

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

УДК 801.73:22(4-15)''05/14''

АЛЕКСАНДРІЙСЬКА ШКОЛА ГЕРМЕНЕВТИКИ Й УТВЕРДЖЕННЯ АЛЕГОРИЧНОГО МЕТОДУ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БІБЛІЙНИХ ТЕКСТІВ

Зоряна ЛАНОВИК

*Тернопільський державний педагогічний університет ім. В. Гнатюка,
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,
вул. М. Кривоноса, 2, 46027, Тернопіль, Україна*

У статті автор подає короткий огляд розвитку алегоричного методу текстової інтерпретації на основі філологічних ідей Александрійської герменевтичної школи. Основні теорії і правила інтерпретації Філона, Клемента, Орігена проаналізовано на тлі Середньовічних концепцій вивчення Біблії, а також у зіставленні з сучасними літературознавчими поглядами.

Ключові слова: герменевтика, алегоричний метод інтерпретації, символ, біблійна екзегеза, Александрійська герменевтична школа.

Упродовж свого багатовікового розвитку Біблійна герменевтика виробила низку підходів до інтерпретації сакральних текстів. Зі зміною наукових парадигм змінювались методи і принципи екзегези Біблійних текстів, кожна нова епоха пропонувала нові прийоми, заперечуючи старі, відбувалися зсуви в термінологічній системі, вироблялись цілісні наукові концепції. Та загалом увесь процес розвитку Біблійної інтерпретації можна звести до двох протилежних (на думку одних вчених) чи взаємодоповнюючих (на думку інших) методів – алегоричного та історико-граматичного. Витоки першого знаходимо вже в юдейських тлумаченнях античного періоду, простежуємо його розвиток аж до сьогодні. Незважаючи на різні погляди щодо алегорії як основи Біблійної екзегези, алегоризм залишався в центрі герменевтичних пошуків, а тому вимагає всебічного висвітлення і з теоретичного, і з історичного погляду. Тому маємо на меті окреслити витoki і центруючі концепти цього методу в античній та патристичній екзегезі.

Історично алегоричний метод був розроблений греками з метою вирішення суперечності між їхньою політеїстичною міфологічною релігією (яка містила багато аморального і неприйнятного) і філософським софістикованим спадком. Грецькі філософи почали інтерпретувати релігійні міфи як оповіді, за буквального значенням яких прихована глибинна внутрішня суть. Як відомо, грецька філософія мала вплив на весь античний світ. До часу

Христа серед юдеїв сформувалась елліністична община (у Біблії вони називаються огречені юдеї), які, залишаючись вірними Мойсеевій традиції, не заперечували грецької філософії. Вони почали здійснювати грецькі переклади Старозавітних книг і застосовувати алегоричний метод до їх інтерпретації.

Александрія, заснована Олександром Македонським у кінці IV ст. до Р.Х. на східному узбережжі Середземного моря, була великим торговельним центром. У III ст. Птолемеї, грецькі правителі Єгипту, зробили її своєю столицею і заснували там найбільшу на той час бібліотеку. Так Александрія стала основним науковим центром античного світу, де виникла так звана Александрійська школа філософії. Прийнято вважати, що саме в Александрійській школі філологія відділилася від філософії і стала самостійною галуззю знання. Займаючись переважно критикою і тлумаченням текстів, представники Александрійської школи створювали *біографії* письменників з елементами літературного аналізу, встановлювали головні *роди* літератури і канони "зразкових" авторів у кожному з родів, вивчали діалекти грецької мови і грецьку метрику, писали реальні і міфологічні коментарі, також займалися питаннями граматики. В Александрійській філологічній школі було створено перші наукові видання давньогрецьких авторів класичної епохи; ці видання надалі послужили основою для середньовічних і ренесансних рукописів, що дійшли до Нового часу [1, с. 25].

Саме в Александрії започатковано алегоричний метод інтерпретації. У витоках алегоризму був платонізм. Після Платона (429-347 р. до Р.Х.) його вчення багато століть відігравало визначальну роль у екзегетиці. Розуміння світу речей як відображення невидимого ідеального світу і намагання "змодельовати" духовний світ на основі матеріальних "форм", що є його тінями, лежить в основі алегоричного світосприймання.

Вперше алегорична інтерпретація зустрічається в Септуагінті, першим відомим послідовником цього методу був Арістобул (~160 до Р.Х.), який вважав, що грецька філософія багато запозичила з єврейських книг Закону. Найвідоміший прихильник алегоризму Філон Александрійський (20 р. до Р. Х. – 54 р. н. е.) у намаганні переосмислити старозавітну традицію в дусі еллінізму розробив розгорнуту систему принципів алегоризації, і тому вважається засновником алегоричної біблійної екзегези. Він є першим інтерпретатором Біблії, чії герменевтичні праці збереглися до нашого часу. Окрім трьох книг "Правил алегорії", Філон залишив коментарі окремих частин Біблії ("Про жертву Авеля і Каїна", "Про створення світу", "Питання і відповіді на Буття і Вихід" та ін., загалом близько 30 праць). У його вченні обґрунтовується грецька концепція Логоса-Слова щодо новозавітного Логоса-Сина Божого. Йому також належить теорія біблійного полісемантизму – наявності в Писанні кількох смислових рівнів: буквального чи історичного, іносказального та містичного. Філон вважав буквальний метод інтерпретації найнижчим рівнем розуміння, а алегорію – способом духовного проникнення в істинний зміст Святого Письма. Наприклад, ті місця з Писання, де описано Єрусалим як місто Боже, де розташований Храм, з якого витікає ріка, що несе зцілення для землі і людей (Єзекіїля, 47), він трактує не буквально, а алегорично: це картина духовного виміру, де Єрусалим – Царство Боже, Храм – місце перебування Божої присутності, річка – потік Божого Слова, що несе духовне зцілення окремим людям і цілим народам.

Філон вважав, що історизм Святого Письма частково втрачений, тому його слід розглядати як сукупність моральних притч. Антиісторизм Філона призвів до того, що есхатологічний та месіанський зміст Писання у його коментарях виявилися другорядними, однак, він все ж зберігав частковий баланс між буквальним і алегоричним значенням

Писання (крайне використання алегоризму в середньовіччі призвело до абсурдності тлумачення Біблії і виявилось руйнівним для розуміння її істинності).

У часи Нового Заповіту алегоричний метод утверджував своєю інтерпретацією притч Ісус Христос. Наприклад, коментуючи Притчу про кукіль, Він говорить: "Хто добре насіння посіяв був, – це Син Людський, а поле – це світ, добре ж насіння – це сини Царства, а кукіль – сини лукавого; а ворог, що всіяв його – це диявол, жнива – кінець віку, а жінці – Ангели" (Мт. 13:37-39). Така інтерпретація супроводжує й інші Євангельські притчі: "Це все в притчах Ісус говорив до людей, і без притчі нічого Він їм не казав, щоб справдилось те, що казав був пророк: "Відкрию у притчах уста Свої, розповім таємниці від почину світу!" (Мт. 13:34-35).

Юдейську Александрійську традицію Філона та Йосифа Флавія продовжила александрійська школа патристики. Утвердження неоплатонізму було підґрунтям для подальшого розвитку алегоричного методу, який став центральним у патристиці. Правда, у цей період до нього долучились принципи стоїцизму, що утверджували пантеїстичний погляд на світ та накладали на ідеї Платона рамки матеріальної реальності. Це виявлялось у тому, що, не приймаючи стоїцизму в цілому, християнські філософи сприйняли ідею існування природних законів, за якими всесвіт раціонально організований, та існує можливість людини як раціональної істоти ці закони проаналізувати і сформулювати. Отже, виникла необхідність знайти місток між ідеальним світом платонізму та раціоналізмом стоїцизму. Як і раніше, цим містком став алегоризм, але у дещо видозміненій формі своєрідного синтезу: "Натхненний текст був шляхом до досягнення справжньої реальності, вираженої в символах, для цього необхідно було людині піднятися із світу, доступного для чуттів, до вищого рівня – доступного інтелекту – істинної реальності, повністю духовної, вічної і незмінної. Від стоїцизму александрійці перейняли впевненість, що послання, заповане у символах Писання, є повністю досяжне, раціональне і розкривається шляхом не буквальної інтерпретації" [5, с. 62].

Представником цієї школи був Климент Александрійський (153-217), найвідомішою працею якого є трилогія "Звіщення до еллінів", "Педагог", "Стромати". Він дотримувався думки, що грецькі філософи багато запозичили від біблійних пророків, та що істинне значення Писання настільки глибоко заховане в тексті, що доступне не для кожного, а тільки для тих, кому відкриті найсокровенніші таємниці смислу. У "Строматах" він, зіставляючи ідеї язичницьких поетів і філософів з християнським вченням, доводить верховенство християнства. Тут вперше обґрунтовано думку, що віра – це не єдине, що необхідне для істинного розуміння, а основа, на якій повинно будуватися знання. "Климент є ідеальним зразком християнського гностика, що перейшов від віри до знання. І це не просто академічне знання, а розумове сприйняття, яке вимагає етичної чистоти і має своєю метою споглядання Бога" [3, с. 25]. У працях Климента спостерігаємо тенденцію поєднувати ортодоксальну віру з необхідністю знання (яке, як правило, було закорінене в грецьку філософію). Він перший висловив ідею релігійного пізнання буття, яке переносилось і на вивчення Писання.

Послідовник Філона, Климент повністю перейняв алегоричний метод, і, доповнивши його піфагорійською числовою символікою, розширив до теорії п'яти значень:

1) історичне значення Писання розкривалося через вивчення історії Старого Заповіту з урахуванням дійсних історичних подій;

2) доктринальне значення стосувалось морального, релігійного і теологічного вчення церкви;

3) *пророче значення* – картини Писання розглядали як передбачення майбутнього й праобразного принципу;

4) *філософське значення* мало на меті узгодити християнську доктрину зі стоїцизмом – утверджувалось універсальне філософське значення природних об'єктів та історичних осіб;

5) *містичне значення*: подіям і особам надавали надприродного символічного сенсу, який мав на меті підтримувати релігійні доктрини.

Найбільш визнаним біблійним критиком і теологом свого часу був послідовник Климента Оріген (185-254). Будучи плодовитим письменником (вчені нараховують від 2000 до 6000 праць, більшість з яких, на жаль, не дійшла до нас, деякі збереглися лише частково), Оріген систематизував усі існуючі до нього доктрини, у тому числі і стосовно інтерпретації Писання. "Оріген був людиною, наділеною спрагою знання, всеохопною освітою і неймовірною творчою потугою... Уся його праця була підпорядкована ясній цілі: він від самого початку займався теологією з наміром примирити християнство і еллінізм, вірніше, домогтися "зняття" еллінізму (античності) в християнстві" [2, с. 80]. Оріген був християнином, але за стилем мислення належав до грецького світу. Створена ним нова модель наукової теології мала колосальний вплив на весь стародавній світ – і Схід, і Захід. Ганс Кюнг називає його найбільшим ученим давнього християнського світу, якого спеціалісти з патристики вважають основоположником теології як науки: "Оріген проявив себе культурним посередником *par excellence*; він не був, як його попередник Климент, багато в чому духовним дилетантом; він став першим християнським ученим, що проводив дослідження методично" [2, с. 81].

Оріген виробив власні правила герменевтики. Зокрема, в основному його трактаті "Про начала" четверта книга повністю присвячена проблемі розуміння Біблійних текстів. Основи Орігенової теорії розгортаються у розділі "Про Богонатхненність Святого Письма і про те, як необхідно читати і розуміти його, і яка причина незрозумілості, а також неможливого чи безглузлого за буквою у деяких місцях Писання" [4]. Тут у "5-й гомілії на Книгу Левит" ("Про начала", IV, 11) він розвинув теорію про трискладову організацію значення Святого Письма відповідно до трискладової сутності людини: "Як людина складається з тіла, душі і духа, так і Священне Писання, дане божественною щедрістю для спасіння людей, теж складається з тіла, душі і духа... Але є деякі Писання, що зовсім не мають тілесного смислу, тому у деяких місцях Писання необхідно шукати тільки душу і дух" [4, с. 325-326]. Тут він виступає послідовником платонізму: "Духовне тлумачення доступне для того, хто здатний показати, образу і тіні яких небесних речей служили юдеї по плоті, і тінь яких майбутніх благ має Закон" [4, с. 328]. Отже, Писання має буквальне (тілесне), моральне (душевне) і містичне чи алегоричне (духовне) значення, останнє з яких – основне: "За апостольським повелінням у всьому необхідно шукати мудрість у таємниці сокровенну" [4, с. 328]. Так, тілесно-буквальний історичний смисл відкриває Христа як людину, душевно-моральний відкриває Христа як Спасителя, що мав історичне значення для своєї епохи; духовно-алегоричний теологічний смисл вбачає в Христі вічний Логос, Божественну першопочаткову сутність.

Його "духовна інтерпретація" була ще однією моделлю алегоричного методу, спрямованого до символічного тлумачення; буквальне значення розглядали як мало важливе. Він вважав, що Писання – це розгорнута алегорія, де кожна найменша деталь має символічний смисл, а символічний метод є універсальним ключем до розуміння Старого Заповіту. "Оріген відкриває нові шляхи в біблійній критиці тексту та екзегезі. Він завжди вважав найважливішою справою передусім виклад Писання і його теологічне вивчення, вбачав у екзегетиці

головне призначення своїх праць. Його коментарі до Біблії не поступаються сучасним працям з біблеїстики ні за обсягом, ні за насиченістю змісту. Оріген тлумачить Старий та Новий Заповіти в основному не історично, а "алегорично", тобто символічно, образно, духовно, пневматично (пневма – грецький філософський термін, що первісно означає дихання, а пізніше, у Філона Александрійського, – божественний Дух, вищу і безсмертну частину людської душі, а також принцип пізнання шляхом провидіння, яке перевищує людський інтелект і дароване Богом)" [2, с. 90]. Оріген був переконаний, що лише таким пневматичним шляхом можна досягнути істинну суть Писання. Через віртуозне алегоричне тлумачення Писання Орігена нерідко звинувачували в довільності і навіть фантазуванні (часто не безпідставно). Але не слід забувати, що поряд із деякими крайнощами його праці мають високий (науковий) філологічний рівень. Він досконало вивчив іврит і завдяки цьому дає детальні роз'яснення буквального значення слів і текстів, пояснює граматичні явища, робить спроби укладання систематичних покажчиків (за що був визнаний найвизначнішим філологом античного християнства). Один з основних принципів прочитання тексту Біблії, висунутих Орігеном, є співставлення різних частин Писання для досягнення єдності двох Заповітів. Він перший висунув думку про "повний сенс Писання", тобто що його правильне розуміння визначається усім контекстом Біблії.

Основний внесок Орігена у герменевтику полягає в тому, що він є основоположником текстуальної критики та історико-літературного філологічного методу аналізу текстів Біблії. Окрім власних праць (серед яких найвідоміші "Схолії" (чи "Зауваги"), "Томії" (чи "Бесіди"), "Тлумачення" до всіх книг Біблії, "Проти Цельса", "Про начала" та ін.) він уклав текст "Гекзапли". У цьому рукописі паралельно подано 6 різних варіантів Біблії: 1) єврейський оригінал; 2) його грецька транскрипція; 3) переклад Акіли II ст. (юл. 140 р.), який був буквалістським грецьким підрядником; 4) вільний переклад Сімаха II-III ст., що відходив від букви на користь природного звучання грецькою мовою; 5) текст Септуагінти з важливими помітками критичного характеру; 6) переклад Теодотіа II ст. (бл. 180-190 рр.). У подальшій праці Оріген додав ще три версії текстів юдейського походження. Важливого значення він надавав знанню мов оригіналу, якими сам володів досконало. "Гекзапла" є першим відомим зразком компаративного філологічного аналізу кількох варіантів тексту. Тут Оріген вперше розділив текст Старого Заповіту на вірші (без нумерації), ввів умовні позначки для лакун і точності перекладу. "Гекзапла", над якими Оріген працював 28 років, вважають першим зразком критичного видання Біблії і першою Біблійною поліглотою. Хоча ця праця не дійшла до нас у повному обсязі, та саме на ній будувались усі подальші філологічні дослідження екзегетів. "Оріген екзистенційно зацікавлений у встановленні дослівно точного смислу біблійних текстів, самостійно з'ясовує етимологію давньоєврейських слів, намагаючись враховувати особливості діалектів різних місцевостей, і навіть проводить розкопки йорданських печер. Отже, Оріген – систематизатор-біблеїст у найширшому значенні слова" [2, с. 92].

Александрійська школа, яка зазнала значного впливу платонізму, культивувала алегоричний метод інтерпретації. "Люди в давнину були схильні сприймати світ більш символічно, ніж сучасні люди, і цей фактор допомагає пояснити, чому алегорія була такою популярною в античному світі... Якщо ж також звернути увагу на те, що дійсно в усьому Писанні присутні символи (наприклад, виноградник як символ Ізраїлю), а також символічні наративи (такі як притчі), – можна цілком зрозуміти, чому грецька алегорія могла так апелювати до християнської свідомості" [5, с. 61]. Хоча згодом ставлення до алегоричного

методу було неоднозначним, Александрійська школа розробила низку конструктивних принципів, багато з яких було покладено в основу сучасної герменевтичної науки.

1. Гаспаров М. Л. Александрийская филологическая школа // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК "Интелвак", 2001.
2. Кюнг Ханс. Великие христианские мыслители. – СПб.: Алетейя, 2000.
3. Лейн Т. Христианские мыслители. – СПб.: Мирт, 1997.
4. Ориген. О началах. – СПб.: Амфора, 2000.
5. Bernard R.W. The Hermeneutics of the Early Church Fathers // Biblical Hermeneutics. A Comprehensive Introduction to Interpreting Scripture. – Nashville – Tennessee, 1996.

HERMENEUTIC SCHOOL OF ALEXANDRIA AND DEVELOPMENT OF ALLEGORICAL METHOD OF THE BIBLE TEXTS INTERPRETATION

Zoryana LANOVYK

*Ternopil National V. Hnatiuk Pedagogical University
Department of Theory of Literature and Comparative Literary Criticism
M.Kryvonis St. 2, ua-46027, Ternopil, Ukraine*

In the article the author gives short outlook of the development of allegorical method of text interpretation on the basis of the philological ideas of Hermeneutic School of Alexandria. The main theories and interpretational rules of Philo, Clement, Origen are analyzed in their application to the Medieval Bible studies conceptions, as well as their connections with contemporary literary views are indicated.

Key words: hermeneutics, allegorical method of interpretation, exegesis, hermeneutic school of Alexandria.

Стаття надійшла до редколегії 27.06.2004

Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2-1/9.09

ЖАНР ТА ЖАНРОВА МОДИФІКАЦІЯ В ЛАБІРИНТІ ГНОСЕОЛОГІЧНИХ ПАРАДОКСІВ

Наталя ТИХОЛОЗ

*Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України,
вул. Міцкевича, 5, 79005, Львів, Україна*

Статтю присвячено теоретичній експлікації базових категорій сучасної генології (теорії літературних родів і жанрів) – жанру та жанрової модифікації. Семантична структура цих понять окреслена як діалектичний синтез теоретичного і емпіричного, історичного і типологічного, традиційного і новаторського. На ґрунті верифікації попередніх генологічних концепцій запропоновано уточнені дефініції жанру та жанрової модифікації, а також обґрунтовано диференціацію канонічних і неканонічних жанрів, чистих і скомплікованих жанрових структур.

Ключові слова: жанр, жанрова модифікація, генологія, класифікація.

Генологія (від давньогрец. γένος – рід, λόγος – слово, наука, вчення) – давня і новітня водночас літературознавча дисципліна, предмет якої – літературні роди і жанри як типи художньо-словесних творів. Хоча сам термін на позначення цієї галузі філології вживається від 1920 р. (його запровадив у науковий лексикон французький учений П. Ван Тігем), проте de facto історія генологічних студій тягла й глибока. Розпочинати її варто, либонь, ще від "Поетики" Аристотеля (адже перша класична літературознавча праця у західній традиції була присвячена саме питанням родів і жанрів, зокрема жанру трагедії). Від того часу генологічна проблематика значно розширилася й ускладнилася. Досі не вирішене основне методологічне питання: який характер повинна мати сучасна генологія – емпіричний, історично-описовий чи теоретичний, універсально-типологічний; що є її головним завданням – спостереження й термінологічна фіксація реальних процесів жанроутворення чи конструювання логічно коректної класифікаційної системи жанрово-родових структур? До того ж ці принципи й на позір абстрактні дихотомії (теорія – історія, типологія – емпірика) мають насправді конкретно-прикладне значення – в аспекті практичної діагностики жанрової модифікації того чи іншого твору. Причому суб'єктом такої діагностики може виступати не тільки дослідник-реципієнт (типологізатор літературного процесу – критик, історик чи теоретик), а й сам автор-творець – первинне джерело жанротворення. Тож генологія – силове поле постійної смислової напруги між різними аспектами науки про літературу та суб'єктами літературного процесу, поле ненастанної діалектичної взаємодії. Не дивно, що в генології перехрещується чимало літературознавчих проблем: традиції і новаторства, еволюції літературних напрямів і течій, типологічних спільностей та творчої індивідуальності, співвідношення змісту і форми, питання композиції, стилю і мови

твору тощо. Ба більше: останнім часом спостерігаємо тенденції розширення меж генологічної проблематики до глобально-соціокультурних, інформаційно-комунікативних масштабів: у так званій неklasичній естетиці жанр мислиться вже не просто як тип художнього твору – категорія морфології літератури, а як універсалія гносеології й соціології мистецтва – базовий елемент інораціональної сфери свідомості, метаісторична форма художнього (принципово нетотожного з науковою раціональністю) структурування і перетворення інформації [див.: 22]. А поза тим, центральні поняття генології (рід, жанр, вид, різновид, жанрова модифікація, система жанрів) та їхні взаємні відношення усе ж залишаються семантично розмитими, чітко не кваліфікованими (хоча, здавалося б, розмаїтих версій вирішення цих проблем у розлоному масиві жанрознавчої літератури більш ніж достатньо).

Термінологічна плутанина, відсутність дефінітивної чіткості, паралельне вживання різних понять як контекстуальних синонімів – перманентні “хвороби” літературознавства, й генології зокрема. Поняття “жанр”, скажімо, трактовано дуже широко: діапазон його семантичних варіацій надто розгонистий – від абстрактно-узагальнених способів зображення дійсності до найрізноманітніших індивідуально-конкретних модифікацій. Вочевидь, зважаючи на етимологію терміна (франц. *genre*, від лат. *genus* – рід, вид), його застосовують і до літературних родів (“епічний жанр”, “ліричний жанр”, “драматичний жанр”), і до видів (“жанр новели”, “жанр поеми”) та різновидів (“жанр новели акції”, “жанр філософської поеми”). Генологічну ситуацію ускладнює й історично сформована термінологічна омонімія (у тім числі міжмовна). Нерідко одним і тим же словом позначають твори різних жанрів [“новела” – у Франції (*la nouvelle*) – коротка прозова історія анекдотично-побутового змісту; в Англії (*novel*) – роман] або певний жанр неоднаково називають у різних країнах чи в різні епохи [“балада” – (1) іспанська танцювальна пісня і (2) фантастичний, історико-героїчний чи соціально-побутовий твір з драматичним сюжетом]. Очевидно, тут слід розрізняти історію *терміна* та історію *жанру*.

Термінологічний хаос поглиблює також проблема авторських жанрових визначень, які не завжди виправдовують “жанрове очікування” читачів і часто репрезентують письменницьку позицію, не адекватну усталеним дефініціям сучасної генології (наприклад, “Мертві душі” М. Гоголь назвав поемою, хоча з наукового погляду це роман; “Земля” О. Кобилянської – це насправді також роман, а не “оповідання”, як спершу вважала авторка). Авторські жанровизначальні заголовки та підзаголовки можуть указувати на рівень генологічної свідомості епохи, в яку живе митець; генологічну думку самого творця (яка може випереджати досягнення сучасної йому науки); певну літературну традицію, у світлі якої адресат повинен оцінити конкретний текст; ту жанрову ознаку, яку автор вважає головною у своєму творі і яка спрямовує читача у певне русло рецепції; або ж навпаки, задекларована у заголовку назва одного жанру насправді може просто маскувати інший жанр тощо. Загалом жанрові означення письменників дуже індивідуальні, позначені значною мірою суб’єктивності. Ба більше – іноді їх навіть не можна назвати “жанровими”. Це – суб’єктивні образні асоціації (ось як назви збірки малої прози М. Хвильового “Сині етюди” чи роману В. Підмогильного “Невеличка драма”). Тому при науковій генологічній кваліфікації тексту не можна цілковито покладатись на авторське “чуття” жанру, але при цьому не слід і категорично відкидати його. Бо заголовок твору – це “своєрідний код порозуміння письменника з читачем” [13, с. 21], адресована реципієнту авторська інтерпретація тексту. Врешті-

решт, авторські заголовки та підзаголовки як форми паратекстуальності (за Ж. Жеттом) – це невіддільна частина художньої цілості, вони рефлексують сенс (іноді символічно-підтекстовий) усього твору.

