змісту друкується без усяких застережень у підкреслено політичному органі преси, то це значить, що редакція або офіційно

поділяє політичну настанову автора (але до цього, очевидно, ще не дійшло), або ж вона використовує той белетристичний твір як свого роду «пробну кулю», сугеруючи читачеві під плащиком «красного письменства», такі погляди, яких вона, з тих чи тих причин, покищо не зважується оголошувати «екс катедра». Отже, до злочину і ошуканства, що про них сказано вище, додається ще рептильну тактику боягузів, які дуже хотіли б пропагувати щось більш-менш комуністичне, але цим часом іще соромляться робити це від власного ім'я.

Ми вважали і надалі вважаємо, що серед нашої еміграції кожен політичний напрям, який визнає національно-державну суверенність Соборної Самостійної України, має право висловлювати свої думки, і що кожен український літератор відповідає за зміст того, що він друкує, незалежно від того, в якому органі він друкується – саме з зазначеним вище застереженням. Проте, публікація твору, який зовсім недвозначно рекомендує встановлення комуністичного «ладу» в країнах, де його немає, і то – аби уникнути можливості збройної боротьби з советами – така небувала ще серед нашої еміграції подія якраз під фактичний обсяг того застереження і підпадає. Особливо прикро бачити, що фактичний керівник «Українських Вістей» та чільний лідер відповідної партії і, як не як, свого роду «міністр», що він і на шпальтах свого органу, і в своїх літературно недолугих белетристичних та драматичних спробах раз-у-раз запевняв про свої національні почуття – друкує в тому самому органі такий псевдолітературний пропагандивний твір, що його навіть за націонал-комуністичний визнати не можна, бо національну проблему в ньому трактується хіба що з троцькістсько-комуністичної перспективи (за відомим висловом Винниченка, що національне питання є також соціальним і саме через це, мовляв, потребує узгодження). Лицемірство керівних органів «Українських Вістей» – тобто керівних органів відповідної політичної партії – що друкують пропаганду таких поглядів, яких офіційно не схвалюють, і вихваляють твір зовнішньо однаково ворожий советам і некомуністичним противникам советів, а істотно – такий самий комуністичний, що й сталінська ідеологія (тільки схильний провадити комунізацію всесвіту дещо іншими методами) – таке лицемірство лише збільшує бруд даної політичної акції, не змінюючи її злочинної суті. Сподіваємось, що після цього ганебного факту сторінки «Українських Вістей» перестануть оздоблюватись іменами письменників, що не співчують, скільки знаємо, ніякому комунізмові (як от М. Орест, Л. Лиман, І. Костецький) і перетворяться остаточно на ексклюзивний орган тієї партії, яка своїм безсоромним кокетуванням з комунізмом достатньою вже мірою виправдала ті свої конспіративні партійні емблеми, що про них недавно повідомлялось у пресі.

Передруковано з *Українського самостійника*. – 2 липня 1950. – Ч. 25.

Подав проф. Тарас Салига

УКРАЇНСЬКА ЕМІГРАЦІЙНА ЛІТЕРАТУРА (1945–1947)

Володимир ДЕРЖАВИН

Мистецькі вальори, коли будемо творити
зміст книжок, мусять бути основними і
вирішальними. Великий патріотизм, є той
патріотизм, що висловлюється великим
мистецтвом.

Улас Самчук

Наша перша політична еміграція, що до неї спричинився був нещасливий кінець славетних визвольних змагань 1917–1921 років, лишиться в пам'яті нашого народу щільно пов'язаною з великим піднесенням нашої національної літератури: за 20-тих років – поступове зростання поетичного мистецтва, позначене, в першу чергу, іменами Ю. Дарагана, Ю. Липи, Є. Маланюка, а за 30-тих років – блискучий розквіт так званої празької літературної школи (О. Ольжич, О. Теліга, О. Лятуринська, О. Стефанович у поезії, Ю. Липа, М. Чирський, У. Самчук, Н. Королева – в прозі) – розквіт взаємодіяльно з'єднаний з національним самоствердженням літератури на Західній Україні (Б. Лепкий, К. Гриневичева, Б. І. Антонич і чимало інших імен), а ідеалістичним піднесенням і глибоким артизмом своїм небувалий у нашому письменстві і придатний до порівняння хіба що з київським неоклясицизмом 20-тих років, що його невмирущу традицію празька літературна школа зберегла в особі й творчості Ю. Клена, – традицію плідно продовжувану в поезії С. Гординського, Л. Мосендза, Б. Кравцева.

Творча доля нашої національної літератури на другій еміграції залежить насамперед від безперервності й чинності піднесеного за 30-тих років на грандіозну мистецьку височину духового життя нашого письменства. Героїчна творчість О. Ольжича і Олени Теліги становить і насьогодні національний прапор нашої духовости, наше найглибше національне слово. Високий класицизм «Підзамчя» О. Ольжича (1946) – збірки ліричних віршів, що була в основному приготовлена до друку самим поетом ще за кілька років перед його трагічним сконом у Саксенгавзені (в червні 1944) – своєчасно нагадує нам про непроминуші скарби літературної спадщини цього найбільшого українського поета 20-го сторіччя і править за нехибний дороговказ українському національному мистецтву прийдешніх поколінь. «Підзамчя» адекватно розкриває нам глибину поетичного генія Ольжичевого, що він лише частково виявив був себе в

попередній книзі «Вежі» (1940) в галузі політичної лірики, і безпосередньо продовжує собою та рафінує високий стиль і шляхетний патос першої книги Ольжичевої «Рінь» (1935) – патос воістину монументального мистецтва:

Земля широка. Мудрий в небі Бог.
І серце людське – мужнє і велике.

А поряд із тим – неперевершена грація і витонченість образу в ліричних мініатюрах «гравюрного» жанру, віртуозне поглиблення й загострення естетичної емоції в філософічно-контемплативній поезії, напр. у «Сонна Венус»:

Та непритомне тіло золоте
Такий незбагнений ховає холод,
Що й почування, що в тебе росте,
Не будеш здатний ти назвати ніколи.

«Душа на сторожі» (1946) – перша видана досі збірка поезій Олени Теліги (розстріляної в Києві в лютому–березні 1942), не містить, здається, творів не опублікованих раніше, а втім становить значну подію в нашій літературі, бо досі твори тієї найбільшої нашої – після Лесі Українки – поетеси лишались розпорошені по часописах і малопрístupні ширшим читацьким колам. Не зважаючи на свій обмежений розмір і на відсутність найкращих зразків любовної лірики Теліжиної (див. напр. вірш «Ах, чому це серце б'ється молотом» – альманах МУР 1, 185), ця невеличка антологія чітко виявляє творчий шлях поетеси від деклямаційних загальників до класичної майстерності таких поезій, як її славетна «Вечірня пісня» – той справді неперевершений апогей ліричного артизму чи не в цілій новітній поезії нашій, що в ній Ольжич і Теліга так само спільно репрезентують верховні висоти празької школи українського класицизму, як і в історії українського національно-державного руху спільний героїзм їх навіки лишиться вкупі:

І мов гімн урочистий, мов визвольне гасло,
Є для нас двох імен нерозривне злиття.
(О. Теліга, «Засудженим»).

Класицизм в мистецтві природно тяжить до ідеалістичного світогляду. Тому, позбавившись, з кінцем війни, і зовнішнього цензурного тиску, і ще згубніших для літературного мистецтва внутрішніх стимулів – ототожнювати поезію з злободенною віршованою публіцистикою, українська еміграційна поезія відразу ж насамперед поновила органічно властивий їй, як поезії засадничо ідеалістичної духовости, класичний стиль, що його цвітіння було брутально перерване війною і терором. Будуючи поетику, як чисто естетичну науку, і вбачаючи в поезії автономне й самовистачальне мистецтво слова (а не допоміжну або вторинну функцію суспільної ментальности), сучасний український класицизм розв'язує кардинальну проблему мистецької мети й методи національної літератури – себто тієї літератури, яка формує націю духово, тривало позначаючись на її світогляді – під гаслом великої і непроминущої літератури мистецьки повновартісного світового діапазону.

«Хочемо ми того, чи не хочемо – українська національна духовість існує виключно як специфічний різновид європейської духовости, і поза «психологічною Європою» нічого українського немає. Українська література є нормальною європейською літературою, а відтак і робити має те, що нормальним чином робить кожна європейська література, а саме: відкидаючи штучну самоізоляцію, набувати, через наподоблення до найкращого в інших європейських літературах, досконалої артистичної майстерности, для творчого змагання з усіма іншими. Наша література, що хоче бути національною, може бути тільки великою літературою, або вона не буде національною; бо великий поет не шукає чи плаче національне, а творить його. А велика література постає лише через творче змагання на основі віртуозного володіння всіма належними засобами змагання. Для великої літератури потрібне не стільки пасивне вивчення артистичних досягів європейського письменства, скільки активне засвоєння їх у літературній практиці, як основна метода самої творчости; бо без артистичної майстерности всі шукання є марні: сама лише довершена майстерність має право експериментувати в мистецтві. Звичайним шляхом до майстерности є літературна стилізація, яка скрізь править за творчий засіб чіткого усвідомлення і активного засвоєння тих первнів всеєвропейського мистецтва, що вони є органічно притаманні українській духовості, як духовості європейській. За сприятливих умовин, стилізація природно переростає на артистичне формування специфічно українського різновиду відповідного всеєвропейського стилю – а це й становить найвищу мету для українського національного письменства (як і для кожного національного письменства Європи)»¹).

Глибоко органічний характер сучасного українського класицизму найвиразніше ілюструється останньою стадією в творчості Євгена **Маланюка**: цей безперечно найрепрезентативніший поет нашої духової доби, що він у переважній більшості своїх безмежно напружених і патетичних творів протягом численних років хитався між напівмістичним символізмом, спорідненим із символізмом пізнього Блока, і романтизмом бароккового типу – з вельми значною стилістичною перевагою цього останнього – в останніх своїх поезіях, друкованих на другій еміграції (а датованих кінцем 30-тих і початком 40-их років), дедалі чіткіше виявляє консеквентне прагнення класичної гармонії форми, опертої на несхитних законах всеєвропейської естетики:

Це молодість, підвладна чарам,
Вбачала ненависть і мсту,
Де-справ'я – діють: чин і кара,
Закон удару й зір в мету.

(«Досвід», 1940 р. – Літ. Зошит. – Ч. 1).

¹ В. Державин: Національна література як мистецтво (друкується).

Цей глибоко симптоматичний поворот пізнього Маланюка до інтегрального класицизму, нічим не знецінюючи його минулих високомистецьких досягів у галузі інших літературних стилів, править нам, проте, за певну запоруку духової безперервності і артистичного спадкоємства між українською поезією першої і другої еміграції, на основі непроминутих осягів нашого національного класичного стилю.

Дедалі більше наближається до класицизму пражської школи надзвичайно своєрідний і рафінований Леонид Лиман – найкраща надія серед молодшої генерації поетів. Єдиний з наших молодих ліриків він володіє – або дає себе керувати – трагічним подихом справжнього патосу:

Як білі квіти, виростають дні
І відпливають, кинуті у воду.
(Світання. – Ч. 4–5).

Вірші Л. Лимана скрізь відзначаються не самою лише класичною елеганцією стилю, а й зрілим умінням стисло й виразно характеризувати нюанси й півтони емоцій – чи йдеться про внутрішній неспокій сьогоденної доби, коли «затихли вже усі материки» (Світання. – Ч. 4–5), а чи про конвульсійну психіку минулої війни:

Нехай приходить мати чи дочка –
Чужими стали ревності і сльози.
І я здолаю хмелем коньяка
Вже непотрібну витриманість пози.
(«Європа 1939–1945», друкується).

Поет опанував найсокровенніше мистецтво слова – викликати ліричні емоції, не називаючи й не розповідаючи, а безпосередньо сугеруючи їх через зовнішньо нейтральні образи:

Ти о п'ятій приходиш додому
І нервово здіймаєш пальто,
Бо не верне у щасті нікому
Пережитого більше ніхто.
Вилітають ескадри з-за міста,
Видно Харків далеко з вікна,
А у пам'яті музика Ліста
І далека прощальна весна.
(Світання. – Ч. 6).

Тому й спромігся він в обсязі чотирьох рядків гідно сформулювати не «тему», а поетичний образ – адекватну внутрішню форму – нашої національної еміграції:

Лишилися недокурки і трави,
Лягли імперії під звалищами стін.
Із іменем далекої Полтави
Ти входиш гордо в брами цих країн.
(Світання. – Ч. 6).

Наближається до класичної структури образу – в найкращих строфах своєї, в цілому, надто злободенної тематично, а мистецьки надто еклектичної збірки лірики «Not a pass» – Теодор Курпіта, поет-песиміст і негатор історичних вальорів раціональної культури:

Хай замість штолень, книг і веж,
Музеїв, шовків і знечулень –
Людина серцем оживе
І щастя варварства відчує.

Публіцистичне забарвлення переважної більшості його віршованих публікацій надто часто заваджає поетові гідно виявити власний артизм, що тяжить до прецизної ляпідарності образу й вислову:

Спадає ніч на небо жовте,
На небо жовте і рябе.
І кремінь ти, бо віднайшов ти
Самого в кремені себе.
(«Лемківщина»).

Мистецьки досконалі, проте дещо безособові стилізації Курпітині під містичний символізм раннього Тичини («Ой, у полі жито», і цикл «Легенди про непізнаних») слід мабуть розглядати, як внутрішньо вже вичерпаний етап у творчому процесі артистично культурного, але занадто експансивного й схильного розмінюватись на дрібниці поета-мислителя, що цікавіший у своїх релігійно-філософічних медитаціях:

Ненавість, зло і гнів, безсилля слів і мір –
Та вдячні і за це тобі ми, вічний Боже.
Ти світом нас навчив, що жаден вдалий твір
За шість коротких днів вродитися не може.
(Із циклу «Аб орігіне мунді». – Рідне Слово. – № 5. – С. 32).

Незаперечні досяги посідає поезія Т. Курпіти в галузі політично-громадської сатири, як от, приміром, у сонеті «Карльсфельд»:

Свободи день вкінці прийшов до нас,
Настав момент вести за владу війни
І ворогів, хоч рідних, бити з курка...
А як колись прийде великий час
Іти у бій за волю України –
Прийдеться знов на поміч брати турка.

Деяке наближення до класицизму спостерігається і в Остапа Тарнавського, зокрема в його метрично цікавих експериментах з безцезурним шостистоповим ямбом («Молитва за поляглих». – Арка. – Ч. 1).

До класицистичної несюжетової прози автор цих рядків відносить власні «Афоризми» (Світання. – Ч. 4–5; Хорс. – Ч. 1; Заграва. – Ч. 4).

Друга (хронологічно старша) течія в нашому класичному стилі – київський неокласицизм – гідно репрезентована на сьогодні численними іменами, а насамперед – Ю. Кленом, М. Орестом, С. Гординським, Л. Мосендзом. Зокрема, історична епопея Юрія Клена «Попіл імперій», частково друкована 1946 і 1947 року невеличкими розділами та уривками в багатьох часописах і альманахах, становить в українській поезії подію грандіозного діяпозону і справді епохальну. Це, за тематикою своєю, простора панорама трагічної долі України на тлі всеєвропейського лихоліття 1914–1945 років. Зasadничо позбавлена композиційної єдності, вона структурно спирається на фундаментальній концепції одвічної і метафізично виправданої боротьби світливих і темних сил історії людської, в якій Україну (в символічному образі скитів Києво-Печерської Лаври, що понад ними віє дух і пам'ять мандрованого філософа) протиставиться демонізму сатанинських імперій – білої, червоної, брунатної і знову червоної. Саме в повороті до тих докорінних – сковородинських релігійно-моральних джерел національної свідомості нашої (через голову партійно-політиканської і лжеосвіченої напівінтелігенції 20-ого сторіччя) полягає висока етична цінність і дійова правда естетично повновартісної – не зважаючи на часткову нерівність викладу – епопеї, що її перша частина охоплює часи першої світової війни, революції і визвольних змагань, 2-а – змальовує в Дантових терцинах пекло катівень і заслання у «соціалістичному раю на землі» (див. фрагмент «Поети на заслання». – Світання. – Ч. 6), 3-я – присвячена гітлеризмові в Німеччині, другій світовій війні і сучасності. 4-а частина – релігійно-філософські шукання шляхів із сучасного хаосу – ще твориться. Пролог до епопеї, надрукований окремо під неточним заголовком «Попіл імперій», частина 1 (1946), деякими своїми стилістичними експериментами дав певним критикам привід радити з гаданого відходу Ю. Клена від неокласицизму; ці невинуватені припущення сам поет дотепно спростував у своїй віршованій «Розмові з читачем» (Рідне Слово. – Ч. 12). Насправді Ю. Клен саме в певних розділах 1-ої частини досягає небувалої в ньому досі пластичної гармонії – тієї притаманної класицизму «артистичної простоти» – як от у своєму епічному звертанні до українського вояка 1918–1921 рр.:

Поляжеш ти й не буде слави
За це ніякої тобі.
По тобі не заплаче навіть
Ніхто й не схилиться в журбі.
Як поховують, то нескоро,
Не голоситимуть жінки,
І видовбає очі ворон
І сонце вибілить кістки.
(Звено. – 1947. – Ч. 1/6).

Із 3-ої частини епопеї не можна не зазначити окремо трагічну поему «Прокляття цадики» (Звено. – 1946. – Ч. 5), витриману в стилі найконсеквентнішого парнасізму – а це французький парнасізм і був за

основне стилістичне джерело київської неокласики – і поему «Еней» (друкується) – стилізовану під «Енеїду» Котляревського подорож поета, в супроводі самого Енея, по пеклу концтаборів Третього Райху – небувалий ще в українській літературі і віртуозно здійснений Ю. Кленом жанр «трагічного бурлеску», що в ньому жаклива тематика, контрастиво відтінена шибеничним гумором викладу, набирає якоїсь унікальної в цілому світовому письменстві і воістину макабричної ефектовності.

«Попіл імперій» – це твір, що його історична значущість виходить поза межі української літератури; цим ідеалістичним розкриттям інфернальних сил історії український неокласицизм забезпечив українській еміграційній літературі почесне місце серед літератур всесвіту.

Друга збірка поезій Михайла Ореста «Душа і доля» (1946) і його ж таки третя збірка «Держава слова» (друкується) остаточно виявляють ідейну вагу його мистецької творчості, як поезії чистого – бо чужого всякій релігійній догматиці – спиритуалізму. Це поезія екстатичної візії і духового Монсальвату. «Як сонце літне – храмові вітражі», так тематику Орестову скрізь просякає метафізичний комплекс Грааля – ідея обраності та осяяння, містичне поривання до єдності Істини, Добра й Краси. Мотиви освячення душі природи і душ людських кульмінують у грандіозній апокаліптичній візії «Повстання мертвих» (альманах МУР. – Ч. 1), що єднає в собі квінтесенцію спиритуалістичної (спорідненої з «магічним ідеалізмом» Новалиса) духовості Орестової з бездоганим поновленням високих стилістичних традицій київського неокласицизму:

І де був хід, там буде літ співучий;
Біля джерел нескортої води
Розкриється для душ тропа квітуча
До синіх царств магічної звізди.

Пантеїзм Орестів не є пасивним саморозчиненням у макрокосмі чи поворотом до глибин підсвідомого, а скрізь знаменує творче піднесення свідомості, що, прозріваючи, стає причетна до втілених у природі (і символізованих її красою) вічних первнів добра і істини. Панівна в ліриці Орестовій образність явищ природи – це аж ніяк не імпресіоністична (як декому здавалось) «безпосередність вислову почувань», а скрізь опосереджена й ушляхетнена інтелектуально-пізнавальною і релігійно-етичною інтерпретацією явищ природи класична образність:

Рука задумана поволі пише
Узори мідні в сонячних гаях,
І нетутешня молитовна тиша
Стоїть на луках, в далях і серцях.
(«Душа і доля». – С. 34).

Самознайдення людини, як духової істоти, через вільний і гармонійний вступ її до макрокосму – така є «поезія природи» Орестова. Викликана першою збіркою лірики «Луни літ» (1944) тенденційна, а почасти й казуїстична дискусія, що піддавала сумніву належність поетову до неокласицизму остаточно розв'язана нині і майстерними віршованими афоризмами Орестовими на літературні теми (цикл «Арс

поетика» в збірці «Держава слова»), і опублікованими в обох збірках ліроепічними поемами містичного змісту (в дусі напівалегоричних візій Дантових), що сполучають зосереджений драматизм викладу і глибокий есотеризм задуму з вишуканою стилістичною влучністю найконсеквентнішого класицизму.

Дещо еклектичний з самої природи своєї, високоартистичний хист Святослава Гординського ніколи ще не виявив себе в таких конструктивно й інтегрально неокласичних віршах, як опубліковані ним на другій еміграції, а зокрема в одинадцятій його збірці «Вогнем і смерчем» (1947). Присвячена переважно трагічній тематиці війни й руїни, вона захоплює напруженою глибиною своїх історіософічних та релігійно-моральних шукань («Христос», с. 17) і рафінованою різноманітністю свого метрично-стилістичного оформлення. Поряд із взірцевим неокласичним сонетом «Тіресій», що відкриває собою збірку, енергійно декларуючи етичну й суспільну автономію мистецтва, («я не царський слуга, я не тобі, Аполлові підвладний»), знаходимо тут і медитативний верлібр «Людина» – недарма ж обстоював колись М. Зеров зацікавленість неокласиків у культурі вільного віршу! – і таку спорадичну в українській метриці алькеєву строфу:

На бій останній вийшли герої. Бив
Їх, непокірних, час, щоб скорити.
Вже
Не повернулися з виправи –
Крик бойовий їх замовк у хузі.

На особливу увагу заслуговують у С. Гординського біблійні мотиви (що перевершують граничною енергією вислову навіть аналогічні «Плачі Єремії» з 3-ої частини «Попелу імперій»), як от «Апокаліптичне» (с. 20), а зокрема – віртуозно стилізовані старозавітні прокльони в «Рідному Слові», ч. 12:

Ти, що зориш із вишини,
Зроби неплодною цю землю,
Хай, горблячись, її сини
В ній порпаються надаремно.
.....
Хай у голодній їх крові
Замре навіки сите й ніжне,
Хай діти їм зростуть нові,
Немилосердні і дряпіжні.

Віршована повість С. Гординського «Оксана» (див. уривок у збірнику МУР. Ч. 3) належить до найкращих ліроепічних творів неокласицизму й обіцяє здійснити собою те, чого власне прагнув у своїх поемах М. Рильський. Ще визначнішою літературною подією повинна колись стати драматична казка С. Гординського «Володар гір» (що з неї досі, на жаль, надруковано лише невеликий фрагмент – «Театр». – 1946. – Ч. 2) – перша неокласична драма, майстерне поєднання героїчної тематики гуцульських легенд із досконалою класичною композицією і специфічно неокласичною легкістю та барвистою елеганцією віршованого викладу.