Та навіть у суто теоретичному розмежуванні опорних генологічних понять, безвідносно до їх історичного походження чи авторського художнього переосмислення, немає ладу. Шляхів подолання цієї, без сумніву, кризової термінологічної ситуації є кілька. Перший, найпоширеніший, – так звана **триступенева класифікація**, традиційна *лінійна ієрархія* категорій: рід – вид – різновид, де кожне наступне поняття є видовим щодо попереднього, родового, логічно підпорядкованим йому. Саме ця класифікація досі панує у більшості підручників та літературно-критичній практиці завдяки своїй логічності і простоті. Щоправда, досить неоднозначно локалізується у триступеневій ієрархійній системі поняття “жанру”. На питання – яку з категорій він репрезентує – рід, вид чи різновид – дослідники відповідають по-різному. Так, О. Васильківський [5], автори “Літературознавчого словника-довідника” [20, с. 417-418] та ін. визначають жанр як різновид, підвид. Інший погляд, тісніше пов’язаний з широким використанням цих термінів в історико-літературних дослідженнях, висловлюють О. Бандура [1, с.185], І. Денисюк [12], С. Крижанівський [18] та ін., які вважають, що літературний жанр є другим щаблем у системі “рід – вид (= жанр) – підвид (різновид)”, а жанрова модифікація, чи жанровий різновид, відповідно займає третій ступінь класифікації. Лабільність поняття жанру при лінійно-ієрархійній системі визначення його координат зростає, оскільки триступеневу класифікацію літературних творів можна чи не з таким самим правом замінити дворівневою (рід – вид), як пропонував ще В. Белінський, і якої, до речі, дотримувався І. Франко, чи, скажімо, чотириступеневою, за схемою С.Крижанівського [рід (епос) – вид (роман) – жанр (історичний роман) – різновид (історичний роман з історичними особами та історичний роман без історичних осіб)] [див.: 18]. Зрештою, як зауважує А. Ткаченко, “<...> не маємо права не означувати у разі потреби і 4-, і 5-ступеневу градацію для поглиблення характеристики текстів <...>” [32, с. 63]; але якщо ступенювати лінійну класифікацію до безконечності, то врешті-решт теза Б. Кроче про те, що жанрів стільки, скільки “індивідуальних” творів, виявиться справедливою, а сама категорія жанру непотрібною.

Очевидно, сьогодні, коли художні твори чимраз більше жанрово схрещуються (зрештою, ця тенденція спостерігається ще з часів романтизму), причому не тільки на стику різних жанрів (новела-казка, оповідання-фейлетон, казка-притча), а й на межі літературних родів (драматична поема, лірична драма, епічна драма) і навіть видів мистецтв (акварель, арабеска, ескіз, етюд, симфонія, соната, ноктюрн), встановити їхню генологічну природу стає дедалі важче. “<...> Якщо у передромантичний період жанрова приналежність літературного твору була творчою передумовою автора, регулювалася нормами <...>, то пізніше вона стала заздалегідь непередбачуваною рівнодією жанрових традицій і творчого задуму, який вільно їх перетворює” [21, с. 186], – констатує Г. Маркевич. У генології з цього приводу виникла навіть думка про *атрофію* жанрів [див.: 31, с. 130, 131, 208-210, 351] – обмеження їх функціональної ролі, розмивання структури, зрештою – поступове, проте неухильне історичне відмирання. Певною мірою ця теза справедлива, оскільки відбиває об’єктивну (проте не єдину!) тенденцію жанрової еволюції письменства в напрямку переходу від нормативістської поетики так званого рефлексивного традиціоналізму (С. Аверинцев) до поетики новітньої, нетрадиціоналістської, детермінованої тотальною емансипацією індивідуально-

творчої волі від естетичних догматів. Жанри у традиційно-нормативному (класицистичному) значенні (з чітко регламентованою структурою) і справді щораз менше фігурують у творчості митців; їхні рамки руйнуються, деякі з них майже цілком відмирають (ось як ода, дифірамб чи героїчна епопея). Відбувається закономірний процес *деканонізації жанрів*. Зрештою, у певному сенсі вони насправді вироджуються, атрофуються. Але зникає, атрофується не уся жанрова система літератури, а тільки її нормативістська, традиціоналістська зорієнтована модель. Натомість *неканонічні жанри*, особливо ті, що виникли на межі кількох родо-видових структур, продовжують існувати, більш від того – саме вони творять нове обличчя письменства. Тому, мовлячи далі про “жанри”, важливо не звужувати це поняття тільки до нормативних параметрів його змісту (жанр $\neq$ канонічний жанр), а розуміти ширше. Бо за цим терміном ховаються і так звані чисті (канонічні) жанри, і нечисті, вільні, тобто неканонічні. Прикметно, що у польській та французькій літературознавчих традиціях існує досить чітке термінологічне розрізнення так званих *чистих* жанрів (франц. genres tranches), жанрів *синкретичних* або *змішаних* (польськ. gatunki mieszane; франц. genres mixtes), “у яких на більш-менш рівних правах виступають елементи двох чи трьох літературних родів” [41, с. 176], та *межових* (польськ. gatunki pograniczne), або *паралітературних* (франц. genres paralittéraires), що утворились на стику літератури і не-літератури, зокрема критики, філософії, науки, журналістики, музики, малярства тощо (до прикладу, внаслідок синтезу мистецтв) [див.: 40, с. 177]. У схожих категоріях осмислює проблему жанрової “чистоти” С. Скварчинська [44], яка поділяє жанри на *прості* і *скомпліковані* (до яких можна зарахувати як синкретичні, так і паралітературні). Вважаємо, що терміносполуку “скомплікований жанр” доцільно вживати на позначення усіх нечистих, складних, багатоелементних жанрових утворень, які мають риси різних літературних родів, жанрів чи видів мистецтва, – тобто як загальне поняття для синкретичних (змішаних) та межових (паралітературних) жанрів.

Властиво, лінійна класифікація, в основі якої лежить ієрархічна система прямих підпорядкувань (рід – вид – різновид), виправдовує себе тільки щодо нормативної системи жанрів, тобто такої, яка жорстко кодифікує набір жанрових ознак творів певного виду і ґрунтується на визначеному каноні літературної творчості. Натомість поза тричленим поділом літературних творів залишаються *скомпліковані* жанрові утворення, а також такі, які існують паралельно у всіх трьох родах у чистому або й змішаному вигляді – як, скажімо, літературна казка чи сатира (їх, напевно, варто називати *дифузними* – від лат. diffusio – поширення, – оскільки сфера їхнього поширення не обмежена родовими параметрами). Дво-, три-, чотирирівнева чи будь-яка інша (х-рівнева) лінійна класифікація сьогодні просто не може “втримати” жанр у своїй системі координат. Зрештою, він і сам уже “не хоче” вкладатися в прокрустове ложе чітких приписів старої типологічної схеми. Відтак виникає ситуація, за якої генетична теорія не відбиває реального стану історичного буття жанру.

Дехто з дослідників бачить вирішення проблеми у *розширенні кількості родів*. Так, Ю. Борев [4] в окремий рід виокремлює сатиру, В. Дніпров [14] – роман, П. Гернаді [42, с. 35-36, 152-153, 158] – “дидактичну” літературу. Про літературні *межироди*, або ж суміжні (міжродові) змістоформи (ліро-епос, ліро-драму та епо-драму) веде мову й А. Ткаченко [див.: 32, с. 125]. Однак хоч би як доповнювалася стара схема новими поняттями, вона все одно залишається недієздатною, бо в її основі лежить хибна апріорна аксіома про взаємне *повне* підпорядкування категорій “рід – вид – різновид”.

Унаслідок критичного перегляду цієї аксіоми постала "перехресна" класифікація російського літературознавця Г. Поспелова, який заперечив усталену думку про те, що кожен рід має свої жанри, а жанр – свої різновиди, і висунув гіпотезу про відносну автономність жанру стосовно літературного роду: "<...> Жанр – це не вид якогось окремого роду, <...> жанрові і родові властивості лежать у різних площинах змісту творів і <...> ділити твори на роди і жанри можна тільки «перехресно»" [25, с. 206]. Така позиція виявилася досить продуктивною в генології, породивши цілу низку ґрунтовних і теоретично вивірених праць з теорії окремих родів та загальної типології жанрів. "Перехресна" класифікація Г. Поспелова значно розширила ґносеологічне поле розуміння жанру, але в багатьох моментах була надто абстрактною. Зосібна, сам жанр вчений розумів винятково як поняття загальнотеоретичне, "не історично конкретне, а типологічне" [24, с. 155]. Назагал така позиція виправдана, проте надто однобічна, бо *de facto* ігнорує еволюційну змінність жанрів та саму можливість жанрових модифікацій.

Логічні відношення між родом і жанром і справді не можна розглядати як родовидове підпорядкування (як трактує лінійна класифікація). Адже обсяг поняття жанру становить частину обсягу поняття роду (тобто *повністю* підпорядковується йому) тільки тоді, коли це жанр чистий, канонічний. Дифузні й скомпліковані жанри прямо не підпорядковуються поняттю роду, а *перехрещуються* з ним, себто входять до нього тільки *частиною* свого обсягу; існує ряд рис, що не входять у обсяг певного роду, а належать іншому родові чи й виду мистецтва. Як рід не може існувати поза конкретними жанрами, хоч деякі жанри можуть існувати поза конкретним родом, так само й жанр як певна абстрактна матриця не існує поза конкретними жанровими модифікаціями, проте останні можуть існувати поза межами одного жанру (себто на межі різних жанрово-родових чи видових структур). Тому-то не маємо права твердити, що жанр є *видом* роду, оскільки існують жанри, які не повністю, не всім своїм обсягом підпорядковані певному роду і виходять поза його межі. Аналогічно й поняття жанрової модифікації підпорядковане поняттю жанру тільки частково, бо є такі модифікації, які у своєму змісті поєднують риси різних жанрів, а тому не цілком входять до обсягу понять кожного з цих жанрів. Отож, і жанрова модифікація – не різновид жанру, а відносно самостійне поняття літературної морфології нижчого рівня загальності (виходячи з такої логіки, не можна ототожнювати не лише поняття "жанру" й "виду", а й терміносполуки "жанрова модифікація" і "жанровий різновид". Останній термін правомірно вживати тільки на позначення підвиду чистих (канонічних) жанрів. Термін "жанрова модифікація" універсальніший, ширший, ніж "жанровий різновид", тому може застосовуватись як до канонічних, так і до неканонічних жанрів). Відтак співвідношення понять роду і жанру, а також жанру та жанрової модифікації (взятих як універсальні генологічні категорії) – це відношення *часткового підпорядкування*, ускладненого можливим *перехрещенням*.

Ідеї "перехресної" класифікації оригінально розвиває також А. Ткаченко. Виходячи з розуміння тотальної взаємодії та взаємопроникнення літературних родів і жанрів та доповнюючи "теоретичний" поділ літератури (епос – лірика – драма) – "практичним" (поезія – проза – драматургія), дослідник пропонує власну "структурну модель-схему літературної генерики", в основі якої – перехрещення двох осей: парадигматичної (осі літературних родів) та синтагматичної (осі літературних "видів" – тобто, в розумінні вченого, поезії, прози, драматургії). Навколо цієї категоріальної "арматури" – "великого генологічного хреста" – розбудовується літературна генерика як "система систем",

умовно представлена у вигляді кулі, котра своєю чергою складається з менших сфер – родо-видових субсистем. Причому жанр А. Ткаченко розуміє як продукт *перетину* родових і “видових” параметрів.

Деякі дослідники пропонують цілком нові способи “впорядкування” літературного матеріалу – *альтернативні генологічні концепції*, котрі немовби становлять “*третій шлях*” у типології художньо-словесних творів (поруч із лінійною та перехресною моделями). Це, скажімо, *хронотопна* класифікація американського вченого П. Гернаді (“*концентричні*”, “*кінетичні*” та “*екуменічні*” жанри) [42, с. 69, 171-177]; *метажанрова* – російської дослідниці Р. Співак [29], ідеї якої в українському літературознавстві розвиває Т. Волкова [7] (*філософський* метажанр зображає дійсність у площині *всезагального*; *феноменологічний* – різнобічно описує *одиничне* явище; *типологічний* – характеризує *особливості* явища в його причетності до якоїсь спільності); *полікритеріальна* – С. Овчаренко (жанри “канонічні” та “вільні”, “відкриті” та “завершені”, “монтажні” та “монодичні”, “моножанри” та “поліжанри”) [22, с. 21]. Ці концепції репрезентують оригінальні, не цілком узвичаєні ще сьогодні, але, гадаємо, доволі перспективні способи літературної систематизації, які, хоча й безпосередньо не торкаються проблеми конкретних жанрових модифікацій, та все ж можуть застосовуватися при генологічному аналізі тексту.

Практично неосяжне розмаїття жанрознавчих концепцій та абстрактно-теоретичний, спекулятивний характер більшості з них спровокував появу *генологічного релятивізму* й навіть радикального *нігілізму* як реакції на методологічну дезорієнтацію. Уже класичним прикладом абсолютного заперечення евристичної й гносеологічної вартості поняття жанру стала естетична доктрина італійського неогегельянця Бенедетто Кроче. Трактуючи естетику як “науку про вираження” і вважаючи естетичне та логічне різними рівнями розвитку людського духу, філософ постулює неможливість пізнавального подолання межі між цими ступенями: “Омана починається тоді, коли з поняття хочуть вивести вираження <...>, – коли не помічають різниці між другим щаблем і першим і внаслідок цього, здійнявшись до другого, твердять, що знаходяться у сфері першого. Ця омана має назву *теорії художніх або літературних родів*” [19, с. 40-41]. Кроче, однак, не відкидає будь-яких типологічних подібностей між різними мистецькими явищами, проте кваліфікує такі подібності лише як вияви “*родинної схожості*” між історично та психологічно спорідненими творами. Таким чином, італійський естетик заперечує жанр як абстрактну універсалію на користь конкретно-історичної індивідуальності окремого твору, себто “індивідуалізує” жанрову природу кожного конкретного художнього феномену. Така концепція, попри її позірну епатажність, небезпідставна. Вона ґрунтується на цілком виправданому спротиві генологічному нормативізму, проте в його критиці заходить аж надто далеко, відмовляючи в праві на існування генології як такій. Не дивно, що, за спостереженням іспанського філософа Х. Ортеги-і-Гасета, “ідея Кроче, котрий заперечує існування мистецьких жанрів, не залишила ані найменшого сліду в естетичній науці” [23, с. 274] – у сенсі її перетворення на загальноприйнятну аксіому, – а й досі залишається провокативно-контроверсійною гіпотезою.

Усе ж жанр (як і інші генологічні категорії), попри всю його концептуальну полівалентність та умовність, – не випадкова термінологічна “наліпка”, вигадана літературознавцями для зручності – щоб “розпихати” реальні тексти до апріорних “шухлядок”, – а істотний атрибут онтології художнього твору, важливий чинник літературного процесу в його синхронному й діахронному вимірах. Слушно пише

Г. Грабович: "Жанр, зрештою, – серцевина й суть літератури, річ синхронна і водночас діахронна, сукупність поодиноких творів і системність форми та концепції, тож природно, що в ньому перехреснюються й віддзеркалюються процеси літературного та суспільного життя" [10, с. 36]. Про це свідчить не тільки тягла історія і досить стійка й виразна поетика окремих жанрів, а й постійне прагнення більшості письменників давнини і сучасності мислити жанровими категоріями у своїй творчій практиці, свідомо чи підсвідомо "перед-розуміти" (в герменевтичному сенсі) жанрову сутність та своєрідність власних творів у контексті традиції, а незрідка й вербально експлікувати свій погляд на генологічні проблеми. Тому жанр – не фікція, а дійсність (хоча й узагальнена), проблема жанру – не надумана, а справді важлива. Попри крайній генологічний нігілізм і релятивізм Б. Кроче та його послідовників, раз у раз регенований в епоху постмодерну, аксіоматичним залишається твердження, яке в афористичному формулюванні вже згадуваного Х. Ортеги-і-Гасета звучить так: "Будь-який літературний твір належить до певного жанру, як кожна тварина – до своєї відміни" [23, с. 274]. Та при цьому навіть конспективний огляд головних генологічних концепцій оприявнює виразну тенденцію до *деканонізації* розуміння жанру, відходу від класичних нормативів. Ось як схарактеризовано сутність цієї тенденції в одному з англomовних літературознавчих словників: "Класична жанрова теорія має регулятивний та приписовий характер і ґрунтується на визначених фіксованих припущеннях психологічної й соціальної диференціації. Сучасна жанрова теорія, з іншого боку, з часом стає все більш описовою і все більше уникає будь-яких відкритих тверджень про жанрову ієрархію" [39, с. 82]. Такий напрям саморуху наукового мислення вимагає докладнішого аналізу іманентної смислової структури генологічних категорій в координатах опозицій "приписовість – описовість", "типологічне – емпіричне", "логічне – історичне", "абстрактне – конкретне", "інваріантне – варіантне", "універсальне – індивідуальне" тощо.

Теоретико-методологічний плюралізм безупинних дискусій довкола сутності генологічних категорій засвідчує іманентну діалектичну суперечливість самих цих понять. Властиво, ця суперечливість – об'єктивна ґносеологічна підстава принципово відмінних, часом навіть антитетичних (контрарних) і навіть взаємовиключних (контрадикторних) поглядів на проблеми літературної морфології.

Жанр – поняття багатогранне. За влучним висловом Г. Грабовича, "<...> жанр – література в мікрокосмі: це й сукупність конкретних текстів, і динаміка співвідношень вартостей, норм, впливів, читацьких виповнених чи невиконаних очікувань. Жанри мають свою історію, виникають і замирають, переживають розквіт або занепад і часом <...> відроджуються. Жанр також стає носієм естетичного осягнення, що є суттю літератури як мистецтва і таким чином стає позачасовим" [11, с. 27]. Себто жанр – це категоріальний синтез конкретно-текстуального й абстрактно-нормативного, сталого й змінного, синхронного й діахронного, історичного й транс- чи й метаісторичного.

Звісно, жанр, передусім, – естетична *універсалія*, а не *реалія*. Поняття жанру відображає не конкретний предмет, а типологічну сукупність загальних ознак, властивих цілому ряду предметів – кількісно невизначеній (відкритій) множині одиничних літературних текстів. Зрештою, жанр у сучасному розумінні – це навіть не стільки "ідеальний тип літературного твору" (в такому разі мусив би існувати еталон жанру, матеріалізований у конкретному канонічному тексті, а всі інші зразки цього жанру щодо еталону мали би тлумачитися як недовершені, неповні), скільки, як справедливо

доводить С. Овчаренко, *тип художнього мислення*, матеріалізований у тому чи тому творі – незалежно від часу його появи чи національної належності, ба – навіть від естетичного матеріалу (матеріальної природи образотворчих засобів – словесних, звукових чи просторових). Останнє зовсім не означає, що жанр – застигла в своїй незмінності, раз і назавжди дана абстрактна категорія, безвідносна щодо конкретного тексту. Якраз навпаки: це *категорія історична*, цілковито залежна від саморуху текстуальної реальності; жанр коеволюціонує разом з текстами і поза текстами не існує; проте він і не тотожний жодному з тих текстів, котрі виявляють його риси. Текст онтологічно первинний щодо жанру; однак жанр визначальний гносеологічно, оскільки інваріант жанру прогнозує варіативність текстів, абстрактний набір рис детермінує сам склад множини конкретних творів. Таким є складне співвідношення абстрактного і конкретного в структурі поняття жанру.

Недаремно в літературознавстві з'являються спроби внутрішньої семантичної диференціації цієї категорії за принципом “історичне / теоретичне”, “абстрактне / конкретне”, “ідеальне / реальне”. Так, російський літературознавець Н. Тамарченко слушно вказує на двозначність терміна “літературний жанр”, що впливає з базової різниці між теоретичною моделлю художньої структури та реальною історією літератури. З одного боку, поняття жанру відповідає “певному різновиду творів, *реально* існуючому в *історії* національної літератури чи ряду літератур і позначеному тим чи іншим традиційним терміном <...>” (роман, новела, ода, елегія, комедія, трагедія тощо); з іншого ж – “ідеальному” типові чи логічно сконструйованій моделі, заснованій на порівнянні конкретних літературних творів і розглянутій у ролі їх *інваріанта*” [30, с. 4]. Французький філолог-структураліст Ц. Тодоров закликає: “Щоб уникнути будь-якої двозначності, слід постулювати існування, з одного боку, *історичних жанрів*, з іншого – *теоретичних жанрів*. Перші суть результат спостережень над реальною літературою, другі – результат теоретичної дедукції” [33, с. 9]. Ця пропозиція базована на реальній відмінності двох способів типологізації літературних творів – емпіричної фіксації історично сформованих жанрових феноменів та логічної класифікації теоретично можливих жанрових потенцій мистецтва слова. Німецький теоретик Е.Леммерт, автор праці “Структурні форми оповіді”, пропонує ще радикальніше термінологічне розрізнення: “*Жанри* для нас – провідні *історичні* поняття, *типи* – *аісторичні* константи” (курсив наш. – Н.Т.) [43, с. 16]. Зрештою, співвідношення двох окреслених сем [теоретичного (аісторичного) й історичного змісту жанру] – центральна проблема сучасної генології.

Хай там як, поняття жанру – це певна форма літературознавчого мислення, що відображає групи літературних текстів у типологічній спільності їх суттєвих і специфічних ознак. Під *змістом* поняття жанру слід розуміти сукупність істотних прикмет змісту і форми визначеної групи літературних текстів, які характеризують їх природу і своєрідність. *Обсяг* поняття жанру – це комплекс літературних текстів, охоплених цим поняттям, тобто таких, для яких характерна сукупність ознак, що передбачених змістом поняття жанру. Аналогічно можна окреслити й категоріальну структуру жанрової модифікації, розглядаючи її як достатньо самостійне щодо жанру поняття, вужче від нього за обсягом, проте ширше й нюансованіше за змістом (згідно зі законом “зворотного відношення між змістом і обсягом понять”: чим ширший обсяг поняття, тим вужчий його зміст, і, навпаки, чим вужчий обсяг поняття, тим ширшим є його зміст [16, с. 40]). Ті ознаки, які охоплює категорія вищого порядку, надто загальні й

тому менш чіткі й виразні, ніж ті, які виражає концепт нижчого рівня; універсалія конечно не здатна охопити й спрогнозувати всі свої варіації.

Жанр та жанрова модифікація – це, як уже зазначалося, категорії діалектично складні. Слід розрізняти 1) жанр і жанрову модифікацію як загальні (універсальні) генологічні поняття, категорії літературної морфології (жанрова модифікація, жанр як такий) і 2) поняття конкретних жанрів (наприклад, казка, роман, елегія тощо) та жанрових модифікацій (чарівні, сатиричні, кумулятивні казки). У першому значенні жанр (як і жанрова модифікація) – поняття *умоглядно-теоретичне*, тобто чиста абстракція високого рівня узагальнення, яка відбиває універсальну властивість усіх літературних текстів належати до певної типологічної категорії (класу). “Як літературознавче поняття жанр завжди одиниця у класифікації творів і показник їх традиційних рис, який допомагає процесу естетичної комунікації” [38, с. 12-13], – справедливо пише Л. Чернець. У другому сенсі жанр (і жанрова модифікація) – поняття *історично конкретніше*, узагальнення нижчого рівня, проте також – варто наголосити! – універсалія, а не реалія.

Жанр як жива єдність абстрактного і конкретного, теоретичного й історичного – це синтез сталого й змінного, повторюваного й неповторного. *Константність* (стійкість), *повторюваність* (репродуктивність), з одного боку, та, з іншого, *еволюційна змінність* (лабільність) – головні атрибути жанру як синтетичної генологічної категорії. Як поняття абстрактне, типологічне жанр характеризується сукупністю стійких жанрових ознак, що незмінно відтворюються протягом довгого часу і кваліфікують певний ряд творів. “Жанри становлять собою явище, що історично повторюється в різних епохах, у розвитку різних національних літератур, у різних напрямках однієї епохи національно-літературного розвитку” [24, с. 155], – зауважує Г. Поспелов. Сстійкість та повторюваність жанру (чи жанрової модифікації) водночас не заперечує його динаміки, змінності у певних історичних умовах, що характеризує його уже як поняття конкретніше, тісно пов’язане зі соціально-естетичними вимогами часу, тенденціями розвитку літератури. Причому лабільність модифікацій значно вища, ніж у їхньої жанрової моделі. Напрями, стилі, течії, літературні школи, талант письменника, суспільно-політичні й мистецькі віяння доби впливають на становлення, занепад, відновлення, видозміну літературних жанрів та їхніх модифікацій. Проте існує й зворотний вплив – жанр і жанрова модифікація своєю чергою теж позначаються на літературному процесі. “У кожного жанру свої можливості, і завдяки цьому він може стимулювати розвиток одних рис в літературі і гальмувати виникнення інших” [17, с. 19], – наполягає Н. Копистянська. Відтак генологічна структура літератури, незважаючи на відносну сталість художньо-композиційних жанрових особливостей, постійно зазнає змін: одні жанри виникають і розвиваються, перебуваючи на стадії становлення, другі – занепадають, атрофуються і відмирають (чи іноді до часу замирають), треті – відроджуються, оновлюються, розгалужуються.

Міцно вкорінені в історії словесного мистецтва і водночас зорієнтовані у перспективи розширення його можливостей, літературні жанри та їхні модифікації завше єднають у собі *традицію* (“старе”, незмінне, відтворюване) і *новаторство*. “Задоволення, яке дістаємо від літературного твору, зумовлене почуттям новизни – і водночас упізнаванням відомого” [35, с. 252], – міркують Р. Веллек та О. Воррен. І справді, кожен письменник, хоче він того чи ні, перебуває у силовому полі певних літературних канонів; на нього впливає попередня мистецька традиція (навіть якщо він

категорично заперечує цю традицію, усе ж своїм відреченням від неї мимоволі визнає її існування та власну пов'язаність із нею). Але разом із тим творці силою власного таланту порушують, видозмінюють історично усталені норми, розширюють рамки жанру, привносять специфічно індивідуальні та національні риси тощо. Діалектичну природу жанру вдало підмітив М. Бахтін: "У жанрі завжди зберігаються невмирущі елементи архаїки. Правда, ця архаїка зберігається в ньому тільки завдяки постійному її оновленню, так би мовити, осучасненню. Жанр завжди і той і не той, завжди старий і новий водночас. Жанр відроджується і оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру. <...> Жанр живе сучасним, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок" [2, с. 121-122].

Такий синтез стабільності та лабільності жанру, його відкритості до потенційних змін і взаємодії з іншими генологічними структурами та, з іншого боку, відносної стійкості жанровизначальних прикмет І. Денисюк влучно поіменував *еластичністю*: "Природа еластичності кожного жанру й полягає в тому, що при здатності збагачуватись за рахунок різних родів, інших жанрів, він не втрачає своєї основної конфігурації" [13, с. 20].

Однак якщо жанр стійкий і змінний заразом, то виникає запитання, які саме чинники – формальні чи змістові – виражають його сутність і є сталими (незмінними) у процесі історичного розвитку, а які варіативними (змінними)? Іншими словами, які з них є суто жанровими? Властиво, це проблема смислового наповнення генологічних понять.

Очевидно, будь-які крайні позиції у дефініції жанру лише як змістового феномена чи, навпаки, як винятково формальної категорії є невиправданими, бо уже самі поняття змісту / форми взаємозумовлені й невіддільні одне від одного (пригадаймо класичну гегелівську максиму: "зміст є не що інше, як *перехід форми* у зміст, а *форма* є не що інше, як *перехід змісту* в форму" [9, т. 4, с. 389]). На наше переконання, цілковиту рацію має В. Жирмунський: "<...> Ознаки жанру всебічно охоплюють поетичний твір. До них належать особливості композиції, побудови твору, але й також особливості теми, тобто своєрідний зміст, визначені властивості поетичної мови (стилістики), а іноді й особливості вірша. Отож, коли ми говоримо про жанр як тип літературного твору, ми не обмежуємося композицією, а маємо на увазі встановлений традицією тип поєднання певної теми з композиційною формою та особливостями поетичної мови" [15, с. 381-382]. Тож природу жанру визначають і компоненти змісту, й компоненти форми в їхньому органічному взаємопроникненні та співіснуванні. Симптоматичними є автокорективні заяви тих науковців, які у вирішенні проблеми природи жанру тяжіють до одного з полюсів формально-змістової дихотомії. Так, скажімо, Г. Поспелов, який схиляється до того, що "жанр – це тільки один, і при тому абстрагований, "типологічний" аспект *змісту* (курсив наш. – Н.Т.) художніх творів" [24, с. 190], не оминає своєю увагою категорію форми, тісно пов'язуючи її зі змістовими параметрами твору: "Форма творів у всіх своїх конкретних особливостях безперервно історично змінюється разом зі зміною конкретних особливостей їх ідейного змісту, які вона виражає і якими вона створюється" [24, с. 155]. Чи, наприклад, Г. Гачев та В. Кожинов, котрі основним жанротворчим чинником вважають *форму*, одразу ж поспішають зауважити, що "будь-яка художня форма є, з нашого, не що інше, як застиглий, предметний художній зміст. Будь-яка властивість, будь-який елемент літературного твору, який ми сприймаємо тепер як "суто формальний", був колись *безпосередньо* змістовним" [8, с. 18]. Відтак жанр Г. Гачев та В. Кожинов кваліфікують не просто як

формальну категорію (прикметно, що таку примітивізацію цієї концепції досить часто подибуємо навіть в авторитетних генологічних виданнях), а як *змістовну форму*.

Ідея "змістовної форми" (тобто "застиглого, опредметненого" художнього змісту, що став формою) у генологічній теорії Г. Гачева – В. Кожина суголосна з поняттям "внутрішньої форми" твору (образного способу формування думки та організації мовного матеріалу, своєю чергою типологічно подібного до "внутрішньої форми" слова – "етимону", первісно-образного уявлення, що виражає відношення змісту думки до свідомості) у психолінгвістичному вченні О. Потебні. Проектуючи ідеї О. Потебні в генологію (зрештою, він сам переносив їх на художній твір), у структурі жанру можна виділити три компоненти – зовнішню форму, внутрішню форму та зміст. *Зовнішня форма* виявляється у загальній мовній оформленості твору, що відрізняє його від інших видів художньої творчості (мистецтва) і є передумовою розуміння тексту; під зовнішньою формою "треба розуміти не одну звукову, а й загалом словесну форму, повнозначну в своїх складових частинах" [26, с. 30]. При цьому слід пам'ятати, що тільки найістотніші, найстійкіші мовно-стильові особливості у їх співвідношенні зі суб'єктно-образною структурою твору можуть мати статус жанрових. *Внутрішня форма* твору, або "*образ*" (у слові – найближче етимологічне значення) – певний спосіб, яким мова відбиває дійсність і яким виражається значення. Внутрішня форма жанру – це своєрідний першообраз-архетип (у літературознавчому, а не психоаналітичному розумінні), часто тісно пов'язаний із міфологічним світоглядом, що лежить в основі сюжетно-композиційної й образної організації тексту. *Зміст*, або *ідея* – значення образу (сукупності образів), "низка думок, викликані образи в глядачеві й читачеві або які служили підставою образу в самому мистецтві під час акту творення" [27, с. 125]. Усі три компоненти перебувають у нерозривному зв'язку, "<...> існують у специфічній синхронній одночасовості, тому зміна одного з них неминуче викликає зміну й інших", хоч поза тим "<...> з функціонального погляду образ виступає центральним компонентом структури твору" (І. Фізер) [36, с. 42]. Ця трихотомія, до речі, перегукується із бахтінською теорією жанру як "*тривимірною конструктивною цілою*", що вміщає "мовленнєві цілі" (~ "зовнішня форма" жанру), "внутрішній світ" твору – хронотопна й сюжетно-персонажна організація (~ "внутрішня форма") та способи художнього (насамперед предметно-тематичного) "завершення" – ідейно-естетичні параметри (~ "зміст").

Як мовилося, внутрішня форма жанру має "архетипний" або ж, точніше, "генотипний" характер. Саме в цій сфері жанрового буття у "знятому" вигляді зберігається найдавніший досвід його історичного становлення. На сьогодні в науці існує чимало гіпотез щодо генези й праоснови жанрів. Так, О. Веселовський пов'язує виникнення жанру з етикетно-звичаєвими стилістичними зворотами (мовними кліше) [див.: 6, с. 281]. І. Смирнов вважає, що "архетипною" основою літературних жанрів є сукупність тропів [див.: 28, с. 8]. О. Фрейденберг першоелементом жанроформи називає світоглядну в своїй основі "первісну метафору", осмислюючи яку, "ми розкриваємо, як первісна людина уявляла собі об'єктивний світ" [37, с. 28]; у жанрах відбиті певні "готові форми", в яких закам'яніла архаїчна картина буття. Відтак здатністю відновлюватись володіють тільки ті типи сюжетів, образи, словесні формули, в яких первісний зміст "уже відлився в застиглу схему і не заважає накласти на ці старі форми новий карб" [6, с. 496], тобто кожне нове відродження першооснови супроводжується накладанням нового змісту на змертвілий в архетипній формі зміст.

Історичне формування жанрових модифікацій найчастіше, власне, й пов'язане з накладанням на відносно сталу і повільно змінювану жанрову форму, чи то пак, "змістовну форму", нового жанрового змісту, продиктованого суспільно-естетичними потребами й проблемами нової доби – як літературними ("стиль епохи", приклад інших митців тощо), так і позалітературними чинниками інтеграції соціальних, психологічних, естетичних ідей в ґенологічну свідомість письменників, критиків, читачів конкретного часу. Жанрова модифікація, як і жанр, тяжіє до певного взірця визначеної жанрової структури. Однак, як уже акцентувалося, жанрова модифікація – категорія конкретніша, а відтак піддатливіша до різних впливів, аніж жанр: вона легше і швидше всотує у себе те нове, що привноситься епохою, національною культурою, творчою індивідуальністю письменника тощо. Жанрові модифікації, слушно зауважує М. Бондар, "більше наближені до матеріалу, фактів і чинників дійсності, що лежать в основі творчого задуму і в самому його втіленні" [3, с. 11]. Тому вони й швидше змінюються, ніж жанри з їхнім тяжінням до устійнення, стабілізації й навіть канонізації "змістовної форми". Модифікації як конкретизації жанрового інваріанта (набору стійких рис, характерних для творів певного жанру незалежно від часу й місця їх написання), його історично локальні конкретизації й відгалуження розмивають, розхитують, *деканонізують* еталонну жанрову модель, представлену "взірцевими" творами і постійно відтворювану в літературній традиції. Ба більше, специфіка жанрових модифікацій якраз у тому, "що вони, – за С. Крижанівським, – незмінно прагнуть "вибитися" з розряду жанрових різновидів у ранг окремих жанрів" [18, с. 154]. Яскравим прикладом цього може слугувати літературна казка, що первісно виокремилась як жанрова модифікація казки фольклорної, а згодом утвердилась як окремий, самостійний жанр, що існує вже у власній множині модифікацій.

Диференціація жанрових модифікацій може здійснюватися за найрізноманітнішими критеріями – відповідно до тих факторів "змістовної форми", котрі, власне, і відрізняють якусь визначену варіацію жанрового інваріанта від канону цього жанру. І. Денисюк, зокрема, твердить, що жанрова своєрідність "<...> характеризується насамперед типом оповіді (взаємодія автора і персонажів), побудовою сюжету і композиції, обсягом твору, функціонуванням у ньому часу і простору, специфікою героїв і принципів типізації та індивідуалізації, стилем тощо" [12, с. 193]. Б. Томашевський пропонував жанровизначальні чинники, які "<...> підпорядковують собі всі інші прийоми, необхідні для створення художнього цілого", іменувати *домінантами* [34, с. 159]. Причому в кожному конкретному випадку модифікаційна домінанта може бути різна. Серед таких чинників-модифікантів – елементи *художнього змісту* (проблемно-тематичні модифікації роману – історичний, соціально-побутовий, соціально-психологічний, філософський тощо; пафосні модифікації поеми – героїчна, сатирична, трагічна та ін.), *внутрішньої форми* (за домінантним типом образності – вірш-алегорія, символічна новела, роман-дорога; за особливостями сюжетно-композиційної організації – кумулятивна казка, вірш-емфаза, рондо, роман в новелах, авантюрний, кримінальний, біографічний романи) та *зовнішнього мовленнєвого оформлення* (за цим критерієм виокремлюються, наприклад, роман у віршах, поезія в прозі, адресатні форми лірики – послання, звернення тощо). При цьому слід пам'ятати про високу ймовірність жанрового синтезу у модифікаціях дифузних і скомплікованих жанрів, особливо в новочасному письменстві XIX–XX ст.

Підсумовуючи теоретико-методологічну проблематику нашої статті, стисло сформулюємо власне розуміння опорних генологічних категорій, оперте на сучасний стан досліджень у цій галузі літературознавства.

Жанр – синтетична (теоретико-історична) категорія морфології мистецтва слова, відносно автономна щодо літературного роду (універсалії вищого порядку), яка відображає відкриті групи літературних текстів у типологічній спільності їхніх суттєвих і специфічних ознак змістовної форми та характеризується константністю (стійкістю), повторюваністю (репродуктивністю), з одного боку, та еволюційною змінністю (лабільністю), здатністю до генерування жанрових модифікацій – з іншого. Жанр як категорія літературної типології іманентно містить два взаємодоповняльні значення: 1) тип художньо-словесного твору як історично сформованої єдності структури та смислу і 2) трансісторичний тип художнього мислення (система основних жанротворчих принципів, утілюваних у певний тип художньої структури).

Жанрова модифікація – генологічне поняття нижчого рівня загальності, вужче за обсягом, проте чіткіше нюансоване за змістом від суто літературного жанру; варіантна конкретизація жанрового інваріанта, у якій зберігається основний стійкий формозмістовий комплекс жанровизначальних рис і, поруч з тим, наявні специфічні особливості, які модифікують базову модель жанру і вирізняють цей тип на тлі інших модифікацій.

1. Бандура О.М. Теорія літератури: Посібник для вчителів. – К.: Рад. школа, 1969.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 4-е. – М.: Сов. Россия, 1979.
3. Бондар М.П. Жанр і система жанрів (Деякі теоретичні та історико-літературні аспекти) // Радянське літературознавство. – 1984. – № 7.
4. Боров Ю.Б. Сатира // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / Ред. Г.Л. Абрамович, Н.К. Гей и др. – М.: Наука, 1964. – Т. 2.
5. Васильківський О.Т. Жанровий аналіз літературного твору // Рад. літературознавство. – 1976. – №2.
6. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Гослитиздат, 1940.
7. Волкова Т.С. Проблема метажанру в ліриці: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук / АН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 1992.
8. Гачев Г.Д., Кожин В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / Ред. Г.Л.Абрамович, Н.К.Гей и др. – М.: Наука, 1964. – Т. 2.
9. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1973.
10. Грабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997.
11. Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні української літератури // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997.
12. Денисюк І.О. Жанр літературний // Українська літературна енциклопедія: В 5 т. / Відп. ред. І.О.Дзевєрін. – К.: "Українська Радянська Енциклопедія" ім. М.П. Бажана, 1990. – Т. 2.
13. Денисюк І.О. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст. – К.: Наук. думка, 1986.
14. Днепров В.Д. Роман – новый род поэзии // Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1980.
15. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. – С-Пб.: Санкт-Петерб. гос. ун-т, 1996.

16. Карамшичева Н.В., Бостач С.В. Логіка: Курс лекцій для студентів гуманітарних факультетів університетів. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1996.
17. Копыстьянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе (период становления социалистического реализма). – Львов: Вища школа, 1978.
18. Крижанівський С.А. Рід, вид, різновид. До питання про сучасну жанрову систему // Крижанівський С.А. Художні відкриття і літературний процес: Огляди, статті, роздуми. – К.: Рад. письменник, 1979.
19. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Пер. с итал. В. Яковенко. – М.: Изд. М. и С. Сабадашких, 1920. – Ч. 1: Теория.
20. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997.
21. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе / Пер. з польськ. – М.: Прогресс, 1980.
22. Овчаренко С.В. Проблема жанру у класичній та некласичній естетиці: Автореф. дис. д-ра філософ. наук. – К., 1999.
23. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994.
24. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М.: Просвещение, 1972.
25. Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983.
26. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
27. Потебня А.А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993.
28. Смирнов И.П. Вопросы художественной преемственности. (Литература нового времени в ее соотношениях с древнерусскими памятниками и фольклором): Автореф. дис. ...д-ра филол. наук. – М.; Л., 1978.
29. Спивак Р. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. – Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1985.
30. Тамарченко Н.Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Известия Российской Академии Наук. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60. – № 6.
31. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / Ред. Г.Л. Абрамович, Н.К. Гей и др. – М.: Наука, 1964. – Т. 2.
32. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для гуманітаріїв. – К.: Правда Ярославичів, 1997.
33. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
34. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – 3-е испр. изд. – М.; Л.: Госиздат, 1927.
35. Узлек Р., Уоррен О. Теория литературы / Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1978.
36. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження. – К.: KM Academia, 1993.
37. Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978.
38. Чернец Л.В. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики. – М.: Изд. Моск. ун-та, 1982.
39. A Dictionary of Modern Critical Terms / By R.Fowler. – London; Henley; Boston, 1978.
40. Głowiński M. Gatunki pograniczne // Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. – Wyd. 3-e, poszerzone i popraw. – Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1998.
41. Głowiński M. Gatunki mieszane // Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. – Wyd. 3-e, poszerzone i popraw. – Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1998.
42. Hernadi P. Beyond Genre. New Directions in Literary Classification. – Ithaca and London, 1972.
43. Lämmert E. Bauformen des Erzählens. – 8., unveränderte Auflage. – Stuttgart, 1991.
44. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze: Rodzaj literacki. – Warszawa, 1965. – Т. 3.

**GENRE AND GENRE MODIFICATION
IN THE LABYRINTH OF GNOSEOLOGICAL PARADOXES**

Natalya TYKHOLOZ

*National Academy of Sciences of Ukraine,
Lviv Branch of T.H.Shevchenko Institute of Literature,
A.Mitskevych st., 5, 79005 Lviv, Ukraine*

The article is dedicated to the theoretical explication of basic categories of modern genology (the theory of literary genres) – genre and genre modification. Semantic structure of these notions is outlined as the dialectic synthesis of theoretical and empirical, historic and typological, traditional and innovatory. On the basis of the verification of previous genological conceptions specified definitions of genre and genre modification have been suggested, as well as differentiation of canonic and non-canonic genres, pure and complicated genre structures have been substantiated.

Key words: genre, genre modification, genology, classification.

Стаття надійшла до редколегії 17.06.2004

Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2.06:81'255.4

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ В СИСТЕМІ ФОРМАЛІЗМУ

Мар'яна ЛАНОВИК

*Тернопільський державний педагогічний університет ім. В. Гнатюка,
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,
вул. М. Кривоноса, 2, 46027, Тернопіль, Україна*

У статті висвітлюються проблеми художнього перекладу з позицій формалізму. Пропонуються можливі шляхи перекладознавчого аналізу як вирішення проблем трансформування форми та конструювання літературного твору засобами іноземної мови у літературній системі. Окреслюється вплив на розвиток перекладознавства концепцій Р. Якобсона, Ю. Тинянова, Я. Мукаржевського та ін., особливо концепцій, пов'язаних з ієрархією та домінантами літературного твору, внутрішнього структурування та організації значення, функціонування тексту та його компонентів як цілого.

Ключові слова: художній переклад, формалізм, телеологічна поетика, перекладознавство, теорія літературної революції, структуралізм.

Початок ХХ ст. був позначений появою низки нових наукових підходів у різних сферах досліджень, у тому числі й літературознавстві. Деякі з них ґрунтувались на вироблених у постромантичному універсумі традиціях, були продовженням попередніх пошуків; інші – кардинально їх заперечували. До останніх можна певною мірою віднести усі формально-структурні підходи, виникнення яких було зумовлене лінгвістичним поворотом ХІХ ст., що став поштовхом до змін у царині філософії та прагматики мови. Першим цілісно оформленим та вагомим напрямом, що позначився на подальших дослідженнях у цьому річищі, став формалізм. Сформувавшись у Росії в середовищі московських філологів (Р. Якобсон, Г. Вінокур, Ю. Тинянов та ін.) і петербурзькому лінгвістичному гуртку ОПОЯЗ (В. Шкловський, Б. Ейхенбаум та ін.), цей метод значно вплинув на літературознавчі та перекладознавчі пошуки в Європі у ХХ ст.

Звичайно, формалісти не були першими, хто зосередив особливу увагу на формі художніх творів. В Європі вивчення мистецьких форм мало давню і довготривалу традицію, закорінену в естетиці античності, що особливо посилилась засадами класицизму з його тяжінням до форм як вияву гармонії. На зміну класицизму прийшов романтизм як “переважання змісту над формою” [5, с. 176], у якому “що” стало важливішим за “як”, і який проголосив бунт проти формул у мистецтві, віддавши перевагу духові над формою. Однак і в його естетичній системі не остання роль відводилась формі.

Формалісти виробили нове, власне розуміння форми, закоріненої в мову як систему, первинну сутність, що керує мистецтвом, спрямовує думки, вибудовує літературні твори за власними сталими законами. “Формальне” представники цієї школи окреслювали як

“мовне”. Їхні гіпотези будувались на основі спостережень, що невід’ємною характеристикою кожної мови є її формальна завершеність, і підсилювались лінгвістичними пошуками у цьому ж напрямі: “Кожна мова має чітко визначену і єдину у своєму роді фонетичну систему, за допомогою якої вона і виконує свою функцію; більше того, усі висловлювання мови, від найбільш звичних і стандартних до чисто потенційних, вкладаються в мистецький узор готових форм, уникнути яких неможливо. На основі цих форм у свідомості носіїв мови складається певне відчуття чи розуміння усіх можливих смислів...” [4, с. 145]. Тому можна говорити, що “мова влаштована таким чином, що, яку би думку мовець не хотів повідомити, якою би оригінальною або химерною не була його ідея чи фантазія, мова повністю готова виконати будь-яке його завдання” [4, с. 145]. Відтак “світ мовних форм, взятий в межах даної мови, є завершеною системою позначення так само, як система чисел є завершеною системою означення кількісних співвідношень або як множина геометричних осей координат є завершеною системою означення усіх точок даного простору” [4, с. 145]. Таким чином, формальні елементи мови повністю задають систему висловлювань та побудову кожного літературного твору, а наявність коду передуге його розумінню.

З таким припущенням було пов’язане уявлення про мову як “замкнуту систему, що здатна породжувати відкриту множину текстів, що безконечно помножується. Таким, наприклад, є визначення Ємсьєвим тексту як усього, що було, є і буде сказане даною мовою. З цього випливає, що мова мислиться як панхронна і замкнута система, а текст – як та, що постійно нарощується на часовій осі” [2, с. 59].

Попри абсолютну вкоріненість в лінгвістику, формалісти активно вивчали формальну сторону літератури, яку означили власним терміном “літературність” (Р. Якобсон), розуміючи під ним “відчутність форми”. Чітко розмежувавши та протиставивши практичну та поетичну мови (а також вивчення поезики та поетичної мови), вони активно опрацьовували питання, пов’язані з цілісною системою літературних творів та з їх окремими компонентами. Відповідно, у центрі їхньої уваги постали проблеми поетичної мови та теорії віршування – від використання звуків у поезії (теорія звукового ладу), мелодики та архітекtonіки вірша, проблем ритму і його співвідношення з інтонацією, проблем артикуляції (Р. Якобсон, В. Шкловський) до аналізу синтаксису і семантики, стилю, зв’язку і взаємозалежності різних елементів поетичного тексту (Ю. Тинянов). Щодо прози, теж активно опрацьовувались складові елементи творів, особливо сюжет, композиція, мотив як найпростіша динамічна одиниця системи, персонаж як природний носій сюжету, та система побудови прозових текстів в цілому. Проза розглядалась як своєрідна типізація світу, де все інформаційне середовище пронизане спільними параметрами, які задають фіксовані контури художніх творів.

Однією з головних категорій матеріальної естетики раннього формалізму стало сприймання та трактування мистецтва як “прийому” (В. Шкловський, “Мистецтво як прийом”), який полягає у поетичному опрацюванні певних мовних засобів вираження. Літературний твір у розумінні формалістів поставав як “сукупність прийомів”, за допомогою яких він “робиться”, “виконується”, “конструюється”. Тому вивчався не текст, а прийоми, за допомогою яких він був сформований. При цьому конструктивний принцип був проголошений домінуючим художнім методом: “Це була саме телеологічна поетика – поетика свідомого “роблення” ідеальних творів... Не ставлячи своєю ціллю навчити (прямо чи опосередковано) письменників складати зразкові твори, формальна школа не відмовлялась тим не менше від самої телеології “роблення” (пор.: “Як зроблена “Шинель” Гоголя” М. Ейхенбаума, “Як зроблений “Дон Кіхот” В. Шкловського), від підходу до твору

як конструктивного цілого, хоча при цьому формалісти схильні були вважати, що телеологічний момент випливає не з акту індивідуальної творчості, а з активності прийомів як таких, далеко не завжди усвідомлюваних автором" [1, с. 30].

Згодом, з подальшим переосмисленням ідей, погляди російських формалістів дещо змінились. Цьому сприяла розроблена Ю. Тиняновим концепція літературної форми, у якій він запропонував розглядати літературну форму не як статичний феномен, а як динамічну структуру. На думку російського вченого, динамічна форма генерується не за допомогою поєднання та комбінування, а за допомогою взаємодії та єдності усіх компонентів твору. Окрім того, як зазначав дослідник, у кожному художньому творі відбувається постійна боротьба між усіма його складовими елементами. Той компонент, який перемагає, постає "конструктивним фактором" – центральним та домінуючим у всій ієрархії твору, і йому підпорядковуються усі інші елементи системи. Саме від цієї домінанти залежить основний конструюючий принцип кожного твору. При його заміні у процесі роботи над текстом повністю змінюється загальний конструюючий принцип, усі елементи трансформуються та перебудовуються так, як цього вимагає конструктивний фактор. Постійна взаємодія усіх компонентів забезпечує художню якість літературного твору. За відсутності динамічної взаємодії між ними текст взагалі не можна вважати мистецьким виявом.