Поема Леоніда Мосендза «Канітферштан на мову українську перелицьований» (1945) збагатила неокласичну школу цікавою й довершеною в своєму роді спробою моралізуючої ідилії (на умовно-історичному тлі Поділля, Варшави, Гданську 18-го сторіччя). Відповідна тут до законів ідилічного жанру обмеженість і примітивність самої моралі («могила та труни чотири дошки... одійдеш в землю, бо земля еси») не повинна заважати смакуванню в прегарній, справді соковитій лексиці та фразеології поеми і в типово-неокласичній композиційно-сюжетовій гармонії цілого твору. Нова напівпобутова напівморалізаційна поема «Легенди» (Звено. – Ч. 1 і 2) – віршований заповіт доньці, з численними епічними екскурсами – визначається притаманною авторові прецизною сухістю образів, але композиційно справляє враження якоїсь надмірної розлогости та деконцентрації.

За своєрідну спробу неокласичного міського пейзажу править цикл празьких поезій Юрія Чорного (Світання. – Ч. 6), позначений незвичною в нашій ліриці рафінованістю естетичного сприймання та викладу:

На хмурий дім, фронтон і ганок,
На порох стін і на граніт
Ізронить пошепки світанок
Свій буквоїдний кольорит.
(«Клементинум»).

Неокласична за формальним своїм вишколом, проте дуже еклектична і схильна піддаватись найрізноманітнішим трафаретам лірика Яра Славутича, цікава насамперед надзвичайним, як на молодого поета, володінням діалектальною та архаїчною лексикою, осягла в сонеті «Прудивус» (друга збірка поезій «Гомін віків». – 1946. – С. 74) парнасистської імпазантності й довершеності в історичному образі січовика, що він –

Дивуючи панків,
Щоб не марніла вдача козаків,
Сіда на палю, запаливши люльку.

Певний відхід від неокласицизму в напрямі до класицизму празької школи спостерігаємо в елегійному вірші «Відгомонала спрагла рівновага» (Літ. Зошит. – Ч. 1), що він приємно нагадує дикцію Л. Лимана, а може й пізнього Плужника:

Прощай навек, блаженний супокою!
Мою рахмань і втрачені степи
В дочасну пору заступили млою
Чужинних міст брунаті черепи.

Неокласичний сонет культивують із змінним успіхом – Н. Щербина (напр. «Село», із книги сонетів «Мальовнича Україна» – Час. – 1947. – Ч. 29. – С. 94) і Бок (напр. «Калина» – Час. – 1947 – Ч. 7. – С. 72). Цей останній

спромігся також подати – після попередніх менш вдалих спроб – зовсім доброякісну стилізацію під александрини М. Зерова («Служу Камені знов» – Час. – 1947. – Ч. 3. – С. 68).

Найзнаменнішу літературну подію в українській белетристиці другої еміграції становлять історичні новелі В. Домонтовича «Пімста» (Заграва. – Ч. 2) і «Приборканий гайдамака» (Похід. – 1947. – Ч. 1); бо це є народження нашої неокласичної прози, якої досі, власне, не було зовсім. Ці стилізовані і трохи – мінімально! – романізовані зображення яскравих подій з історії козаччини скрізь прагнуть класичної чіткості й стислості викладу, конкретної виразності образу, суворої композиційної впорядженості французького класичного театру. В. Домонтович у кожному реченні помітно намагається подати максимально адекватний уяві вислів – те, що поетика французького класицизму називає «правдивим словом» (*le mot juste*) – і незрідка досягає цього, як от приміром в «Пімсті»:

«Згасли золоті шати заходу. Мовчання сутінків лягло на очерет, простяглося по пагорбках, відокремило отамана і людей. Воно протікало, як води Стикса*, що напиться їх – забути все. – Кінь переступив ногами. Хитнув головою – дзенькнула вуздечка. Сірко з люттю відштовхнув від себе мовчання, як одштовхують жінку, що зрадила».

Послідовний інтелектуалізм, крайня антипатія до емоційного психологізування, підкреслена сухість дикції споріднюють В. Домонтовича з антиромантичними «Італійськими новелями» Стендалевими. Заваджають авторові надто ще очевидні рудименти схематизму, що виявляються і в синтаксі (надто простолінійний паралелізм речень), і в схематичності конкретних описів, а зокрема – в надмірній схематизації персонажів (порівн. постать гетьмана Орлика в 2-му розділі новелі «Приборканий гайдамака»). Класична типізація, що повинна однаково обминати Сциллу індивідуальної неповторності та Харибду схематизму, покищо автором не вповні засвоєна.

Із суто теоретичного погляду, для В. Домонтовича було б значно легше й природніше – від майже ідеального стилістичного схематизму попередніх творів (як от «Розмови Екегартові з Карлом Гоцці» – альманах МУР. – Ч. 1) переходити не до київської неокласики, насиченої конкретною образністю і де в чому схильної до символізму, а радше вже переходити до абстрактніших різновидів класицизму, зокрема – до історичних новел і побутових романів у дусі Анатолія Франса, з властивим цьому останньому аналітичним трактуванням персонажів та проблем, з явною перевагою діалогу над дією та описом, із замилюванням в іронічних твердженнях і парадоксальних ситуаціях. Справді, саме таким і є психологічне трактування академічного середовища в надзвичайно дотепній повісті В. Домонтовича «Доктор» Серафікус» (два великі уривки в «Рідному Слові». – Ч. 11 і 12) і євангельського сюжету – в новелі «Апостоли» (Хорс. – Ч. 1) – вельми дискусійній з ідейного погляду, як автор того й бажав; бо це, після довгої перерви, чи не перший мистецьки повновартісний твір у нашій літературі, який

* Лексична помилка: треба «Лети».

надається до гідного зіставлення з трьома «євангельськими» драматичними поемами Лесі Українки.

Чому саме В. Домонтович, маючи очевидний смак і хист до французького-абстрактного «іронізму» Франса, Ренана, Вольтера, волів обрати, замість того, київську неокласику – визначити нелегко (біографічні моменти напевно не були тут як і скрізь в літературі – вирішальними); можливо, просто тому, що природа не терпить порожняви, а замість неокласичної прози була в нас досі саме порожнява. Можливо й тому, що Франсова маніра все ж таки вповні задовольнити В. Домонтовича не може, бо обов'язкова для неї «пуанта» йому не властива; надто в «Апостолах» цей брак уже очікуваної читачем «пуанти» виявляється наймаркантніше. Зрештою, правдоподібно, що й поворот письменника до історичної новелі спричинено шуканням такої тематики, яка психологічно виправдувала б у його власних очах вживання конкретної і барвистої неокласичної образності.

В літературній критиці неокласицизм досить виразно представлений С. Гординським, І. Коровицьким, Ю. Чорним, а поза тим, ще й у літературно мемуарному жанрі Ю. Кленом з його взірцевими з усякого погляду «Спогадами про неокласиків» (1947) і В. Домонтовичем з його немов паралельною до Кленових спогадів «Болотяною Люкровою» (друкується, частину опубліковано тут і в «Рідному Слові». – Ч. 9–10) – надзвичайно цікавою, змістовною і вщерть сповненою на скрізь виправданими історично-літературними парадоксами. Друкується нарешті довгоочікуване й багате на невідомі досі вірші «Sonnetarium» Миколи Зерова – український величний і непроминувий внесок до всеєвропейського мистецтва класичного сонету. Отже, як бачити з усього сказаного вище, неокласики фактично посідають лев'ячий пай в мистецьки повновартісному літературному доробку другої еміграції; але їхня провідна роль менш помітна назовні, бо вони якось ідейно розпорошені, почасти ще й насьогодні пригнічені ренегатством незаперечного корифея неокласицизму – Максима Рильського (так що й загальновизнані мистецькі первотвори його зважуються перевидавати лише циклоstileво, не зважаючи на очевидний і цілком слушний читацький попит), почасти незацікавлені в теоретичних та організаційних питаннях, почасти навіть цураються про око людське неокласицизму як такого, або прагнуть для себе сенсаційніших етикеток. До того ж, вони надто мало відчувають свою засадничу естетичну єдність із празькою школою класицизму (Ольжич, Теліга, пізній Маланюк) і майже зовсім не відчувають своєї духової спорідненості з сучасними українськими символістами.

А українські символісти виразно роздаються ще на дві ненадто прихильні одна до одної лінії, що з них перша й популярніша засадничо шукає органічного зв'язку з напівмітичною та релігійною символікою нашої народньої пісні. Цей різновид символізму, канонізований колись раннім Тичиною, гідно репрезентувала в празькій літературній школі Оксана Лятуринська, що її сьогоднішня поетична творчість, не зважаючи на окремі віртуозні зразки (як от «Потойбічний бережок». – Арка. – Ч. 1), поволі

сходить на майстерну імітацію себе самої. Дискусійними, хоч і глибоко цікавими, є спроби О. Гай-Головка іронічно використати народньо-пісенну символіку в еротично-сентиментальній тематиці гайнеподібного неоромантизму (лірично-сатирична поема «Коханіяда», 1947); проте в артистично досконалих своїх досягах О. Гай-Головка тяжить до суто сатиричної реалістично-натуралістичної епіграми:

Було так, є... то й буде знов –
Любови крику не спинити!
Так що ж тоді таке любов?
Любов – це право володіти.

Стилізація під символізм пісенного фольклору та раннього Тичини лежить також в основі поезії Василя Барки (збірки лірики «Апостоли», 1946 і «Білий світ», 1947):

Ой, вій! Однось на південь пгиці хитрі
За грім морського дна
...
Рукав тополеньки вітріє,
І мріє сірий шлях.
(Хорс. – Ч. 1).

Але ця основа контамінується, з одного боку, навіяним Шевченковими «біблеїзмами» патосом церковнослов'янського велеріччя, яке, зрештою, само з себе, подеколи авторові незле вдається:

Держави димом куряться – як чорний сон,
І виповірюється язва духа,
І визаконюється лжі закон
Алмазноскиптровий...
(«Подражаніє Софонії»).

З другого боку – масове застосування зворушливих демінутивів (аж таких оригінальних, як «фортченька» і «біла пляшаночка-граната» в «Думі про доброго кубанця») та інших інфантілізмів немов переростає на нову якість неосентиментального стилю, із символізмом лише фразеологічно пов'язаного:

Дитяточко переходило через міст,
Узнало пісні добрий зміст.
– Люба птася! – тихо сказало,
Рученькою привітало.
Голівонька русява. Одеженька –
лілія рожева.
Славлять небо дерева.

Схрищення цих різноскерованих стилістичних ліній між собою, а разом з наївним «опрощенням» тематики та демонстративною вульгаризацією мови призводить до артистично дискусійного, проте вельми драстичного ефекту – зокрема в

галузі сатиричної поезії, що в ній автор, можлива річ, позбавиться надмірного еклектизму і здібає нарешті своє справжнє літературне покликання:

Єхиднища між ремигущими при
академіях волами,
Постовбивцями, набризкують на
пісно плями
І по жалу журнальну сунучи
мантачку,
Шиплять: прошиємо шаленого
Осьмачку;
І кондори, і кобри з нагодованими
блекотою
Слонами сатани – навалою
бриджою
На добрий котять семисвічник ...*.
У німбах – жаби, пашоки –
у ризах... Шана й слава –
Жандармам тьми: хамищам, хамам,
хаменятам,
Що їхня правда, цвіллю пряжена
і шепелява,
На блюдці діамантовім піднесена,
як страва,
Співцям-подвижникам, з хреста –
недавно знятим.
(«Поет і сили темного царства» – Укр. Трибуна – 1947).

Другий – вільний фолклорно-пісенної традиції напрям українського символізму репрезентується висококультурною та дещо безособовою, переважно релігійно-медитативною лірикою Олексі Стефановича (Див. напр. «Христос» – збірник «МУР». – Ч. 3), тематично мало оформленою лірикою Андрія Гарасевича, що він саме за останніх років свого передчасно перерваного життя († 24. VII. 1947) почав був визволятися з-під надмірного впливу раннього Блока в новій своїй і майже готовій до друку збірці лірики «Визов» (див. напр. «Сковзає тиша по камінні». – Рідне Слово. – Ч. 1), а також пробувати свої сили в галузі імпресіонічної новелі, настроєвою лірикою Вадима Лесича, що спромагається подеколи відсвіжити традиційно-песимістичну тематику шляхетною гармонією ритму, синтакси й лексики:

Стигне час, наче овоч. Схиляється
вічність,
І вже дзвонить на скронях нещадна
сріблінь.

(«До поетів». – Рідне Слово. – Ч. 7).

Однією з найбільш значущих літературних подій другої еміграції є книга лірики маловідомого досі поета-символіста Олега Зуєвського «Золоті ворота» (1947). Його засадничо вільний всяких фолклорних і фолклорно-

* Дотепна аллюзія на зображений на обкладинці «Апостолів» трисвічник. – В.Д.

тичининських ремінісценцій глибоко європейський – а тим самим і органічно український – неосимволізм вражає своєю безкомпромісовою своєрідністю і хвилює, мов та віртуозно накреслена ним самим «згадка» про речі реальніші за емпіричну реальність життя:

Не знать відкіль – вкрадливим вітерцем,
Що десь гуляв по царині широкій,
Прилине згадка, вдарить у лице
Теплом недобрим і розвіє спокій.
(Світання. – Ч. 6).

Отим «теплом недобрим» віє і від його загадкової балади про «жовтолику, в сліпучім серпанку» полонянку-небіжчицю (там само), і від «Дон-Кіхота» (Рідне Слово. – Ч. 11, де чомусь пропущено заголовок). Рафінована, сповнена творчою напругою і виразисто стримана у вислові елегантність його консеквентно приглушеної дикції і стислої (подекуди аж до непрозорості) синтакси таїть у собі автентичну – принципово відмінну від сказаного словами – трансцендентність символічного образу:

Ось ми виходим: поле.
Крайні спливли вогні.
Тут я чекаю з болем
Першого, може, ні.
Мертво навколо, біло.
Та не з-під теплих вій –
Те, що прийти хотіло,
Згасло в душі моїй.
(Наше Життя. – 1947, додаток 3/39).

Символізм, за природою своєю, конче потребує містично-метафізичного уґрунтування; але те, яке пропонує в глибоких творах своїх (на основі певних релігійних концепцій В. Пачовського, С. Стасяка і давньоіндійської онтології) поет-філософ **Володимир** (Шаян), виявляється для переважної більшості наших символістів неприйнятним із позалітературних ідеологічних міркувань. Власні поетичні твори Володимира (збірки поезій «Гімни Землі», 1945; і «Повстань, Перуне», 1946, і ритмічною прозою складена мітотворча поема «Про Перуна знання таємне», 1946) подають синтезу реконструйованого автором давньослов'янського культу Перунового з певними містично інтерпретованими релігійними вченнями Вед. Символічний стиль Володимирів, генетично пов'язаний з ритмізованою прозою Ніцшевою, відзначається надзвичайно різнобарвною мовою, скрізь просякненою архаїзмами, новотворами, ремінісценціями з давньослов'янської мітології та давньоіндійської містики, поетичним застосуванням абстракцій і навіть модерних етранжизмів. Поетично досконалішими є ті місця, що менш перевантажені лексичною диспаратністю викладу, як от напр. наприкінці 2-ої частини поеми «Про Перуна знання таємне»:

«Серед кришталевих блакитів святости співає
Перуновий птах золоту пісню надхнення.
Зов Лицарів Сонця.
Гимн Всеперемоги.
А чути цю пісню серед Всевічності.
О, почуй мою пісню, брате мій, Лицарю Сонця!
О, збудися зі сну, Лицарю Перуновий!
І зірвися до лету!
І зірвися до чину!»

Ідеалістичним питоменною суттю своєю стилям класицизму, неокласицизму й символізму протистоїть т. зв. активний романтизм, що ідейно спирається на філософічному релятивізмі і, власне кажучи, вже з цієї самої причини не має з романтизмом як таким нічого спільного, бо романтизм є літературною течією з суттєво релігійним (нехай часом богоборчим) світоглядом, отже ні з яким релятивізмом принципово несполучною. З другого боку, висунений колись М. Хвильовим термін «активний романтизм» історично виправдується лише стосовно до неохвильовистської групи наших релятивістів, якій залежить на поновленні та канонізації основних літературних (не конче політичних) засад колишнього ваплітеанства. Це останнє речення неохвильовизму – Б. Подоляк, Ю. Дивнич, П. Голубенко – оголошують «генеральним тонутом» своєї доби (відтак ігноруючи або відкидаючи київський неокласицизм, імпресіонізм Плужника тощо), ба навіть «спадкоємцем всіх стильових мистецьких надбань минулого в філософсько-мистецькій синтезі і новій якості» (Б. Подоляк – альманах МУР. – № 1. – С. 142). Як це в мистецтві, чи не скрізь буває, «синтезі» в теорії відповідає еклектизм у практиці. Еклектичною є літературна творчість найвидатнішого і найпослідовнішого представника нашого неохвильовизму – Івана Багряного – і то однаковою мірою в галузі поезії (збірка лірики «Золотий бумеранг». – 1946), і в галузі белетристики та драматургії (романи «Тигролови», I–II. – 1946, і, «Люба» – див. уривок в Українських Вістях. – 1946. – Ч. 16/23 – і сатирично-патетична драма «Генерал», що друкується). Скрізь спостерігаємо типову для підсоветської літератури кількісну гіпертрофію і якісну індіферентність образності, спричинену прагненням естрадної реторики, плякатної ефектовності, газетної публіцистичності, елементарності емоцій, навмисної вульгарності вислову. В рідких випадках, коли авторові стилістичний намір його не вдався, і міцний ліризм авторів зупинився на півдорозі до консеквентної деформації за допомогою «акторських реплік» та «пліткої гістерії» (М. Зеров) – як от в уривку з ліричної поеми «Вандея» – стиль викладу можна визначити, як гіперболічний імажинізм. В описових частинах поезій трапляються подеколи окремі рядки, просякнені подихом високого мистецтва:

Б'є крильми птах глухої півночі над мурами,
Б'є крильми птах і зазира в вікно...
(«З камери смертників»).

Поезія І. Багряного, як вона є – велика втрата для українського мистецького слова, що могло б сказати цьому напрочуд обдарованому лірикові: «Qualis artifex peris!».

Належний засадничо до того самого напрямку Леонид Полтава спромігся, проте, виробити собі, саме на основі описових засобів імажинізму, своєрідну сатиричну дикцію, просякнену майстерно стриманим і ваговитим сарказмом, з артистично впорядженою композицією твору. Таким є сатиричний вірш «Пані Герта» (збірник МУР. – Ч. 1 – досконалий образ німецького міського пейзажу та міщанського інтер'юру), а також – дещо меншою мірою – «Демон» (Літ. Зошит. – Ч. 4–5) і «В лікарні» (Час. – 1947. – Ч. 22/87).

Гіперболічний імажинізм, релятивізм і спільна антипатія до всього ясного й довершеного пов'язують з неохвильовистами Тодося (чи Теодосія) Осьмачку, попри зовсім відмінне ставлення цього останнього до Хвильового та Вапліте. Його поема в октавах «Поет» (1947) – це справжній тріумф українського імажинізму з усіма відповідними позитивними та негативними рисами. Насамперед кидається в очі колосальне образне й мовне багатство поеми, аж до найвишуканіших порівнянь («була розхрістана, хитка у кроці і боса, ніби найтемніший звір»), найсміливіших оксюморів («в середині чорнилися сніги») і найоригінальніших граматичних фігур («ні скарбу найскарбішого з скарбів»), а з другого боку – очевидне найблаготворчіше діяння неокласичної строфіки, що стимулювала поета не лише до синтактичної чіткості й прецизності, а й до більш-менш упорядкованої (як на Т. Осьмачку) композиції окремих пісень і, через них, кожної з трьох частин поеми. Безпосередній стилістичний вплив октав М. Рильського (що виразно відчувається не в самому лише прологові, а майже в кожній з 23 пісень – див. приміром строфи 104, 228, 342) ушляхетнив собою дещо хаотичну творчу стихію Осьмаччину і відвернув її тут від звичного експресіонізму, який саме за останніх років вироджувався в ліриці Осьмаччиній в уповні надумане учуднення надто банальних емоцій через надто екстравагантну образність. В «Поеті» своєрідна образність перестає нарешті правити за самоціль і закономірно сполучається з етнографічно-фольклорною тематикою та з замилюванням в екзотичних деталях традиційно-регіонального побуту: так воно було і в російському імажинізмі Єсеніна, Клюєва, раннього Леонова, тільки ж з далеко меншим артистичним ефектом, почасти саме через цілковиту нездатність російських імажиністів – у протилежність до автора «Поета» – підпорядкуватись дисциплінуючому впливові класичної форми. В зв'язку з цим зрозуміло, що перша частина (сільська ідилія) є досконаліша за другу (сільська загибля й руїна), а друга – значно досконаліша за третю (що в ній переважає міський побут), хоч і тут чимало є блискучих строф, як от про большевицьку періодичну пресу:

Редакція підводила будинок,
Немов гієна голову з могил,

Якій у пашу кидали, мов, з вилок,
Широкі вулиці людей і пил
Коліс возових, дим автомашинок,
Комуністичний без'язикий вир,
Що, перетлівши в животі гієни,
Блищить в газеті чоботом воєнним.

Друга група «активних романтиків» – та, що до хвильовизму ставиться більш-менш критично і радше тяжить до модерних західно-європейських течій. Поеднує її з неохвильовистами ще консеквентніший релятивізм, теоретично уgruntовуваний Віктором Бером, Ю. Корибутом, Ю. Косачем, включно з ученням про «суб'єктивну правду», як джерело світогляду, про «активний світогляд», як джерело літературного стилю, про «свідомість доби», як джерело мистецької творчості. Романтизму в усьому тому немає жадного – романтизм має за передумову віру, і то віру в об'єктивне: *Ens realissimum*, а не в «Людину» або «Життя» та інші суб'єктивні абстракції – але є певна настроєва, ласа до навмисної конфузії «романтичність», що виявляється в мистецькій творчості окремих письменників досить відмінно. Активний романтизм Ігоря Костецького – це в основному експресіонізм Гемінгвея і Дос-Пассоса, ускладнений численними іншими сюрреалістичними та ірреалістичними елементами стилю. І. Костецький чудово вміє збудувати гострий – переважно парадоксальний – психічний конфлікт і драстично накреслити, в найтонших її деталях, виниклу з того трагічну ситуацію; але що саме робити далі з тією ситуацією – це лишається здебільшого і для нього самого неясним. Найкраще, коли ситуація так і закріплюється в своїй принциповій нерозв'язності, як от в історично-філософській повісті про апостола Іоанна на Патмосі «День святого» (друкується), в експресіоністичній любовній комедії «Спокуси несвятого Антона» (друкується), у присвяченій пам'яті Ольжича новелі «Перед днем грядущим» (календар-альманах Українського Слова на 1947). Вже гірше, коли розв'язання ніби дотепно впливає з сюжету, проте має певний сентиментально-сахаринний присмак, як от у гармонійно впорядженій з усіх інших поглядів воєнно-революційній новелі «Боротьба за прапор» (у збірці новель «Оповідання про переможців», 1946, де всі інші твори – не новелі, а притчі або «поезії в прозі»). Ще гірше, коли розв'язання приходить, як деус екс махіна – напр. у формі «листа з Канади» в новелі «Ціна людської назви» (альманах МУР. – Ч. 1). Нарешті, в деяких творах І. Костецького, як от у новелях «Божественна лжа» (Хорс. – Ч. 1) і «Тобі належить цілий світ» (друкується) явно тенденційне та раціональним домислом надумане закінчення якоюсь мірою компромітує цілий сюжет, а в деяких експериментальних новелях («Новеля для тебе» – Заграва. – Ч. 2; «Вічна битва» – «Наше Життя», літ. додаток від 26.1.1946) сюжетної єдності зовсім бракує. Зовсім осторонь від інших творів стоїть вставна новеля знедрукованої кіноповісти «Троє глядять у дзеркало» – «Історія ченця Гайнріха» (друкується, частина була цикльостилево опублікована в

«Світанні». – Ч. 2). Це рафінована стилізація середньовічного сюжету про вченого ченця-богоборця і диявола, що наближається стилем і задумом до славетних «Уявних портретів» Вол. Патера.