У контексті цієї концепції Ю. Тинянова досить чітко окреслюється перекладознавча система російського формалізму. Її специфіка була зумовлена націленістю формалістів на теоретичність та внутрішню системність мистецьких творів, яка "доповнюється "автофункцією", тотожною відношенню незмінно існуючих текстових елементів до інших мов та культур" [6, с. 91]. Таким чином, з одного боку, перекладознавча система формалізму обмежується своєрідним "відстороненим" поглядом на літературні феномени, що передбачало розгляд художніх творів як герметично замкнених, таких, що керуються власними законами, відірваних від будь-яких позатекстових контекстів. З іншого – всяка варіативність тексту, у тому числі й у формі художнього перекладу, залежить від домінантних функцій твору, конструктивних формант та повністю визначається ними.

Щодо підходів до художнього перекладу тут слід зазначити такі ключові моменти:

– *По-перше*, мова перекладного твору, як і мова оригіналу, є завершеною системою з саморегулюючою формою, що автоматично конструє та спрямовує кожне висловлювання, кожен елемент художньої системи твору. При цьому, як вказував Е. Сепір, мова "повністю готова виконати будь-яке завдання", тобто кожна мова здатна передати будь-яку думку чи твір. Відтак перед перекладачем ставилось завдання по можливості відтворити увесь спектр (чи якомога більшу його частину) мовної ієрархії твору. При цьому до уваги брались щонайменші елементи. Концепція В. Шкловського про змістову наповненість окремих компонентів, включаючи фонему, спонукала до необхідності точного відтворення алітерацій, омонімії, повторів, ритмів, силабіки, мелодики, музичного ладу мови, інтонації тощо, а це було нелегким завданням.

– *По-друге*, з огляду на особливу зацікавленість формалістів проблемами художнього стилю (що не могло не позначитись на перекладознавчих студіях), художній переклад часто розцінюється як стилізація, наслідування чужого стилю (Ю. Тинянов), як стильова варіація оригіналу, виконана тією або іншою мовами.

– *По-третє*, беручи до уваги конструктивний характер творчості, переклад можна розглядати як просту реконструкцію оригіналу, здійснену відсторонено від нього, як "роблення" перекладачем іншомовної версії засобами іноземної мови. Згідно з термінологією формалістів, переклад теж став "прийомом". Вирішальним при цьому можна

вважати правильне визначення перекладачем конструктивного фактору, художніх домінант, що є головними в ієрархічній системі твору та спрямовують усі інші його компоненти. При такому підході головне завдання перекладача полягає в тому, щоби відшукати домінуючі компоненти, а потім відтворити усю ієрархію твору так, як вони цього вимагають. "Схема вірша втілюється у вірцях вірша" [8, с. 478], – зазначав Р. Якобсон. Тобто оригінал твору пропонує готовий вірець для власного наслідування засобами іншої мови, а іноземна мова, у свою чергу, пропонує формотворчі вірці для втілення. Виявивши, яким чином "зроблений" першотвір, перекладач, використовуючи ті ж художні прийоми, може "зробити" його іншомовну версію. У результаті цього кожен елемент стає іншим до цього самого елементу.

– По-четверте, процес праці перекладача, як і кожної творчості, може бути зведений до двох основних функцій – селекції та комбінування (Р. Якобсон), успішне виконання яких, на думку формалістів, забезпечує хороший результат. За допомогою цих функцій "...відібрані слова комбінуються у мовленнєвому ланцюгу. Селекція здійснюється на основі еквівалентності, подібності та відмінності, синонімії й антонімії; комбінація – побудова речення – ґрунтується на суміжності. Поетична функція проектує принцип еквівалентності з осі селекції на вісь комбінації. Еквівалентність стає конститууючим моментом у послідовності" [8, с. 472]. У цьому сенсі важливо розглядати й зворотний бік творчої праці – проблему нон-селекції, тобто питання, чому одні елементи у процесі творчості вибирають, а інші – відкидають. Хоча перекладач більше обмежений у своїй праці, ніж митець, що працює над оригінальним твором, однак і тут є сенс говорити про подібні проблеми: чому, наприклад, автор іншомовної версії вибирає одні елементи твору, передаючи їх майже дослівно, а інші "губляться", відходять на задній план; або ж чому з синонімічного ряду він вибирає той, а не інший відповідник. При такому підході еквівалентність відіграє конститууючу роль і в перекладі, який вимагає пошуку еквівалентів на всіх рівнях ієрархії твору, і в разі вдалого їх втілення у матеріалі іншої мови перекладений твір в цілому повинен бути еквівалентом оригіналу.

У контексті огляду основних підходів до проблем художнього перекладу в системі формалізму не можна оминати увагою ще однієї впливової на той час концепції Ю. Тинянова, виробленої ним у праці "Про літературний факт" (1924) та ширше поданої у науковій розвідці "Про літературну еволюцію" (1927). Маємо на увазі сформульований ним принцип літературної динаміки, що його російський дослідник трактував як процес постійного оновлення та відродження літературних форм. У праці "Про літературний факт", відмовившись від герметичного підходу до літературних явищ, Ю. Тинянов зосередив увагу на міждіалектних стосунках, задля чого він розглядає твір у контексті інших літературних текстів. У наступній своїй розвідці він наголосив на тому, що літературні явища залежать від взаємозв'язків і з літературними, і з екстралітературними системами, та окреслив теорію літературної еволюції. Хоча при формалістському підході розвиток у сфері художньої творчості розглядався як саморозвиток, визначений законами форми, однак, дослідження еволюції Ю. Тинянов вважав неможливим без урахувань взаємозв'язків літератури з іншими мистецькими системами, тими формами, якими вони керуються. Згодом разом з Р. Якобсоном він опублікував ще одне дослідження – "Проблеми вивчення літератури та мови" (1928), у якому було запропоновано вивчати літературу "як частину складової мережі систем, що взаємодіють між собою. Кожна система керується власними іманентними законами, і кожна взаємопов'язана з іншими системами за допомогою набору специфічних структурних законів. Завданням історії літератури постає встановити структурні закони

літератури та проаналізувати взаємозалежність між літературною та іншими історичними системами" [9, с. 57]. Лише таким чином, вважали російські вчені, можна дослідити процес літературної еволюції.

Це стало переломним етапом у літературознавчих і перекладознавчих підходах школи формалізму. Можливість розглядати літературний твір та літературу в цілому як динамічну структуру у взаємодії з екстралітературними феноменами, відтак – перехід від статичної твору до динаміки, від синхронного аналізу до діахронного, вивели усю напрацьовану систему наукових підходів на шлях структуралізму. Водночас це забезпечило абсолютно інше розуміння явищ художнього перекладу. При такому висвітленні вище окреслених питань стало зрозуміло, що будь-яка творчість, у тому числі й перекладацька, не може далі зводитись до простого конструювання, "роблення" і розглядатись як сума готових, наперед заданих прийомів. У контексті вивчення літературної еволюції цілком перекладу стало не відтворення формальних одиниць у їхній ієрархічній побудові, а збагачення літератури новими формами, що існують в інших національних системах. Це вивело перекладознавство на якісно вищий рівень, оскільки відводило художньому перекладові вирішальну роль у процесі збагачення мистецьких систем та загалом у ході літературної еволюції.

У такому напрямі відбувались подальші наукові розвідки окремих представників російського формалізму та їхніх послідовників у Празькому лінгвістичному гуртку, одним із співзасновників якого був Р. Якобсон, який 1926 р. емігрував до Праги. Другу половину 20-х, поки російські колеги мали змогу спілкуватись та відвідувати наукові засідання у Празі, можна вважати процесом спільних пошуків. Сфера цих пошуків була значно розширена та доповнена науковими розвідками чеських дослідників, особливо концепцією Я. Мукаржєвського. Для перекладознавчих студій найціннішими та найпліднішими є його напрацювання, пов'язані з вивченням художньо-естетичних норм, які чеський учений окреслює не як правила, а як творчу енергію. Розглядаючи літературний текст як комплекс цінностей – естетичних (твір) та позаестетичних (історичні фактори, життя письменника) [3, с. 280], Я. Мукаржєвський вважав, що вивчення та аналіз мистецьких явищ немислимі поза межами цих норм та цінностей. Відповідно, їх необхідно враховувати й при здійсненні та аналізі художніх перекладів.

У празький період своєї діяльності Р. Якобсон сформулював надзвичайно важливу концепцію, яка знайшла широке втілення у перекладознавстві – і лінгвістичному, і літературознавчому. Узявши за основу комунікативну модель Бюлера, яка складалась із трьох інстанцій – мовця (функція вираження), адресата (функція названого), матеріалу (функція зображення), – Якобсон доповнив її шестифункціональною схемою: 1) контекст (референційна функція); 2) послання (поетична); 3) відправник (емотивна); 4) одержувач інформації (конативна); 5) контакт (фатична); 6) код (функція метамови).

У кожному творі важливу роль відіграє не окрема функція, а поєднання їх усіх: "Відмінності між повідомленнями полягають не у монопольному виявленні якоїсь однієї функції, а у їхній відмінній ієрархії. Словесна структура повідомлення залежить, насамперед, від функції, яка переважає" [8, с. 468]. Зрозуміло, що у художньому творі слід звертати особливу увагу на ті функції та їх "побічні дії" (Р. Якобсон), які створюють естетичний ефект, – референтну (денотативну або когнітивну), емотивну (експресивну), за допомогою якої виражається ставлення мовця до повідомлення. Перекладач повинен не тільки зберегти ієрархію функцій, але й, за їх допомогою, досягти іншомовною версією того ж ефекту, якого досягається оригіналом. Мабуть, найважчі завдання тут пов'язані з проявами емотивної функції, оскільки "вона пов'язується з прагненням справити враження певних емоцій,

справжніх чи вдаваних..." [8, с. 469]. Для її відтворення і для збереження такого ж її ефекту в іншомовному відповідникові перекладачеві необхідний значний мистецький досвід.

Як бачимо, такий підхід до літератури робив кожне мистецьке явище актом художньої комунікації. Переклад цей процес подвоював, а в теоретичному плані увиразнював можливі підходи та саму схему комунікації. З огляду на важливість перекладацьких студій, як і на необхідність поглиблення вивчення у цій царині, Р. Якобсон присвятив проблемі перекладу окрему працю "Про лінгвістичні аспекти перекладу". У ній він вказав на можливі сфери художнього перекладу, визначивши три головні його різновиди: 1) внутрішньомовний (передбачає переклад одних знаків засобами інших знаків цієї ж мови); 2) міжмовний (при якому знаки однієї мови передаються еквівалентними знаками іншої мови); 3) міжсеміотичний (передбачає переклад мовних знаків невербальними засобами інших знакових систем). При цьому головним принципом перекладацької праці Р. Якобсон вважав принцип пошуку еквівалентів – у тій же мові, в іншій національній мові чи невербальній знаковій системі. Таке розуміння виводило дослідження проблем художнього твору далеко за межі, окреслені формалізмом на етапі його становлення. Тому згодом представники формалістської школи вийшли у своїх пошуках на проблеми структуралізму: вони окреслили теорію літературної структури та концепцію літературної динаміки, яка стала основою для розвитку структурного підходу. Їхні ідеї позначились також на багатьох інших літературознавчих та перекладознавчих дослідженнях ХХ ст. Особливо помітним є вплив на теорію систем та концепцію конструктивізму Х. Форстера та Н. Луманна, що досліджують способи функціонування та внутрішню організацію систем, їх динамічну стабільність / змінність / пластичність, а також розглядають літературні форми з погляду автопоезису, їхню самоорганізацію, самопідпорядкування та референцію на власні елементи та типи функціонування.

У зв'язку з цим не можна не вказати й на близькість ідей формалізму до поглядів представників Нової критики: обидві школи акцентують свою увагу на мовному вираженні художніх творів, що ґрунтується на диференціюванні практичної та поетичної мови; на автономності художнього тексту як замкненого в собі явища, що не пов'язані ні з митцем, ні з епохою написання, ні з історичними та соціальними структурами; на необхідності відсторонитись від екстралінгвістичних факторів і шукати зміст у структурі самого твору. Нова критика пропонує термін "пильне прочитання" (close reading). Пильне прочитання передбачає детальне проникнення у кожен найменший компонент твору: нема нічого поза межами тексту, що мало б значення для розуміння самого тексту, тому значення треба шукати лише в структурі твору, ієрархії його компонентів. Це, як вважають прихильники Нової критики, забезпечує наближене розуміння оригіналу, сприяє цілісності сприйняття: "Ключем, що дозволяє автору викликати бажану комбінацію імпульсів, є правильно знайдене слово. Однак кожне окреме слово в літературному творі осмислюється лише завдяки функціонуванню його в загальному контексті твору" [7, с. 87]. Відтак цінність твору полягає в функціональній ролі окремих елементів, де цільність контексту ставиться вище, ніж проста сума частин твору, отже "сприйняти цю цільність можна лише шляхом багаторазового, пильного прочитання тексту твору" [7, с. 87].

Особлива цінність ідей формалізму та суміжних з ним досліджень для перекладознавчих студій полягає не лише у збагаченні перекладознавства новими концепціями, пов'язаними зі системою та ієрархією художніх творів, внутрішньою їх динамікою, а й у тому, що формалісти привернули увагу до вагомості мовного матеріалу, до внутрішньої природи тексту, вказали на необхідність враховувати усі найменші його деталі. Так у

перекладознавстві постала проблема відтворення усієї системи художнього твору, необхідності збереження в іншомовній версії ієрархії формотворчих чинників на всіх рівнях структури тексту – від фонетичного до контекстуального. Такий підхід був згодом значно опрацьований вченими і зіграв визначну роль у подальшому розвитку не лише літературознавчого, а й лінгво-стилістичного перекладознавства.

1. Косиков Г.К. "Структура" и/или "текст". Стратегии современной семиотики // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000.
2. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002.
3. Мукаржевский Я. Поэт и произведение // Мукаржевский Я. Структуральная поэтика. – М., 1996.
4. Сенир Э. Грамматист и его язык // Языки как образ мира. – М. – СПб., 2003.
5. Татаркевич В. Історія шести понять. – К.: Юніверс, 2001.
6. Хима Г. Современные направления в литературоведении. – К.: Четверта хвиля, 2000.
7. Цурганова Е.А. Новая Критика // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
8. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 2002.
9. Kolesnikoff N. Formalism // Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms. General Ed. and Compiler Irena R. Makaryk. – Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2000.

THEORY OF LITERATURE STUDIES ON THE TRANSLATION PROBLEMS IN THE SYSTEM OF FORMALISM APPROACH

Maryana LANOVYK

*Ternopil National V. Hnatiuk Pedagogical University
Department of Theory of Literature and Comparative Literary Criticism
M. Kryvonis St. 2, UA-46027, Ternopil, Ukraine*

The article deals with the translation studies illuminated from the point of view of formalism approach. The possible ways of translation analysis as the dissolving problems of form transformation and constructing the literary text by means of the foreign language in foreign literature system are given. The concepts of R. Jakobson, J. Tynianov, J. Mukarzewsky, especially the concepts of hierarchy and dominants in literary work, inner structuring and organization of the meaning, and functioning of text and its components as the whole, as well as the influence of these concepts upon the translation studies development are outlined.

Key words: Translation studies, formalism approach, teleological poetics, theory of the literary evolution, structuralism.

Стаття надійшла до редколегії 17.06.2004

Прийнята до друку 31.08.2004

МОЛОДА КАФЕДРА

УДК 821.161.2'06-32.09 О. Стороженко

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ЦИКЛУ ОПОВІДАНЬ “З НАРОДНИХ УСТ” ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА

Соломія РЕШЕТУХА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322 964190*

У статті автор аналізує жанрову своєрідність оповідань Олекси Стороженка з циклу “З народних уст”, звертаючи увагу на оповідання, написані на основі прислів'їв та приказок, розглядає сюжетно-композиційні та наративні особливості, доводить, що ці оповідання – є самобутніми творами.

Ключові слова: оповідання-прислів'я, оповідання-приказка, наратор, сюжетно-композиційні особливості.

Олексу Стороженка можна вважати “запізнілим романтиком” української прози. Свою місію письменника, на думку М. Зерова, він розглядав крізь призму “збирача й оформлювача народних оповідань” [2, с. 219]. Перші його твори друкуються в журналі “Основа”, саме в той період, коли на зміну “романтизму” поступово приходить “реалізм”. Тому, різними є думки М. Гулака і П. Житецького про роман “Марко Проклятий”. Очевидно, М. Гулак захоплено вітає це “запізнене явище”, а тим часом П. Житецький вимагає “сирових матеріалів”, які б мали наукову вартість. На його думку, Олекса Стороженко мав би творити як етнограф та історик-науковець. Дещо іншою є оцінка М. Петрова, який визначаючи місце Стороженка у тогочасному літературному процесі, поставив його у ряд з письменниками “національної школи”, а також вказав, що ця творчість – продовження комічної традиції І. Котляревського та П. Гулака-Артемовського. На відміну від нього О. Огоновський зупинився на спорідненості писань О. Стороженка і Г. Квітки-Основ'яненка. Він уважав, що оповідання О. Стороженка мають немале значення в українській літературі. О. Огоновський писав: “Оповідання і приказки Стороженка мають все ще велику стойність в руско-українській літературі. Найкращою їх прикметою є природний гумор...” [5, с. 365]. П. Куліш вважав письменника майстерним оповідачем, але відзначив, що усно Стороженка розповідає краще, ніж пише.

І. Франко дав оцінку творчості О. Стороженка в “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 року”: “Стороженко, без сумніву, талановитий оповідач і добре володіє українською мовою, але брак вищої освіти і життєві обставини не дозволили йому виробити собі настільки ідейного способу думання і настільки глибокого

розуміння людського життя, щоб з талановитого анекдотиста він міг би зробитися дійсним художником" [10, с. 338].

Валер'ян Чубинський наголошував, що оповідання Олекси Стороженка – це твори для щоденного вжитку, в яких нема жодних політичних чи національно-визвольних ідей. Богдан Лепкий звертає увагу на те, що "у його була велика любов до минушини і до старовини" [4, с. 5], і підкреслює, що "весь матеріал опрацьовував Стороженко літературним способом" [4, с. 5].

У творчому доробку Олекси Стороженка є 10 оповідань, які були надруковані в "Основі" у рубриці "З народних уст". У пізніших виданнях творів письменника вони теж розміщені у розділі з такою ж назвою: підкреслює, що написані оповідання на основі народних сюжетів.

Серед текстів є такі, в основі яких лежать українські прислів'я та приказки: "Се така баба, що їй чорт на махових вилах чоботи оддавав", "Вчи лінивого не молотом, а голодом", "Лучче нехай буде злий, ніж дурний", "Розумний бреше, щоб правди добути", "Не пусти рака з рота", "Скарб", "Жонатий чорт". Крім того, опубліковано оповідання "Промітний українець" та анекдот "Вивів дядька на сухеньке", які не друкувались у рубриці "З народних уст".

Назви більшості творів, як бачимо, ідентичні народним прислів'ям і приказкам.

Для початку пригадаємо дефініції цих двох гномічних жанрів. "Прислів'я – короткі речення зі стислим та влучним висловом народної життєвої мудрости, узагальненого досвіду, висновків зі спостереження різних життєвих фактів і явищ і їх синтетичної оцінки" [1, с. 2345]. "Приказки – короткі афористичні народні вислови для підтвердження якоїсь правди чи думки або характеристики якогось факту чи явища" [1, с. 2335].

Прислів'я відрізняються від приказок двочленним реченням, переважно ритмічною побудовою, зафіксованою римою, дидактичним спрямуванням.

У монографії "Розвиток української малої прози XIX-XX століття" І. Денисюк називає оповідання О. Стороженка з розділу "З народних уст" оповіданнями-приказками. Використовуючи цей термін дослідника, все-таки розмежуємо оповідання-прислів'я та оповідання-приказки, оскільки вони відрізняються обсягом, способом розгортання сюжету та й зрештою генезою.

На нашу думку, до оповідань-прислів'їв належать: "Се така баба, що їй чорт на махових вилах чоботи оддавав", "Лучче нехай буде злий, ніж дурний", "Розумний бреше, щоб правди добути", "Промітний українець", "Скарб", "Жонатий чорт", а оповіданнями-приказками слід вважати: "Не пусти рака з рота", "Вивів дядька на сухеньке".

Для першої групи характерне детальніше розгортання сюжету, змалювання побутово-етнографічних картин, повніше розкриття та розвиток характерів персонажів.

Основою оповідання "Се така баба, що їй чорт на махових вилах чоботи оддавав" стало українське прислів'я: де чорт не справиться – туди бабу пішле, або де чорт не може, там бабу посилає.

І. Денисюк вважає, що письменник міг базуватися на народній казці із збірника Б. Грінченка "Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр.". Але там чорт сам шкодить подружжю. О. Стороженко ж виводить характер баби згідно з народним світоглядом, використовуючи легенду про спілку баби або відьми з чортом, що намовляє розсварити щасливе подружжя.

Дотримуючись традиційної композиційної структури, письменник розгортає сюжетну лінію поступово, а кульмінацію зосереджує у трьох реченнях: "– Жінко!..Що се? – І закипіло..." [6, с. 24]. Розв'язка міститься в єдиному реченні: "Не зовсім-таки й збрехала баба: не жінка зарізала чоловіка, а чоловік жінку..." [6, с. 24]. Далі автор використовує ліричний відступ і робить висновок про причину появи такого прислів'я.

Оповідання не є переказом якоїсь із народних легенд, бо прозаїк створює самобутні образи чоловіка й жінки, подаючи їхні портрети. Літературний портрет служить засобом, за допомогою якого Стороженко розкриває внутрішні переживання персонажів. Зміна настрою героїв оповідання підкреслюється описом зміни виразу обличчя: "Катерина, випровадивши свого чоловіка до церкви, порається біля печі, весела й щаслива, як пташечка..." [6, с. 22] або "Слуха молодиця і вже не сміється: склепилися устенька й посиніли, сама – як крейда..." [6, с. 23].

Оповідання "Вчи лінивого не молотом, а голодом" нагадує народний переказ "Бідна удова з сином удовиченком" із збірника П. Чубинського "Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край" або народну казку "Лінива". Сюжетні лінії подібні, адже в обох творах ("Вчи лінивого не молотом, а голодом" і "Лінива") розкрита проблема сімейного виховання. Заможні батьки виростили ліниву доньку. Однак, опинившись у родині чоловіка, вона почала працювати. Проте різниця між казкою та оповіданням є в подальшому розвитку сюжету. Свекор у казці "Лінива" створив штучну побутову ситуацію. Його рідні доньки нічого не робили і через це не сідали до столу.

"...Усякий за себе відповідає, а одна дочка мовчить.

Батько до неї:

А ти, доню?

Я, тату, нічого не робила, – відповідає.

Ну, то вже ж ти знаєш порядок, – батько каже." [8, с. 141].

Донька відійшла від столу, а невістку не питали, тому вона й сіла їсти. Дівчина придивляється до порядків у сім'ї і з часом поступово починає виконувати якусь певну роботу. Невістка так і не здогадалася, що така ситуація створена зумисне, щоб вона зрозуміла, що необхідно працювати.

О. Стороженко висвітлює проблему виховання по-іншому, можливо й тому, що прямолінійніше розкриває зміст прислів'я.

Так невістка спершу була голодна:

"... от свекор і пита:

А хто що робив?

Всякий, хто що робив розкажує, а Палажка мовчить.

– А ти, невістко, що робила? – пита свекор.

– Нічого не робила, – одвітила Палажка, – і звичаю того не маю, що робить.

– Як нічого не робила, то нічого й не їстимеш: і в нас нема звичаю дарма годувать лежнів!" [6, с. 26].

Зрозумівши, що дармувати не можна, Палажка спочатку принесла води. За цю працю вона отримала кухлик води. Та "голод – не тітка", тому невдовзі невістка почала працювати нарівні з усіма.

Образ Палажки відрізняється від образу безіменної дівчини з казки "Лінива", бо літературному персонажеві притаманні певна зухвалість, самовпевненість навіть у хаті чоловіка. Дівчина звикла, що все робили за неї і для неї. Свекор прагне зробити її

хорошою господинею, але він розуміє, що повинен бути суворим і безкомпромісним, щоб досягти бажаного результату.

Невістка з народної казки є менш яскравою особистістю і в чоловічій хаті не намагається заводити свої порядки, тому свекор по-доброму вирішує проблему виховання: "...сім'я вся голубить її та добрим прикладом учить до праці" [8, с. 142].

Оповідання Стороженка "Вчи лінивого не молотом, а голодом" – оригінальний твір, ознакою цього є не тільки різниця у розвитку сюжету, а й те, що автор змалював цікаву етнографічно-побутову сценку; осмислив і проінтерпретував мудрість голови сім'ї, створив самобутній образ лінивої невістки.