За основне скрізь править у І. Костецького шукання тих нових форм вислову, які повинні не описувати й визначати раціонально ідей та почуттів авторових, а викликати їх у читача поза літеральним сенсом твору – викликати їх безпосередньо самою вже високоартистичною структурою вислову. Це певний позитивний етап на шляху до того високого – ідеалістичного самими вже мистецькими засобами своїми, якщо не тематикою – новітнього артизму, який принципово відкидає матеріалістичну концепцію мистецтва, як наслідування життя (буцімто реальнішого за саме мистецтво), відкидає позаестетичну матерію опису («флямандських шкіл сміття строкате», за відомим висловом Пушкіна) і промовляє до читача не прозаїчним змістом слова, а самим словом – тим творчим словом-логосом, що знаменує в поетичному вислові все сказане й неказане, як безпосередній еквівалент неказаної ідеї, бо «вначалі бі Слово».

Юрій Косач – блискучий стиліст, наколи не захоплюється імітуванням самого себе, і напрочуд продуктивний письменник, бо багато чого друкує в стадії чернетки, і так воно потім назавжди лишається, але в першу чергу, безперечно, поет-лірик. Протилежно до його еклектичної мистецької прози, його ж таки поезія скрізь і виключно належить до романтизму барокового типу; це є барокко консеквентне, беззастережне, подеколи – шаржоване «барокко фуріозо», що денеде стоїть на самій грані зрозумілого, проте скрізь вільне прозаїзму або вульгаризації:

Просив я ката – він без тіні зради,

Просив би й ти, коли б це ти був ти.

(«Quae sacrificio» – збірник МУР. – Ч. 2).

Помітний тут стилістичний вплив раннього Бажана – ще виразніший в «Регенсбурзькій зустрічі» (Хорс. – Ч. 1. – про Сковороду в Німеччині) і в присвяченому варшавській руїні «Nocturno» (Рідне Слово. – Ч. 12). Серед ближчих до раннього Косача віршів варт зазначити досконалий бароковий сонет «Слово до поляглих» (Час. – Ч. 15–16, 80–81), неоромантичну тематикою своєю «Одесу» (Час. – 1946. – Ч. 51/65), а також драматичні поеми «Загибель Тири» (Похід. – 1947. – Ч. 1), «Анна Регіна», і «Вікінг і Ярославна» (друкуються).

Серед останніх белетристичних творів Косачевих найбільшу увагу привертає до себе повість «Еней і життя інших» (альманах МУР. – Ч. V, і окремо, 1947) – безперечно твір широкого задуму й складної будови, що в ньому автор мав поєднати громадсько-політичну та філософічно-моральну тематику з любовно-пригодницьким сюжетом. В основному Ю. Косач лишається тут тим, що й в «Рубіконі Хмельницького» (1943), віртуозом ліричної, патетичної, деклямаційної дикції, майстром пишної й простої синтактичної періоди, ритмічно гармонізованої численними повторами та переліками, прикрашеної врочистими барвами барокової образності:

«А дрозди в гаю ще співають, ще не знають, що десь недалеко тут смерть, і блискає лезом смерть, і в лезі стинається відсвіт другого леза, бо на смерть іде смерть, і смертю лиш смерть поправ» (с. 80).

Композиційні та жанрові (навіть графічні – за допомогою трьох шрифтів) інновації повісти – спроби подати твір «кількапляновий», «синтетичний» і з переверненою хронологією – лише незначною мірою виправдуються естетично, отже й лишаються занадто дискусійними – протилежно до революційно-пригодницької новелі «Ноктюрн б-моль» (1946), де дуже цікаві стилістичні експерименти в галузі композиції та образності майже врівноважують вульгарно-сентиментальну «романтику» основного тематичного образу – «ката-гестапівця, що грає на скрипку», та всіх похідних із того тривіальностей.

Тематика повісти не вільна окремих падінь у мелодраматичні шаблони і перевантажена начебто глибокодумними, а насправді – нечіткими й розтягненими рефлексіями та розмовами побутового тону, при чому майже всі персонажі розмовляють тією самою мовою і висловлюють вельми однорідні думки та емоції. Тому й цікавий задум – змалювати на постаті та любовній біографії героїні розвиток української національної свідомості в психіці дівчини-емігрантки із зрусіфікованої аристократичної родини – лишається фактично невиконаним, через абсолютно статичний і скрізь самому собі рівний типаж породжених естетичним соліпсизмом Косачевим персонажів. Навпаки, в історичній белетристиці орнаментально-описова цілою суттю своєю стилістика Косачева розгортається не лише пишно, а й своєрідно – зокрема саме тоді, коли дії є щонайменше, відтак не в новому історичному романі «День гніву» (друкується, уривок див. Час. – 1947. – Ч. 31–96), що продовжує собою «Рубікон Хмельницького», а приміром у зразковій для Косачевого барокка новелі «Запрошення на Цитеру» (Заграва. – Ч. 1), де дію справді зведено до стриктного мінімуму (а через це й фундаментальна вада белетристики Косачевої – органічна неспроможність малювати живих людей – дається в знаки значно менше, ніж деінде), де персонажі Косачеві чи не вперше нагадують радше воскові портрети, аніж рухомі маріонетки, а замість трафаретного «бронзування» дієвих осіб, маємо неабиякого гатунку гротеск, виконаний засобами спеціально бароккової метафоричності – як от у картині ілюмінації в парку, де «мов голівки черв'яків, тяглись із піни мерижива зеленуваті мармизи гофратів, шурячі обличчя патерів відбивались мерлецькою блідістю в свічадах, і з парку, де знечев'я задріботів дощ по листві, війнуло злючою старістю». До поглядно кращих зразків белетристики Косачевої належать також біографічні новелі «Вечір у Розумовського», що вийшов із друку в німецькому перекладі Марії Мірчук (J. Kossatsch: Abend bei Rozumowsky, 1946), і «Двобій з беркутом» (про Івана Франка – Рідне Слово. – Ч. 6), і історична новеля про похід Дарія на скитів «Лучник Агура-мазди» (Звено. – 1947. – Ч. 1/6).

Постать Косача – драматурга є вже сама з себе парадоксальна. Якщо досить елегантськи складена «Скорбна симфонія» (друкується, 1-у дію опубліковано в Рідному Слові. – Ч. 9–10) становить суттю лише драматизовану біографічну новелю (про композитора Бортнянського) і те саме, «мутатіс мутандіс» стосується

й до драматичної хроніки «Зозулина дача» (друкується), то в галузі справжньої драми треба зовсім виняткових і немов провіденційально сприятливих обставин, щоб твір Ю. Косача міг підвестись понад рівень коректної пересічності – пересічності, зрозуміла річ, за високим західноєвропейським артистичним масштабом – репрезентованої його драмами з сучасного життя «Ворог» і «Медея» (друкуються). І ті виняткові обставини здійснились. Трагедія «Дійство про Юрія Переможця», в двох діях з барокково-вертепною інтермедією і епілогом (1947) вможливила самим незвичайно влучно обраним сюжетом своїм (остання ніч Юрася Хмельницького) створення поглядно статичної композицією і пишно-орнаментальною викладом драми-містерії; бо в загадковій постаті Хмельниченка, в майже цілком легендарних обставинах його загибелі, нарешті в химерній атмосфері догорання фатального «князівства Сарматії» з турецької ласки – Ю. Косач знайшов щось справді співзвучне своїй питоменній творчості, щось таке екзотичне й фантасмагорично-ірреальне, що тут стилізація немов зливається з конгеніальністю. А бароккова екзальтація доби Руїни дала тут необмежені можливості для адекватного розгортання патетичної стилістики Косачевої. В цілому «Дійство про Юрія Переможця» становить великий успіх не самого лише Косача-драматурга, а й цілої нашої національної літератури, що збагатилась на новий і своєрідний драматичний жанр.

Серед прозових наслідувачів Косачевих зазначимо Володимира **Кримського**, що його новелі «Втеча» (Звено. – 1946. – Ч. 1) і «Горенко» (там само. – Ч. 5) викладом своїм, якщо не структурою, дозволяють сподіватись надалі кращого. В ліриці Богдана **Нижанківського** трапляються подеколи спроби продовжувати бароккову традицію Ю. Липи і Ю. Косача:

Праворуч – і тьма і далеч,
Ліворуч – і далеч і тьма.
Позаду – і згар і галич,
А просто – дороги нема,

– і саме це, та ще й спорадично незлі імітації Антоничевого імажинізму («вікна виноградом ночі заросли, тиша треться до колін моїх, мов кіт»), не дозволяє обійти його збірку поезій «Щедрість» (1947) мовчанням.

Проміжне становище між «активним романтизмом» і натуралізмом-реалізмом займає, зрозуміла річ, імпресіонізм, представлений в нашій літературі напрочуд бідно. Зазначити можна, власне кажучи, лише переважно любовну лірику Ганни **Черінь** (напр. «Карі очі» – Літ. Зошит. – Ч. 3), подеколи з більш-менш влучним наслідуванням Анни Ахматової (напр. «Ще вдосвіта на шлях виходжу рано» – Час. – 1947. – Ч. 13/78); а з белетристичної прози* – любовно-побутову, «курортну» новелою Василя **Орлика** «З нас угорі сміється сонце» (Хорс. – Ч. 1), трохи цинічну своїм сюжетом, проте не позбавлену своєрідної елегантії. Вона послідовно відтворює стилістичну маніру І. Костецького, аж до синтактичних інтонацій, аж до гри слів, аж до мотивованої так званим «потокм свідомости» деформації внутрішньої мови («адже нині, ця красуня,

* Побутова новеля Ганни Черінь «Наречена» (друкується) тяжить до послідовного натуралізму.

звичайно, я від неї, стане моя, нікуди, й ні до кого, нема дурних, не піду, бо нема дурних, бо як я не помічав, як я раніше...)» проте нічого експресіоністичного і нічого експериментального немає в цій легкій демонстративно легковажній і немов танцюючій прозі: це чистий імпресіонізм, ненадто тонкий, але вкрай чіткий і щирий – такий, якого в белетристиці нашій мабуть іще не було; ця імпресіоністична грація і немов безпосередність вислову викликає таке саме захоплююче відчуття безваговости і визволення з-під усього ґрунтового й солідного, яке, приміром, у німецькій белетристиці пов'язане з Ведекіндом і Шніцлером.

Михайло **Бажанський** подав висококультурні зразки імпресіоністичної мемуарної прози в своїй дещо манірній, але вільній всякої тенденційности та вульгаризації «Мозаїці квадрів в'язничних» (1946, 2. вид. 1947), у «Спогаді про Срібну Землю» (Неділя. – 1947. – Ч. 72–74), а зокрема в літературних спогадах про М. Чирського «Людина і вир» (збірник МУР. – Ч. 3 і 4).

Так само природно, як клясицизм і символізм до ідеалістичної онтології, а «активний романтизм» – до релятивістичної, тяжить натуралізм-реалізм до матеріалістичної, точніше кажучи – до біологічного матеріалізму. Звичайно ж «тяжить» – це аж ніяк не означає якоїсь природної неминучости, як це драстично стверджує теоретичне розходження між Юрієм **Шерехом** і Уласом **Самчуком** в альманасі МУР. Розцінюючи Ю. Шерех «Вертеп» небіжчика Аркадія Любченка, як «синтезу політичного й загальнофілософського світогляду українських 20-их років», цілком консеквентно боронить «активний войовничо-волюнтаристичний матеріалізм українського культурного ренесансу 20-их років» як «систему українського (органічно-національного? – В. Д.) матеріалістичного світогляду» (альманах МУР. – № 1. – С. 148–155), ба навіть збирається, залежно від того чи іншого ставлення сучасної української еміграції до Любченкового «матеріалістичного світогляду», виправдати або засудити цю останню в цілому – «перевірити, наскільки взагалі сучасна українська еміграція доросла до рівня, якого дійшла українська література і українська духовість (у Вапліте. – В. Д.), і наскільки ця еміграція спроможна бути активним чинником у продовженні й розгортанні цього (матеріалістичного? – В. Д.) руху» (там само. – С. 174).

Ця дивна претенсія – міряти українську вільну й незалежну літературу останніх років на основі її ідейного підпорядкування невільній (хоч вона й числилась у «Вільній Академії Пролетарської Літератури») і під'яремній літературі 20-их років – знайшла собі належну відсіч у гострому вердикті У. Самчука: «Сама питома вага літератури вирослої в льоху без сонця, без дихання волі, без свободної думки її творця, є дуже невисока. Яка б вона не була, вона не буде автентичним словом справжнього думання» (там само. – № 1. – С. 133). Глибока повага наша до письменницького і життєвого шляху Аркадія Любченка (і навіть до його, зрештою, безперспективних намагань – використати езопівську мову біологічного матеріалізму для прищеплення поневоленому й здеморалізованому суспільству Наддніпрянщини абияких елементів національного почуття) – не заваджає нам критично ставитись до хвильовизму та неохвильовизму і не в ньому, а в героїчній творчості О. Ольжича і

Олени Теліги вбачати на сьогодні національний стяг нашої духовости і найглибше Національне слово нашого письменства.

Повертаючись до нашого натуралізму-реалізму, констатуємо насамперед, що внаслідок публіцистичної функції красного письменства чи не тричверті публікованих поетичних та белетристичних творів належать саме до цього літературного стилю. Проте кількість не переходить у нову якість ні в літературі, ні інде; отже все, що не досягає певного мистецького рівня, виключаємо із цього огляду так само консеквентно, як це робилось і стосовно до решти літературних стилів. Віршована або белетризована публіцистика, що не містить достатніх елементів справжнього мистецтва слова, так само не узгаднюється тут, що й публіцистика як така.

За цим принципом, можемо в галузі натуралістичної чи то реалістичної поезії назвати хіба що «З літопису» Єронима (календар-альманах Українського Слова на 1947, 35–36) – автора з вельми вправною поетичною дикцією, мабуть непомітною попереднього вишколу в празькій літературній школі.

Із прозою справа стоїть значно краще. Що правда, загальновизнаний корифей відповідної белетристики Улас Самчук поглядно мало публікувався за останніх років, і капітальний роман його «Ост» (що повинен дати синтетичну консолідацію української національної свідомости на Наддніпрянщині, на грандіозному хронологічному протязі 1918–1945 років, і то – зовсім поза історією зовнішньої боротьби партій та урядів) ще зовсім нескоро буде закінчений. Не виглядає й на скору публікацію незакінченої драми Самчукової, присвяченої питанням української національної і соціальної етики на Правобережжі за часів німецької окупації. Роман «Сонце з Заходу» (уривки в Літ. Зошиті. – Ч. 1, і в Часі. – 1947. – Ч. 1–2. – С. 66–67) – присвячений національно-визвольним змаганням на Карпатській Україні 1939 р., але прагне виявити разом їхню не лише соборно-національну, а й всеєвропейську вагу. Роман почасти межує з мемуарним жанром і непомітно елементів белетризованого репортажу – щоправда, майстерно виконаного. Питоменна здібність авторова розглядати політичні й суспільні проблеми з національно-державницького погляду, проте в універсальному етичному пляні, і прагнути найсуттєвішої засади в кожному окремому явищі – виявляється тут так само виразно, що й у фрагменті його літературних мемуарів про О. Телігу (друкується).

Вужче видноколо посідає повість «Юність Василя Шеремети» (I–II, 1947), що розкриває формування національної ідеології в гімназійному середовищі на Волині (за польського режиму), і то – з граничною переконливістю та бездоганним веризмом. Артистичний виклад повісти – майстерно тверезий і чіткий, хоч описові частини хибують на дещо надмірну строкатість відмінних літературних засобів.

У. Самчук упевнено прямує до своєї мети – поновити велику (обсягом і задумом) повістярську прозу, перенісши її з етнографічно-побутового, або ж соціально-побутового пляну на площину соборно-національної та універсально-етичної проблематики. Кожен його новий твір стверджує, як далеко посунулась наша провідна белетристика вперед у порівнянні з соціальним романом Франкового або Винниченкового типу – однаковою мірою ідейно та артистично. Якщо в передвоєнних творах Самчукових побутове тло опису фактично

домінувало супроти національно-політичної та всякої іншої дії (всупереч очевидному задумові авторовому), то на сьогодні цей композиційний недолік поступово зникає.

Стилістично цікавішою за «Юність Василя Шеремети» є інша повість про юність – «Ранок» Олекси Ізарського, що її надруковані фрагменти (Світання. – Ч. 6; Час. – 1947. – Ч. 18/83) імпонують вишуканою тонкістю психологічної аналізи і водночас відштовхують необмеженим надміром деталізації в описі дитячих вражень. Наддніпрянська тематика початку 20-тих років править тут за поле схищення найрізноманітніших літературних впливів – від Короленка й Гарина-Михайловського аж до Ромена Ролана та Рільке. Це висококультурна белетристична проза, проте не врівноважена ні щодо своїх складових елементів, ні навіть щодо адекватного виявлення своєї естетичної домінанти – тієї *qualite maitresse* (панівної властивості), якої, можлива річ, і сам автор іще не усвідомив вповні.

Докія Гуменна посідає цілу низку дуже цікавих і культурно оформлених творів, які, на превеликий жаль, ще не друкуються – хіба, що ін спе: великий кількатомовий роман «Діти чумацького шляху» (про життя наддніпрянського села і студентської молоді сільського походження за 20-их і 30-их років); дві великі збірки оповідань і новель побутового та психологічного змісту; драматизовані діалоги на історіософічні теми «Епізод з життя Європи Критської»; любовно-психологічна повість «Мана». Досі надрукована лише мініатюрна збірка новель «Куркульська вілія» (1946), що в ній гумористичне оповідання «Барбос П'ятий» дотепно балансує між психологією розумного пса і алегоричним показом психології не вельми розумної людини. Навпаки, в оповіданні «Маха» (Літ. Зошит. – Ч. 4–5); де між іншим міститься дуже жвавий опис бомбування наддніпрянського міста, надто вже помітно, що та корова, від чийого ім'я подано керівні ідеї твору, посідає солідний літературний стаж.

Сатирична новеля Василя Чапленка «Людяний наказ» (в збірці «Муза та інші оповідання». – 1946) малює знецінення життя людського в «соціалістичному» революційному побуті без усяких сентиментів, гостро, точно й тверезо. Це справжня натуралістична сатира, що вимагає максимальної конкретності, мінімальної (з боку автора!) емоційної рефлексії і нулевої образності. Натуралістичний сарказм і тут, і скрізь – тим гіркіший, що індиферентніший є тон оповіді. Так само і в уривку з історичної повісті під заголовком «В. лісовій гущавині» (Заграва. – Ч. 1) В. Чапленко подав цілком переконливе сатиричне висвітлення наївної безпорадності тієї дуже революційної інтелігенції, яка за гетьмана Павла Скоропадського ні з доброго дива в напівбандитську, напівсовєтську партизанку встрягла. На жаль, уривок рясніє детально опрацьованими описами природи, які тут ні до чого.

Мініатюрний «психологічний нарис» (як визначає його сам автор – «Рідне Слово». – № 12. – С. 118) «Очі» (в збірці «Муза...») зображує голодну смерть дівчини-селянки на міському бруку, на весні 1933, без найменших претенсій на мальовничість або зворушливість, і саме через це – з неповторною експресією. Добрий зразок трагічного жанру в натуралізмі.

Повість Гліба Східного «Аркадій Ярош» (Малін – 1946) – власне, не повість, а поверхово белетризовані спогади та враження на тему індустріального запілля східного фронту, з чималими психологічними претенсіями і далеко меншими артистичними осягами – складає стриктний мінімум і свого роду етальон того, що до белетристики, як мистецтва прозового слова, все ж таки кінець-кінцем належить. Так само стосуються фрагменти побутової драми Івана **Керницького** «Сіль землі» (Арка. – Ч. 1), технічно висловлюючись, вкрай розмазані щодо викладу – до мистецтва драматургії.

Комедійна (почасти віршована) мініятура небіжчика Авеніра **Коломийця** († 19. 7. 1946) «Суд над Дон-Жуаном» (Керма. – 1946. – Ч. 1) – оригінально задумана і жваво, хоч і вельми недбало з стилістичного погляду, виконана з гостро антифеміністичною ідейною наставою. Їй протистоїть гостро феміністична комедія Людмили **Коваленко** «Ксантипа» (Заграва. – Ч. 3) – мало комічна, і що могла б бути значно цікавішою (не зважаючи на банальність драматичних засобів), якби письменниця не полегшила і не спримітивізувала собі фатально завдання, змалювавши Сократа у вигляді безнадійного дурня. Якщо вона саме так уявляє собі найкращих носіїв чоловічого інтелекту, то її мужоненависництво психологічно виправдується.

Уривок з історичної трилогії С. **Ледяна** «Гетьман Богдан Хмельницький» (циклостилевий журнал «На чужині», Кіль-Коріген. – Ч. 4) виявляє чітке прагнення авторове до поглибленої психологізації насьогодні вже традиційних постатей нашої історії. Здійсненість цього наміру залежить мабуть від того, чи спроможеться автор уникнути неслухної модернізації і, насамперед, надмірного впливу історично-державницьких концепцій В. Липинського, що можуть спричинитись до публіцистичної схематизації твору.

В галузі літературних мемуарів слід відзначити жваво й змістовно складені спогади С. К. про Олену Телігу в Києві («Три зустрічі» – «На чужині», Кіль-Коріген. – Ч. 6).

Коли літературна критика, потураючи сьогоднішній літературній моді, або й необачно стимулюючи її, терміново фабрикує «справжніх мислителів», «геніїв» і «пророків» (мовляв, «шляхи українського мистецтва – то шляхи від Нечуя-Левицького до Максима Рильського і від Рильського до Тодося Осьмачки, або ж (!) Василя Барки» – збірник МУР. – № 1. – С. 20) – то, в протидіяння тій аберації, природнім чином повинні процвісти літературні жанри пародії та гротеску. Пародія – це та гостра зброя, якою естетична свідомість еліти борониться проти надмірного абсурду та свавілля чергової літературної моди. Очевидна кривда, якої наша літературна критика завдає українському письменству безвідповідальним роздаванням літературних патентів і трохи не систематичним висуванням і підбадьорюванням літературних напіванальфabetів – викликає справедливу недовіру до літературно-критичних вердиктів, стимулює критичну самодіяльність культурної еліти і підносить насьогодні пародію та гротеск до рівня дуже актуальних і потенційно дуже цінних літературних жанрів.

На жаль, наші відповідальні редактори розглядають пародію на особисто знайомого письменника, як персональну образу для себе, а на гротеск дивляться, немов – за талмудичним прислів'ям – півень на біблію, не знаючи, як таку річ

сприймати належить. Через це своєрідні й тонкі пародії та гротески Порфирія Горотака майже ніде не друкуються, його присвячений Є.Маланюкові «Архистратиг» (Звено. – 1946. – Ч. 4–5) становить справжній шедевр пародійного жанру в нашій поезії:

Тебе, що стилосів стилетів
На скитську не шадив печаль,
Тебе, що перший із поетів
Пропагував шовкову сталь,
Тебе, безсмертного навіки,
Тебе, зневажувача стад,
Провадить безголова Ніке
Степами скитськими Геллад!

Досконалі віршовані пародії складає також Роксоляна Черленівна (див. Рідне Слово. – Ч. 11; Їжак. – 1946. – Ч. 3), а прозові – Мур-Мур (див. Літ. Зошит. – Ч. 1 – простора пародія на І. Костецького). Невеличка збірка віршованих пародій Ждана Криці «Стигла кров» (1946) дотепно висміює надуживання шаблонів і штампів та інші неподобства в нашій газетній поезії. Більшість пародій – дуже влучні (адже нероз'ясовано їх навіть наївно приймалось за щирі продукти невинної музи претенсійного поета-початківця), а деякі з них – блискучі, як приміром ті, що відтворюють «остівську» тематику Л. Полтави («За ґратами») і Ю. Буряківця («Сваволя») або гуррапатріотичні трафарети М. Ситника («Воля»); і тільки дивуватись доводиться з тієї очевидної і етично невинуватої сторонності, яку певні авторитетні критики виявили в своєму ставленні до цієї збірки пародій, намагаючись скомпромітувати її в громадсько-моральній площині в зв'язку з тим, що вона висміює толерований ними літературний анальфабетизм.

Далеко ширшим обсягом діяльності характеризується простора і якісно зразкова збірка пародій Теока «Карикатури з літератури» (1947), яка, в додаток до кількох десятків здебільшого майстерних пародій чи не на всі видатні постаті нашого красного письменства, подає ще й гумористичну літературну біографію кожного письменника – здебільшого ще з виразними шаржованими портретами, роботи найкращих наших графіків (звідси й підзаголовок «Фотографії з творчої парафії») і з влучно підібраним автентичним епіграфом із справжніх їх творів. Деякі пародії – як от на І. Керницького – посідають і цілком самостійну літературну вартість довершеного гумору.

В галузі сатиричного гротеску заслуговує на певну увагу «Дума про наців» Славка Заліщицького (1945) – сатира цікава й далеко не примітивна викладом своїм (як здавалось декому з літературної напівінтелігенції), а послідовно стилізована під гротескову ляментацию 17–18 віків. Зрозуміла річ, гумор у «Думі про наців» – підкреслено плебейський, мова – шаржово-провінційна, ідейність – найелементарніша, композиції – жадної; коротко – це консеквентний гротеск, що він саме як такий і осягає певної стилістичної своєрідності:

Гітлер в нацах верховодив,
чорненькі мав вуса,
Гордий вигляд, зір непевний, вдача

й хитрість пруса.

До найсвоєрідніших явищ гротескової поезії нашої належить «Шерех історії» Януарія Канупаса (1947), що тематично пародіює трафарети історичної поезії (на зразок Яра Славутича), а стилістично – Осьмаччину бомбастику, і то тим влучніше, що все це здається, написано бона фідє і без ніякого пародійного наміру. Безпосередньою сугестивністю комізму автор далеко перевершує і Едварда Стріху в нашому післяреволюційному письменстві, і Козьму Пруткова – в російському передреволюційному: Канупасова експресія – поза всякою конкуренцією:

Нічим бажанням я горів,
Коли я пас в степу корів.

Ті публіцисти, що вбачають в мистецтві слова лише другорядний засіб пропаганди, вважають, що його буття і розвиток визначаються політичними обставинами; а що громадське наше життя на еміграції – дуже далеке від нормального, то й у літературі вони шукають усіляких криз та зламів, раз-у-раз оголошуючи народження нового світогляду та стилю, нової свідомості та мистецької форми. Насправді ж, становище нашого красного письменства на еміграції є, в основному, нормальне, бо, поперше, від офіційної цензури воно репресій не зазнає, а подруге, вся наша видавнича діяльність відбувається в формах суто приватних, а це найкраще гарантує свободу мистецького слова від усякого роду неофіційної («ідеологічної») цензури. А свобода мистецького слова важить у письменстві незрівняно більше за всі інші соціальні й матеріальні обставини вкупі. Свідомість і національна, і моральна, і розумова – не визначається буттям, а здатна протистати йому, здатна зберегти душевну рівновагу за найменш урівноважених зовнішніх обставин, здатна творити героїчні концепти і рафіновані ідилії між молотом і ковалом нечуваних у світовій історії терорів та інквізицій. Мистецтво – не відбиття і не відзеркалення дійсності, і не інше якесь похідне від неї, а само є істотною дійсністю, не менш реальною за всяку іншу реальність, з власними законами розвитку й занепаду; а тому часто-густо доба революцій та інших заворушень лишається в мистецтві порожнім місцем, а найпотужніші літературні катаклізми та метаморфози відбуваються за соціального політичного спокою і громадської бездіяльності – або й на еміграції. Дух божий віє, де хоче.

Він віє і над нами. Попри тяжкі втрати, що їх письменство наше зазнало вже й по руїні Третього Райху (Аркадій Любченко, Авенір Коломиєць, Жигмонт Процишин, Андрій Гарасевич), попри цілковите – сподіваємось, тимчасове – мовчання численних відомих письменників, що перебувають укупі з нами на еміграції (К. Гриневичева, Н. Лівицька-Холодна, Б. Гомзин, Р. Купчинський, Ф. Мелешко тощо), попри «суцільне заштампування багатьох уже народжених і ще не народжених талантів» (Ю. Корибут – Хорс. – № 1. – С. 134) – ми можемо, підсумовуючи перше дворіччя, вказати на визначні мистецькі і організаційні досяги, які зробили б нам честь і за найнормальніших умовин у власній національній державі.

Навіть визнаючи, що чимало з друкованого за цих часів було створено ще за воєнної доби, мусимо ствердити епохальну вагу таких – нових у письменстві нашому почасти навіть у жанровому пляні – справжніх первотворів, як от «Еней» Ю. Клена, «Оксана» С. Гординського, «Аре поетіка», «Повстання мертвих» та інші поеми М. Ореста, «Канітферштан» Л. Мозендза, історичні новелі В. Домонтовича, лірика Л. Лимана, «Золоті ворота» О. Зуєвського, «День святого», «Спокуси несвятого Антона» і «Історія ченця Гайнріха» І. Костецького, «Дійство про Юрія Переможця» і «Запрошення на Цитеру» Ю. Косача, «Поет» Т. Осьмачки, «Сонце з Заходу» У. Самчука, і це не ізольовані від решти нашої літературної роботи твори, а лише найкраще з кращого.

У своїх оцінках керуємось самою лише об'єктивною якістю мистецької форми. «В математиці немає царського шляху» – відказав Евклід цареві Птолемеєві, коли той великий цар Єгипту зажадав був опанувати геометричні істини якимнебудь легшим шляхом, без тієї марудної системи аксіом, теорем, та королів. Отак само, в межах конкретної історичної єдності європейської культури, жадна національна література не може стати великою без творчого змагання з усіми іншими, шляхом безнастанного і цілковитого засвоювання всеєвропейського артистичного рівня. Звичайно ж, процес засвоювання – це ще не є велика література (а тим самим і не національна література), а лише переддвер'я до неї, її, сказати б, прелімінарна стадія; проте всяке зазіхання обминути те переддвер'я та вдертись до всеєвропейського літературного форуму якимсь саморобно-підпільним лазом – в естетичному пляні лише відкидає нашу літературу на манівці провінційного регіоналізму, хоч би якою найсильнішою була її тематика, хоч би яким найреволюційнішим був її ідейний зміст. «Активна світоглядна настанова і гаряча любов до України та її визвольних змагань» (те, що деякі критики вважають для письменника за далеко важливіше від формальних «прикрас у викладі» – себто від досконалости літературного стилю – див. Хорс. – № 1. – С. 185) роблять людині велику честь, але самі з себе не роблять її ні письменником, ні мистцем взагалі, і виправдувати ними суто мистецькі дефекти літературного твору – така сама профанація національного патріотизму, що й виправдувати ними недолугий вокальний виступ оперової співачки. Неповновартісної мистецької форми ніщо ні за яких обставин не виправдує – така є фундаментальна засада цілого європейського – отже й національно-українського – мистецтва.

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ

Христос

О поборнику неправди і зла!
Нині б Ти згинув інакше: десь на фронті, у димі,
У сірій шинелі розіп'ятий на іржавих кізлах,
В небо вдивляючись марно змученими очима.

Над головою Твою не білі б голуби піднялись,
А співали б Тобі в авреолі вогнистій шрапнелі,

І не записав би цього ніякий євангеліст
До святої Євангелії.

Колись, по землі ходячи, щастя Ти обіцяв
Всім слабим і смиренним, що любитимуть спокій,
І навколишки падали ми, аж збунтовані наші серця
Хочуть бути сильні, жорстокі.

Вже замало нашим устам білого тіла Твого:
Ах, скажи це вогнистим пером записати Маркові,
Що на барикадах своїх щоденних Голгот
Самі випиваєм вино своєї жертвовної крові.

Кричимо до престолів Твоїх: появився у загравах слав!
Бо доки ж вичікувать нам і роки за роками ковтати.
Аж, розірвавши серця, зривом нестримних лях
Вибухне віри нової гігантний кратер?

Передруковано з: *Календар-альманах на 1948 рік. – Мюнхен.*

Подав проф. Тарас Салига

Volodymyr Derzhavyn (1899–1964) only now returns into our culture as a researcher of Ukrainian and world literature, as theoretist and translator. The destiny brought him to diaspora, where among the hardships of emigration his talent of philologist-scientist was shaped. Emigration cultural community called Derzhavyn "great professor", which he indeed was. He was in «eternal» war with Ivan Bahryanyi, who was also Ukrainian emigrant, which was controversially reflected in their publicist and literary creativity.

Few years ago (2005) professor Stepan Khorob from Ivano-Frankivs'k arranged and published big volume of works by Volodymyr Derzhavyn («Literature and literary studies»). We also attach these three to them that have not been published in Ukraine as yet.

Владимир Державин (1899–1964) только сейчас возвращается в нашу культуру как исследователь украинской и мировой литературы, как теоретик и переводчик. Судьба забросила его в диаспору, где в тяжелых эмиграционных условиях состоялся его талант ученого-филолога. Эмиграционное культурное общество называло Державина «большим профессором», потому что действительно таким он был. Был он и в «вечной» войне с Иваном Багряным, тоже украинским эмигрантом, что контroversионно отразилось на ихнем в частности публицистическом и литературном творчестве.

Несколько лет назад (2005) профессор Степан Хороб с Ивано-Франковска составил и опубликовал большой том работ Владимира Державина («Литература и литературоведение»). Их дополняем еще тремя, которые в Украине до сих пор не печатались.

УДК 821.161.2-1.09''19'' В. Хмелюк – 054.72:070(44):81'25

ФРАНЦУЗЬКА ПРЕСА ПРО ВАСИЛЯ ХМЕЛЮКА*

Василь Хмелюк емігрував у Європу дев'ятнадцятилітнім із інтернованою армією УНР. Проживав у Празі та Парижі, де й формувався як маляр і поет. Його художні полотна зберігаються у фондах багатьох музеїв світу. Постичну творчість В. Хмелюка розглянуто у статті «Празький експериментатор із Березівки» (друкується у цьому випуску «Українського літературознавства»). Про Хмелюка-художника подаємо відгуки французької преси в перекладі українською мовою.

«Paris-Soir, 20/10/43»

У галереї Дюран-Рюель (Durand-Ruel) роботи Василя Хмелюка займають головну стіну. Його полотна, особливо ті, де зображені фрукти й квіти, багатші на пікантну гру кольорів, ніж картини з ретельно обміркованими сюжетами. Вандерпіль.

«Les Nouveaux Temps, 27/10/43»

Важко дати однобічне визначення творчості Василя ХМЕЛЮКА, який зараз виставляє у галереї Дюран-Рюель (Durand-Ruel) близько тридцяти своїх робіт. Минулого сезону в Інституті Тессен (l'institut Tessin) В. Хмелюк демонстрував похмурі полотна, написані густими мазками, з них деякі засвідчували силу автентичного темпераменту автора, про що я першим заговорив у пресі. Експресія Хмелюка стала доступнішою. Після роздумів можу стверджувати очевидність того, що Хмелюк став віртуозом, віртуозом незавершеності. Ще вчора це малярство передавало муку, авторитарне бачення, а сьогодні нам важко в нього повірити, незважаючи, або швидше, зважаючи на нові запропоновані нам спокуси. Уявімо Руо (Rouault), який пробує себе у граційності, притаманній Боннардові (Bonnard), чи Сегонзака (Segonzac), що вправляється у варіаціях Легьольта (Legueult). Не швидко б ми отямилися після такого. Хоча полотна «Соняшники», «Осінь», «Дві сестри», виявляють у персоні В. Хмелюка колориста непересічного таланту, ця експозиція засвідчує налаштованість автора на обмеження ескізним варіантом роботи та його очевидний потяг до штукарства. Кар'єра митця досягла переломного, небезпечного, як на мене, моменту. У будь-якому випадку він заслуговує поміркованість у ставленні до себе.

* Переклад Ярини Стецько.

«France-Europe, 5/11/43»

Єдине, в чому можемо дорікнути Василеві ХМЕЛЮКОВІ (галерея Дюран-Рюель), то це в тому, що він залишив свої роботи в стані ескізів. Хотілося б, щоб автор дозволив розцвісти творінням, етюди яких зачаровують мазком і барвою, адже Хмелюк – яскравий колорист і реаліст великого таланту. Кількома загальними начерками йому вдається створити картину. Іноді, як у випадку з «Портретом дівчини у червоному», майстер досягає передачі характеру засобами кількох нервозно накладених густих мазків. Модель оживає через погляд. У його натюрмортах, часто ескізних, один-два кольорові мазки зачаровують влучністю і промовистим звучанням. Чи не найвдалішим є «Натюрморт з грушами та виноградом». Квіти у його букетах вирізняються тонами, що вібрують. Автор передає могутність у «Соняшниках» та вишукану делікатність у «Букеті троянд» і «Польових квітах»... Під впливом Меревіля художник подарував нам більше, ніж десять пристрасно написаних поважних пейзажів, з яких найкращими, на мій погляд, є «Будинок край дороги» і «Ферма».

«Semaine de Paris, 20/10/43»

Український художник Василь ХМЕЛЮК, якого високо оцінив Волярд, виставлявся у Парижі в 1942 році під патронатом пана П. Лядує.

Сьогоднішня виставка, що проходить у галереї Дюран-Рюель, складається із серії рисунків, пейзажів і квітів, написаних цим великим колористом у вигляді швидких, широких і яскравих ескізів.

Палкому поривові Хмелюка слід було б додати більше дисципліни і довести його до повного і логічного завершення.

«L'appel, 2/10/43»

Головне, що непокоїть Василя Хмелюка у його роботах, виставлених у галереї Дюран-Рюель, це вирішення кольорових проблем, продиктованих його авторським баченням. Він кладе колір на полотно широким жестом. Його жоржини, троянди, фрукти сповнені вибухової непередбачуваності, яка не заперечує пошуку ритмізації тонів. Цей митець написав також місцевості Мервіля, з яких декотрі у своєму модерному синтезі оживляють сліди парку, написаного Убертом Робером.

«Comedia, le 23/10/43»

Василь ХМЕЛЮК (галерея Дюран-Рюель) ще більшою мірою, ніж минулого року в Інституті Тессена, засвідчує високе місце, яке він посідає серед представників Паризької школи.

Проживши довгий час у Франції, митець без сумніву зазнав впливу такого художника як Сегонзак (Segonzac). Хоч які мальовничі його створені накладними мазками композиції, сьогодні В. Хмелюк, «що малює кольором», зачаровує нас своїми прекрасними пейзажами Мервіля. Перед цими полотнами не перестаємо думати про те, як колись Уберт Робер, пройнятий шармом країв Іль-де-Франсу, запропонував свої хоч делікатні, але прийнятні для тієї відмінної від нашої

епохи, інтерпретації. Адже художники того часу сприймали природу як певну театральну декорацію.

Париж, 4 червня 1968 року

«*Opéra, le 24/10/45*» «*Le Figaro, le 2/11/45*»

Художник Василь ХМЕЛЮК експонує близько тридцяти свіжих робіт, серед яких пейзажі, фрукти, квіти, кілька рисунків і одна особливо чуттєва оголена натура. Його творіння сповнені витончених і дуже особистих рис. Василь Хмелюк уміло поєднує легкість з приписами академічної школи.

В опозиції його тонів, від вохряного жовтого до темного зеленого чи лакового червоного розвивається велика емоційна сила, притаманна лише вродженим артистам.

Виставлено також чотири ґрунтовних роботи з приватних колекцій.

В. Хмелюк пише, щоб передати природу такою, якою він її відчуває для свого і, звичайно ж, для нашого задоволення. Експозиція проходитиме у галереї Дюран-Рюель, 37, на вулиці Фрідленда з 26 жовтня до 17 листопада.

«*Le monde, le 26/10/45*»

Художник Василь ХМЕЛЮК експонує близько тридцяти свіжих робіт... (повторення поданого вище тексту з підписом «S. L.»).

«*Ce Soir, le 1/11/45*»

З любов'ю до всього, що дарує життю його букет, ХМЕЛЮК пише обличчя, фрукти, пейзажі – і все це сповнене глибокої чуттєвості. Завдяки техніці написання полотен автор досягає особливого тону, що і забезпечує високу мистецьку цінність його робіт.

«*Nouvelles Littéraires, le 1/11/45*»

Творче бачення В. Хмелюка, що експонується в галереї Дюран-Рюель близькоспоріднене з баченням Сутіна. Проте в колористиці немає гарячкості червоних і зелених тонів. Навпаки, якусь дивовижну м'якість холодних співзвуч вилучають композиції цього безсумнівно багатого на уяву художника-поета.

«*Le Méridien, le 2/11/45*»

У полотнах В. ХМЕЛЮКА (галерея Дюран-Рюель) живе справжня сила. В них відчувається повна відданість майстра. Цей пишний мазок, ці ефекти різкого світла, це швидке, лаконічне, а іноді трагічне бачення передають прекрасний ліричний темперамент автора.

«*Opéra, le 7/11/45*»

ХМЕЛЮК (галерея Дюран-Рюель). Малярство поета, що прагне вдосконалити реальність; щедрий мазок, оригінальні авторські поєднання темних кольорів з домінантними синіми, фіолетовими, жовтими. Мистецтво сповнене патетизму.

«Beaux-Arts, le 2/11/45»

В. ХМЕЛЮК. Фрукти з його натюрмортів розпускаються, наче квіти, що виростають в глибині картини і, наче інтимні почуття, які раптово вимальовуються на обличчі. Драма на пейзажах і рисунках застигає, ніби несподівано заскочена в багатому лакованому мазку. Катастрофічної бурі не буде; мрію вчасно проконтрольовано, але скільки ж ліризму вже вилилося на авторитарне і розкішне полотно. (Галерея Дюран-Рюель).

«Paris-Presse, le 4/11/45»

Чи варто реагувати на перебільшення в кольорі? Не знаю. Маємо справу із дуже штучним конструюванням, де досконалість перетинається із посередністю, і все це виглядає не надто переконливо. В. ХМЕЛЮК – безперечно талановитий і темпераментний художник, якого надихає благородний запал. Щедрий мазок слугує його самовираженню (галерея Дюран-Рюель).

«Gavroche, le 5/11/45»

ХМЕЛЮК (галерея Дюран-Рюель). Експресіоністична буйність Сутіна, хоч і пов'язана з більш мирними ефектами матерії та гармоніями кольорів, які меншою мірою звернені до пароксизму.

«France d'abord, le 7/11/45»

Галерея Дюран-Рюель експонує лише визнані таланти. Водночас колись вона стала прихистком для художників імпресіоністів та фовістів від Мане до Ван Гога і до Руо, хоч їх новаторство викликало тоді багато суперечок, а отже – для справжніх художників. Сьогодні у могутньому блиску настільки ж барвистої, наскільки й обгрунтованої палітри тут сяє ХМЕЛЮК. Ось він – справжній живопис, матерія, що під руками цього поета барви виражає чутливість Помони і витонченість Флори, як підвечірні меланхолії та іноді жорстокі грації жінки. Розкішні фрукти в тонах емалі, квіти і жінки чутливі й загадкові як будиночки на Монмартрі. Все це нагадує Мане, багатшого на кольори та соковитішого, нервозного Шардена, можливо Рембрандта...

«Voilà Paris, 7/11/45»

Зовсім іншим і, треба визнати, вагомішим є мистецтво ХМЕЛЮКА (галерея Дюран-Рюель). З очевидним ентузіазмом Хмелюк пише паризькі пейзажі, квіти та натюрморти. Стиль його свідомо строгий, мазок дуже багатий і насичений. Він знаходить прекрасні співзвуччя, щоб оспівати деякі пейзажі чи втихомиреність осіннього неба. Підпис: Моріс Лемуаньє.

«Arts, 21/3/47»

ХМЕЛЮК вміє виражати певну емоцію, а особливо певне відчуття через колір. Шкода, що авторський почерк художника, часто занедбаний, не підсилює особистісного аспекту його творчості. Його дещо недбалі ескізи позбавлені чіткої лінії. Отже, він не використовує важливого засобу передачі образу. Водночас, цей бурхливий за темпераментом художник бездоганно володіє кольором і

мазком. У пошуках матеріалу автор обирає передавання кольору маслянистими і густими мазками.

«Opéra, 7 Mars 1951»

Знайомий нам ХМЕЛЮК, проте з дещо поспішною упокореністю він змушений залишати недопрацьованими певні фрагменти, а іноді, занедбувати сам ескіз. Водночас, він і далі (особливо в деяких натюрмортах) вдається до маслянистих мазків, створює довершені гармонії, зворушує своїм особливим поетичним даром.

«Daily Mail, 7/3/51» (в оригіналі – англійською мовою)

Останні творіння В. ХМЕЛЮКА, виставлені у галереї Дюран-Рюель, написані в техніці густого мазка, сповнені здебільшого яскравих притаманних для східного темпераменту барв. Швидкий мазок надає його роботам імпресіоністичного відтінку. Хоч теми у нього (гриби, соняхи) надзвичайно привабливі, все ж полотнам художника бракує архітектурності.