В оповіданні "Лучше нехай буде злий, ніж дурний" Олекса Стороженко використовує один із поширених казкових мотивів про дурня. Герой робить усе не так, як треба, і через це потрапляє у безглузде становище. Але, порівнявши оповідання "Лучше нехай буде злий, ніж дурний" і народну казку "Про дурня" [9], можна прийти до висновку, що події, які відбуваються у цих творах, зовсім різні. Оповідання є більш насиченим і комічним, ніж казка. У творах виникає своєрідний ланцюг ситуацій, кожна наступна подія, яка відбувається з дурнем, пов'язана з попередньою. Завдяки такому нанизуванню подій розгортаються сюжетні лінії, моделі яких між собою схожі, бо жінка радить чоловікові, що робити, а він завжди "запізнюється" з виконанням. Наприклад, в оповіданні Хвеська посилає Хвеська за чимось до батька. І коли чоловік приносить стегно баранини, то залишає на долівці в сінях, і м'ясо з'їдають собаки. Жінка пояснює йому, що треба було стегно порізати і намочити. Чоловік сприймає сказане дружиною буквально і використовує пораду при виконанні наступного завдання, наприклад, "показує в ночовках порізаний жупанок та ще й скалиться до неї, думає собі: от Хвеська по головці погладить за те, що так саме зробив, як вона йому сказала" [6, с. 34].

Як у казці, так і в оповіданні, головні герої йдуть у гості до батьків, де продовжується ланцюг ситуацій, відбувається градація подій, яка веде до кульмінації сюжету. Розв'язки у цих творах різні, бо жінка у казці й далі мордується з чоловіком, а от Хвеська виганяє Хвеська, прийшовши до висновку, що люди правду кажуть: "Лучше нехай буде злий, ніж дурний" [6, с. 36].

Відрізняються між собою образи жінок і в тому, що Хвеська є сильнішою і розумнішою. Вона сама обрала такого чоловіка, бо прагнула керувати ним. Але не витримує абсурдного життя з дурнем і вирішує, що краще залишитися самій.

Жінка з народної казки працьовита, терпляча, вірна. Вона змирилася зі своєю долею. Цей образ справді є народним, оскільки у фольклорі відтворено образ саме доброї, покірної жінки, яка завжди знаходить сили, щоб знести лихо.

Оповідання "Розумний бреше, щоб правди добути" своїм корінням сягає апокрифічної легенди про Соломона, який вправно викривав злочинців. Відгомін цієї легенди зустрічаємо в східних народних переказах про хитрих суддів. Стороженко, напевне, взяв один із них.

Оригінальною є композиція самого оповідання. Історія про панянку має обрамлення, пов'язане з проблемою крадіжки грошей. До судді звертаються троє братів, батько яких помер і залишив їм спадок, який хтось украв. Вони сподіваються, що суддя допоможе знайти злодія.

Автор створює цікавий образ судді, який, розповідаючи вигадану історію про панянку, виявляє не тільки злодія – одного з братів, а й дає характеристику двом іншим: "Ти, – каже старшому, – ревнивий чоловік!.. Ти (суддя глянув на середущого) дуже

ласий до гарних панянок! А ти, – гримнув на меншого, – злодій, ти загарбав батьківські гроші!" [6, с. 39]. Так перед нами постає образ психолога, який уважно слухає й аналізує почуте. Очевидно, образ судді та образ автора майже збігаються. Сам Стороженко працював слідчим і, використавши свій досвід, знайомить читача з методами розкриття злочину.

Також висвітлюються поняття благородство і честь, що робить твір багатшим щодо ідейного змісту. Автор, використовуючи прийом паралелізму, порівнює образи братів і образи з історії, вигаданої суддею. Героям розповіді: чоловікові, коханому панянки та гайдамаці притаманні благородство і великодушність, які виявляються під час розвитку подій. Брати ж, коментуючи цю розповідь, показують негативні риси свого характеру. Так, старший брат – ревнивий, а чоловік панянки – справедливий, бо панянка розповіла, що заприсягла віддати своє дівочтво коханому, і старий чоловік відпустив її, а старший брат скрикнув: "– Одпустив?! Отакого дурня знайди!" [6, с. 38]. Середущий брат – бабій, улесник, а коханий дівчини – людина честі. Коли дівчина прийшла до коханого і розповіла, що чоловік відпустив її по добрій волі, тоді козак відповів: "Будь щаслива; якою прийшла, такою й повертайся до свого нелюба.

– Оцей, мабуть, ще дурніший за старого полковника! – скрикнув середущий брат" [6, с. 39]. Наймолодший брат – злодій, а грабіжник – благородна людина, тому що, коли панянка знов зустріла гайдамаку, то і він змилювався над нею, почувши, як вчинили чоловік і коханий, а менший брат промовив: "– Оцей, мабуть, ще дурніший за тих двох!" [6, с. 39]. Так суддя розкриває не лише злочин, а й прагне показати братам їхні недоліки. Очевидно, цей твір містить набагато глибший повчальний підтекст.

Це оповідання за наративними особливостями найбільш подібне з твором "Промітний українець", в якому оповідач любить займатися слідством.

Оповідання "Промітний українець" можна вважати оригінальним текстом. Епіграфом до твору є прислів'я: "дурний, як ворона, а хитрий, як чорт". Це своєрідна характеристика поведінки одного з героїв твору Федота Гордіївича. Він був цукроваром у маєтку одного з приятелів Стороженка. Письменник був свідком цих подій, про які розповідає в оповіданні. Ця деталь вплинула на створення своєрідних сюжетно-композиційних і наративних особливостей, які відрізняють цей твір від оповідань-прислів'їв та оповідань-приказок. Це оповідання можна вважати "я – оповіданням" [3]. Однією з особливостей є те, що автор і є наратором, тобто розповідь ведеться від першої особи. Цей оповідач – освічений інтелігент, а не проста людина, як в інших оповіданнях.

Стороженко змальовує в оповіданні прекрасний пейзаж: "...я був вражений красою місцевості. Широкою яснозеленою долиною, рясно вкритою купами дерев і кущами верболозу, мальовничо вигиналась річка Ворскла, утворюючи безліч острівків і заток..." [7, с. 3], подає художні портрети Надії Сергіївни, вона була: "... вродливою, чорнявою, високою на зріст жінкою, розкішною і в повному розквіті молодості і краси" [7, с. 3] і Федота Гордіївича: "З лиця цукровар був не дуже миловидний, смуглявому, таранкуватому обличчю його надавали ще неприємнішого виразу чорні хитруваті очі, прикриті густими, зрізаними бровами" [7, с. 4]. У кожному слові відчувається особисте ставлення оповідача до подій персонажів.

Особливістю твору є використання аплікації, введення у текст народних прислів'їв. Кожне з них розкриває думку про певну подію чи рису характеру персонажу. Зокрема, наратор дає характеристику господарю дому: "слабкий, гірший від лихого". Володимир

Іванович вірить доносам і наклепам цукровара, лютує на інших робітників, але ситуації змінити не може.

Стороженко відображає індивідуальність характеру кожного персонажа. Усе це реальні, живі люди, він описує, як вони вміють проаналізувати ситуацію, прийняти рішення і зробити те, що запланували. Так селянин, мудрості якого щиросердно дивується автор, виводить на "чисту воду" Федота Гордійовича. Він не скаржиться на цукровара за його нечесні вчинки, а створює ситуацію, в якій ображає Федота Гордійовича на словах. А коли той побіг скаржитися господарю, то селянин не заперечує сказаного, а пояснює, чому так зробив. Таким чином він показує Володимирі Івановичу (господарю) справжнє обличчя цукровара.

Протягом твору сам наратор веде власне розслідування і підтверджує слова селянина, розповівши товаришеві про власні спостереження й почуті розмови. Наратор захоплений подією і радий, що все завершилося успішно. Адже і він вніс свою лепту у вирішення цієї проблеми.

Генезою оповідання "Скарб" є прислів'я "як Бог дасть, то і в вікно подасть". Та цей твір відрізняється від інших, бо письменник використовує два прислів'я: перше ("як Бог дасть, то і в вікно подасть") – для розкриття сюжетної лінії – і друге ("хвалить шинкар п'яницю, а дочки своєї за його не віддасть") – для дидактичного закінчення. Головний герой є лінивим, в цьому винна його мати. Він не робив нічого, лише їв та спав протягом усього життя, а достаток у нього був завжди. Спершу про нього піклувалися батьки, потім наймит і наймичка.

Після розв'язки автор вводить позасюжетний елемент – ліричний роздум про поняття щастя, кого з людей можна вважати щасливим. Потім підводить читача до думки, що Павлуся (головного героя оповідання) можна вважати щасливою людиною і водночас зауважує, що ніхто б не хотів бути таким Павлусем, бо "хвалить шинкар п'яницю, а дочки своєї за його не віддасть".

У структурі оповідання "Жонатий чорт" також є два прислів'я: "сам чорт не пізна, яка з дівчини молодиця вийде" і "біда одна – людей една". Цей твір нагадує народні казки і легенди, в яких розповідається про спілку нечистої сили й людини. Причиною втечі фантастичного героя – чорта була його зла дружина. Тому зав'язкою твору можна вважати прислів'я: "сам чорт не пізна, яка з дівчини молодиця вийде". Під час своєї подорожі чорт зустрічається з чоловіком, який теж втік від жінки. Вони вирішують мандрувати обоє і заробляти гроші. Так підтверджується прислів'я: "одна біда – людей една". Чорт заходить у тіло будь-якої людини і мучить її, а чоловік видає себе за знахаря і виганяє нечистого. За це він отримує гроші, які ділить з чортом. Та чоловік починає відчувати себе могутнім і зазнається. Нечистий вирішує йому за це помститися. Однак, як у казці, так і в оповіданні, чоловік виявляється хитрішим і перемагає чорта: "Розв'язали, він (чоловік) побіг у будинки, прямо у ту світлицю, де чорт мордує княгівну. Як убіжить, як крикне не своїм голосом:

"Тікай, чорте, жінка йде!" [6, с. 51].

Чорт, звичайно, втік через вікно, княгівна одужала.

Найближчим до народної байки є оповідання "Не пусти рака з рота", основою якого стала українська народна приказка. Цей твір невеликий за обсягом. Структура його нагадує байку, бо складається з двох частин: оповідної та висновку – повчання. Зокрема, сюжетна лінія твору – це коротка розповідь (зав'язка), один діалог (розвиток дії, куль-

мінація і розв'язка) і також дидактично-моралізаторське закінчення, зміст якого розкривається у приказках: "Упустив рака з рота" і "Не пусти рака з рота".

Анекдот "Вивів дядька на сухеньке" письменник назвав гуморескою. Генезою цього твору є приказка. Сюжетна лінія – це оповідь про покарання селян. Письменник констатує сваволю пана та кривду, яку той чинить людям. Він ніби оминає, соціальні питання і водночас зображує деталі побуту українського села, що є жанровою специфікою таких мініатюр. Стороженка цікавить сама ситуація, в якій юнак, прагнучи уникнути покарання, переконує дядька помінятися з ним місцями, мотивуючи перевагу сухого місця. Недаремне, коли хто кого одурить, то говорять: "вивів дядька на сухеньке".

Особливістю оповідань-прислів'їв "Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав", "Вчи лінивого не молотом, а голодом", "Лучче нехай буде злий, ніж дурний" та оповідань-приказок "Не пусти рака з рота", "Вивів дядька на сухеньке" є кільце, адже назва твору і останнє речення тотожні, за допомогою якого письменник прагне виділити головну думку кожного твору.

В оповіданнях-прислів'ях та оповіданнях-приказках наратор – третя особа, яка не бере участі в описаних подіях, і ці оповідання можна класифікувати, як такі, що мають усноповідну манеру викладу [3]. Також ці оповідачі нагадують старших людей, які розповідають казки, легенди чи перекази.

Образи в творах О. Стороженка – доволі чітко окреслені. Вони відрізняються від народних прототипів: у фольклорі персонажі зазвичай статичніші, дуже рідко мають власні імена. У Стороженка герої набувають індивідуального забарвлення завдяки динаміці розвитку характерів; автор наділяє їх специфічною зовнішністю, власними іменами.

Використовуючи народні сюжети, Стороженко по-своєму інтерпретував їх. Відповідно до джерел, він поєднав у творах реальне й фантастичне, надав їм розважальної функції та зосередився на дидактизмі, моралізаторстві "щоденного вжитку".

1. *Енциклопедія українознавства*. – Львів, 1996. – Т. 6.
2. *Зеров Микола*. Олекса Стороженко / *Зеров М.* Твори у двох томах: Історико-літературні та літературознавчі праці. – К., 1990. – Т. 2.
3. *Легкий М.* Форми художнього викладу у малій прозі Івана Франка. – Львів, 1999.
4. *Лепкий Богдан*. Олекса Стороженко / *Стороженко Олекса*. Твори. – Берлін, 1922. – Т. 1.
5. *Огоновський Омелян*. Історія літератури руської [української] – Част. III 1-2. – Вік XIX (проза). – Львів, 1891.
6. *Стороженко О.* Марко Проклятий. Оповідання. – К., 1989.
7. *Стороженко О.* Твори. – Харків, 1931. – Т. 4.
8. *Українські народні казки*. – Львів, 1977.
9. *Українські народні казки, легенди, анекдоти*. – К., 1989.
10. *Франко І. Я.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року // *Франко І. Я.* Зібрання творів у 50-ти томах. – К., 1984. – Т. 46.

**GENRE ORIGINALITY OF THE CYCLE OF SHORT STORIES
"Z NARODNYKH UST" BY OLEKSA STOROZHENKO**

Solomiya RESHETUKHA

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

In this article the author analyses the genre originality of the stories by Oleksa Storozhenko from the chapter "Z narodnykh ust", paying attention to the stories written on the basis of proverbs and sayings, she considers the plot and composition as well as narrative peculiarities, proves that these stories constitute original works.

Key words: short story-proverb, short story-saying, narrator, plot and compositional peculiarities.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2004
Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2'06-1.09 О.Бабій

ОЛЕСЬ БАБІЙ – ПОЕТ СІЧОВОГО СТРІЛЕЦТВА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ СПЕКТР

Марія ЯКІБЧУК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322 964190*

У статті автор аналізує ранню лірику О. Бабія з погляду її жанрово-стильового різноманіття. Ідейно-естетичні шукання поета, в яких можна виділити неоромантичну та символістську домінанту, розглянуто в контексті мистецьких пошуків європейського модернізму.

Ключові слова: поети січового стрілецтва, модернізм, символізм, символіка, художні пошуки.

Серед поетів так званого “стрілецького коша” в перших шерехах стоїть ім'я Олесь Бабія. Він народився 17 березня 1897 р. в селі Середнє Калуського району Івано-Франківської області. Перша світова війна мобілізувала його до австрійської армії, а відтак йому довелося воювати у складі Калуського куреня Української Галицької Армії.

Творча доля Олесь Бабія складалась подібно до долі письменників-січовиків Романа Купчинського, Миколи Матіїва-Мельника, Юрія Шкрумеляка, Левка Лепкого, Василя Бобинського та інших. Він разом з іншими бійцями УГА після програти національно-визвольних змагань потрапить у польське містечко Каліш як інтернований вояк, де такими ж були Євген Маланюк, Юрій Дараган, Михайло Грива, Михайло Островець. 1924 р. Олесь Бабій приїздить до Праги, де закінчить Високий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова.

Повернувшись до Львова, Олесь Бабій бере активну участь у літературно-громадському житті. З приходом у Львів 1939 р. радянської армії він змушений буде емігрувати за кордон – спочатку до Німеччини, а потім до Америки, де 2 березня 1975 р. помер.

Творчість Олесь Бабія доволі розлога. Він писав прозу різних жанрових форм, літературознавчі дослідження, публіцистику, поезію. Але нас цікавить Олесь Бабій раннього періоду творчості, тобто періоду виходу його поетичних збірок “Ненависть і любов” (1921), “Поезії” (1923), “За щастя оманю” та “Перехрестя” (обидві 1930).

Свої поетичні твори Олесь Бабій друкував у тогочасній галицькій періодиці – у “Літературно-науковому віснику”, “Літописі червоної калини”, у збірнику “Митуса”, “Віснику політики, літератури й життя”, “Дзвонах” та інших. Це давало змогу тодішнім літературним критикам бачити творчість митця у контексті його покоління.

Західноукраїнська поезія періоду міжвоєнної надзвичайно багатоспектральна. Їй довелося продовжити як традиційні класичні форми, так і досвід “Молодої музи”, що

намагалась розвинути тенденції модерністичні. Літературна група "Митуса", до якої належав і Олесь Бабій, намагалась робити розбудови художніх форм за "малюнком" символізму:

Народ, утомлений в боях,
Упав хрестом у пил, на шлях,
Тернистий шлях...
Регочуть Юдині сини...
Міняйлів чернь кричить: "Розпни!
Розпни, розпни!"

Не випадково Богдан-Ігор Антонич у статті "Поезія по цей бік барикад", у якій він поціновує молоде літературне покоління, що здобуло "популярність у полум'ї війни в окопах і маршах", тобто у 1915-1918 рр., серед багатьох виділяє саме ім'я Олесь Бабія. "Найздібнішим поетом цього покоління є О. Бабій, який пробує свої сили чи не в усіх жанрах. Головним його твором є воєнна поема "Гуцульський курінь", писаний змінним ритмом і різними віршованими метрами, твір непересічної виражальної сили. Випустив також кілька збірок лірики як "Ненависть і любов", "Поезії", "За щастя оmanoю". За суттю своєю м'який і меланхолійний, розриваний суперечливими почуттями, перескакує з мотиву на мотив, з настрою на настрій, шукаючи на камертоні найбільш свого єдиного тону..." [1, с. 179].

Як бачимо, Антонич високо цінить Бабія, хоч бачить у його поезії також і слабкі місця. Тільки ці слабкі місця адресуються поетові пошуковому, що прагне свого власного, непідлаштованого "під когось" голосу. Антонич, знаємо, був людиною надзвичайно високого й непересічного таланту, як висловлювалися його поціновувачі, "інтелектуального складу розуму, схильним до теоретичного мислення" і навіть радше являв "тип ученого, ніж поета". Звідси й суворість оцінок та їх високі критерії. Власне, у багатьох випадках вірші Олесь Бабія такі критерії витримували:

На заході війна згасає блиском ватри.
На сході палахтить червоний, лютий гнів.
А до гуцульських сіл прийшли військові карти,
Щоб легіні пішли обороняти Львів.
Вітри осінні рвуть з дерев листки останні,
Вітаючи зиму, несуть їй дар з намист,
А в селах дива див: якісь казки весняні;
Приніс взимі весну той перший падолист.
По селах йдуть війти бундючно і пристойно,
Стукочуть до вікон хатин сільських, курних:
- Вставайте, легіні! Знов треба йти на войну...

Маємо художньо виписану реалістичну картину галицької дійсності в умовах Першої світової війни. Тематичний мотив цитованого твору вимагав у Бабія не лише епічної розлогості, але й відповідної ритмомелодики.

Взагалі, поезія Олесь Бабія переповнена образами-символами, а надто поезія стрілецької тематики, в якій "працює" символіка образів-архетипів, скажімо, смерті, могили, журби, матері, хреста і т. д. Хрест у нього є ніби дотиком предвічної любові до найболючіших ран людського існування (*Dives in misericordia*). Очевидно, звідси можна

й виводити назву його збірки "Перехрестя". Більшість її творів безпосередньо пов'язується з "орнаментальністю" життя людини, що перебуває в найрізноманітніших ситуаціях.

Тихше... Тихше... ніч за нас говорить.
Ми вже все сказали мовчки, мовчки.
Світ містерій в серцях наших творить
Ніч безока і німа Любов.
Ніжно... Ніжно... Пригорнися ближче
До моєї груди без тривоги.
Чуєш? в серці заповіти пише
Янгол білий з зоряних чертог.

Це мотив кохання. В реальному житті любов трактується в усталеному, сказати б, нормативному "кодексі моралі", і ліричний герой цього дотримується, але він ще додає щось від "свого світу", від себе, від свого "емоцій" і "рацій", і таким чином О. Бабій переводить розмову у медитативну площину.

До речі, Олесь Бабій написав нарис про надзвичайно складного критика-модерніста, який у своїх судженнях ішов попереду свого покоління. Він пропагував теорію "вищої людини", як це по-своєму робила Ольга Кобилянська. Звичайно, це філософія Ніцше, якою, врешті, хворіло багато представників тогочасної інтелігенції. В Олесь Бабія це також легко побачити. Він навіть присвятив німецькому філософові чудовий сонет під назвою "Ніцше":

На всіх путях я завжди всюди сам.
Мій кожний день – гіркий пугар отрути,
та скарг моїх нікому не почути,
пекучих ран не покажу я вам.

Прийму життя – як слід приймає борцям
із піснею свій бій жорстокий, лютый:
Коби вперед, на шанці, щоб здобути,
Накинути закон свій ворогам!

Нащо мені любов і щастя сну?
Навіщо мир? Люблю лише війну
і навіть смерть зміню в гру дитинну;

хоч випив я весь біль і сум життя,
могутності я прагну й вороття,
щоби земля зродила Надлюдину!

Такі нюанси своєрідної "європеїзації" літератури як у стильових параметрах, так і в аспектах інших, наприклад, в ідейному, можна пояснити насамперед намаганням західноукраїнських літераторів заповнити ті прогалини, яких змушений був припуститися літературний процес в умовах підрадянських.

Покоління поетів "стрілецького коша", що об'єдналися навколо журналу "Митуса" та видавництва "Червона калина", серед яких був і О. Бабій, намагалося орієнтуватись на ті новітні процеси, що відбувались у європейських літературах. Найбільшим "промотором" такого художнього поступу були Богдан-Ігор Антонич, Святослав

Гординський, Володимир Гаврилюк та інші. Зрозуміло, що й О. Бабій намагався оновлювати свою версифікацію, дошукувавсь власної поетики. А в тематичному розрізі його поезія відповідає тій проблематиці, яку диктував час.

Промовисто з цього приводу висловився письменник Василь Атаманюк, який казав, що творчість поетів дещо старшого покоління, тобто "молодомузівців", "укладалася в рамці індивідуальних пошуків та фетишування форми, а творчість наймолодшої генерації, поетів війни, йшла під прапором українсько-воєнної романтики, "муза в стрілецькому однострою" співала не стільки про тяжку долю українського вояка, а ще менше галицького селянина і робітника, скільки про романтичне минуле України, про нашу славу..." [2, с. 23].

І вже Василь Атаманюк вирізняє в О. Бабія його власну тематику, зауважує формування його оригінальної естетичної програми. Він каже, що В. Бобинський своє слово вдягає в холодну "різьблену форму", а Бабій "кидає його на люди таким, яким воно є в його душі".

Гей, волинськими шляхами
І безмежними степами
Горде військо в бій іде.
Ідуть Стрільці Січовії,
Линуть орли степовії,
Громом пісня їх гуде –
Гей, бій буде!

А ось Бабій – пошуковий, його перо модерне, виразно імпресіоністичне:

Шукаю людини!..

Шукаю людини!..

В часі воєнних походів, серед могил, на кривавому шляху, серед темної ночі згубилась вона. Дим, полум'я, пожежі і степова курява заслонили хмарою її обличчя; стогін ранених, гарматний рев і брязк шаблук заглушили солодкий її голос; брудна солдатська, окривавлена стопа втопила її в бруд і погань життя. Дика згряя розлючених, божевільних профанів обкидала болотом її святі ризи, скосила найкращі цвіти її душі.

Шукаю людини!..

Куди не глянеш – всюди жадібне лице патріота, криваве чоло борця, всюди чуєш рев і жахливий вереск кровожадних гієн.

І втомилася душа моя серед воєнної хуртовини, зненавиділо моє серце базарні крики фальшивих героїв. Серед брудної, безконечної пустині, серед царства злоби і гніву, в країні гієн і шакалів я невтомно шукаю людину.

Василь Бобинський, який крім символізму бачив у поезії ще інші "нові шляхи", високо поцінював таку Бабієву творчість. Її можна називати поезією в прозі. Він казав, що в цьому жанровому різновиді Бабій органічніший, талановитіший, ніж у "чистій" ліриці. На його думку, в новелістичних збірках "Шукаю людини!.." та "Гнів", твори яких у багатьох випадках стоять на межі з поезією (поезія в прозі), "знаходить відповідне місце й форму бурхливий темперамент поета-публіциста, котрому у в'язаній віршованій формі було надто невідгідно, а якого спроби порвати її окови й піти за поривом патосу кидали поета в обійми майже цілком голого метру, надто зрозумілого для модерного вуха і через те анітрохи не переконуючого... Тут Бабій багато легше відшукує потрібний для даної картини ритм і навіть публіцистичні партії читаються надзвичайно легко" [3, с. 23].

Отже, мають цілковиту рацію ті критики, які в творчій палітрі О. Бабія бачать не тільки неоромантичний стиль та символізм, а значно багатший стильовий спектр. Бабій і справді пробував своє перо у різній стилістиці, а не в скутій, якійсь одній естетичній доктрині. Ще більше він шукав себе у жанрах, особливо у жанрах епічних, і, звичайно ж, в освоєнні найрізноманітнішої тематики.

Роман Завадович, український письменник із Чикаго, поділив творчість О. Бабія на такі тематичні цикли: визвольно-воєнні переживання ліричного героя, селянська праця, краса природи, а також особиста любовна та філософсько-рефлексійна лірика. На нашу думку, сюди б годилося додати окремий сатиричний цикл, цикл віршів з моральною проблематикою, та, хай і невеликий, а все ж окремий пласт його поезії, де йдеться про суспільне призначення поета:

Я побудував собі вежу Вавілон.
Моя душа говорить до всіх і вся – незрозумілою мовою.
Де для других джерело втіхи, для мене озеро смутку.
Що для братів цвіт папороти – для мене суєтне перекотиполе.
Коли чийсь захланні руки згортали скарби навіть на
побоещах, я голодний і обдертий стояв
задвлений в
Молочний Шлях, питаючи: Хто є Бог?