«L'aube, 7/3/51»

Хмелюк показує нездоланну часом єдність свого ества з власним уявним світом. Цей ностальгійний світ – огорнений грозовим небом, а в ньому – ніби населені привидами будиночки. Глибокі, наче полаковані кольори, де переважають кисло-зелені, приглушені червоні, фіолетово-сірі та чорні тони.

«Ce matin, 7/3/51»

Натюрморти, де фрукти і квіти розпускаються і досягають, рисунки, що швидше натякають на образ, ніж описують його, гармонійно і досконало поєднують у собі кольори.

«Arts, 9/3/51»

І знову ХМЕЛЮК демонструє нам свій неперевершений хист колориста. Він як ніхто вміє змусити зазвучати червоний із зеленим у сміливому поєднанні між собою.

Свою техніку Хмелюк довів до того рівня, коли ескіз стає непотрібним і зайвим у полотні.

Меланхолійні будиночки, загублені поміж зелені, пейзажі, сповнені мрійливості, де із силою накладені мазки досягають найвищої експресії, засвідчуючи безмежні можливості кольору.

«Nouvelles Littéraires, 15/3/51»

Хмелюк, у галереї Дюран-Рюель, знову засвідчує свій могутній темперамент яскравого колориста.

«Le peintre, 5/3/51»

Картини ХМЕЛЮКА (галерея Дюран-Рюель) найцікавіші у фізичному плані. Щедрий, багатий і гарний мазок творить прекрасні предмети, поверхню яких

хочеться погладити не лише рукою, а й оком. Строга, але рухома гама, де вибухає один гострий колір, відображає інтенсивність тонів, а також їх прозорість і тьмяність водночас.

«Paris-Presse, 15/3/51»

У галереї Дюран-Рюель ХМЕЛЮК черговий раз доводить, що він вміє значно більше, ніж імітувати свого духовного батька Сутіна.

«L'Age Nouveau, Avril 1951»

ХМЕЛЮК змальовує глибоку прозорість природи. Очевидна поривчастість у накладенні мазка та сильний і покірний матеріал у його портретах, натюрмортах, квітах вражають і ніяк не зменшують їхньої високої мистецької вартості.

«Arts, 19/1/55»

Художник у душі Сутіна. Зрештою, ХМЕЛЮК, що народився в Україні, дещо віддалений від свого попередника. Подібність їх вражає, головню, у портретах «Молода жінка у синьому», «Хлопчисько» чи «Школяр» Хмелюка за духом близькі до Сутіна. Екзальтація бідності, смутку, безсилля. Той самий пошук вираження, те саме поєднання похмурих і гарячих тонів. А загалом, Хмелюк приємний і, здається, пише свої полотна не стільки вільно, скільки з поспіхом.

«Le Monde, 21/1/55»

Полотна ХМЕЛЮКА – повні пориву, до блиску маслянисті, ніби ніколи не сухі.

«L'Information, 4/1/55»

ХМЕЛЮК зібрав близько двадцяти полотен, написаних за кілька останніх сезонів. Нестримність графіки поєднана в них із нестримністю кольору. Вони сповнені драми, але драма ця манить і не відпускає. Село, всіяне завмерлими в тиші хатками, хлопчик у червоному, а також інший хлопчик з величезними очима, що оперся на лікоть – полотна зі сильними і промовистими тонами, що з-поміж інших довершених творінь художника є чи не найкращими.

«Carrefour, 19/1/55»

Хмелюк (галерея Дюран-Рюель) – експресіоніст, творчість якого можна порівнювати із творчістю Сутіна. Як і живопис Сутіна, живопис Хмелюка вибухає, хоча й з певною стриманістю, з бажанням кращого вислову. Кольори в нього особливо привабливі. Портрети не тяжіють до карикатурності. Вони залишаються людяними, а його натюрморти, як і католицькі пейзажі та квіти не мають в собі нічого від сутінівської драми. Експозиція, яку вартує оглянути.

«Les Lettres Françaises, 27/1/55»

ХМЕЛЮК (галерея Дюран-Рюель). Віртуозність Хмелюка іноді шкодить йому. Часто у його полотнах все ускладнюється через бажання сильно вразити. Водночас, маємо стільки художників, які зовсім не знаються на своїй справі, що можемо тільки радіти з того, що зустріли справжнього професіонала. У Хмелюка є також особлива одухотвореність, возвишена світлість, які примушують забути про роздратування, що його відчуваємо перед іноді марними вираженнями авторської майстерності.

«Paris-Presse, 20/1/55» (par Barotte).

У сутінівських традиціях, хоч він їх не імітує, ХМЕЛЮК (галерея Дюран-Рюель) шукає і знаходить прекрасний матеріал. Квіти його величні. Як і Курбе, він створив шедевр із загубленого в полі молодого телятка.

«Parisien libéré, 3/2/55»

У всьому в останніх роботах ХМЕЛЮКА (у дітях, квітах, пейзажах) відчувається задоволення автора від малювання. Кожен мазок, навіть той, що нагадує рубець, є завершеним жестом, що у легкості своїй примушує колір співати.

«Arts de Paris» le 2/2/55

ХМЕЛЮК (Галерея Дюран-Рюель) як завжди пильно працює над мазком, якому він вміло надає глибоких відтінків. Нам сподобалися його натюрморти.

«Le Peintre, 1/22/55»

Я знаю ХМЕЛЮКА (галерея Дюран-Рюель) десь близько 15 років. За цей час я втратив зв'язок з автором, але не з його творіннями. Мабуть, роки змінили цього чоловіка, але полотна його залишилися такими ж. У глибині своїй – це безмежно обдарований художник, проте він ніяк не вийде зі стадії віртуозності. Хмелюк творить, але не працює по-справжньому. Легкість ця шкодить величчю його мистецтва. Кожна картина прекрасна, водночас всім полотнам бракує чогось несподіваного, нового. О! Якби він тільки захотів, яким неперевершеним художником став би в царині такого близького йому експресіонізму.

«Paris-Presse, 10/1/56»

ХМЕЛЮК (галерея Дюран-Рюель). Цей художник, що вже виставлявся тут минулого року зберіг силу своєї палітри, сміливість у розміщенні образів на полотні, які характеризують його квіти та натюрморти. Рисунки його нам сподобалися менше.

«Parisien Libéré, 9/1/56»

Жодного сумніву не викликає автентичність художника ХМЕЛЮКА (галерея Дюран-Рюель). Він густо гарячковими мазками накладає фарбу на полотно, проте тони його – це не тони фабриканта, він з любов'ю творить їх для

рідкісних, могутніх, а до того ще й несподіваних поєднань. Зрештою, цей художник має відчуття картини (натюрморту, пейзажу чи портрету), а в наш час це вже багато.

«Aux Ecoutes, 11/1/56»

ХМЕЛЮК, художник українського походження, вже виставлявся у цій самій галереї минулого року.

До 18 січня маємо змогу оглянути близько тридцяти полотен. Його бурхливі пейзажі, дещо мрійливі портрети вражають жвавістю і сміливою композицією. Хмелюк пише з високою професійністю та природною грацією.

Менше захоплення викликають його гуаші, що за композицією і стилем нагадують японське мистецтво.

«L'Information, 11/1/56»

У цій експозиції зібрано полотна і гуаші ХМЕЛЮКА, створені за останні десять років, і в яких художник залишається вірним своєму драматизмові у вираженні реальності. Тьмяні хатинки поміж дерев під розгніваним небом; напіввимріяні-напівреальні портрети; загадкові квіти – і все це передано широкими мазками у строгих і могутніх тонах, серед яких домінує зелений, благородний зелений, чорний і дуже зворушливий червоний, подібний на кров.

«Combat, 16/1/56»

ХМЕЛЮК (галерея Дюран-Рюель) не уникає небезпек стилю, до якого належить його мистецтво: невгамовного і спонтанного вираження, яке часто завершується успішним результатом, але іноді призводить до суперечливості творіння. Щедрий мазок, гарячі тони і невеликий брак певності.

«Carrefour, 18/1/56»

Вибухова палітра Хмелюка близька до Сутінівської. Його безмежно багаті кольорові патьоки дарують розквіт квітам і експресію обличчям. Природа, побачена Хмелюком-пейзажистом, схиляє голову, а її ґрунт припіднімається. Перше, що передає нам художник, це свій неспокій.

«Les Lettres Françaises, 19/1/56»

Пейзажі, натюрморти, кілька портретів... Що за віртуоз цей Хмелюк (галерея Дюран-Рюель)! Він такий досконалий, що ми не можемо відмовити собі в задоволенні захопитися не одним, а низкою виставлених полотен.

«Arts, 30/3/60»

Ми знаємо характер і розвиток творчості Хмелюка. Ансамбль його полотен, написаних з 1947 до 1960 року і сповнених близького до Сутіна та Вламінка романтизму, зайвий раз засвідчує свободу авторського виразу, якість густого і м'якого мазка, невимушені пошуки відірваної від свого об'єкту форми. Його пейзажі, квіти, натюрморти, хоч і далекі від простих ігор надмірної деформації,

сповнені ліризму, який ґрунтується на фундаментальній гармонії тонів, ліній та об'ємів.

«Défense de l'occident, Avril 1960»

ХМЕЛЮК (галерея Дюран-Рюель). Я не можу закінчити цю коротку хроніку, не згадавши про виставку художника, якого часто недооцінюють, навіть не знають. Хмелюк, українець за походженням, з 1935 року вважався одним із найталановитіших художників своєї генерації. Він, так само, як і Воляр, належить до прихильників якості. Цей дивовижний майстер рисунку, колорист від Бога, митець з дивацтвами, що був також і поетом і належав до богеми колишнього Монпарнасу, вже віддавна тримається осторонь від будь-яких угруповань, кланів, навіть від тих чи тих культурних заходів. Ось уже 15 років він регулярно виставляє у галереї Дюран-Рюель творіння різної мистецької вагомості, які занадто часто сповнені чистої віртуозності і цим нагадують зневажане художниками-математиками мушкетерське малярство. Накладене на Хмелюка тавро могло б загнати його твори до крамниці з аксесуарами.

Теперішня виставка показує нам помолоділого художника, певнішого професіонала, митця з вибуховою палітрою. Із шістдесяти виставлених полотен назвемо найвдаліші: «Тюльпани», «Сині квіти у чорному глечіку», «Бюст дівчини», «Пейзаж зі зрубаним деревом», «Марія».

«Le Figaro, le 7/4/1960»

ХМЕЛЮК належить до тих митців, які після Сутіна, принесли нам пристрасне, бурхливе мистецтво, якими б не були сюжети. Його пейзажі і портрети до однакової міри сповнені ліризму й запалу. Драма міститься у його авторському почерку, у поспішному дотику пензля, який викручує дерева чи стеблини квітів і надає їм експресії, в якій втілюються людські драми. Попри наш величезний досвід у цій царині, нас зворушує патетика, досягнута дійсно справжніми художніми засобами і безмежно щирим авторським порив.

«Combat, 6/4/1960»

Фігуративний експресіонізм існує і свідченням цьому слугує виставка в галереї Дюран-Рюель, де В. ХМЕЛЮК експонує близько шістдесяти полотен, написаних від 1947 року до наших днів.

Безумовно, цей художник завжди залишатиметься у затінку великого Сутіна, проте було б помилкою не визнати певної індивідуальності персони В. Хмелюка. Особливо це стосується його пейзажів, де він вправно послуговується мазком. Художник експресіоніст змушений прислуховуватись до свого інстинкту і твори його часто зберігають свіжість ескізу. У цьому – його шарм і слабкість водночас, оскільки часто важко впізнати картину. Хмелюк спокушає своєю легкістю, відчуттям атмосфери, успішним поєднанням кольорів. Водночас він мусить остерігатися віртуозності, певної легкості в естетиці, що часто проступають у його портретах.

«Le peintre, 15/1/1967»

Ця довершена ретроспектива вибраних творів, написаних між 1935 і 1960 роками, нагадує тим, хто забув, і повідомляє тим, хто не знав, що Василь ХМЕЛЮК був і залишається одним із найкращих художників своєї епохи. Усамітнене життя художника, його відсутність на будь-яких культурних заходах, відмова від реклами – пояснюють його відносно забуття. «Концерт», «Червоний паяц», «Сині квіти у чорному глечику», «Гриби» і багато інших полотен з оригінальною графікою з життєдайною силою кольорів засвідчують вічні чесноти цього художника-поета, іноді нерівного, але ніколи не байдужого.

«Arts et Loisirs, 18/1/67»

ХМЕЛЮК (галерея Дюран-Рюель, 60 полотен цього художника українського походження, які виставлялися багато разів у цій галереї. Вперше це було у 1960 році).

У досить маленьких форматах сюжети зібрані зі спрощених форм, передані щирим мазком із нервовою жвавістю, з яскравими барвами на темному фоні. Акцент головно експресіоністський, часто неспокійний і бурхливий дає образам та пейзажам палкого рельєфу, що викликає море вражень.

«Agence Quotidienne, Janvier 1967»

Одна з тих прекрасних експозицій, які ми всі любимо, представлена в Дюран-Рюель. Твори ХМЕЛЮКА, написані між 1935 і 1960 роками, які ідеально перегукуються з нашим часом. З-під часто щедрого мазка виринають квіти, пейзажі, натюрморти. Барви іноді приглушені, майже сумні, але найчастіше – гарячі і яскраві. Полотно «Соняхи», написане у 1950 році зі силою, нервами і ніжністю. Ваза, з якої стремлять стебла, короновані квітами, засвідчує стиль найвищої мистецької вагомості. Неперевершені чистота і світло у «У дорозі до млина» і в «Берегах Луари», написаних у 1960 році. Цей художник не перестає нас дивувати.

«Génie Médical, Janvier 67»

ХМЕЛЮК (галерея Дюран-Рюель) – це сильний і чуттєвий художник. Він висловлюється у потужному і, водночас, вільному поетичному стилі. Багата добірка його художніх полотен, написаних за останні двадцять п'ять років, глибоко нас зворушує, дає нам змогу збагнути виміри зусиль і пошуків митця, що має перед собою єдину ціль: не зрадити природи. У кожному творі знаходимо загострене бачення і кольорове сприйняття, що веде аж до розкладу молекул барви, і це, як сам він стверджує, змушує його «малювати тіла рожеві чи синюваті» і чуттєві квіти, які він повертає до притаманних їм садівничих умов.

Закоханий у кольори призми він, як ніхто інший, вміє ними послуговуватися. Він роз'єднує їх і знову з'єднує аж до того моменту, поки вони не упокоряться мові природи.

Хмелюк дуже любить невеличкі села, що пригнічені самотністю і тишею дрімають під небом Іль-де-Франсу, а також південні розморені сонцем хатки. Все

у нього сповнене феєрії. Квіти та натюрморти він перетворює в колір, а персонажі в нього написані в особистісному стилі, в приземлених гармоніях, приглушені вишуканим і енергійним оточенням. Хмелюк є самим втіленням сучасної йому епохи у живописі, а твори його підсилені мужністю.

«Les nouvelles Littéraires, 19 Janvier 1967»

У галереї Дюран-Рюель ХМЕЛЮК демонструє нам написане за останні двадцять п'ять років. У його полотнах є порив, якась нестримна сила. Його пейзажі, натюрморти, ню, сповнені ліризму, гармонії з тим, що він пише. Він любить гру барви, яка передає його іноді меланхолійний романтизм.

«Aux Ecoutes du monde, 19 Janvier 1967»

Доробок ХМЕЛЮКА (галерея Дюран-Рюель) сповнений ліризму. Автор спілкується з природою через певний патетизм. У його пейзажах, натюрмортах, квітах, ню відчувається сила могутнього темпераменту, що іноді приглушується романтичною чуттєвістю, любов'ю до кольору.

Переклад Ярини Стецько

Vasyl' Khmelyuk emigrated to Europe at the age of 19 together with the interned UPR army. While living in Prague and Paris he was moulded as a painter and poet. His art canvas may be observed in numerous world museums. Poetic creativity of V. Khmelyuk is viewed in the article «Prague experimenter from Berezivka» (is published in the given edition of «Ukrainian literary studies»). We provide responses of the French press in Ukrainian translation about Khmelyuk as an artist.

Василь Хмелюк емігрував в Європу дев'ятнадцятилітнім з інтернірованою армією УНР. Жив в Празі і Парижі, де і формировався як художник і поет. Его художественные полотна находятся во многих музеях мира. Поэтическое творчество В. Хмелюка рассмотрено в статье «Пражский экспериментатор из Березивки» (печатается в этом выпуске «Украинского литературоведения»). О Хмелюке-художнике даем отзывы французской прессы в переводе на украинский язык.

УДК 821.161.2'06-6.09 М.Дяченко:070.43(085.3)

ЧОТИРИ НЕВІДОМІ ЛИСТИ МИХАЙЛА ДЯЧЕНКА ДО РЕДАКЦІЇ ЖУРНАЛУ «ДАЖБОГ»

Ірина ЯРЕМЧУК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1/309, 79000 Львів, Україна*

Подано листи Михайла Дяченка до редакції журналу «Дажбог».

Ключові слова: епістолярій, М. Дяченко, «Дажбог», Є.-Ю. Пеленський, Б.-І. Антонич, Б. Кравців.

На непроминальності для національної культури епістолярної спадщини її творців наголосив свого часу І. Франко: «Листи навіть невеликих писателів можуть мати значення для історії літератури і суспільства, а щодо українських писателів, як знаєте, тисячі обставин причиняються, щоб життя і розвій їх прислонити тайною. Відси йдуть усякі теорії про сякі чи такі на них впливи, теорії, котрих, звичайне, треба б, якби ми знали дійсно, на чим образувався, з ким зносився і як розвивався даний писатель. От-тим я думаю, що кожне зернятко фактичної інформації в таких випадках посуває вивчення нашої літератури наперед...» [17, с. 462]. Справді, листи сприяють конкретно-чуттєвому, рельєфному зображенню митця, відображаючи життєвий досвід, світогляд, естетичні уподобання, політичні погляди, витворюючи у свідомості читача психологічний портрет адресанта та емоційно маркований образ епохи. Розкриваючи еволюцію світогляду митця (за І. Франком), листи також мають і безпосередній стосунок до його художньої творчості, його лабораторії.

Невипадково кожна національна література пишається листуванням своїх геніїв, дбайливо збирає його, публікує, досліджує. Епістолярна спадщина Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Михайла Драгоманова, Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Євгена Маланюка залишається важливим чинником культурного життя української нації. Важливе суспільне значення мали два передсмертні листи Миколи Хвильового – вони попереджали про насування неминучої катастрофи, про початок розстріляного відродження.

На увагу заслуговує й епістолярій «невеликого писателя» (І. Франко) Михайла Дяченка, майже незнаного широкій науковій громадськості України.

У відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України зберігаються автографи чотирьох його листів: одна епістола із конвертом – у фонді Євгена-Юлія Пеленського, а три із конвертом – у фонді Богдана-Ігоря Антонича, заадресовані «Р. Т. "Dażboh", Lwów, ul. Korniaktów, 1/II». Вони написані впродовж 1934 року, не мають датування,

окрім останнього. Розвідки Володимира Качкана [7], Миколи Крупача [8; 9; 10], засвідчують науково-дослідницьку увагу до названих персональних архівів. «Невміщення» імені М. Дяченка до Антології одного листа В. Качкана пояснюється, очевидно, чинниками його невідомості і другорядності, а також тим, що М. Дяченко майже незафіксований у літературознавстві за своїм родовим прізвищем.

Він більше знаний як Марко Боеслав (інші псевдоніми: Гомін, В. Романів), найвідоміший представник літературного резистансу 40–50-х років ХХ ст., діяч ОУН-УПА. Народився 22.III.1910 року у селі Боднарів на Станіславщині, тепер Івано-Франківської області, загинув 23.II.1951 року у селі Дзвиняч Богородчанського району Івано-Франківської області. Походив із селянської родини, у віці двох років залишився сиротою [3]. Освіта: Станіславівська гімназія (закінчив 1929 року) [15, с. 46], сільськогосподарська школа, правничий факультет Львівського університету [2]. З 1930 року – член ОУН. Після студій працює в селі Боднарів директором районної молочної, займається громадсько-політичною і просвітнянською роботою. У цей період випустив збірки поезій: «Іскри» (Станіславів, 1936), «Юні дні» (Станіславів, 1938), «Село» (Львів, 1939), прозову брошуру «Земля плаче» (1936), п'єсу «І звідки те взялось. Картина з господарського життя в 3-х діях» (Станіславів, 1938). У червні–вересні 1937 року був ув'язнений польською поліцією за проукраїнську діяльність, після звільнення перебував під таємним наглядом. 22.III.1939 року – арештований вдруге за участь в ОУН-івському підпіллі. М. Дяченко залишив спогади про перебування у станіславівській тюрмі, які є цінним документом епохи [6]. Після втечі із в'язниці (18.IX.1939 року) нелегально пробрався на Холмщину (село Волоська Воля), де працював учителем. Випустив збірку поезій «Вони прийдуть» (Прага, 1941). Як підпільник ОУН часто їздив до Кракова, там міг контактувати з О. Ольжичем і О. Телігою [3, с. 14]. Під час фашистської окупації (1941–вересень 1944) проживав у селі Боднарів, працюючи у товаристві «Сільський господар», керуючи роботою читальні «Просвіти». Друкувався у часописах «Дорога», «Наші дні». 1942 вступив до лав УПА, займався організацією Об'єднання українських письменників і журналістів у Станіславові. З осені 1944 – у збройному підпіллі. Відтоді редагував повстанський журнал «Чорний ліс» Станіславівського відтинку УПА. Під псевдонімом «Марко Боеслав» видав збірки поезій «Непокірні слова», «В хоробру путь», «Вітчизна кличе», «Протест» та ін. Автор драми «Сталь без іржі», друкується у підпільній періодиці («Шлях перемоги», «Лісовик», «На чатах», «За Україну», «Чорний ліс»). 28.VIII.1948 року за літературно-журнальну та пропагандистську діяльність був нагороджений Срібним Хрестом Заслуги. 23.II.1951 року загинув. Могила невідома. Поезія М. Дяченка – вагомий внесок в українську поезію резистансу, була логічним продовженням його політично-військової діяльності, автор глибоко розробив громадянську тематику (суто політичну, історіософську поезію, мотиви суспільного призначення мистецтва). Засобами «інкрустації» поезії виступають пейзажі, античні образи, герої з національної історії, образи-повтори інших поетів (І. Франка, П. Тичини) у власній художній інтерпретації. Антитеза Є. Маланюка «стилет–стилос» стала наріжною у мистецькій концепції

М. Дяченка. Поета-риторика відзначає неоромантичне світовідчуття, втілене через поетику неоромантизму, експресіонізму.