Символіка цього вірша дає стільки підтекстів, стільки асоціацій, скільки їх може осягнути читач: тут величезний простір для читацької світорозбудови твору.

О. Бабій, як уже зазначалося, експериментував у різних жанрах, а найчастіше у жанрі поеми, хоч не всі твори, які він називав поемами, можна так іменувати. Йдеться про збірку "Пожнив'я", яку він назвав книгою поем. Умовно всю книгу можна назвати поемою, оскільки в ній ідеться про те "пожнив'я", про той кривавий врожай, який зібрали українські воїни у визвольних змаганнях.

Микола Матіїв-Мельник, що теж був "усусусом" і писав поезію та прозу, тобто теж один із "стрілецького коша", критикував поеми О. Бабія за недосконалість форми, хоч "з огляду на виховну тематику й мистецькі вальори, – казав він, – збірка "Пожнив'я" є дуже вартісна і вона повинна знаходитися в руках масового читача" [4, с. 93].

До речі, попередня поема "Гуцульський курінь" мала значно більший резонанс, ніж поеми зі збірки "Пожнив'я". "Гуцульський курінь" не тільки відзначав Б.-І. Антонич: дав йому високу оцінку й Дмитро Донцов, який назвав твір "помітною появою на тлі нашої літературної сучасності" [5, с. 91].

Отже, постать Олесь Бабія – явище в західноукраїнському літературному процесі непересічне. Так само помітною була його творчість і в еміграції, що тривала там приблизно три десятиліття. Зараз перед літературознавчою наукою стоїть завдання "вписати" спадщину Олесь Бабія в загальну картину всеукраїнського літпроцесу.

1. Антонич Богдан-Ігор. Поезія по цей бік барикад // Олесь Бабій твори, – Видавнича фірма Відродження, 1997.
2. Атаманюк В. Сучасна Галицька література (інформаційний нарис 1927 р.) // Літературно-громадський збірник "Західна Україна". – К., 1927.

3. Бобинський В. Літературне життя по цей бік Збруча // Бобинський В. Гість із ночі. – К.: Дніпро, 1990.
4. Матіїв-Мельник М. Ол. Бабій "Пожнив'я" // Літопис Червоної Калини. – 1938. – Ч. 7-8.
5. Devuils (Донцов Д.). Рец. на кн. "Гуцульський курінь" // ЛНВ. – 1927. – Ч. 5.

OLES BABIY – A POET OF SICHOVISTRILTSI: GENRE AND STYLE SPECTRUM

Mariya YAKIBCHUK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

In the article the author analyses early lyrics of O. BabiY from the point of view of its genre and style diversity. Conceptual and aesthetic search of the poet in which a neoromantic and symbolist's dominants can be pointed out are viewed in the context of the artistic search of the european modernism.

Key words: poetry of sichovi striltsi, modernism, symbolism, images-symbols, artistic search.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2004

Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2.09''18/19''(092)

ПРОБЛЕМА РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ
У КРИТИЦІ 20-30 РР. ХХ СТ. (ВАСИЛЬ СІМОВИЧ)

Ольга ШЕЛЮХ

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

Коло літературно-критичних зацікавлень Василя Сімовича дуже розмаїте, і проблеми, над якими він замислювався, були актуальними для його часу і не втратили ваги для сьогодення. Тому спробуємо простежити за міркуваннями науковця з приводу проблем сприйняття творчості найвидатніших українських письменниць – Лесі Українки й Ольги Кобилянської.

Ключові слова: рецепція творчості, естетика, мемуари, філологічний метод.

Для сучасної науки про літературу створення історії української критики ХХ ст. – одне з найважливіших і найскладніших завдань. Тільки в останні роки активізувалася робота з вивчення літературного процесу в підрадянській Україні та західноукраїнських землях 20-30-х рр. Відкриваються нові імена талановитих письменників та дослідників літератури, які протягом тривалого часу зоставалися під знаком "табу", однак їхня роль у формуванні літературно-критичної думки в Галичині була більш ніж вагомою. Серед цих дослідників особливе місце займає Василь Сімович.

Для нас важливо визначити роль Василя Сімовича у створенні літературно-критичної традиції в Галичині 20-30-х рр. Йдеться про місце вченого серед різноманітних напрямів розвитку літературно-критичної думки Галичини міжвоєнного двадцятиріччя.

Ще наприкінці ХІХ ст. проблем тривалості життя літературного твору торкався Іван Франко, нехай принагідно, проте регулярно, майже у кожній статті, зокрема – в трактаті "Із секретів поетичної творчості" і в статті "Леся Українка". У контексті роздумів про вплив мистецтва на сприймачів (реципієнтів) бачимо, що І. Франко, як і представники психологічної школи, зокрема О. Потебня, вважав, що художній твір стає фактом життя тільки тоді, коли набуває ознак у читачькій свідомості, тобто у парадигмі "текст/читач" дослідник віддає перевагу читачеві. Отже, літературний твір "народжується" та реалізується тільки в процесі контакту з читачем, який у зворотному напрямі теж впливає на твір, визначаючи конкретно-історичний характер його сприймання та існування.

Зауважимо, що проблема сприймання літературного твору читачем чи слухачем, яка була предметом уваги літературознавців кінця ХІХ ст., з новою силою загострилась у працях представників школи рецептивної естетики. Цей напрям набув широкого застосування та популярності в 70-х рр. ХХ ст., зокрема у працях німецьких

літературознавців Г.Р. Яусса та В. Ізера, для яких характерне зміщення уваги з проблем творчості й літературного твору на проблему його рецепції, або, інакше кажучи, з рівня психологічної, соціологічної чи антропологічної інтерпретації творчої біографії на рівень сприймаючої свідомості [1, с. 261]. Говорячи про взаємні стосунки між читачем та літературою, Х. Яусс звернув увагу на їхній естетичний та історичний характер. Йдеться про те, що процес рецепції творів відбувається шляхом посередництва між минулим і сучасним мистецтвом, між традиційними та актуальними інтерпретаціями. Виходячи з цих міркувань, ставимо собі за завдання простежити за рецепцією творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської в українській критиці 20-30-х рр. XX ст. (у період соціокультурної традиції), зокрема у літературно-критичній практиці Василя Сімовича.

Зауважимо, що творчість згаданих письменниць припадає на кінець XIX – початок XX ст., означеного духом національного відродження, а період активної наукової діяльності В. Сімовича – на 20-30-ті роки XX ст., коли в Галичині панувала колонізаторська політика Польщі. Для В. Сімовича було важливо побачити і показати широкому загалові ті важливі моменти у творчості українських письменниць, які б формували національну свідомість галичан. Очевидно, рецепція творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської, відтворена у літературно-критичних студіях В. Сімовича, залежала від багатьох чинників: від його естетичних смаків, фактів особистого знайомства, від тієї соціокультурної ситуації, в якій перебував дослідник, від світоглядного досвіду і т. д.

У зв'язку з цими принципами нас цікавить проблема відчитування жіночого письма. Оскільки наприкінці XIX – початку XX ст. в українському літературознавстві порушувались проблеми феміністичної критики, які викликали зацікавлення та дискусії у науковців різних поколінь, молодий учений Василь Сімович, обираючи об'єктом своєї уваги творчість Лесі Українки та Ольги Кобилянської, намагається якомога глибше вникнути у зміст проблеми жіночої літературної традиції через її дослідження та вплив на читача.

Навчаючись у Чернівецькому університеті, В. Сімович особисто познайомився з Ольгою Кобилянською, хоча твори письменниці знав ще зі Станіславівської гімназії. Часто буваючи гостем у домі Кобилянських у Чернівцях, він познайомився й з Лесею Українкою (1901). Вона зацікавилась, зокрема виданнями "Молодої України", що популяризувала твори українських письменників. Відтоді молодий науковець стежив за кожним кроком обох письменниць на літературному видноколі і був одним із перших поціновувачів їхньої творчості.

Сімовичева оцінка творчості Лесі Українки ґрунтувалася на Франковій концепції. Відомо, що І. Франко, дотримуючись традицій культурно-історичної школи у літературознавстві, спираючись на досвід німецького літературознавця В. Шерера, вважав за потрібне аналізувати літературний твір, враховуючи статтю його автора: "Історик літератури слідить також становище жінок у літературі, тямуючи, що в часах розцвіту літератури значення жінок підноситься, вони стаються провідницями, а часто й самі визначаються писательськими талантами; в часах упадку натомість упадає й значення жінок. Поезія жіноцька мусить бути поезією жіноцькою – приміром, поезія таких жінок, як Гросвіта, Гейєрс, Готшеда. Недавно Шерер прямо розрізнув "мужські" і "жіноцькі" періоди в літературі і це не повинно було нікого так дуже дивувати. Адже ж ще у 1795 р. Вільгельм Гумбольдт в Шіллеровому часописі "Die Hören" писав про полову різницю і вплив її на органічну природу" та "про форму мужеську і женську", а Шіллер (в листі до

Корнера, т. II, 132) назвав гарною і великою цю думку – провести поняття роду і плодження, навіть через область людського духа і плодження духового" [10, с. 13]. Аналіз природи Лесиних текстів дав можливість І. Франкові помітити могутній талант письменниці і безпомилково назвати її чи не єдиним мужчиною на всю Україну. В. Сімович же вважає Лесю Українку "одним з найбільших поетів після Шевченка" [2, с. 5]. Він каже, що її слова – це вогняна криця, а її поезія – міцна, сильна, що деколи "доходить до сили Шевченкового слова".

Василь Сімович чи не перший побачив могутність поетичного слова Лесі, яке випереджувало свій час, порушивши тим самим важливу літературознавчу проблему: сучасники не могли зрозуміти всієї величі її творів. Причину виникнення такого нерозуміння він вбачає в тому, що ця поезія випереджала своїх сучасників на якихось п'ятдесят років, іншими словами: "рішуче руйнувала звичний горизонт літературного очікування" [8, с. 126]. Тому необхідний був певний час, щоб з'явилося таке читацьке середовище, яке б вважало цей твір "своїм".

Для В. Сімовича було важливим скоротити відстань між самими творами Лесі Українки та їхнім засвоєнням. Один із способів – популяризація її творів. Про високий авторитет В. Сімовича-редактора свідчить те, що Леся Українка зацікавилась виданням журналу "Молода Україна" і дозволила Сімовичеві видати в 1902 р. збірку "Відгуки". У справі редагування збірки авторка повністю поклалася на редактора. Оскільки в цей час правописні норми не були до кінця вироблені, то В. Сімович дотримувався норм тодішнього шкільного фонетичного правопису.

Дослідника вразив високий патріотизм Лесиних творів, адже, говорячи про давніх євреїв, єгиптян, греків, римлян, іспанців, вона описує "живцем" Україну, її народ, і скрізь червоною ниткою проходить думка, що для ворога залишається ненависть, яку породжує любов до свого, що бажання волі і свободи вбити не можна. Тому, популяризуючи твори письменниці, В. Сімович намагався "влити" ці тексти у дійсність і заповнити таким чином "дефіцит" патріотизму в суспільстві.

Рецепція творчості письменника на основі його епістолярію – один з аспектів, що його культивує рецептивна критика, адже "лист мобілізує увагу і творчі можливості реципієнта... Настроює на співпереживання, мобілізує досвід читача, активізує його сприймання" [4, с. 143].

Михайлина Коцюбинська зауважила, що листи Лесі Українки "можна розглядати як лабораторію, де плекаються нові критично-публіцистичні концепції. Тут нуртує думка, гартуються формулювання..." [4, с. 42]. Саме тому В. Сімович підготував до друку і видав з передмовою та власними спогадами "Листування Лесі Українки з О. Маковеем..." У передмові він зауважив, що це листування важливе не тільки з історично-літературного погляду, воно "вияснює деякі невідомі доси справи, докидає нові риси до характеристики Лесі Українки як письменниці, не кажучи вже про те, що самі для себе ці листи є твори неабиякої літературної вартості" [4, с. 7].

Василь Сімович також помітив, що в її листах відбита й інтелектуальна атмосфера того часу: проблеми формування та функціонування літературної мови, відносин мови наддніпрянців та галичан, значення біографії для творчості письменника та для оцінки й розуміння його творів, літературної критики. Інколи, на думку критика, ці листи роблять враження маленьких наукових розвідок.

Зауважимо, що В. Сімович передусім мовознавець, тому у передмові до "Листування..." він акцентував увагу на важливій проблемі, яка хвилювала тодішніх

українських письменників – проблемі функціонування української мови в усіх сферах життя. Адже українська мова в умовах польсько-російської колонізаторської політики існувала лише на побутовому рівні у певних верствах населення. І в тій складній геополітичній ситуації, в якій перебувала Україна у кінці XIX – на початку XX ст., думки Лесі Українки щодо розвитку та функціонування української мови В. Сімович уважав дуже слушними, адже вона виступала проти мовної суперечки між наддніпрянськими українцями та галичанами, розмірковуючи про непотрібність “ставити питання про перемогу того чи іншого діалекту”, бо українська мова мусить витворитись з усіх діалектів “без жодного насильства, сварки й колотнечі” [5, с. 9]. Крім цього, на її думку, важливу роль у формуванні літературної мови відіграють “великі літературні таланти, коли не тільки думки, а форми їх вислову, слова, фразеологія і т. д. переходять несвідомо в скарбницю літературної мови і стають загальною власністю” [5, с. 10].

Василь Сімович як представник філологічної школи у літературознавстві, наголошував на важливості біографічного моменту для пізнання творчості письменника. Тому він вважає за потрібне зупинитись на міркуваннях Лесі Українки про роль біографії у сприйманні художнього твору. Коли представники біографічного літературознавства (Ш. Сент-Бев, Г. Брандес) якнайприскіпливіше намагалися вивчати побут письменника, його звички, оточення, то іноді це переходило етичні межі. Українська поетеса застерігала проти надмірного втручання у приватне життя автора, виступаючи за право кожного “боронити свою душу й серце, щоб не вривалися туди силоміць чужі люди, немов у свою хату, принаймні поки живе господар тієї хати” [5, с. 23].

На думку В. Сімовича, важливу роль у рецепції творчості Лесі Українки відіграє її псевдонім, який, як вважає дослідник, так тісно сплівся з її особою, що тепер мало хто знає справжнє ім'я і прізвище Лесі Українки. Зрештою це й не потрібно. Коли Лариса Косач залишиться в пам'яті всіх, хто її знав, “невеличкою схорованою жінкою з сумними очима і зболілим виразом обличчя, то Леся Українка стоїть перед нашими очима, як гордий лицар, що ціле своє життя воює за те, що для нього найдорожче, за рідну землю, за рідний народ” [2, с. 8].

Робота над редагуванням творів письменниць-жінок приносила В. Сімовичу не тільки естетичне задоволення, але й давала українському читачеві особливо багато *доброї літератури*. Зауважимо, що редагуючи той чи інший твір, В. Сімович намагався “вигладити” мову тексту так, щоб для читача не залишилось ніяких незрозумілих місць. Особливу насолоду, як свідчать спогади, він одержав від редакторської роботи над творами Ольги Кобилянської.

Можливість відвідувати часто дім письменниці була прекрасною нагодою для В. Сімовича, щоб близько “знайомитись з кожним новим твором, що виходив з-під її пера, а “Земля”, то таки росла на моїх очах” [7, с. 262-263], – згадує дослідник. Він перший прочитав повість у рукописі, зробив першу редакцію як студент другого курсу. Крім “Землі”, редагував “Василку”, “Вовчиху” та переклав для “Загальної бібліотеки”, видав “Природу”, “Битву”. Проте найбільшої естетичної насолоди В. Сімович зазнав від редагування “чудового *Valse melancholique*”.

Варто зазначити, що у своїй літературно-критичній діяльності В. Сімович неодноразово звертався до методу мемуарних досліджень і вважав це виправданим, адже вони – одне з важливих джерел пізнання особистості письменника, а отже й рецепції його творчості. Вчені-літературознавці вважають, “що матеріалом, його достовірністю і

відсутністю вигадки мемуари близькі до історичної прози, наукових біографій, документально-історичних нарисів" [3, с. 3]. Хоча між цими жанрами є суттєва різниця, адже у спогаді відтворюється тільки частина дійсності, яка потрапляла в поле зору мемуариста, на перший план тут виступає сам мемуарист зі своїм баченням описуваних подій. Тому мемуари певною мірою суб'єктивні, за фактичною точністю вони завжди поступаються документам. Однак неповнота фактів і майже обов'язкова однобічність інформації повсякчас компенсуються в мемуарах живим і безпосереднім враженням їх автора, що є також важливим, своєрідним документом часу. Саме тому мемуарні свідчення В. Сімовича – одне з поважних джерел вивчення творів Ольги Кобилянської. Тут ми маємо можливість простежити за першими враженнями від прочитаного, побаченого, відчутого.

Як уже згадувалось вище, у багатьох працях І. Франка кінця XIX – початку XX ст. зустрічаємо думки, "які є осердям рецептивної естетики" [6, с. 16]. Дослідник наголошує, що "в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір, і якими способами артист зумів досягнути те враження" [9, с. 118]. Значно пізніше подібну думку висловив американський літературознавець С. Фіш, один з представників школи рецептивної критики, що виникла у США. Він "бачив зміст літературного твору в тому враженні, яке виникає у читача в процесі читання, в тій діяльності, яку викликає в нього мова твору" [8, с. 259].

Таким чином, спогади В. Сімовича про прочитання у 1898 р. новели "Природа" свідчать про те, що він не тільки був знайомий з франковим концептом, але й активно його продовжував. "Естетичне вдоволення" реципієнта (В. Сімовича) було таким, від якого було важко "отрястися" протягом усього життя. Все в новелі тоді його захопило, і тому В. Сімович, ідучи за принципами свого наукового методу, звертає увагу на суто філологічні підходи, за допомогою яких здійснюється естетичний вплив твору: фабула, описи природи, описи незвичайної героїні (дама, що волосся мала руде), стиль новели. Згадуючи "Valse melanholique", який зачепив до живого молодечу душу", В. Сімович порушує важливу для літературознавства того часу проблему синтезу мистецтв. Такий аналіз особливо актуальний для творчості Лесі Українки, та Ольги Кобилянської. "Непереможне" враження на нього справило майстерне наслідування музики словами, тонкий аналіз душі піаністки, мистецька атмосфера дійових осіб новели, характері дівчат. Перечитуючи новелу кілька разів, В. Сімович навіть уявив собі, як був би скомпонований на музику той чудовий "Valse melanholique".

Отже, на межі XIX-XX ст. в українській літературі зароджується "жіноча літературна традиція". Вона стає предметом досліджень багатьох літературознавців, яких цікавила проблема природи жіночого тексту, відчитування жіночого тексту, рецепція жіночої творчості.

Проблеми, що їх досліджує сьогодні феміністична критика, цікавила вже у 20-30-х рр. XX ст. й Василя Сімовича, який намагався простежити на прикладі творчості Лесі Українки й Ольги Кобилянської та проаналізувати її, спираючись на принципи рецептивної естетики.

Отже, виходячи з принципів рецептивної естетики в літературознавстві, В. Сімович своєю літературно-критичною практикою довів, що твори Лесі Українки та Ольги Кобилянської 20-30-х рр. XX ст., незважаючи на те, що написані раніше, не були застиглою структурою, яку завжди й усіма сприймаються однаково, і це не монумент, а

“партитура, розрахована на постійно оновлене сприйняття, яке звільнює текст з матерії слів і дає йому реальне буття” [8, с. 125].

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 1996.
2. Верниволя В. Леся Українка – Великий український поет // Ковальчук В. Інценізації вибраних творів Лесі Українки. – Львів: Накладом товариства “Просвіта”, 1938. – Ч. 7.
3. Гнатюк М. У колі друзів і приятелів // Спогади про Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1997.
4. Коцюбинська М. “Зафіксоване й нетлінне”. – К., 2001.
5. Листування Лесі Українки з О. Маковеєм... – Львів, 1938.
6. Основні тенденції літературно-критичної діяльності І. Франка 80-90-х років. // Гром'як Р. Історія української літературної критики. – Тернопіль, 1999.
7. Сімович В. Моє перше знайомство з творами О. Кобилянської // Ольга Кобилянська: Альманах у пам'ятку її сорокалітньої письменницької діяльності (1887-1927). – Чернівці.
8. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада. – Иннон. 1999.
9. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 31.
10. Франко І. Задачі і методи історії літератури // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 41.

THE PROBLEM OF THE RECEPTION OF THE WORKS LESYA UKRAINKA AND OLHA KOBLYANS'KA IN THE LITERARY CRITIC IN THE XX CENTURY (VASYL' SIMOVYCH)

Olha SHEL'YUH

*National Academy of Science of Ukraine I. Kryp'jakevych Institute of Ukrainian Studies,
Kozel'nytska str, 46 79000, Lviv, Ukraine*

One of the main tasks is aimed by the author is to examine the peculiarities of the perception of the creative work of the famous Ukrainian woman writers Lesya Ukrainka and Olha Kobylans'ka in the Ukrainian literary criticism of 20-30-es of the 20th century (in the period the new socio-cultural traditions) in particular in literary and critic practice of Vasyl' Simovych.

Key words: perception of the creative work, aesthetics, memoirs, philological method.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2004
Прийнята до друку 31.08.2004

УДК 821.161.2.09''19''

**“МИСТЕЦТВО СТВОРЮЄ ОКРЕМУ ДІЙСНІСТЬ”:
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПОГЛЯДИ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА**

Данило ІЛЬНИЦЬКИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

Стаття є спробою прочитання літературно-критичних праць Богдана-Ігоря Антонича. Основними проблемами, що розглянуті в статті, є завдання і функція мистецтва, література і суспільне життя, зміст і форма мистецького твору, психологія художньої творчості. З'ясовано зв'язок поглядів Антонича із теоретичними концепціями того часу: феноменологічною теорією Романа Інгардена, думками філософа Хосе Ортеги-і-Гасета; проведено аналогії Потебня – Антонич, Франко – Антонич.

Ключові слова: мистецька дійсність, інтенційність, мета мистецтва, феноменологія, підсвідомість, світогляд письменника, літературні покоління.

Поетичні образи великих письменників часто стають літературознавчими поняттями, дають можливість краще зрозуміти естетичне кредо їх авторів. У вірші Богдана-Ігоря Антонича “Концерт” образний вислів “мистецтво творять шал і розум” дуже точно передає характер обдарування цього поета. В його віршах справді переважає “шал”, “наглий захват”, який може “суть речей схопити” (“Шість строф містики”). Цей містичний “захват” виражає суть філософської лірики поета: зокрема сутність людини і природи, зв'язок ліричного героя з космічною безмежністю світу. Поняття “розум” вказує на інтелектуальне начало творчої натури Антонича, яке виявилось не тільки в філософських мотивах його поезії, а й у літературознавчих працях.

Та якщо про поезію автора “Трьох перстенів” і “Зеленої євангелії” написана вже ціла низка розвідок, то його статті, в яких порушено чимало теоретичних проблем і зроблено літературно-критичний аналіз багатьох явищ тогочасного літературного процесу, не стали ще об'єктом наукового дослідження.

Завдянням моєї статті є розглянути головні аспекти саме цієї ділянки його літературної спадщини. Зрозуміло, що це тільки спроба підходу до проблеми, яка не охоплює всіх аспектів його літературознавчих праць, а також не вичерпує їхньої глибини. Окремі судження про них знаходимо в статтях М. Ільницького, А. Ткаченка, Ю. Андруховича, Л. Тарнашинської, Т. Гундорової та ін. Аналіз літературно-критичних праць Б.-І. Антонича як цілісної естетичної системи поглядів збагатив би наше уявлення

як про масштаб таланту самого Антонича, так і про літературно-мистецьку атмосферу в Західній Україні 30-х років ХХ ст.

Із широкого кола питань, яким Б.-І. Антонич присвячував свої статті, зупинюся на тих, які, на мій погляд, є основними: завдання і функція мистецтва, література і суспільне життя, зміст і форма, психологія художньої творчості, зокрема роль свідомого і підсвідомого в творчому процесі. Активно відгукувався Антонич на явища тогочасного літературного процесу, виявляючи при цьому глибоку ерудицію і тонкий естетичний смак.

Коло перелічених проблем визначило структуру статті, яка складається з п'яти частин: мистецтво – дійсність; література і суспільне життя; зміст і форма; свідоме і підсвідоме; літературна критика Б.-І. Антонича.

Мистецтво – дійсність

Найбільшою за обсягом та вагомістю теоретичною статтею Богдана-Ігоря Антонича є "Національне мистецтво". У ній він формулює тезу, котра пройде через усю його подальшу літературно-критичну діяльність: "Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює..., лише створює окрему дійсність" [1, с. 468].

Це положення має принциповий характер, бо воно заперечує матеріалістичний підхід, яким у той час мусило керуватися радянське літературознавство, а саме, що література і мистецтво у художніх образах відтворюють реальну дійсність. Б.-І. Антонич не тільки заперечує такий погляд, зокрема у статті "Між змістом і формою", але й окреслює процес виникнення твору, визначає основні його етапи.