Розуміємо, що звернення юнака саме до часопису «Дажбог» було не випадковим. Журнал був заснований із ініціативи Євгена Юлія Пеленського 1932 року. Є.-Ю. Пеленський, магістр слов'янської філології, член літературної групи націоналістичної орієнтації «Листопад», співробітник Донцовських видань, редактор часопису для української молоді «Вогні», мав намір створити видання, яке б «мало перервати мовчання, споводоване летаргією ЛНВ», про що повідомив Є. Маланюкові у листі [10]. У «Слові до читачів» декларувалося «об'єднати при журналі поетів молодшої генерації, націоналістів...» [16, с. 19].

Перший лист М. Дяченка до редакції журналу фіксує його прохання про передплату видання, а також – про оцінку його поетичних спроб – поезій «Заграйте громи!», «В 15 роковини 22 січня 1919 р.» [5].

Наступний лист теж адресовано редакції. З огляду на те, що він зберігається у фонді Б.-І. Антонича, доцільним є припустити, що його передали Б.-І. Антоничу як новому співредакторові журналу. Адже у червневому числі «Дажбога» було повідомлення про те, що «мгр. Є.-Ю. Пеленський перестав бути редактором нашого журналу. Редакцію перейняла Колегія молодих письменників та мистців, яка поки що є в стадії організації» [18, с. 88]. Отже, лист від М. Дяченка не міг надійти раніше червневих редакційних реорганізацій.

У червні редакція часопису «Дажбог» також звернулася до своїх читачів з проханням висловити думку про загальний стан української літератури, «про її потреби та перспективи на майбутнє. Звертаємося до Вас, щоби Ви вияснили нам своє відношення до неї, щоби висловили свої бажання, якої саме літератури хотіли б, які шляхи намітили б для неї на майбутнє». Відповіді просили надсилати «якнайскоріше під псевдонімами, окремо подаючи своє дійсне прізвище, адресу, вік та професію. За найкращу відповідь призначено нагороду у висоті зл. 50. Анкета триватиме до кінця вересня» [14, с. 73]. Те, що в листі М. Дяченко відгукнувся на анкету редакції, також вказує, що листа було оформлено після прочитання червневого числа журналу.

Поет-початківець повідомив, що висилає «...реферат “Література й читач”» і кілька віршів. Реферат висилаю на розписану Вами анкету в останньому числі Вашого цінного журналу, а вірші для переглядання й використання їх в журналі, якщо надавалися» [4, арк. 1]. У листі проявляється характер адресанта – його завзяття в бажанні опанувати мистецтво поетичне. Він навіть дещо категорично-рішучий у своїх намірах, наголошує не лише на тих питаннях щодо власної поетичної спроможності, але і настійно наполягає на власному бажанні отримати відповідь: «Прошу ласкаво відповісти мені на такі запити:

- 1.) Чи одержали мого попереднього листа?
- 2.) Який є Ваш погляд на мій реферат?
- 3.) Яка є Ваша думка про мої вірші?
- 4.) Що зі всім моїм матеріалом зробити?

Жду як найшвидшої відповіді!

На відповідь долучаю поштовий значок за 30 сот.» [4, арк. 1].

З питання випливає, що ця перша епістола у фонді Б.-І. Антонича є другою написаною М. Дяченком до редакції. Питання-нагадування на початку листа «Ще в березні вислав я Вам листа (один нарис і два вірші) й не знаю, чи Хв. Ред. одержала його» [4] дає змогу також встановити датування першого листа – березень 1934 року. Той факт, що реферату в архівній папці із листом немає, може свідчити, з одного боку, про те, що він загубився у вихорі часу, а з іншого, – що був, можливо, переданий комусь зі співредакторів, відповідальних за рубрику «Наша анкета» чи «Літературна порада».

Наступний лист М. Дяченка до редакції засвідчує те, що поет отримав письмову відповідь, і вона була критичною, але і заохочувальною. Автор не полишав намірів відбутися як поет і дебютувати на сторінках видання: «Хвальна Редакціє! Посилаю свіжі свої спроби й доти посилатиму, доки не будуть добрі! Прошу ласкаво й про них дещо сказати, а якщо бодай трохи ліпші, прошу використати їх. За попереднє красенько дякую» [4, арк. 2]. І знову отримує відповідь редакції, – у листі М. Дяченка до «Дажбога» від 18 березня 1934 року знайдемо слова вдячності на адресу часопису. І, заохочений, повідомляє про те, що надсилає і збірку своїх поезій, аби «дажбожівці» її оцінили: «щоб Ви їх переглянули й оцінили, чи варті їх видрукувати, чи може краще кинути їх в кут, або до коша» [4, арк. 2]. Його цікавила і вартість видання. При цьому М. Дяченко орієнтувався на збірку Богдана Кравціва «Сонети і строфи», що побачила світ 1933 року, а на початку 1934 року отримала літературну премію ТОПІЖ. М. Дяченко бачив свою книгу, як у Б. Кравціва, – у форматі «шістнадцятки», тиражем – у рівних частинах на кращому і гіршому папері. Він налаштований самокритично, готовий вносити зміни у структуру і тканину збірки.

Цікаво, що невдовзі, у вересні 1934 року, на сторінках сьомого числа «Дажбога» було відкрито «Літературну пораду»: «...для початківців. Даватимемо в ній оцінки надсланих нам літературних спроб, вказівки в питаннях віршової та прозової техніки, завваги щодо композиції змісту та організації мистецької мови, одним словом усякі поради в справах письменницького ремесла, технічні інформації для тих, що бажають поглибити свою літературну й мистецьку освіту. Відповіді будуть складані в такий спосіб, що могли зацікавити не тільки того, до кого адресовані, але й ін. початківців, чи загалом кого-небудь, кому не є байдужі, так сказати б “фахові” питання літературної творчості. Що така порада потрібна, знають найкраще самі молоді автори. Щоб нікого не бентежити, назначуватимемо відповіді тільки буквами прізвища або, коли хтось цього забажає, умовленим псевдонімом чи гаслом. Просимо надсилати до оцінки свої спроби, просимо звертатись до нас з усякими запитаннями» [12, с. 118–119].

Можливо, саме епістолярна і версифікаційна активність нашого поета-початківця спонукала редакцію до цього кроку... В усякому разі редакція часопису під головування Б.-І. Антонича вирішила спілкування перенести на шпальти. І першим «відвідувачем» цієї поради, як бачимо із аббревіатури прізвища, і змісту літературно-критичного відгуку, став М. Дяченко – «До»: «До. Майже кожний початківець, коли дає до оцінки свої писання, бажає перш за все дізнатися, чи має він літературний талант. Хоче ясної, рішучої, недвозначної

відповіді й щонайперше, коли справді таку від якогось “знавця” дістане, може і навіть у неї повірити. А питання саме собою куди складніше. Чи скажемо: так, чи скажемо: ні, завжди беремо на себе поважну відповідальність, хто зна, може і навіть за майбутній життєвий шлях людини. Автім кожна така відповідь може і мати в дійсності тільки умовну вартість. Сливе ніколи перші спроби не рішення про творчу спроможність одиниці. Тут вундеркіндство далеко небезпечніше й оманливіше від незугарності й безпорадності. Тому, що до справи ставимось поважно, не будемо щедрою рукою розділювати вам похвали чи догани, ані на основі присланої нам вашої збірки «Перед сходом» вирішувати невідклично про ваш хист. Проте дві речі можемо сказати зовсім певно. Перше, що видатна частина збірки є нецензурна¹, а проти конфіскати ні ви, ні ми не вдіємо нічого. Друге, що техніка вашого віршування на наш час, трохи перестаріла. От хоч би дієслівні рими. Сьогодні вживається їх стільки в окремих випадках (наслідування народної пісні, деякі звукові ефекти тощо), а у вас вони скрізь. В кожному вірші настирливо дзвонять своєю примітивністю. Є й інші примітивні граматичні рими, наприклад, твою-свою (“Я вірю”). Римування це абетка віршової техніки. Не її суть, але не менш найбільш спостережлива ознака. Теж не володієте певно метафорою. Придивіться початкові свого вірша “До поезії”:

Поезіє пухка, крилата –
Красо паризьких бруків голосних,
Втікай мерщій із буйних піль,
Степів, гаїв, садів рясних!

Ось бачите: уривок написаний звичайними словами, буцім то зовсім зрозумілий, а його думку трудно схопити. “Пухка поезія” – смілива метафора, але що тут визначає? Могло би мати глузд (сенси) а напр. при описі міщанського філістерства, добробуту тощо. В наведеному вірші не знаходить оправдання в змісті цілості. Далі зверніть увагу на дивовижне зіставлення епітетів “пухка” й “крилата”. Коли ця ваша поезія “крилата”, то вже хіба не “пухка”, або навпаки.

Як сливе кожному початківцеві, прикметне й вам перебільшування й пересолоджування настроїв. Ось уривок вірша “Вже стільки раз”:

Вже стільки раз ти плакала, душе,
А серце стільки мліло з болю.
А стільки сліз пролилось із очей,
А стільки серце знесло жалю!

Вибачте, коли дозволимо собі запитатись, чи це має бути поезія, чи губка до витискання сліз. Рима болю-жалю зовсім кульгава. Хіба зайво давати вам трафаретні потіхи: Не знеохочуйтеся, пишіть далі. Чи писати далі, запитайтесь передусім самого себе. Це, звичайно, найкращий дорадник. Тільки пам’ятайте, товаришу, про те, що найтруднішою річчю є критицизм до себе самого» [12, с. 119–120].

¹ Тобто не може пройти політичної цензури.

Ідеться про першу редакцію збірки поезій «Іскри», що вийшла 1936 року в Станіславові. Хоча її назва не відповідає тій, що є у відгуку «Дажбога», але передає особливості поетичного мислення і мовлення М. Дяченка у цій першій виданій збірці. Зв'язок із першоназвою передає вірш, названий антитетично щодо неї – «Перед заходом», а також ще й аналогічно названий твір «Я вірю», що про нього пише оглядач рубрики «Літературна порада». Загалом молодому поетові властиві стверджувально-імперативні формулювання заголовків «Я вірю», «Я зміню», «Я хочу». Тексти зі збірки «Іскри» засвідчують високий ступінь уважності молодого автора до висловлених критичних зауважень – названих образів і рядків у ній не знайдемо. Водночас епітет «крилатий» залишиться у його творчості, щоправда в іншій мовленнєвій оркестровці. Збережеться полемічно-риторична манера поетичного вислову.

Через півроку, у березневому номері газети «Дажбог» 1935 року вміщено відповідь редакції М. Дяченкові на його повне ім'я та прізвище: «М. Дяченко: У Ваших поезіях (присланих нам) слідне намагання опанувати поетичну форму (чисті й цікаві рими). Але мусите оминати переборщення висловів й образів (напр. "сутінь глумилася" (?!), "Дніпро, що регочеться... Чугайстром", "скажений смок сичить у серці" і т. д.). Вивчайте теж українську літературну мову (не можна вживати таких слів, як вонь (моск.), розкрісить (?) і т. д.)» [11, с. 14]. Мікрообрази смока (дракона), персоніфікованого Дніпра виразно вказує на те, що предметом розмови все ще є дебютна збірка М. Дяченка, напевно, якийсь варіант її авторської редакції. Отже, листів поета-початківця до часопису «Дажбог» було значно більше, були і листи-відповіді редакції адресантові.

Автографи чотирьох листів М. Дяченка вносять цінні штрихи до його життєпису, висвітлюють суперечливі біографічні факти. Наприклад, дослідники його спадщини висловлюють сумніви щодо факту його навчання на юридичному відділі. Може й справді «ніяких документальних відомостей про те, що М. Дяченко здобув педагогічну освіту та студював право у Львівському університеті, немає» [1, с. 155]. Однак, М. Дяченко підписуючи листа як «ст. пр.» [5, арк. 1], «студ. пр.» [5, арк. 1], тобто «студент права», таким способом стверджує факт своїх студій епістолярно. Підтверджує власноруч також 1910 рік свого народження, на якому наголошує З. Бойчук, – у 1934 році він має «24 роки життя» [4, арк. 1].

Жодного твору М. Дяченка не було надруковано на сторінках «Дажбога». Про рівень встановленої естетичної «планки» для початківців дізнаємося з листа Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського: «відділ поезії – мусить бути ощадним. Журнал мусить бути іспитом для поета. Не можна широко друкувати. Треба, щоб факт видрукування фіксував вправне авторове зусилля» [13, с. 232].

Отже, автографи чотирьох листів М. Дяченка до редакції журналу «Дажбог» є важливим як для вивчення творчого життєпису адресанта, так і для з'ясування виховної ролі журналу «Дажбог» для нової української генерації 30–40-х років. Епістолярій переконує, що спілкування із редколегією «Дажбога» виявилось знаковим для його поетичного самоусвідомлення й еволюції. Творчість наступних десятиліть переконує, що уроки «Дажбога» Дяченко-поет засвоїв добре. Пошук епістолярію його адресатів сприяв би і з'ясуванню питання

персоналізації рубрик часопису, функцій «колегії молодих митців» у ньому і, що важливо, теж, встановленню особи того, хто спонукав його до самокритичного погляду на власні версифікаційні спроби, до роботи над словом. Це могли бути і Є.-Ю. Пеленський, і Б.-І. Антонич, і Б. Кравців. Адже пізніше, у 40–50-х роках виокремитися мотив власної творчої недосконалості Марка Боєслава, певний його поетичний топос скромності, породжений не стільки браком таланту, скільки відсутністю спокійної, «кабінетної», атмосфери для творчої праці – на війні, як відомо, мовчать музи. Умови для творчості у М. Боєслава були надзвичайно важкими – аж до нестерпності. Доводилось писати і на пеньку смереки, і в криївках, де холодно і вогко, у перервах між боями, просто неба Чорного лісу для підтримки бойового духу повстанців. Пише, звичайно, і для вираження власного світосприйняття, власного болю.

Далі подаємо автографи листів М. Дяченка до редакції журналу «Дажбог» зі збереженням правопису та скорочень їхнього автора. У квадратних дужках подано реконструйоване датування листів:

№1 [5]

[березень 1934 р.]¹

Хвальна Редакціє!²

Прошу ласкаво залічити мене поміж своїх передплатників.
Рівночасно висилаю свої спроби³. Може помістите!

Заграйте громи!

Заграйте громи, загреміте
І грюкотом глухих збудіть!
Ревіть і ревом отворіте
Уста німим!

Гудіть,
Будіть глухих, німих,
Хай вчують лож катів отих,
Що правду в диби закували
І волю в гробі заховали!
Лисніть лискавки швидкії,
Ясним світлом загоріть!
Жарким блеском сил природи

¹ Місяць написання листа встановлено на підставі змісту другого листа М. Дяченка до редакції журналу «Дажбог», в якому сказано: «Ще в марті вислав я Вам листа (один нарис і два вірші)».

² Поширене епістолярне звертання того часу.

³ Ідеться про нарис і дві поезії «Заграйте, громи», «В 15 роковини 22 січня 1919 р.». Текст віршів подано наприкінці листа. Текст нарису в архівній папці відсутній. Водночас факт наявності поетичних спроб у першому листі фіксує також лист М. Дяченка, надісланий до редакції наприкінці червня – на початку липня 1934 року.

Сліпим очі отворіть!
 Хай прозрять сліпці нещасні
 І побачуть правди світ.
 Хай пізнають велич волі
 Й сповнять її заповіт!

Михайло Дяченко
 ст. пр.¹
 Bednarów
 p. loco

В 15 роковини 22 січня 1919 р.

Так довго ждали ми тебе, хвилино слави,
 Так довго ми тебе леліали в серцях,
 Як довго тисячі не станули у лави
 Уже з'явилися у борцях
 Сотки цілі героїв чину,
 Що з вірою гранітною в серцях,
 До тебе перли безупину.
 Велика мріє мільйонів,
 Ти промайнула як сон солодкий серед ночі,
 І знов полинула в минуле віків.
 Тепер уже не мрією стаєш нам перед очі
 А дійсністю найблищих днів!
 Ще мить, ще дві і у Софії
 Заграють дзвони голоснії
 Заграє Юр, гукне Кавказ
 І понесеться той сам наказ
 По всіх кутках великої руїни:
 «Віднині ти Вільна Соборна Україно»!

Дяченко Михайло

№ 2

[кінець червня – початок липня 1934 р.]²

Хвальна Редакціє!

Ще в марті вислав я Вам листа (один нарис і два вірші)³ й не знаю, чи
 Хв. Ред. одержала його.

¹ Студент права.

² Листа М. Дяченко оформив після того, як отримав червнєве число журналу і підготував відповідь на його «Анкету», про що згадує в листі.

³ Нагадування про зміст попередньої епістоли. Хоча про нарис у листі №1 адресант не згадує. Можливо, його було передано одному зі співредакторів часопису, відповідальних за спілкування із літературними неофітами.

Сьогодні висилаю знову лист до Вас. У листі висилаю реферат «Література й читач» і кілька віршів¹.

Реферат висилаю на розписану Вами анкету в останньому числі Вашого цінного журналу, а вірші для переглянення й використання їх в журналі, якщо надавалибся.

Прошу ласкаво відповісти мені на такі запити:

1.) Чи одержали мого попереднього листа?

2.) Який є Ваш погляд на мій реферат?

3.) Яка є Ваша думка про мої вірші?

4.) Що зі всім моїм матеріалом зробити?

Жду як найшвидшої відповіді!²

На відповідь долучаю поштовий значок за 30 сот.

Остаю з поважанням

Михайло Дяченко

ст. пр. (24 р. ж.)

Bednarów

p. loco

№ 3

Хвальна Редакціє!

Посилаю свіжі свої спроби³ й доти посилатиму, доки не будуть добрі! Прошу ласкаво й про них дещо сказати, а якщо бодай трохи ліпші, прошу використати їх. За попереднє красенько дякую.

Остаю з належною пошаною

Михайло Дяченко.

Боднарів

p. loco

¹ Той факт, що реферата і «кількох віршів» у архівній папці із листом немає, може свідчити, з одного боку, про те, що він загубився у вихорі часу, а з іншого – що був, можливо, переданий комусь зі співредакторів, відповідальних за рубрику «Наша анкета».

² Зміст відповіді на питання М. Дяченка частково розкривається у літературно-критичному відгуку «Дажбога» у вересні 1934 року, адресованому «До» (аббревіатура за першою і останньою літерами прізвища), адже вступ її побудований за питаннями із листа: «До. Майже кожний початківець, коли дає до оцінки свої писання, бажає перш за все дізнатися, чи має він літературний талант. Хоче ясної, рішучої, недвозначної відповіді й щонайперше, коли справді таку від якогось “знавця” дістане, може навіть у неї повірити. А питання саме собою куди складніше. Чи скажемо: так, чи скажемо: ні, завжди беремо на себе поважну відповідальність, хто зна, може навіть за майбутній життєвий шлях людини. Автім кожна така відповідь може мати в дійсності тільки умовну вартість. Сливе ніколи перші спроби не рішення про творчу спроможність одиниці. Тут вундеркіндство далеко небезпечніше й оманливіше від незугарності й безпорадності. [...] Хіба зайво давати вам трафаретні потіхи: Не знеохочуйтеся, пишіть далі. Чи писати далі, запитайте передусім самого себе. Це, звичайно, найкращий дорадник. Тільки пам'ятайте, товаришу, про те, що найтруднішою річчю є критицизм до себе самого» [12, с. 119–120].

³ В архівній папці відсутні.

№ 4 [4, арк. 3]

Боднарів, дня 18.VIII.1934.

Хвальна Редакціє!

Красненко дякую за листівку й деякі інкорпорації.

Посилаю Вам збірку своїх поезій¹, щоб Ви їх переглянули й оцінили², чи варті їх видрукувати, чи може краще кинути їх в кут, або до коша.

Якщоби Хв. Ред. узнала їх гідними до видання, то прошу ласкаво як найшвидше повідомити мене, кілько таке видання мало би коштувати.

Вимоги:

- 1.) Формат великої 16°.
- 2.) 1000 примірників
- 3.) 500 на кращім папері, а 500 на гіршім
- 4.) На окладинці вінетка.

Збірка мала би виглядати так, як збірка на кращім папері Б. Кравцева («Сонети і строфи»)³. Прощу ласкаво калькулювати як найдешевше.

Якщо б уже прийшло до зреалізування плану, прошу ласкаво збірку справити: мову, знаки перепинання й інші недомагання. Якщо би котрийсь з віршів видавався занадто слабим, або з інших причин не надавався до друку, годжуся викинути його.

¹ У відгуку редакції на збірку у вересневому числі «Дажбога» вказано її першоназву – «Перед сходом», згодом 1936 року вона вийшла під назвою «Іскри».

² Збірку було оцінено на шпальтах часопису «Дажбог» у числі № 7 за 1934 рік у рубриці «Літературна порада». М. Дяченко став її першим «відвідувачем». «Оскільки до справи ставимося поважно, не будемо щедрою рукою розділювати вам похвали чи догани, ані на основі присланої нам вашої збірки «Перед сходом» вирішувати невідклично про ваш хист. Проте дві речі можемо сказати зовсім певно. Перше, що видатна частина збірки є нецензурна, а проти конфіскати ні ви, ні ми не вдіємо нічого. Друге, що техніка вашого віршування на наш час, трохи перестаріла. От хоч би дієслівні рими. Сьогодні вживається їх стільки в окремих випадках (наслідування народної пісні, деякі звукові ефекти тощо), а у вас вони скрізь. В кожному вірші настирливо дзвонять своєю примітивністю. Є й інші примітивні граматичні рими, наприклад, твою-свою («Я вірю»). Римування це абетка віршової техніки. Не її суть, але не менш найбільш спостережлива признака. Теж не володієте певно метафорою. Придивіться початкові свого вірша «До поезії»: «Поезіє пухка, крилата – Красо паризьких бруків голосних, Втікай мерщій із буйних піль, Степів, гаїв, садів рясних!» Ось бачите: уривок написаний звичайними словами, буцім то зовсім зрозумілий, а його думку трудно схопити. «Пухка поезія» – смілива метафора, але що тут визначає? Могло би мати глузд (сене) а напр. при описі міщанського філістерства, добробуту тощо. В наведеному вірші не знаходить оправдання в змісті цілості. Далі зверніть увагу на дивовижне зіставлення епітетів «пухка» й «крилата». Коли ця ваша поезія «крилата», то вже хіба не «пухка», або навпаки. Як сливе кожному початківцеві, прикметне й вам перебільшування й пересолоджування настроїв. [...] Вибачте, коли дозволимо собі запитатись, чи це має бути поезія, чи губка до витискання сліз. Рима болю-жалю зовсім кульгава» [12, с. 119–120]. Припускаємо, що саме його велика епістолярна активність спонукали редколегію відкрити цю рубрику

³ Взорування М. Дяченка на збірку Б. Кравців «Сонети і строфи» засвідчує те, що поет імponує М. Дяченкові ідеологічно й естетично. Б. Кравців входив до колективу співредакторів часопису. Припускаємо про його імовірну участь у переписці із М. Дяченком, чи співучасть у рецензуванні надісланого до редакції доробку останнього.

Впрочім Хв. Ред. сама найкраще розуміє, як така збірка мала би виглядати.
Жду як найшвидшого полагодження справи й відповіді!¹
Кошти переписки я сам пізніше оплачу.