Яким чином постає новий художній твір, а, отже – створюється нова дійсність? Процес творення Антонич поділяє на три етапи. Перший – намір автора (інтенційність), другий – існування твору, і третій – інтерпретаційний, акт сприйняття художнього твору (рецепція).

Намір автора стосовно твору тісно пов'язаний в Антонича з матеріалом, яким для письменника є не слово (для маляра чи графіка – фарба, лінія тощо), а уявлення. Далі Антонич подає п'ять ступенів інтенційного процесу – "від спонуки до вражіння, від вражіння до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, і в кінці – матеріалізація цих засобів" [1, с. 471].

Антонич виділяє своєрідний підпункт між інтенцією та існуванням твору – процес матеріалізації наміру, що в результаті переходить у текст. Як і будь-який "емоційний шал", бажання автора написати твір є хаотичним і невпорядкованим. "Цей сирий матеріал (уявлення автора – Д.І.) треба впорядкувати, виправити, вибрати з нього те, що важне й суттєве, а навпаки, відкинути те, що неважне й несуттє" [1, с. 471], – стверджує автор "Національного мистецтва".

У трактуванні проблеми наміру та його реалізації Антонич перегукується з тогочасним іспанським філософом і естетиком Хосе Ортегою-і-Гасетом. Ми не знаємо, чи Антонич читав праці цього автора, але в багатьох питаннях погляди їхні майже збігаються. Так, герої незакінченого роману Антонича "На другому березі" роздумують про те, що поет найперше мусить уміти дивитися на світ, і кожне покоління митців бачить світ через власні окуляри, незважаючи на те, "чи ми загалом бачимо дійсні явища та речі, чи тільки творива власних окулярів" [1, с. 429]. Ці роздуми нагадують порівняння Х. Ортеги-і-Гасета ("Трохи феноменології") нового, нереалістичного мис-

тества з віконним склом, у якому “предмет мистецтва є художнім тільки тоді, коли нереальний”.

Інша теза, співзвучна в Антонича та Ортега-і-Гасета, – це проблема мети мистецтва. “Метою мистецтва є викликувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність” [1, с. 469], – вважає Б.-І. Антонич. Він акцентує на переживаннях, які викликає мистецтво, адже ці переживання – “потрібні для нашої психіки”, виконують і дидактичну, і естетичну функцію, – “твір, що не сповнює цих умов, годі назвати мистецьким твором” [1, с. 471].

Подібну думку висловлює Ортега-і-Гасет. Він стверджує, що запорука успіху художнього твору полягає в емоційному пережитті створеної автором дійсності. “Це значить, що на шкалі реальностей прожита реальність займає перше місце, що спонукає нас ставитись до неї, як до однієї-єдиної “реальності” [5, с. 248], – пише іспанець. Саме в цій “прожитій реальності” він вбачає гуманність мистецтва, передумова якого існує в реальному житті.

Усі умови наміру (інтенції), за феноменологічною теорією, повинні відобразитися у художньому тексті. Так стверджує теорія Романа Інгардена, учня німецького філософа Едмунда Гуссерля.

Р. Інгарден був професором Львівського університету, коли Антонич навчався тут, і він міг слухати лекції знаменитого професора. Крім цього, як згадує польський літературознавець Мар'ян Якубець, допитливий студент з Лемківщини був учасником дискусій в науковому гуртку славістів – студентів університету, де обговорювалися актуальні проблеми з філософії та естетики [9, с. 378].

У статті “Як розуміти поезію” Антонич пише, буквально виходячи із засад феноменології: “...Роля автора кінчається, коли він написав твір. Далі він уже тільки читач (може бути й критиком)...” [1, с. 520].

Сприйняття художнього твору розгалужується у статтях Б.-І. Антонича на кілька окремих проблем. Серед них – множинність сприймання змістів та можливість ідеального сприйняття. Окремо стоїть проблема розуму та емоцій.

„Саме зрозуміння, це тільки допоміжний ступінь, допоміжний засіб до властивого сприйняття мистецького твору. Засіб потрібний і важний, але не конечний” [1, с. 516], – так стверджує Антонич у статті “Як розуміти поезію”. Автор впевнений, що незрозумілість не перешкоджає творові виконувати національну, суспільну чи виховну функцію, головне – досягти мети, яка, можливо, і не передбачалася в інтенційній розробці, однак дала про себе знати під час написання твору.

„Незрозумілість може бути потрібна: або історична (не розуміємо історичних алюзій, не знаємо подій, що про них натякає автор), або органічна (не розуміємо задуму, суті, змісту, не розуміємо цілості твору), або врешті формальна (формальні засоби утруднюють нам зрозуміння)” [1, с. 517]. Незважаючи на те, що певна незрозумілість присутня в кожному творі (залежно від тематики вона може бути класифікована за принципом, наведеним у цитаті), автор все-таки донесе читачеві те, що хотів сказати. Це стосується як виховних завдань чи певного пафосу, так і передачі особистих переживань. Антонич твердить, що емоційність під час написання твору передається при його сприйманні. Отож, для розуміння твору розуму недостатньо, бо, на думку Антонича, “зрозуміння – це дія розуму, а мистецтво й поезія в загальному належать до царини почування” [1, с. 516].

У статті "Як розуміти поезію" Антонич підкреслює, що сприймання залежить не тільки від наміру автора, але й від написаного тексту. "Ідеальне сприйняття було б тоді, коли сприймач пережив би все, що при творенні переживав автор. Але це ідеал у дійсності недосяжний. Кожний читач чи глядач сприймає твір на свій лад, по-своєму. Важне передусім те, що дано в самому творі" [1, с. 518].

Бо хоч письменник будує свій зміст, втілений певними формальними засобами, ці засоби стають спонукою до нового змісту – змісту сприймача. При цьому "кожний сприймач має свій окремий зміст, а краще кажучи, має стільки змістів, скільки разів сприймає твір" [1, с. 482].

Читаючи сьогодні теоретичні статті Антонича, бачимо, що проблеми, які його цікавили, й досі залишаються актуальними в літературознавстві. А також те, що український поет виявив глибоке розуміння цих проблем і прийшов до думок, які випереджували свій час.

Література і суспільне життя

Учасник бурхливого літературно-мистецького життя Львова, Богдан-Ігор Антонич не міг стояти осторонь його й не висловлюватися з приводу тієї чи іншої проблеми. Одна з його статей – "Криза сучасної літератури" (*Дзвони*. – 1932. – № 12. – С. 778-83) – присвячена аналізу основних завдань літератури. Автор намагається розглянути позитивні та негативні явища тогочасного літературного процесу і вказати можливості виходу з кризи, в якій, на його думку, опинилася література. Передусім, він цілком слушно зазначає, що не варто постійно повторювати фразу "криза літератури", що вже стало "трюїзмом". Тим більше, що її вживають люди, які не мають прямого відношення до літературного процесу, а в кращому випадку є принагідними читачами або ж тільки вважають себе письменниками, але своєю діяльністю істотного внеску в літературу не зробили.

Відразу ж треба зазначити, що хоч Антонич не вважає свою думку незаперечною істиною, він переконаний у несправедливості звинувачень, позаяк вони такі "суперечні, залежно від світогляду та вихідної точки критика, такі відмінні, далекі від себе й розбіжні, що губляться в завороженому колесі й не ведуть до ніяких вислідів" [1, с. 461], – твердить він. Визнаючи, що літературно-критичне судження завжди суб'єктивне, і кожен дослідник має право на свою думку, Антонич не схвалює занадто категоричних тверджень про відставання літератури від темпів життя. Навіть більше, він переконаний, що певне відставання таки неминуче, бо темп цей "неймовірно прискорений", література втрачає безпосередні зв'язки з ним та відокремлюється від нього. Водночас "література мусить завжди висловлювати свою добу, її дух, настрої, питання, а коли цього не робить, стає для неї чужа... Література повинна завсіди відбивати ритм своєї епохи, бо нерівномірність витворює між ними віддаль, а пізніше пропасть. Мистецтво без животворних подувів дійсності замикається в собі, дебелиє, а далі замерзає" [1, с. 461].

Такий підхід логічно веде Антонича до заперечення "мистецтва для мистецтва", адже мистецтво просто нікому не потрібне. Не схвалює він і надмірного захоплення формальними експериментами, де звуковий ефект чи метафорична ускладненість ведуть до затемнення змісту або його ігнорування взагалі. "Хто сьогодні супроти таких суспільних перемін, супроти скаженого темпу подій, що змінюють світ, – пише він, – має час розчовпувати абракадабру складних із зовнішньої сторони та внутрі

беззмістовних віршів, хто сьогодні схоче займатися дріб'язковими питаннями літературної техніки, що за ними не ховається ніяка вища ідея, що за ними тільки звичайна порожнеча?” [1, с. 462]. При такому підході до літератури як творець, так і читач загрузають у болото безпорадності, переконаний Антонич, і ладен визнати вартість такої творчості тільки для вузького кола літературних гурманів. Він не приймає беззмістовного жонгливання словом, творчості, яка “зводиться до забави нечисленних смакунів, до виставної цяцьки, й на цьому кінець. Сьогоднішнім суворим та гострим часам не лицюють штукарські блискітки літературних жонглерів” [1, с. 462].

Б.-І. Антонич стверджує, що основна причина появи подібної літератури – “втеча від дійсності”, яка в більшості випадків здійснюється свідомо. Це або втеча в надреальне через страх перед дійсністю, або нездатність виборсатися з дріб'язкової повсякденності. В останньому розділі статті автор відзначає тенденцію до реалізму в тогочасних літературних школах та їх відгалуженнях. Антонич вбачає ренесанс реалізму в літературі факту, репортажності, біографізмі тощо. Однак у цій тенденції він помічає і небезпеку, яка полягає у послабленні творчої уяви, художності. “Це парадокс, – зауважує він, але, може, власне, надмірне бажання актуальності, занадто велике намагання впливати на реальне життя спричинює, що дійсність переходить над головами мистців. Загорільці актуальності не розуміють і не хочуть розуміти, що література має свої окремі цілі, що її першим завданням є бути справжнім мистецтвом” [1, с. 466].

Як погодити між собою ці протилежності? Це вічне питання уже в ХХ ст. поставало в полеміці між І. Франком і М. Вороним, М. Гнатишаком і М. Рудницьким. Хвилювало воно й Б.-І. Антонича. На прикладі того, що модерністи колись керувалися гаслом “чистої краси”, а тепер в особі футуристів (три “М” – місто, маса, машини) цілком заперечують його, висувуючи гасло: “мистецтво на вулицю”, Антонич вказує на абсурдність зведення мистецтва до якогось одного гасла, якоїсь одної програми.

Утім, проблема вибору позиції стояла перед Антоничем і як поетом. Найповніше повно він обґрунтував її у виступі при одержанні літературної премії Товариства письменників і журналістів ім. І. Франка за 1934 р. Він бачив своє завдання у тому, щоб “погодити службу сучасному з тривкішими, вищими мистецькими вартостями, зберегти в цій службі свою індивідуальність і незалежність, влити в жили мистецтва бурхливу кров наших днів, але так, щоб не перестало воно бути справжнім мистецтвом” [1, с. 514].

Але як це завдання здійснити, як досягти єдності “внутрішньої правди творця” і “правди дійсності”, як запрягти в одного воза двох бігунів, кожний з яких рветься у протилежному напрямі? Що розуміти під “вищими вартостями”? У зв'язку з цими питаннями привертає до себе увагу одне місце у незавершеному романі Антонича “На другому березі”, де герої сперечаються на тему поезії. Слова одного з дискусантів, що “поезії слід справді давати нам... понадвартості”, супроводжує ремарка: “Автор застерігає, що його герої не вирішили питання. Передусім треба визначити докладніше поняття “вищих вартостей” [1, с. 428].

Чи вирішив його сам для себе поет? Богдан-Ігор Антонич поєднує у понятті поета і суспільні проблеми, і художню красу в найширшому значенні цього слова. Проблема суспільного й естетичного поєднується в естетиці українського поета з проблемою національною. “Я сам у своїх творах підкреслюю свою національну та навіть расову приналежність не тільки в змісті, але що важніше – ще й у формі, – стверджує він. Роблю це менше за задуманою програмою, більше з внутрішньої потреби вірності світові, з якого я вийшов” [1, с. 514].

Ще одна проблема – орієнтації на Москву чи на Європу – порушена в статті “Примітивна європеїзація” (*Вісник*. – 1934. – № 2. – С. 127-30). Антонич, як і Микола Хвильовий, ім’я якого згадано в статті, бачив українську літературу в контексті західноєвропейського літературного процесу. Він усвідомлював, що причина трагічної загибелі Хвильового мала політичний характер, була наслідком його гасла “Геть від Москви!” та орієнтації на “психологічну Європу”. Але Антонич виступав і проти некритичного захоплення Європою, наслідування європейських зразків. Він був переконаний, що тільки на національному ґрунті українська література може породити високомистецькі речі, солідаризуючись із своїм попередником Василем Бобинським, який ще в 1922 р. у статті “Від символізму – на нові шляхи” стверджував, що українська література не повинна повторювати західних мистецьких форм.

Своєю поетичною творчістю Антонич показав, що опора на національний ґрунт, національну традицію, національне світосприйняття, багатство національної мови успішно поєднувалися з “профільтрованими” європейськими впливами.

Читаючи літературно-критичні статті Б.-І. Антонича, спостерігаємо його постійний інтерес і вимогливе ставлення до творчості молодих літераторів. Причому визнаний уже літератор не просто аналізував художні тексти, він намагався виявити внутрішні пружини появи тих чи інших мотивів, психологічні спонуки їх появи. Так, у статті “Література безробітної інтелігенції” (*Сучасність*. – 1992. – № 9. – С. 78-80) йдеться про блукання творців-інтелігентів, які, зневірившись у житті, тікають у казку.

Стаття написана з позиції суспільницького літературознавства, яка, на переконання автора, ніколи не втратить своєї вартості. Антонич рішуче заперечує право “марксівських критиків” на монополію суспільницького підходу до літератури, зазначаючи при цьому, що на західноукраїнських землях небезпека комунофільства довела до того, що суспільницьке тло критика взагалі перестала брати до уваги. А це, вважає автор, не дає можливості зрозуміти динаміку літературного процесу.

Антонич переконаний, що саме соціологічний підхід допомагає глибше зрозуміти тогочасну літературну ситуацію в Галичині, яка склалася внаслідок того, що старше покоління відійшло на задній план, а молодше являє собою тип зовсім або напівбезробітного інтелігента. Суспільницька призма дала критикові ключ для виявлення прихованих граней літературної ситуації, породженої типом безробітного інтелігента.

Один із аспектів цієї проблеми – психологічний: література, створювана письменниками цього психічного типу, позначена складністю і витонченістю відчуттів, отже, не зрозуміла широкому колові читачів, зокрема з селянського середовища, яке звикло до традиційної для української літератури селянської тематики. Це породжує розгубленість: “Письменник з безробітної інтелігенції здебільша зневірюється в свою творчість, у суспільну важність свого мистецтва й старається знайти для нього виправдання в ідеологічній підбудові” [1, с. 522].

Антонич виділяє два основні мотиви, породжені “втечею в казку”: море та історія. Не суто індивідуальною творчою спонукою, а соціальним “підкладом” він пояснює як те, що “моряцькі поезії пише тепер добрий десяток поетів, що з них більшість, може, й корабля не бачила”, так і “історизм, і то історизм своєрідного типу, з обов’язковою крицею (дозволю собі назвати його крицевізмом)”, “з обов’язковими варягами,

мадоннами, крицею з римськими легіями. Гарно? Так, справді гарна картинка. Казка – лік від дійсності" [1, с. 522].

Відзначаючи плідність суспільницького підходу до літератури, Антонич водночас нагадує, що "ідеологічна підбудова", "суспільницька метода в критиці" не може охопити всіх граней літературного процесу, зокрема поза нею залишаються такі категорії як динаміка жанрів і стилів, творча індивідуальність митця, психологія творчого процесу та ін., які стали предметом його уваги в інших статтях.

Зміст і форма

Поняття змісту й форми в поглядах Богдана-Ігоря Антонича може бути темою для дискусії з огляду на те, що в трактуванні цієї проблеми досі немає одностайної думки, а представники деяких літературознавчих шкіл, зокрема структуралізму, взагалі відкидають категорії змісту й форми, замінюючи їх категоріями ідей та структури.

Щоправда, цій проблемі присвячена єдина стаття Антонича – "Між змістом і формою" (за життя автора не друкувалась; перша публікація: *Наука і культура. Україна. – Вип. 24. – К., 1990. – С. 235–238*). Хоч написана вона з приводу книги Михайла Рудницького "Між ідеєю і формою" (Львів, 1932), однак має характер самостійного дослідження. Заперечуючи майже кожне положення "славного критика", автор цієї розгорнутої рецензії висловлює і обґрунтовує власний погляд на цю проблему.

Стисле з'ясування категорій змісту і форми Антонич подав у ранній своїй статті "Національне мистецтво", де знаходимо, зокрема, визначення: "Формою мистецтва є більші або менші клаптики полотна чи паперу, що на них наложена тонка верства фарби або туші. Це конкретні, реальні предмети, це лінії, плями, площини, обриси, мазки пензля, наверстування відтінків, уклад ліній та плям. Змістом є переживання, котрі постають у безпосереднім зв'язку з оцими конкретними предметами" [1, с. 469–470].

Відзначимо, що це визначення перегукується з поглядом Олександра Потебні, який розробив положення про зовнішню і внутрішню форму слова (образу, твору) та значення. "Зовнішня форма, – згідно з його поглядом, – звукова оболонка слова (на письмі позначається матеріальними значками – ієрогліфами, літерами тощо" [7, с. 39]. Внутрішню ж форму він трактував як "його (слова, образу, твору) етимон, себто його первинне значення" [7, с. 39].

Виникає питання, чи в наведене вище визначення Антонич вкладав усе, що він розумів під формою, а чи воно включало якийсь один її аспект? Дещо прояснює ситуацію стаття "Між змістом і формою", у якій сказано: "Кожен без винятку й без застережень погодиться, що в малярському творі конкретним є, наприклад, кусні полотна, закриті олійною фарбою, шматки паперу, замазані тушшю, в літературному – папір, записаний літерами (лінії чорнила чи друкарської фарби...) [1, с. 479]. Тут, як бачимо, майже дослівно повторено те, що ми читали в "Національному мистецтві". Але далі йде суттєве уточнення у формі запитання: "Чи це справжня форма твору? Можна не назвати хіба матеріальною формою (визначення автора – Д.Д.)" [1, с. 479–480]. Отже, звідси випливає, що потєбнянському поняттю "зовнішньої форми" відповідає не вся форма Антонича, а лише "матеріальна форма".

Підставу для такого висновку дають й інші викладення цього, іноді подані як прикладні зауваження у статтях та рецензіях, іноді – як риторичні положення. Ось одне з них – із статті "Між змістом і формою": "Творець збудовує свій зміст при помочі

форми (формальних засобів) і записав його матеріальними знаками (матеріальною формою). Вони стають спонукою до нового змісту – змісту сприймача” [1, с. 482].

Як бачимо, у цьому висловлюванні поняття форми має, так би мовити, два рівні: матеріальних знаків (матеріальна форма), з одного боку, і формальних засобів – з іншого. Цей другий рівень вловлюємо також у визнанні поета того, що він свою національну приналежність у віршах підкреслює не тільки у змісті, а й у формі творів (“Становище поета”).

Ми не знаємо, чи був Антонич обізнаний з теоретичними поглядами О. Потебні. Таке знайомство не тільки не виключене, а й цілком можливе, якщо взяти до уваги постійний і глибокий інтерес українського поета до проблем теорії літератури та естетики, до того ж 1924 р. у Празі вийшла книга українського літературознавця Леоніда Білецького “Перспективи літературно-наукової критики”, в якій було докладно проаналізовано систему естетичних поглядів О. Потебні, а 1931 р. у Львові з’явилося дослідження К. Чеховича “Олександр Потебня: український мислитель-лінгвіст”.

Отже, є достатні підстави систему понять Антонича: матеріальна форма, система засобів, зміст зіставити з тріадою Потебні – зовнішня і внутрішня форма слова, значення і навіть вважати цього поета послідовником і спадкоємцем великого українського ученого.

Нарешті, ще один аспект Антоничевого трактування змісту й форми. Коли він твердить, що “у творця зміст випереджує форму”, а в “сприймача навпаки – форма випереджує зміст” [1, с. 470], то він певною мірою близький до положення традиційної поетики про взаємозв’язок змісту і форми, їх взаємозумовленість і навіть взаємоперехід однієї категорії в іншу. Сучасний український літературознавець А. Ткаченко, характеризуючи співвідношення між цими категоріями, посилається на Гегеля: “... Зміст є не що інше, як перехід форми у зміст, а форма є не що інше, як перехід змісту у форму” [7, с. 139].

Новим у Б.-І. Антонича порівняно з гегелівським трактуванням є те, що він говорить не просто про зміст як філософсько-естетичну категорію, а про спонукальний (творця) та сприймальний (читача) змісти, що, очевидно, йшло від зацікавлення поета теорією феноменології.

Свідоме та підсвідоме

Проблема ролі підсвідомості у процесі творчості посідає помітне місце у літературно-критичних статтях Б.-І. Антонича. Трактування саме цієї проблеми привернуло до нього увагу як до літератора багатогранного обдарування. Зокрема оригінального теоретичного мислення. Але перед тим, як перейти до розгляду літературно-критичних статей Антонича з цієї проблематики, хотілося б звернути увагу на його вірш “Підсвідомість” (збірка “Привітання життя”, 1931):

Понад похмуре, чорномуре бердо
піднісив замок кам’яний свій жест.
В нім сивий мешкав цар, мав срібний жезл;
в льохах тримав рабів своїх він твердо.

Навколо замку вирости крокоси,
Повій з-під листя вій глядів на жердь.
Щораз то більш впадало в погріб жертв,

неначеб хто косив тяжкі покоси.

Враз лютий бунт затряс тюрми кублом.
Геть! З льоху творять інший світ в надії.
Побачив цар ці темні терени новії
та став тоді своїх рабів рабом.

Цей цар – це я, палац – душа моя,
бунт – сон, раби – мої померлі мрії.

Цей вірш можна потрактувати як суцільну розгорнуту метафору визрівання поетичного задуму: спершу цар (свідомість, поет) міцно тримає неясні хвилювання, запас вражень і настроїв у покорі, як рабів. Але раптом у льохах підсвідомості вони вчиняють бунт (сон), вириваються на поверхню і творять свій власний світ, роблячи рабом царя – поетову свідомість.

Вірш цей можна вважати ключем до з'ясування ролі як сну, так і підсвідомості загалом у творчому процесі митця. Варто звернути увагу, що вірш цей був написаний раніше, ніж його автор почав виступати з літературознавчими статтями. Подальше зацікавлення теоретичними аспектами цієї проблеми та спостереження над власною творчістю дало можливість Антоничеві виробити свій погляд на психологію художньої творчості, виражений у статті "Національне мистецтво" (розділ "Автономність мистецтва") та в інтерв'ю журналові "Назустріч" "Як розуміти поезію".

В інтерв'ю, зокрема, поет торкається питання, як визріває задум і постає художній твір, і звертає увагу на участь підсвідомості у цьому процесі. "... Ви думаєте, – звертається він до читачів, – що мистець творить завжди свідомо, за попереднім задумом? Не завжди й не кожен... Лірика буває тоді найбезпосередніша й найсвіжіша, коли народжується в коротких, емоційно сильно насичених проблисках. Якийсь один образ, один вислів, якийсь ритмічний уривок, зачутий випадково фрагмент мелодії, неозначений, безіменний перелив настрою – все це може стати засновком вірша" [1, с. 518].

Серед явищ підсвідомого Антонич звертає увагу передусім на зв'язок творчої уяви зі станом сну. Він не розгортає цього питання у теоретичному плані, а виходить із власного творчого досвіду, хоча у статті помітні зацікавлення й цією проблемою і обізнаність з нею (згадка про видавництва, присвячені проблемі психології художньої творчості, дослідження в журналі "Nauka polska"). "Найкраща пора писати для мене, – признається Антонич, – це ранній ранок. Напівпробуджений, ще в ліжку складаю вірші. Тоді уява викликає образи небагато ріжні від сонних мрій, тоді я маю дослівно враження, мовби мені хтось у сні нашіптував якісь дивні слова. Буджуся вже цілком, одягаюсь і записую якнайскоріше зложені в цей спосіб поезії. Так повсталі вірші не потребують згодом майже ніяких поправок і змін. Все на своєму місці, нічого не можна переставити. В інших порах дня, при повній свідомості пишу назагал важко й багато виправляю" [1, с. 519].

Міркування Б.-І. Антонича виразно перегукується з положеннями праці Івана Франка "Із секретів поетичної творчості", що стосуються психологічних основ поетичної творчості, зокрема ролі підсвідомого у творчому процесі. І. Франко твердить, що в людини є два рівні свідомості: верхня і нижня свідомість. Верхньою ми керуємося у житті, вона належить сфері розуму. Однак "найбільша частина того, що чоловік зазнав у житті, найбільша частина тих сутностей, які називаємо вихованням і з яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячлітньої культурної праці всего людського роду, перейшли

через ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах... Отсе є та нижня свідомість, те гніздо "пересудів" і "упереджень", неясних поривів, симпатій і антипатій. Вони для нас неясні, власне, для того, що їх основи скриті від нашої свідомості" [8, с. 61]. Але в процесі творчості, подібно до того, як і під час сну чи хвороби, поетична фантазія здатна ці поклади колишніх вражень піднімати на "денне світло верхньої свідомості". Як один з характерних прикладів він згадує історію написання трагедії австрійського драматурга Франца Грільпарцера "Прабабка".