Остаю з належною пошаною
Михайло Дяченко.
Боднарів
р. Іосо

1. Бойчук З. Відкритий лист // Дзвін. – 2005. – № 8.
2. Гуцак І. Гартований болем століть // За вільну Україну. – 1993. – 16 жовт.
3. Драгомирецький П. Михайло Дяченко – поет і борець // Літературний Львів, жовтень 1994.
4. Дяченко М. Лист до Антонича Б.-І. б.д. 1934 р. // ЛНБ ім. В.Стефаника НАН України. – Від. рукописів. – Ф. 10 (Б.-І. Антонича). – Спр. 12. – П. 1. – Арк. 1–3.
5. Дяченко М. Лист до редакції журналу «Дажбог» б.д. 1934 р. // ЛНБ ім. В.Стефаника НАН України. – Від. рукописів. – Ф. 232 (Є.-Ю.Пеленського). – Спр. 31. – П. 1. – Арк. 1–2.
6. Дяченко М. У станіславській в'язниці. Спогад із часів німецько-польської війни в 1939 р. // Біль: Альманах. – Львів: Меморіал, 1996. – Вип. 3–4. – С. 6–87.
7. Качкан В. Хай святиться ім'я твоє Історія української літератури і культури в персоналіях (XVIII–XXI ст.): антологія одного листа. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2006. – Т. VIII. – 540 с.
8. Крупач М. Листи Євгена Маланюка до Євгена Юлія Пеленського. Рік 1931 // Вісник Львівського університету. Сер. філологічна. – Львів: ЛНУ, 2004. – Вип. 35. – С. 441–448.
9. Крупач М. Листи Євгена Маланюка до Євгена Юлія Пеленського. Рік 1932 // Українське літературознавство: міжвідом. наук. зб. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2002. – Вип. 65. – С. 221–232.
10. Крупач М. Листи Євгена Маланюка до Євгена Юлія Пеленського. 1931, 1932, 1933 рр. // Євген Маланюк: Повернення: поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Упоряд., передм. Т. Салиги. – Львів: Світ, 2005. – 496 с. – (Серія «Ad fontes» – «До джерел»). – С. 435–481.
11. Листування в Редакції // Дажбог. – 1935. – Р. IV. – Ч. 2. – 15 берез. – С. 14.
12. Літературна порада // Дажбог. – 1934. – Р. III. – Ч. 7 (вересень). – С. 118–120.
13. Маланюк Є. Лист до Євгена Юлія Пеленського від 15.XI.1932 // Українське літературознавство: міжвідом. наук. зб. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2002. – Вип. 65. – С. 232.
14. Наша анкета // Дажбог. – 1934. – Р. III. – Ч. 1–2 (лютий).
15. Сенік В. Герой, повстанець, поет // Державність. – 1991. – № 1.
16. Слово до читачів // Дажбог. – 1932. – Р. I. – Ч. 1.
17. Франко І. Лист до А. Ю. Кримського від сер. лютого 1894 р. // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 461–463.

¹ Часопис надрукував на своїх шпальтах ще один відгук на першу збірку М. Дяченка, заадресовану на його повне ім'я та прізвище у березні 1935 року. В цей час його редактором був Б. Кравців. Через півроку, у березневому номері газети «Дажбог» 1935 року вміщено відповідь редакції М. Дяченкові на його: «М. Дяченко: У Ваших поезіях (присланих нам) слідне намагання опанувати поетичну форму (чисті й цікаві рими). Але мусите оминати переборщення висловів й образів (напр. «сутінь глумилася» (!!), «Дніпро, що регочеться... Чугайстром»), «скажений смок сичить у серці» і т. д.). Вивчайте теж українську літературну мову (не можна вживати таких слів, як вонь (моск.), розкрісить (?) і т. д.)» [11, с. 14]. Те, що предметом розмови є так сама збірка, дає підстави припускати, що таких листів до редакції часопису було значно більше, як і відповідей адресантові.

18. Pro domo sua // Дажбог. – 1934. – Ч. 6 (червень).

THE FOUR UNKNOWN LETTERS FROM MYKHAYLO DYACHENKO TO THE REDACTION OF JOURNAL «DAZHBOH»

Iryna Yaremchuk

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

This article is devoted to the letters from Mykhaylo Dyachenko to the redaction of journal «Dazhboh».

Key words: epistolography, Mykhaylo Dyachenko, journal «Dazhboh», Y.-J. Pelens'kyj, B.-I. Antonych, B. Kravtsiv.

ЧЕТЫРЕ НЕИЗВЕСТНЫХ ПИСЬМА МИХАИЛА ДЯЧЕНКО К РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «ДАЖБОГ»

Ирина Яремчук

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

Представлены письма Михаила Дяченко к редакции журнала «Дажбог».

Ключевые слова: эпистолярный, М. Дяченко, «Дажбог», Е.-Ю. Пеленский, Б.-И. Антонич, Б. Кравцов.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2009

Прийнята до друку 23.09.2009

УДК [821.161.2+821.111]-1/-312.2.091"17"

ДО ГЕНЕЗИ «МАРКА ПРОКЛЯТОГО» ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА (ДЕЯКІ УКРАЇНСЬКІ МАТЕРІАЛИ, БІБЛІЯ, АНГЛІЙСЬКА ГОТИКА)

Христина ПАСТУХ

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

Опубліковано анонімну поему з кінця XVIII ст. «Пекельний Марко», яка є поясненням прислів'я «товчеться, як Марко по пеклу», а також народні легенди про покарання грішника носінням тягару і безсмертям, що їх можна розглядати як часткові джерела образу Марка Проклятого у романі Олексі Стороженка. У вступній статті до цих публікацій йдеться про біблійні мотиви вічного блукача, а також про його образ у романах готичної френезії англійських письменників, зокрема М. Г. Льюїса («Чернець») і Ч. Р. Метьюріна («Мельмот-Блукач»).

Ключові слова: пекло, Люцифер, Пекельний Марко, Марко Проклятий, козаки, великий грішник, покара, тягар, безсмертя, Вічний жид, добро.

Творчість Олексі Стороженка, яка у минулому викликала контрверсійні погляди, останнім часом знову привертає до себе увагу дослідників не лише у зв'язку з двохсотрічним ювілеєм письменника, а й з пробудженням їхнього зацікавлення літературною готикою – західноєвропейською та українською. Поява в Англії 1764 року «Замку Отранто» Гораса Уолпола знаменувала зародження специфічного жанру – готичного роману, роману таємниць, несамовитого страху чи жаху й неймовірної психологічної напруги. Літературна готика швидко перестає бути локальним явищем англійського преромантизму й романтизму і поширюється на літератури інших народів на різних етапах їхнього розвитку, забарвлюючись у національні кольори. Багатий рідний фольклор стає першоджерелом української готики, яка зазнає теж певного впливу західноєвропейської, своєрідно трансформуючи її в дусі міфології свого народу. Ці дві тенденції позначилися на образі Марка Проклятого в однойменному готико-історичному романі О. Стороженка.

Генеza цього образу вивчена недостатньо. Цікаво, що коли до Івана Франка за інформацією про витоки Марка Проклятого звернувся через Кесара Білиловського Григорій Потанін, то він, Франко, у листі від 28 грудня 1897 року посередникові відповів так: «Про джерела "Проклятого Марка" я не знаю нічого нового. Чи звісна добродієві Потаніну та українська вірша про нього з XVIII в[іку], що була в "Киевской старине" (не тямлю вже номера, та знайти не важко). Та, мабуть, основа сюжету буде спільна з основою казок про того коваля, що його вигнали з пекла і не хотіли пустити до неба (є у Surel, "Legendes chrétiennes

de la Basse Bretagne"; варіантів можна би відшукати чимало, у мене самого є переробка сеї казки п. з. "Як русин товкся по тамтім світі", вар[іанти] є у Рудченка, Чубинського і т. д.). Мені здається, що основою сих казок є апокрифи про мандрівки різних святих по пеклі, а основи тих апокрифів треба шукати в Індії, гл[яди] перекладену мною в "Ж[итю] і сл[ові]" індійську легенду про царя Випашчіта і мою статтю про Мадея в "Wiśle" у 1898 р.» [14, с. 97].

«Українську віршу», на яку вказує І. Франко, опублікував П. Зуйченко в «Киевской старине» у 1885 році (кн. 8, с. 682–692) під назвою «Пекельний Марко (Малорусская легенда в стихотворном переложении конца XVIII века)», зазначаючи, що її записано у 1835 році у тенчинській станиці Чорноморського війська від козака 76 літ Вакули Губи. Рукопис був пошкоджений. У передмові до публікації П. Зуйченко час написання твору – кінець XVIII ст. – обґрунтовує подібністю тексту за мовою і поетичними прийомами до різдвяних і великодніх віршів того часу. Це положення приймають і пізніші дослідники, зокрема Михайло Возняк. Автор передмови вважає цю публікацію частиною розлогої легенди про Марка Проклятого, на підставі якої скристалізувалося народне прислів'я «товчється, як Марко по пеклу». Розсіпані крихти цієї легенди, як відомо, О. Стороженко вибирав протягом трьох десятиріч. На думку П. Зуйченка, «вірша» (її ще називають «віршованим оповіданням») була складена на Запоріжжі для запорожців з дидактичною метою. У творі О. Стороженка, відзначає він, «художньо відтворена, хоча прозою, а не віршами, малоросійська народна легенда про Марка Проклятого, – того відстороненого за тяжкі гріхи блукача, якого не приймають ні земля, ні пекло і який, будучи засуджений Богом на вічні мандри, живе одним життям з народом і з метою загладити свої провини робить добро людям, що потрапляють у біду, і цілому народові, з'являючись зі своєю допомогою у критичні для нього моменти» [5, с. 682].

Віршований «Пекельний Марко» – відносно самостійний твір зі своїм обрамленням – казка для слухачів з поширеним мотивом «збурення пекла» і визволення грішників. Уже була віршована драма «Слово про збурення пекла», у якій зображено війну добра і зла – ангелів на чолі з Ісусом Христом з одного боку, а з другого – диявольського війська пекельного Люцифера і визволення грішників з пекла.

У «вірші» «Пекельний Марко» сам Марко збурює пекло й визволяє звідти козаків. Порівняно з романом О. Стороженка герой «вірші» не проклятий, а гріхи цього гульвіси зовсім не «готичні» – вони прощені через сповідь і причастя. Більше того, сам святий Петро доручає Маркові збурити пекло, визволити козаків. У романі О. Стороженка злочини Марка страхотливі (інцест, вбивство матері й сестри, інші численні вбивства). У пекло він проникає за допомогою баби-яги (своєрідна «баба родом з пекла») через хід у горі біля Почаєва. Про цю печеру з Почаєва до Києва, в якій є відгалуження, що веде до пекла, існує народна легенда, яку ми й передруковуємо нижче. Про збурення пекла діями козацтва у романі дізнаємося з розповіді самого Люцифера, Марко лише наполохав чортів, але грішних душ не звільнив. Не бенкетує він і з Люцифером, як герой «вірші».

Усе ж як важливий причинок до генези Стороженкового роману і як зразок сатиричного світського твору, що відбрунжувався від різдвяних та великодніх віршів, Михайло Возняк у певному скороченні передруковує «Пекельного Марка» у хрестоматії текстів «Старе українське письменство. Вибір для середніх шкіл» [1, с. 454–459] та аналізує теж «Віршовану перерібку легенди про пекельного Марка» у третьому томі «Історії української літератури». «Легенда про пекельного Марка, – пише він, – це своєрідна українська перерібка далеко поширених у східній Слав'янщині й західній Європі оповідань про вояка в пеклі» [2, с. 281–282]. На жаль, дослідник не посилається на ці оповідання. Одне з них під назвою «Вояк у чистилищі» опублікував Володимир Гнатюк 1902 року у XIII томі «Етнографічного збірника». Там же вміщено й чимало легенд про замирання різних осіб і їхню мандрівку по пеклу. У статті про Івана Котляревського М. Возняк відзначив вплив «Пекельного Марка» на «Енеїду».

Текст «вірші» «Пекельний Марко» Л. Махновець помістив у книзі «Давній український гумор і сатира» [3, с. 253–260], а також О. Мишанич у добірці творів «Українська література XVIII ст.» [13, д. 185–192], звідки й передруковуємо це віршоване оповідання, адже всі згадані публікації стали бібліографічною рідкістю настільки, що на них як на першоджерело Стороженкового «Марка Проклятого» і п'єси «Марко в пеклі» Івана Кочерги не посилаються найсучасніші загалом цікаві дослідниці С. Решетука [8] і Т. Свербілова [9].

Порівняльний аналіз епізоду сходження Марка в пекло у романі й у «вірші» свідчить про характер стороженківської творчої трансформації народно-традиційного образу. Цей епізод у «вірші» не дає уявлення про покару великого грішника. Виринає питання, звідки автор роману почерпнув мотив носіння страшенного тягара або які народні легенди послужили поштовхом для творчої фантазії з метою його конкретизації. Певну відповідь на поставлене питання дають українські легенди про великого грішника. Зокрема, у легенді «Як грішник спас ся через убийство» [4, с. 143–144] є мотив носіння у торбі тягара (каміння) як покути за злочини і полегшання цього тягара через активне поборення носіїв зла. У варіанті цієї легенди кількість каменюк замінено кількістю цеглин, адекватною сумі «поголів'я» вбитих розбійником людей. Каміння, цеглини – символічні образи-знаки. Однак Марко Проклятий у романі О. Стороженка носить натуралістично зображені голови трупів. Містком від каміння до «натуральних» голів може бути легенда «[Кара за вбивство]», передрукована у книзі «Легенди та перекази» [6, с. 141–142], у якій син вбиває батька, ночує біля його трупа й чує його прокльони. Через певний час батьковбивця купує на базарі голову свині, яка виявляється головою батька. Цілком у дусі несамовитих ревнощів стороженківського героя Марко у легенді «[Про Марка]» стинає голову дружині і приносить цю голову її батькам як докір. Шаленим готичним жахом пройнята легенда «Забитий на плечах живого» [4, с. 111–112]. Парубок убиває в лісі свого суперника у коханні й закидає на плечі трупа, аби його заховати у хащах. Тіло вбитого так «прилипло» до спини злочинця, що той ніяк не міг його позбутися, аж поки не покався перед священиком.

І все ж у всіх згаданих матеріалах немає натяків на Вічного Жида – на феномен безсмертя. Цей атрибут знаходимо у легенді «Вічний дід» [4, с. 47–50],

героя якої не приймає ні пекло, ні рай і який живе від часів Ісуса Христа й «донині» і буде «жив до кінця світа».

Праджерелом легенди про Агасвера, або вічного Жида, була Біблія. За книгою «Буття» спочатку вік людський не був лімітований. Адам прожив 930 років, Сет – 912, Енос – 905, Кипан – 910, Магалаліел – 895, Яред – 962, Матусаїл – 969, Лемех – 777... Відтак Бог обмежує час життя людини до 120 літ, але є й винятки – Енох, Ілля (до речі, про безсмертного Іллю існує українська легенда). У Євангелії (від Матвія, 17, 28) Ісус Христос мовить: «Є деякі між тут присутніми, що не зазнають смерті, аж поки не побачать Сина Чоловічого, що йде у своєму царстві» [10, с. 17].

У романі О. Стороженка батько Марка з'являється з того світу й проклинає його, наголошуючи на тому, що «не прийме тебе ні земля, ні пекло: будеш ти оглашений, як той Каїн, блукати по світу до страшного суду, аж поки добрими ділами та щирим поканням не спасеш своєї душі і загублених тобою душ!» [10, с. 352]. Отже, Біблійний Каїн є протопластом образу вічного блукача у світових літературах. Коли Каїн убив Авеля, Бог сказав: «Тепер же проклятий ти від землі [...]. Втікачем і волоцюгою будеш на землі [...]. Та й поклав Господь на Каїні знак, щоб не вбивав його той, хто зустріне його» [11, с. 6].

Під впливом різноманітних джерел, починаючи з XIII ст., викристалізовується легенда про Агасвера, або Вічного Жида, єрусалимського шевця, єврея, який не дозволив біля своєї оселі відпочити Ісусові Христові, коли той ішов на Голгофу, і навіть ударив його. За це був покараний на безнастанне блукання аж до страшного суду – до другої зустрічі з Христом. У 1602 році з'явилась народна книга «Короткий опис і розповідь про певного єврея на ім'я Агасвер» (це перша згадка про це ім'я).

Безумовно О. Стороженко цікавився зображенням образу Вічного Блукача у літературі різних народів. Ось його свідчення про це: «Каждый народ имеет своего скитальца: древние греки Одиссея, французы – Вечного Жида Сантенера, испанцы – Мельтона, у немцев и англичан так их много, что не перечтешь; у русских – Кашей бессмертный, а у нас Марко и, кажется, наш-то Марко заткнет за пояс всех остальных» [12, с. 282].

Молодий Ф. Енгельс легенди про Фауста і Вічного Жида зараховував «до найглибших творінь народної поезії всіх народів». «Вони невичерпні; кожна епоха може, не змінюючи їхньої суті, привласнити їх собі; і хоч обробки легенди про Фауста після Гете ті самі, що й обробки Іліади post Homerum, все-таки в них відкриваються кожного разу нові сторони, не кажучи вже про важливість легенди про Агасвера для новітньої поезії» [7, с. 321].

Історик англійської готичної літератури Д. Пантер відзначає «центральні символи страху епохи», які, виринувши у готиці, відлунювали через усе дев'ятнадцяте століття. «Першим з цих символічних образів є Блукач, який фігурує у творах Колріджа, Шеллі й Байрона, як і в “Мельмоті-Блукачі” Метьюріна та безлічі інших поем і романів цього періоду, не виключаючи, звичайно, “Ченця” Льюїса. Стародавні легенди про Блукача походять з різних частин Біблії, Корану, від ранніх істориків, таких як Роджер з Вендовера і Метью з Парижа». Спираючись на інших дослідників, Пантер пише про спорадичні

сліди цього образу в італійській, іспанській, німецькій та англійській літературах XVI–XVII ст. «У Німеччині у 1770-х і 1780-х роках відродження інтересу до символічних конотацій цієї постаті трапляється у формі, наприклад, різних уривків Гете, «Вічного Жида» С. Ф. Д. Шубарта (1783) і твору Шіллера «Той, хто бачить духів» («Der Geisterseher»); романи, базовані на цій темі, з'являються у 1780 і 1791 роках» [16, с. 114].

Хоча в англійській літературі були вже романи з образом Вічного Блукача, як-от «Сент-Леон, повість із життя XVI століття» (1780) Вільяма Годвіна, а також згадуваний уже «Чернець» Метью Льюїса, «Франкенштейн» М. Шеллі, то над ними превалує монументальний роман Чарльза Метьюріна «Мельмот-Блукач» (1820), спеціально присвячений образу Агасвера. Цей роман, перетлумачений з французького перекладу на російську мову 1833 року, був популярний у Росії. До речі, у спадщині В. Жуковського є незакінчена поема «Агасфер, Вечный Жид». Отже, О. Стороженко міг читати Ч. Метьюріна, і перегук його роману «Мельмот-Блукач» з «Марком Проклятим» не так типологічний, як контактний. Вражає портретна спорідненість головних героїв обох творів – несамопитий погляд їхніх очей і зосереджена понурість. Очі Мельмота нестерпні навіть на його портреті. Їхнім поглядом англійський Блукач буквально вбив (умертвив) свого опонента на диспуті – такого ж, як і він, чорнокнижника, котрий, до речі, займався вигананням злих духів з біснுவатих. Спільною прикметою обох образів є їхній дико-моторошний сміх (Марко зареготався «на весь степ, неначе само пекло зареготалось»).

І Мельмот, і Марко Проклятий володіють даром передбачення у деяких справах, зокрема, пророкують певні зустрічі чи то з приятелями, чи з ворогами. Спочатку Марко Проклятий, як і Мельмот, не може викресати у своєму серці іскри щирого співчуття до людського горя.

Поява Мельмота у романі Ч. Метьюріна постійно передбачає якесь лихо. Спочатку й Павло (згодом Павлюга) Кобза схильний думати, що його горе (зрада нареченої) пов'язане з появою Марка Проклятого. Щоправда, цю інтимну драму Марко передбачив, але згодом він, з'являючись у лиху годину, врятовує від смерті і Кобзу, й інших козаків. І це добро зменшує страхітливий тягар торби великого грішника. Мельмот майже постійно злорадіє, споглядаючи картини загибелі людей, а певний сентимент проявляє лише до своєї коханої.

Злочини й покара Марка і Мельмота неспівмірні. Мельмот помирає двічі. Його друга смерть супроводжується терором з боку духів. Марко Проклятий умирає й «воскресає» щосуботи, терплячи неймовірні моральні страждання від зустрічі із замордованими, які його проклинають.

Обидва письменники не цураються крайнього натуралізму в описах жорстоких сцен і панорамних образів інквізиції католицьких фанатиків. Як і в Ч. Метьюріна, історико-соціальне тло – простір для мандрів Агасвера – буває найрізноманітнішим.

На рівні жанру «Марко Проклятий» О. Стороженка споріднений не лише з «Мельмотом-Блукачем» Ч. Метьюріна, але й з раніше за нього написаним «Ченцем» Метью Льюїса. Ці два «чорні романи» належать до так званої готико-романтичної френезії, тобто до творів різко виявленого несамопитого жаху.

Якщо стороженківські готичні оповідання виконані в тональності «приємного страху», що його репрезентувала Анна Радкліфф, то роман «Марко Проклятий» накопиченням злочинів і трупів належить до творів френетичної поетики. Злочини Марка певною мірою аналогічні з імморалізмом абата монастиря Амброзіо в романі М. Льюїса «Чернець»: інцест з сестрою, вбивство її та рідної матері. Кількістю вбитих і задушених, щоправда, Марко Проклятий перевищує Амброзіо, зате він не запродує душі дияволу, як англійський абат, а навпаки – робить погром у пеклі. Однак Амброзіо не зараховують до покараних безсмертям вічних блукачів, хоча такий образ у романі М. Льюїса епізодично виступає. З оповідей різних очевидців він вимальовується то як дивак несповна розуму, то іноземець (чужомовний акцент). На думку декого, це – арабський астролог, інші вбачають у ньому шарлатана чи Великого Монгола-блукача. Він маломовний, ніколи не усміхається. З портретних його особливостей прикметні очі – «величезні, чорні й блискучі; вони виражають злість, отруту та розпач і випромінюють жах» [15, с. 163–164]. На чолі Великий Монгол мав вогненний хрест; говорив, що не може затримуватися на одному місці довше двох тижнів. Розповідав про людей, які померли століттями тому. Признавався, що смерть його не бере і він страждає. «Зголоднілий тигр здригається, коли я наближаюся, а алігатор тікає перед потворою, страшнішою, ніж він» [15, с. 164–165]. Найбільше споріднює Великого Монгола з Марком Проклятим схильність під час свого короткого перебування у певному місті робити людям добро. Є ще один готичний роман у західноєвропейській літературі, запрограмований на добро – «Вічний жид» (1844–45) Е. Сю. Агасвер у ньому – таємничий добротворець, антагоніст єзуїтів.

У конспективному закінченні роману О. Стороженка, що його дописав хтось невідомий за вказівками автора основного тексту Марко Проклятий у своїх мандрах жадає зустрітися з європейським Вічним Жидом. Деталь символічна. Прагнучи дати наскрізь національний тип Вічного Блукача, О. Стороженко не міг не орієнтуватися якоюсь мірою на європеїзм.

І. ПЕКЕЛЬНИЙ МАРКО

Сідайте ж, хлопці, всі гуртом,
А ви, дівчата, геть в одділі,
Щоб не було між вами якої веремії!
А як же буде хто жартувати,
Того в потилицю будем гнати!

II. ПРО ПЕЧЕРИ З ПОЧАЄВА ДО КИЄВА

Їдна мати мала дочку свою їдиначку, і вона її дуже любила. Аж раз щось вони сі посварили, і як сі дочка роззлостила, теї вдарила матір в писок. Ну, теї пішла вона з того сповідати сі, і де піди, то жадин ксьонц ни хоче ї дати розгрішенні. Але їдного разу пішла вона на готпуск до Почаїва, і там ї также ни дали розгрішення, тільки казали: “Мусиш перше спокутувати свій тяжкий гріх, щось рідню матір в лице вдарила”. Теї казали ї так: “Звідти є попід землю такі пичери аж до Київа, і ти мусиш сама їдна зайти тими пичерами аж до Київа, то тоди спокутуєш свій тяжкий гріх”.

Теї вона набрала собі свічок на дорогу, щоб мала чим собі світити, бо там ни видно сі; але як ішла, то ще ї наказували: “Пам’ятай собі, як будеш йти, то як прийдеш на сиридину тих пичер, то там буде дві дороги, то пам’ятай, ни йди наліво, тільки направо, бо зайдеш до пекла”.

І вона пішла і шла шось три місяці і прийшла до Київа, а там вийшов напририд єї їдин ксьонц, теї каже: “Вже твій тіжкий гріх відпущиний”. І вона пожила ше три дни теї вмерла.

Зап. в маю 1902, на Криволипці, Камінецького пов. від Євки Юнак. А. Веретельник [4, с. 265].

III. ЯК ГРІШНИК СПАС СЯ ЧЕРЕЗ УБИЙСТВО

Був то колись один розбійник страшний, розбивав, лютував, рабував всюди. Того розбійника всі всюда бояли ся. От допустив Господь на того розбійника хвилю опам’ятання: задумав ся, розгадав всьо, що коли учинив, взяв го такий жаль, що постановив поправити ся, занехати своє ремесло, висповідати ся та спокутувати. Але до села до церкви піти бояв ся. Не довго вичікував часу, десь в дорозі подибав сі з духовним та до него з словами кинув ся: “Відратуйте, отче, душу від погуби! Я такий і такий, висповідайте мене”. – Священик каже: “Я ту ось так не можу тя висповідати; прийди до церкви так, як належит ся”. – “Як мене не висповідаєте таки ту, то ладьте ся в дорогу на той світ” – повідає розбійник тай підняв друк догори. – “Клякай, сповідай ся, ти пагубо!” – каже священик. – Сповідає, сповідає, довго священик го сповідає аж і дає му покуту, но не розрішенє: “За кожду душу, щось згладив з світа, маєш двигати каміне, а то за кожду душу по каміневи чверть ліктя грубий, довгий і широкий. Пороби собі торби з буйволової шкіри і в тих торбах того каміне будеш носити, а як ті торби самі в тебе обпадут, то знай, Господь розрішив тебе від твоїх провин. І будеш перебувати на кладбищах, цвинтарях”. Урадував ся розбійник, подяковав за покуту і зробив так, як му наказано. Величезні торби пошив собі з шкіри буйволової, кілька душ забив, тільки камінів в торби вложив і двигав, праві тягнув з собою і на цвинтарях перебував, молячи ся та постячи!

Був в однім селі пан, а такий лютий, що крий Господи, а его посіпака коном то пана перевищав, бо нарід катував, правдивий кат був. Одного разу на сам Великдень до якоїсь тяжкої роботи заставляв людей, але люди не убояли ся его і не пішли. От летит він через цвинтар, бо туди була стежка до двора, та в лютости своїй, що нарід і бійкою, і катованєм не дав ся від заповіді божої відвести,

гарапником обіруч зачав по гробах бити та горлати: "А нероби, гадюки, а хами, прокляті і вам в голову залізло свято? Дармоїди, ану вставайте та до роботи! А вам святковати хоче ся!" Так горлаючи та б'ючи по гробах, лютував окоман, а розбійник всьо то видит і чує, лежачи межи гробами. Втім підносить якась сила розбійника, торби, котрі він ледви міг волочити за собою, бере в руки, такі якісь легкі стали; підносить понад свою голову і біжит до того ката, а коли сідав при окомані, торби з камінем уривають ся, як би ножом шлії поперерізував, і падають на окомана, котрий вже з місця не рушив ся. Порозумів розбійник ласку і волю божу, що го Господь розрішив, і заложив собі покуту – сорочку дротяну з гачками до самої смерти носив на собі, і у тих людей, котрим шкоду учинив, служив безплатно то по десять, то по п'ять літ, а кого тра було ратувати, то він перший до того був.

Зап. в Сапогові, Борщівського пов. І. Ляторовський.

Паралелі: Шейн. Материали. Т. II, С. 371–373. – Ю. Яворський.

Очерки по ист. рус. нар. словесности. I. Легенды о панщине (там вказана література предмета) [4, с. 143–144].

IV. ВІЧНИЙ ДІД

[Дід-жебрак тричі поділився хлібом з Ісусом Христом та святим Петром і в нагороду попросив у них скатерку, яка б забезпечувала його поживою; бандуру, від гри на якій усі веселі веселилися б, а всі злі злилися; торбу, з якої ніхто б не виліз].

Як вони відійшли, то дід хотів спробувати, чи то всьо добре, що дав Сус Христос. Взяв теї розіслав ту скатерку і сказав, що хоче того й того їсти. І зараз те все взяло сі на скатерці, а дід став зараз їсти і наїв сі фест! теї потім поволік сі дорогою. Йшов він теї йшов, але прийшов до такого міста, що там жив кріль, і він зобачив на високій горі дуже файну церкву. Теї сі питає людей, що то за така файна церква он там на горі? – А люди кажут: "То церква нашого кріля, але там нима тепер відправи, бо їдин ксьондз найстарший був там дуже тяжко согрішив з якоюсь панею в захристії. І тепер гет ніхто ни ходи, бо там повно чортів". – Дід послухав теї каже: "А я б вигнав ті чорти". Теї зараз донесли до кріля, що є такий дід, що хоче з їго церкви чортів повиганяти. І кріль сказав, як повиганяє, то ни знати, що їму дасть. Пішов дід на ніч до церкви, зачинив сі там, повечеряв, виліз собі на хори і сидит. Аж тут надійшла північ. А ту як зачало гуркотіти, нех Бог борони! А то чорти вже сі збігали. Теї як позбігали сі всі чорти теї тоді їден найстарший каже: "Ов, хтось тут є. Але він звідти ни вийде живий, як відважив сі прийти!" – А дід як то почув, як заграє собі на бандуру! Як сі чорти зачнут злостити! Як сі зачнут бити, то страх! Били сі, били сі, трохи позабивали сі, а потім дід каже: "Ану, гайда всі до торбини". – Теї всі як їден і здорові і побиті опинились в торбині. Потім дід наказав, щоб ни виходили, аж поки сам ни скаже, а сам пішов спати до захристії. Врано як встав, взяв все своє і торбину з чортами теї пішов до коваля і казав фест молотом гатити по торбині. Гатили коваль з челядником, гатили, аж помучили сі, теї дід їм подякував теї пішов за місто теї висипав з торбини повно побитого шкла, і шось трох чортів ше були живих, то втікли до пекла. Потім покропив те шкло побите свіченою водою, і з того

зробила сі їдна мазь. Тей вирнув сі до кріля і сказав, що чорти вже вигнані. А кріль каже: “А кілько ж тобі за то заплатити, діду?” “Я ніц ни хочу, тільки заплатіть ковалеви, шо гаратав їх молотом в моїй торбині”. – Тей з тим дід пішов собі світами, аж зайшов на кінець світа і там купив собі в їднім силі хатину і жив собі тей вже більше на жебранину ни ходив.

А шо то діяло сі в пеклі, нех Бог борони! Ни було тільки три чорти старших і менших кілька, тей ни було кому вогню підкладати під грішні душі. Тей пішов святий Петро до Суса Христа тей каже: “Сусе наш, змилуй сі: нима чортів в пеклі, нима кому вогню під грішні душі підкладати, бо той дід, шо ти їму дав ту бандуру, гет всіх позабивав, тільки трох втікло”. – А Сус Христос каже: “Добре їм так, нех би були сиділи в пеклі, нех би були нігде ни ходили”. – Відтоді минуло може з десіть літ. Аж їдного разу як той дід вечер лежав собі на ліжку, шось пукає в двері. А дід запитав сі: “А хто там? – “Пусти мене, бо я смерть, прийшла по твою душу”. – Тей дід подивив сі, а на стіні висить їго торбина. Тей він сказав: “Ану, смерть, до торбини!” – І смерть зараз була в торбині і ни могла звітамти вилізти. Тей дід тримав її в торбині п’ять літ, аж як вона вже висохла була на тріску, тоді він ї пустив, але перше мусіла сказати їму, шо душі в него не возьме аж за десіть літ. Як минуло знов десіть літ, то тоді дід той вже був дуже старий і сам вже ни хтів жити, тей вмер. Тей як він пішов до неба, а там в сінях було двоє дверей. Пішов він до лівих, аж там пекло, а ті три чорти як зобачили їго та як стали либидіти, щоб він сюди ни йшов! Бояли сі їго дуже. Ну, тей він вирнув сі назад і пішов у праві двері, аж там святий Петро. Тей як зобачив їго тей сказав: “А ти зачим тут? Он іди у ліві двері – там твоє місце. Бо тоді на землі, як Сус питав сі тебе, шо хочеш за ті три крумці хліба, то ти хтів самих дурниць. А шобись був сказав, шо хочиш царства небесного, то був бись мав, а так шуруй до пекла!” – А дід каже: “Я вже там був, але мене чорти вигнали, і я пішов сюди”. – “Ну як так, – каже святий Петро, то нима гля тебе місця ані в небі, ані в пеклі. Іди собі назад на землю на кінець світа і там будеш жив до кінця світа”. – І дід почухав сі в потилицю тей пішов назад до своєї хати на той світ і жиє собі десь там донині.

Зап. в липни, 1900, в Трибіню, Каменецького пов. від Мих. Шмуля А. Веретельник [4, с. 47–50].

1. Возняк М. Хрестоматія текстів. Старе українське письменство. Вибір для середніх шкіл. – Львів, 1924.
2. Возняк М. Історія української літератури. – Львів, 1924.
3. Давній український гумор і сатира. – К.: Держлітвидав, 1959.
4. Етнографічний збірник. – 1902. – Т. XIII.
5. Зуйченко П. І. [Передмова до публікації «Пекельний Марко»] // Киевская старина. – 1885. – Кн. 8. – С. 680–692.
6. Легенди та перекази. – К.: Наукова думка, 1985. – С. 141–142.
7. Маркс К., Енгельс Ф. З ранніх творів. – К., 1973. – 554 с.
8. Решетука С. «Марко Проклятий» – роман-експеримент (міфологічний аспект) // Слово і Час. – 2006. – № 9. – С. 34–39.
9. Свербілова Т. П’єси Івана Кочерги та проблема визначення соцреалізму як масової культури // Слово і Час. – 2006. – № 10. – С. 8–21.
10. Святе письмо нового завіту. Євангеліє від св. Матвія, 17, 28. – 1991. – 296 с.

11. Святе письмо старого завіту. Книга Буття, 3, 4. – 1991. – 56 с.
12. Стороженко О. Твори: У 2 т. – К., 1957. – Т. 1. – 438 с.
13. Українська література XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1983. – 696 с.
14. Франко І. Лист до К.О. Білиловського // Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1986. – Т. 50. – С. 96–97.
15. Lewis M.G. Mnich: romans [przełożyła Z. Sinko]. – Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998. – 432 s.
16. Punter D. The Literature of Terror. A history of gothic fiction from 1765 to present day. – London-New York, 1980. – 450 p.

TO THE GENESIS OF «MARKO CURSED» BY OLEKSA STOROZHENKO (SOME UKRAINIAN MATERIALS, THE BIBLE, THE ENGLISH GOTHIC)

Khrystyna Pastukh

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

The anonymous poem from the end of the XVIII century «Hellish Marko» is published, which is an explanation of the proverb «one lounges about, as Marko about the hell», and also folk legends about the punishment of the sinner by wearing of the burden and by immortality, which can be considered as partial sources of the image of Marko Cursed in Oleksa Storozhenko's novel. The introductory article to these publications says about biblical motives of eternal wanderer and also about his image in the novels of the gothic frenzy by the English writers, particularly Mathew Lewis («The Monk») and Ch. Mathurin («Melmoth the Wanderer»).

Key words: hell, Lucifer, Hellish Marko, Marko Cursed, Cossacks, great sinner, punishment, burden, immortality, Eternal Jew, good.

К ГЕНЕЗЕ «МАРКА ПРОКЛЯТОГО» ОЛЕКСЫ СТОРОЖЕНКА (НЕКОТОРЫЕ УКРАИНСКИЕ МАТЕРИАЛЫ, БИБЛИЯ, АНГЛИЙСКАЯ ГОТИКА)

Кристина Пастух

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

Публикуется анонимная поэма с конца XVIII ст. «Адский Марко», которая является разъяснением пословицы «толочься, как Марко по преисподней», а также народные легенды о наказании грешника ношением тяжести и бессмертием, что их можно рассматривать как частичные источники образа Марка Проклятого в романе Олексы Стороженка. Во вступительной статье к этим публикациям идет речь о библейских мотивах вечного скитальца, а также о его образе в романах готической френезии английских писателей, в частности М. Г. Льюиса («Монах») и Ч. Р. Метьюрина («Мельмот-Скиталец»).

Ключевые слова: преисподняя, Люцифер, Адский Марко, Марко Проклятый, казаки, большой грешник, наказание, тяжесть, бессмертие, Вечный жид, добро.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2009

Прийнята до друку 23.09.2009

ЗМІСТ

ІМЕНА І ТВОРИ

Салига Тарас. Празький експериментатор із Березівки	3
Пастух Богдан. Магічність прозових експериментів (роман Віталія Левуна «Закон писання на чийсь долі»)	19
Мельник Любов. Федір Заревич – письменник і публіцист 60-х років ХІХ століття	27
Мельник Любов. Твори Федора Заревича про кохання	40
Зелінська Галина. Марко Боєслав у літературній критиці	48
Ребрик Наталя. Творчість Зореслава – феномен поезії українського Підкарпаття	55
Ребрик Наталя. Августин Волошин. П'єса «Маруся Верховинка»	62

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

Іванишин Петро. Критерії художності: актуалізація базового поняття	70
Зарицька Людмила. Деякі теоретичні питання епістолярного жанру	76
Легка Оріся. Філософсько-релігійні грані поезії Наталі Лівницької-Холодної	85
Пастух Тарас. Міфологічна поезія Михайла Григоріва	94
Лисенко Олександра. Слова-символи у сонетах Уляни Кравченко	107
Лук'янів Богдана. «Хто ми такі, звідкіль, чого й за чим?» (художньо-філософський світ збірки Богдана Кравціва «Під чужими зорями»)	115
Родчин Зоряна. Художнє функціонування та трансформація мотиву братовбивства у модерній драмі	122

ДО 125-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ АКАДЕМІКА МИХАЙЛА ВОЗНЯКА

Скоць Андрій. Академік Михайло Возняк: лише один штрих до портрета	129
Скоць Андрій. Вознякова герменевтика творчості Івана Вишенського в «Історії української літератури»	133
Криса Богдана. Історичні сюжети у віршах пізнього українського бароко	136
Працьовитий Володимир. Михайло Возняк про п'єсу «Украдене щастя» Івана Франка	144
Микитюк Володимир. Періодизація історії української літератури у синтезах Омеляна Огоновського та Михайла Возняка	160
Федорак Назар. Українські літописи в дослідженнях Михайла Возняка	171
Яремчук Ірина. Із когорти академіка Михайла Возняка: науковець Григор Лужницький	189
Легкий Микола. Голос у діалозі генерацій (Михайло Возняк в оцінці Івана Франка)	202
Дубініна Катерина. «Пересторога» очима Михайла Возняка	209

ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ІРИНИ ВІЛЬДЕ

Сеник Любомир. «Сестри Річинські» в контексті української романої традиції	216
Працьовитий Володимир. Проблема національного самоусвідомлення в романі «Повнолітні діти» Ірини Вільде	224
Микуш Степан. Поетика малої прози Ірини Вільде	233
Крохмальний Роман. «Рано засіяне поле»: деякі аспекти поетики малої прози Ірини Вільде	238
Янів Ярина. Про один інтимний лейтмотив у творчості Ірини Вільде (Туга за резонатором душі)	254
Бабенко Юлія. Метафоризація міста в трилогії «Метелики на шпильках» Ірини Вільде	259
Креміль Тарас. Своєрідність історіософських візій Ірини Вільде	266
Донченко Лариса. Міфологема дому як структуруючий чинник у романі Ірини Вільде «Сестри Річинські»	274
Перцева Вікторія. Психологізм ранньої прози Ірини Вільде	281

ПЕРІОПУБЛІКАЦІЇ І ПЕРЕПУБЛІКАЦІЇ

Державин Володимир. Диверсія Ів. Багряного проти «ВАПЛІТЕ» (подав Тарас Салига)	286
Державин Володимир. Неокомунізм і його лжелітературна пропаганда (подав Тарас Салига)	290
Державин Володимир. Українська еміграційна література (1945–1947) (подав Тарас Салига)	297
Французька преса про Василя Хмелюка (переклад Ярини Стецько)	326
Яремчук Ірина. Чотири невідомі листи Михайла Дяченка до редакції журналу «Дажбог»	337
Пастух Христина. До генези «Марка Проклятого» Олекси Стороженка (деякі українські матеріали, Біблія, англійська готика)	349

CONTENTS

NAMES AND WORKS

Salyha Taras. Prague experimenter from Berezivka	3
Pastukh Bohdan. Magic of prose experiments (Vitaliy Levun's novel «The Law of Writing on Somebody's Fate»)	19
Mel'nyk Liubov. Fedir Zarevych – writer and publicist of 60 th of 19 century	27
Mel'nyk Liubov. Works about love by Fedir Zarevych	40
Zelins'ka Galyna. Marko Boeslav in literary critique	48
Rebryk Nataliya. Literary works by Zoreslav: the phenomenon of poetry in the Subcarpathian Ukraine	55
Rebryk Nataliya. Avhustyn Voloshyn. The «Marusia Verkhovynka» play	62

THEORY AND PRACTICE OF LITERARY CREATIVITY

Ivanyshyn Petro. Criteria of art: actualization of the basic concept	70
Zarytska Lyudmyla. Some theoretical issues of epistolary genre	76
Lehka Orysa. Philosophical and religious sides of Natalia Livytska-Cholodnas's poetry	85
Pastukh Taras. Mythological poetry by Mykhajlo Hryhoriv	94
Lysenko Aleksandra. Words-characters in sonets of Ulana Kravchenko	107
Lukjaniv Bohdana. «Who are we, where from, what for and what after?» (the artistic and philosophical world of the collection by Bohdan Kravtsiv «Under Strange Stars»)	115
Rodchyn Zoryana. Artistic function and transformation of fratricidal motif in the modern drama	122

TO THE 125th ANNIVERSARY OF MYKHAYLO VOZNYAK'S BIRTH

Skots' Andriy. Academician Mykhaylo Voznyak: only one stroke to portrait	129
Skots' Andriy. Voznyak's hermeneutic of literary works of Ivan Vyshenskyj in «Histories of Ukrainian Literature»	133
Krysa Bohdana. Historical subjects in the poems of late Ukrainian baroque	136
Pratsovytyj Volodymyr. Mykhaylo Voznyak on the play «Ukradene Shchastya» (Stolen Fortune) by Ivan Franko	144
Mykytiuk Volodymyr. The periodization of the history of literature in the syntheses of Omelan Ogonovsky and Mykhaylo Voznyak	160
Fedorak Nazar. Ukrainian chronicles in Mykhaylo Voznyak's researchings	171
Yaremchuk Iryna. One from the cohort of academician Mykhaylo Voznyak: scientist Hryhor Luzhnyts'kyi	189
Lehkyy Mykola. Voice in the dialogue of generation (Mykhaylo Voznyak in the valuing of Ivan Franko)	202
Dubinina Kateryna. «The Cautions» in Mykhaylo Voznyak's opinion	209

TO THE 100th ANNIVERSARY OF IRYNA WILDE'S BIRTH

Senyk Lyubomyr. «The Richynski Sisters» in context of ukrainian novel tradition	216
Pratsovytyj Volodymyr. The problem of national self-consciousness in novel «Povnolitni Dity» («Adult Children») by Iryna Wilde	224
Mykush Stepan. Poetics of Iryna Wilde's short prose	233
Krokhmalnyj Roman. «Early Seeded Field»: certain aspects of poetics of the Iryna Wilde small prose	238
Yaniv Yaryna. About one intimate leit-motif in the creativity of Iryna Wilde (Melancholy after the resonator of the soul)	254
Babenko Yuliya. The metaphorization of city in trilogy «Metelyky na Shpylkakh» by Iryna Wilde	259
Kremin' Taras. The specifics of Iryna Wilde historiosophical vision	266
Donchenko Larysa. Mythological unit of the House as a structuring constituent of the novel by Iryna Wilde «The Richynski Sisters»	274
Pertseva Viktoriya. Psychology of Iryna Wilde's early prose	281

FIRST PUBLICATIONS AND REPUBLICATIONS

Derzhavyn Volodymyr. Diversion of Iv. Bahryanyi against «VAPLITE» (submitted by Taras Salyga)	286
Derzhavyn Volodymyr. Neocomunizm and his pseudoliterary propaganda (submitted by Taras Salyga)	290
Derzhavyn Volodymyr. Ukrainian emigration literature (1945–1947) (submitted by Taras Salyga)	297
The French press on Vasyl' Khmelyuk (translated by Yaryna Stetsko)	326
Yaremchuk Iryna. The four unknown letters from Mykhaylo Dyachenko to the redaction of journal «Dazhboh»	337
Pastukh Khrystyna. To the genesis of «Marko Cursed» by Oleksa Storozhenko (some Ukrainian materials, The Bible, the English gothic)	349

Збірник наукових праць

Українське літературознавство

Випуск 69

Формат 70×100/16. Умовн. друк. арк. 29,3. Тираж 100 прим. Зам. 201.

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

Свідоцтво

про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції

Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