Але І. Франко, підкреслюючи роль підсвідомого в творчому акті, важливу роль відводить і участі в цьому процесі верхньої свідомості, підкреслюючи, що "зміст і композиція поетичного твору мусять бути ділом розуму" і що успіх творові забезпечує гармонія "сили вітхнення з холодною силою розумового обмірковування" [8, с. 65].

Б.-І. Антонич у статті "Національне мистецтво" висловлює подібну думку, підкреслює конструктивний характер мистецтва, говорить про роль "укладу уявлень", тому, що "хаотичні, безладні, невпорядковані" враження митець повинен "впорядкувати", "зложити суцільну цілість", "одним словом, скомпонувати твір" [1, с. 471].

І все ж, порівнюючи погляди Антонича з Франковими, зіставляючи їхні концепції стосовно процесу художнього творення, дослідники відзначають і певні розбіжності між ними. Так, М. Ільницький вважає, що Антонич свідомому відводив меншу, аніж Франко, суто прикладну роль, стверджуючи, що "компонувати твір кожний письменник мусить навчитися" і що "можна компонувати знаменито" й без "крихітки захоплення та ентузіазму", тобто "без натхнення, без таланту" [3, с. 152-153]. Натомість Л. Тарнашинська стверджує, що "Антоничева "нова реальність" – це, зрештою, те саме, що в І. Франка постає як результат комбінації таких образів, які в звичній уяві тільки з трудом можна звести до купи" [6, с. 167].

Ми ж можемо зробити висновок, що "комбінація" образів може відбуватися не тільки уві сні, а й наяву, і що в творчому процесі відбувається поєднання підсвідомого зі свідомим. Характерно, що Антонич, добре обізнаний з теоретичними засадами різних тогочасних літературно-мистецьких течій, не поділяв концепції "психічного автоматизму письма", яку висунули представники сюрреалізму. Як у творчості, так і в своїх поглядах на мистецтво, він намагався досягти гармонії образу й ідеї.

Літературна критика Б.-І. Антонича

Літературний процес 20-30-х рр. у Галичині розвивався доволі інтенсивно і відзначався боротьбою між різними угрупованнями, дискусіями з приводу тих чи інших проблем як ідейного, так і естетичного характеру. Цілком природно, що Б.-І. Антонич, який розпочав свою літературну діяльність на початку 30-х, не залишився осторонь різноманітних дискусій, а включився в обговорення актуальних проблем літератури.

Широкого розголосу набуло обговорення проблеми "Чи письменник мусить мати світогляд?", яке почалося публічною дискусією на цю тему 14 квітня 1935 р. у Товаристві українських письменників і журналістів між літературними критиками М. Гнатишаком та М. Рудницьким.

М. Гнатишак обстоював погляд, що письменник, крім таланту, повинен мати вироблений високоморальний світогляд, а М. Рудницький вважав, що світоглядні ідеї у

художньому творі не тільки не потрібні, а й знижують його вартість. Дискусія вихлюпнулася на сторінки преси [4].

Б.-І. Антонич, який взяв участь у цій дискусії статтею "Сто червінців божевілля", теж висловився за потребу світогляду в житті людини, в тому числі й письменника, бо світогляд – "система думок", система "розуміння дійсності". Але він вважав світогляд не найважливішим для творчості письменника. Нагадавши наведену М. Гнатишаком казку про те, як звірі зв'язали орла, щоб дізнатися, чи йому потрібні крила, а він розірвав пута і полетів, автор статті переносить цю ситуацію на обговорювану проблему: "Саме найбільше лихо в тому, що в нас кажуть літати письменникові на крилах... світогляду, а в дійсності кожне справжнє мистецтво, кожна справжня поезія виростили з емоції і зі світовідчуження" [1, с. 524]. Світогляд за Антоничем належить до "царини розуму", інтелекту, мистецтво – до царини почуттєвості, емоції.

Як на сьогодні, коли розвинена філософська лірика, інтелектуальна проза, такий погляд може вважатися занадто категоричним. Ще І. Франко у праці "Із секретів поетичної творчості" говорив, що поезія захоплює і сферу інтелектуальної праці.

Але для Антонича дуже важливим було застерегти літературу від того, щоб не впрягти її, як висловився М. Рудницький, в ідеологічну колісницю, не зробити рупором політичних ідей, оскільки поняття "світогляд" часто вживали на означення політичних переконань (марксистський світогляд, націоналістичний світогляд тощо). Антонич виступає проти такого "світоглядництва", коли "молодий поет..., до речі, ще з дуже хиткими й невиробленими поглядами, а вірші складає за зразком: "Іду крицевий і залізний, а за мною мільйони таких, як я, крицевих і залізних". Це світоглядне акторство, а ним не заступити правди мистецтва й правди життя" [1, с. 526]. Такі "партійні піїти", зауважує критик, часто переходять від однієї партії до іншої, легко змінюючи свій "світогляд".

Є в статті "Сто червінців божевілля" ще один цікавий момент уже суто естетичного характеру. Світоглядності в мистецтві Антонич протиставляє такі категорії, як "творча індивідуальність, світовідчуження, світосприймання". Якщо звернемо увагу, що серед них немає "напрям", то згадаємо один з розділів статті "Національне мистецтво" – "Проти переваги напрямів": "Вона (критика – Д.І.) намагається за всяку ціну втиснути кожного мистця в якусь шухляду, приклеїти йому дешеву етикету якогось напрямку. Чи поняття мистецької течії справді потрібне, важне та конечне? Чи мистецькі напрями дійсно існують в об'єктивному розумінні цього слова, себто чи справді мистецьке поняття кожної епохи розпадається на поодинокі струмені й замикається без решти в їхніх рамах? Одним словом, чи мистецтво творять напрями?" [1, с. 474]. Автор категорично стверджує, що "мистецтво творять мистці (одиниці), а не напрями", і закликає критиків і читачів викинути митців із "шухляд ізмів".

У трактуванні цього питання Антонич відрізняється від відомих західноукраїнських критиків того часу М. Гнатишака та Є.-Ю. Пеленського. Як М. Гнатишак у книзі "Нова українська лірика в Галичині на тлі західноєвропейської модерної поезії" (Львів, 1934), так і Є.-Ю. Пеленський у нарисі "Сучасне західноукраїнське письменство: Огляд за 1930-1935 рр." (Львів, 1935) в основу розвитку літературного процесу ставили саме належність письменника до тієї чи іншої стильової течії: символізму, неокласицизму, неоромантизму тощо.

Сьогодні проблема співвідношення між творчою індивідуальністю митця і стилем чи стильовою течією вже не протиставляється. Хоча в творчості одного письменника

можуть поєднуватися елементи різних стилів, усе ж зміна стилів допомагає краще простежити динаміку літературного процесу.

Особливої уваги заслуговує огляд Антонича "Поезія по цей бік барикади" (*Sygnaty*. – 1934. – № 4-5. – S. 3-4). Це характеристика поетів кількох поколінь – починаючи від "молодомузівців" до покоління самого автора статті.

Літературне угруповання "Молода Муза" Богдан-Ігор Антонич вважає літературою лише свого часу: "Поети цієї групи вже тоді сказали все, що мали сказати, і майже цілком вичерпалися. Більшість із них ще живі, але вони або зовсім замовкли, або щонайменше полишили лірику. Їх роль у повоєнному літературному житті доволі скромна, а впливу на це життя вони не мали жодного. Сучасна літературна молодь зовсім відійшла від них, і їй ближче навіть середньовічне "Слово о полку Ігоревім", ніж їх смутки, муки, і космічна туга..." [1, с. 503].

До молодого покоління, яке не сприйняло творчості "молодомузівців", належав і Антонич – поет, на творчості якого аж ніяк не позначився їхній вплив. Відомий тепер сучасному читачеві, поет і критик Святослав Гординський у статті "Чотири реторти лірики" так твердить про поезію Антонича: "Гадаю, Антонич відбивається дещо від загального річища сучасної нашої молоді поезії деякими своїми рисами, що були властиві передусім "Молодій Музі"... Але її світогляд був наскрізь песимістичний – його можна б окреслити, як ляк перед життям. Не скрізь, не у всіх творах, але саме найкращі твори "молодомузівців" були органічно зрослі з тим почуттям. Ось чому ця поезія сучасній молодій генерації така чужа й далека: вона просто психічно неспроможна її сприймати і проти неї обороняється. Те, що при читанні поезій Антонича нагадує "Молоду Музу", це, хоч далеко не дефензивне, але все ж і не надто переконливо агресивне відношення до життя. Поет у відношенні до цього знаходиться в стані здивування" [2, с. 2].

Отож, аргументація Б.-І. Антонича завдяки двом посередникам – його ж поезії та більш-менш стійкого спостереження С. Гординського може бути цілком об'єктивною.

Говорячи про стрілецьке покоління поетів, Антонич висловлює подібну думку, як і про своїх попередників – творців "осінньої меланхолії": "Власне, й вони сьогодні вже вичерпані і, на жаль, передчасно відспівали свою пісню" [1, с. 504]. Однак, автор цієї тези, очевидно, мав на увазі лише стильові особливості їхньої творчості: смуток, тугу за нездійсненими ідеалами. Це покоління, на відміну від "молодомузівців", відзначалося вольовими якостями.

Тодішнє наймолодше покоління, за Антоничем, гуртується здебільшого навколо різноманітних часописів, котрі виражають певну ідеологію. У незалежних поетів, до яких відносить і себе, бачить присутність "юнацького романтизму".

У статті "По цей бік барикади" Антонич висловлюється саме як критик, що обстоює позицію свого покоління, а не як історик літератури, який кожне явище намагається передусім пояснити і відвести йому певне місце в історії літератури.

Окремо виділяє критик еміграційну поезію. У ній він виразно бачить історіософську та глибоко історичну тематику. Крім того, як твердить Антонич, визначне місце посідає у їхній творчості туга за покинутою батьківщиною. Навіть еміграційний історизм звернений не до найближчих часів, а до Середньовіччя, що, на думку Антонича, зумовлено відновленням героїчних мотивів.

Саме в еміграційній поезії Антонич вбачає яскравий приклад вияву творчої індивідуальності кожного з митців.

Його стислі характеристики поетів, яких тепер прийнято називати представниками Празької школи, дуже точні і влучні. Так, в Ю. Дарагана він помічає “всі елементи, які згодом розвиватиме решта поетів еміграції: варяги, дикий степ” [1, с. 508], в Є. Маланюка – історизм і жорсткий ямбічний вірш, в О. Стефановича – “бреластість” метафори і т. д.

Антонич-критик не обминув своєю увагою і сучасну йому прозу, зокрема він написав літературно-критичну статтю “Ірина Вільде” (*Молодий буковинець*. – 1989. – № 11), окресливши в ній творче обличчя молодої письменниці, і висловивши своє ставлення до неї, Антонич відзначає легкість її стилю, стрункість композиції.

„Творчість Ірини Вільде, – переконаний критик, – поки що камерна музика. Чи перейде вона колись у симфонічну, невідомо. Камерна музика має теж свою неабияку вагу!” [1, с. 530].

Працюючи в журналі “Дажбог”, Антонич мав можливість читати численні рукописи, що надходили до цього часопису. Свої враження й оцінки він висловлював у статтях “Примітивна європеїзація”, “Сторінка літературної скандалістики”, “Куток для еротоманів”, “Мішок веселого божка”... Він відписував молодим сміливцям, вчив основ віршування та виправляв помилки. Одна з форм таких відповідей Антонича – рубрика “Літературна порада”.

У своїх статтях “Мистець пристрасті (*Про Д.Г. Лоуренса*)”, “Натхнення й ремесло”, “Літературні записки”, “Монументальний реалізм (*Про Джона Голсуорсі*)” Б.-І. Антонич виявив знання світової літератури та сформулював чіткі тези стосовно зв’язків класики з сучасним літературним процесом.

Богдан-Ігор Антонич відзначається серед свого літературного покоління глибоким аналітичним розумом, миттєвою реакцією на новизну, незалежністю у висловлюванні думок та великим обсягом знань з літератури й мистецтва. Тому його статті мають значення не тільки історико-літературного факту, а й зберігають свою актуальність, що засвідчує інтерес до них сучасних літературознавців, зокрема молодшого покоління.

Літературно-критичні статті Б.-І. Антонича свідчать про обізнаність письменника з естетичними концепціями тогочасного літературного процесу, характеризують його ідейно-естетичне кредо, яке полягало у прагненні поєднати суспільне призначення митця з високою естетичною вартістю його творів. Поряд з літературною критикою М. Гнатишака, Є.-Ю. Пеленського, М. Рудницького статті Б.-І. Антонича дають можливість охопити цілісну картину літературно-мистецького життя 20-30-х років на західноукраїнських землях і в еміграції, простежити основні процеси його розвитку. Завдяки оригінальності ідей, глибині аналізу, витонченості смаку, статті Б.-І. Антонича є важливими естетичними документами свого часу. Манера викладу думки в Антонича вражає своєю логічністю, чіткістю та послідовністю. У нього немає неясних формулювань, хаотичності. Варто відзначити й те, що Б.-І. Антонич умів передбачувати тенденції подальшого літературного розвитку. Основні проблеми, порушені в його статтях у 30-х роках стоять тепер у центрі літературознавчої думки.

1. *Антонич Б.-І.* Твори / Ред.-упоряд. М. Москаленко; упоряд. Л. Головата; авт. передм. М. Но-вико́ва. – К.: Дніпро, 1998.
2. *Гординський С.* Чотири реторти лірики // *Назустріч*. – 1935. – № 2.
3. *Ільницький М.* Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості. – К.: Радянський письменник, 1991. (Серія "Час і доля").
4. *Комариця М.* Довкола літературної дискусії 30-х рр.: "Чи повинен письменник мати світогляд?" (За матеріалами періодичних видань) // *Українська періодика: історія і сучасність: доп. та повідомл. п'ятої Всеукр. наук. теорет. конф. 27-28 листоп. 1998 р.* – Львів, 1999.
5. *Ортега-і-Гасет Х.* Дегуманізація мистецтва // *Ортега-і-Гасет Х.* Вибрані твори. – К.: Основи, 1994.
6. *Тарнашинська Л.* Іван Франко – Юрій Липа – Богдан-Ігор Антонич: народження "нової дійсності" (До питання психології творчості) // *Шевченко. Франко. Стефаник: Матеріали Міжнародної наукової конференції*. – Івано-Франківськ: Плай, 2002.
7. *Ткаченко А.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К.: Правда Ярославичів, 1997.
8. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31.
9. *Якубець М.* Слово про Богдана Антонича // *Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії* / Упоряд. М.Ільницький, Р.Лубківський; Передм. Л. Новиченка. – Львів: Каменяр, 1989.

**"THE ART CREATES SEPARATE REALITY":
RESEARCH VIEWS OF BOHDAN-IHOR ANTONYCH**

Danylo ILNYTSKYI

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

This paper attempts the interpretation of the literary critics studies by Bohdan-Ihor Antonych. The main problems considered are, the aim and the tasks of the Art, the literature and social life, a form and a content in literary text, and the psychology of the creativity. We establish a link between Antonych's views and the theoretical concepts of his time (particularly, a phenomenological theory by Roman Ingarden and the thoughts of Jose Ortega y Gasset) and discuss the analogies between the views of Antonych and those of Potebnia and Franko.

Key words: Art reality, intention, the aim of the Art, phenomenology, subconsciousness, the writer's outlook, literary generations.

Стаття надійшла до редколегії 12. 03.2004

Прийнята до друку 31. 08.2004

УДК 821.161.2'06-31.09 В.Винниченко

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО І НОВИЙ ТИП РОМАНУ

Богдан ПАСТУХ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

У статті розглянуто проблему становлення літератури нового зразка на прикладі роману В. Винниченка "Чесність з собою". Авторські модерні шукання спричинили появу роману нового типу. Простежено також вміння письменника будувати великі епічні форми.

Ключові слова: модернізм, новаторство, роман, стиль, сюжет, тип, характер.

Револуційними "нотами" позначається не тільки життєва дорога В. Винниченка, але й творчі його шукання. Вибух, яким письменник прорвав греблю вже застоюваної української прози, можна назвати революційним без надмірного пафосу. Динаміку мистецьких шукань Володимира Винниченка можна порівняти з інтенсивним пошуком пілота оптимального виходу з екстремальної ситуації. У прозі письменника ми бачимо широку палітру зацікавлень найактуальнішими проблемами свого часу, який, своєю чергою, не барився ці проблеми "подавати на поверхню" життя. Висока продуктивність автора, що базувалась на новому матеріалі (наприклад, зміна моральних цінностей з усіма вихідними з цього моментами) не могла не спричинити появу нового, в нашому розумінні – модерного типу роману.

Модернізм творів В. Винниченка, як ми вважаємо, пов'язується, насамперед, із ідейною суголосністю з філософськими працями Ф. Ніцше. Так, в інтерпретації письменника набуває сили моральний релятивізм. Оскільки В. Винниченко був справжньою дитиною свого позитивістського часу, йому не важко було зазіхнути на підвалини християнського світу. Його творчість, так би мовити, своєрідною точкою відліку, від якої традиційний український літературний процес починає міняти свої моральні позиції. Бога було безстрашно замінено на письменника, і це був правдивий прорив в море модерних ідей. Була знищена вісь, навколо якої обертались інтенції довинниченківських українських авторів. П. Христюк так подає своє розуміння того, що спричинило появу нової моралі: "Певна річ, що люди до сеї пори не творили свідомо і доцільно своєї моралі. Бо й не знали, що мораль є їх плодом, а вважали її твором чужих сил. З хвилиною однак, коли чоловік пізнав правдиве джерело моралі, коли зрозумів, що сам її з себе висновує, як павук павутину, то чи не повинен він того творити свідомо" [8, с. 285]. Отже, відкинувши Христові заповіді, Винниченко тим самим вибиває ґрунт з-під своїх ніг і стає сам на сам зі світом, моделювання котрого вже не має ніяких визна-чених

моральних принципів. Письменник сам є Головним Суддею – з власною мораллю та з відсутністю будь-яких традиційних засад. Тільки крізь таку Винниченкову світоглядну позицію можна робити адекватний, на нашу думку, аналіз романів автора.

Підхід до постаті Володимира Винниченка позначений досить різнополюсними твердженнями С. Єфремова, Лесі Українки, А. Річицького, І. Франка, М. Зерова. Одним з перших, хто поставив питання системного вивчення великих епічних форм В. Винниченка, був Гр. Костюк. Він наголосив на потребі цілісного дослідження великих жанрових форм автора. С. Погорілий у монографії "Неопубліковані романи Володимира Винниченка" (1981), наголошує на потребі аналізу формально-змістових пластів деяких романів письменника. Але від часу виходу цих праць методологічний інструментарій для дослідження жанрових форм значно збагатився. Відповідно актуальність теми дослідження стосовно жанрово-стильового спектру романістики В. Винниченка здобуває широке поле для теоретичних розробок. Заборона В. Винниченка за часів панування тоталітарного режиму зробила твори автора недоступними тогочасним дослідникам. Тому прогалину у вивченні його текстів необхідно заповнити не тільки з наукової потреби, але і з націотворчих міркувань. Переважна більшість романів автора долає межі суто української актуальності, підноситься до рівня світового масштабу. Отож для науковців це вдячний матеріал, який дає можливість побачити українську літературу у проекції на світовий рівень.

Порівняльний метод для вивчення творчості Винниченка застосовує Л. Мацевко у своїй роботі "В. Винниченко та І. Бунін: Еволюція психологізму в малій прозі". Дослідниця розкриває механізми творення художнього образу, мовних партій героя, наголошує на особливостях змалювання портрета; велику увагу також звертає на деталі. Своє розуміння постаті В. Винниченка у культурно-політичному колі тодішньої інтелігенції дає В. Панченко у післямові "Занадто рано я родився" до роману "Хочу". Тут також цікаво розкрито проблему взаємин згадуваного письменника і Лесі Українки. Порівняльним методом Т. Гундорова у статті "Модернізм як еротика "нового" (В. Винниченко і С. Пшибишевський) намагається розкрити внутрішні зв'язки В. Винниченка та С. Пшибишевського. Але тут спроба дати пояснення модерністичної "обгортки" текстів стосується переважно ідейно-тематичного плану. Найглибше творчість В. Винниченка в типологічних зіставленнях розкрив В. Панченко у книзі "Будинок з химерами". Дослідник підносить масивний текстовий пласт не тільки великих епічних форм, але й інших жанрових різновидів. Він розкриває генетичні зв'язки В. Винниченка та Ф. Достоевського. Завдяки осягненню такої кількості матеріалу робота має дещо еклектичний характер. Д. Гусар-Струк у статті "Винниченкова моральна лабораторія" подає оригінальне бачення проблеми "чесності з собою". Автор розвідки причину творення ідеї "чесності з собою" бачить не у крайньому індивідуалізмі Ф. Ніцше, а в прагненні соціаліста зруйнувати облудну капіталістичну міщанську мораль, протиставити їй нову, ефективну поведінкову "базу".

Постать Володимира Винниченка – це мовби стилет, який розтинає український літературний процес на два часові відрізки: добу етнографічно-побутового реалізму, що на той час вже був неспроможний задовільнити запити нового читача, й літературу доби модерну, яка своїм розмашистим ідейно-формальним спектром могла охопити практично всі новонароджені ділянки людської діяльності. Критиків романів доби цього автора можна поділити на дві когорти: прибічників традиційної світоглядної позиції і

поціновувачів власне модерного ядра у літературних творах. Зауважимо також, що за кордоном романи В. Винниченка сприймали добре, зокрема, у Франції – на нашу думку саме тому, що там раніше культивувались засади модернізму. Ми бачимо, що автор не цурається позичати формально-змістові принципи побудови модерних творів у своїх західних колег. Р. Багрій-Пікулик висловлюється стосовно таких запозичень: "Що Винниченко, модерніст, уживав натуралістичних засобів у своєму письменстві, не диво, бо німецькі модерністи, які мали значний вплив на слов'янську літературу, також користувалися натуралістичними засобами" [1, с. 20]. Такі досить серйозні зрушення літературного процесу понесли за собою вагомі зміни в усіх жанрових структурах. Беручи до уваги те, що механізм творення великої епічної форми, його стилістичні особливості не привертали особливої уваги дослідників, ми б хотіли на основі теорії романного жанру проаналізувати жанрово-композиційну структуру роману.

Беручи за основу поділу творчості В. Винниченка жанровий критерій, С. Погорілий відносить роман "Чесність з собою" до другого періоду творчості письменника (1907-1920), коли, згідно з твердженням дослідника, домінували драма та проблемно-психологічний роман. Але жанровий різновид "Чесності з собою" слід розширити, додаючи ще номінації філософського та соціального. На підтвердження останнього приведемо слова Д. Гусара-Струка: "Не в індивідуалізмі й надлюдині Ніцше треба шукати основ Винниченкових творів, присвячених проблемі етики, а в засадах соціалізму" [3, с. 96]. Поведінка Мирона чи Тараса насамперед мотивується їхнім соціальним станом. Те, що В. Винниченко був захоплений ідеями соціалізму, відіграло помітну роль у творенні каркасу жанру, бо одним з основних моментів у романі є соціальний конфлікт. Саме через соціальну призму автор розкриває психологію Тараса: "Я, наприклад, на самоті з собою, я знаю, що значніший багатьох з них (панства – Б. П.), розумніший навіть (я не для похвальби кажу це, їй-богу, а вірю в це), а при них роблюся боязким і так по-дурному тримаюся, що можна захворіти від сорому" [1, с. 35]. Отже соціальний конфлікт – лейтмотив роману. Для окреслення різновиду жанру візьмемо критерій, який виділяє Л. Сенік: "Жанровий різновид його (роману – Б. П.) залежить від того, на чому акцентує письменник – на соціально-майнових "зрізах" у житті людини, на її громадських інтересах чи на інтимних справах (приватне життя), на психології чи на соціальних аспектах. А щодо сюжету – пригода чи поглиблене соціальне й психологічне "обґрунтування" подій і характеру превалює у творі" [5, с. 28]. Отже, якщо керуватись такою методикою, то на перше місце в цьому випадку треба ставити соціальне звучання роману.

Розгортання сюжету зводить долі двох героїв – Віри і Тараса. Віра втілює лицемірство панівної верстви. Один бік її життя – це існування задля втілення ідей соціалізму, а другий – еротичний потяг, який вона намагається приховати. Розвиваючи сюжет, автор зводить її з розпусником Петром (товаришем по партії), через стосунки з яким власне й розкриваються її душевні порухи. Таким чином твориться улюблений письменником прийом будування "сітки сюжету" – любовний трикутник, у якому Вірі стає тісно. Петро розповідає Тарасові про любовну пригоду, що відбулася між ним та Вірою. За авторським задумом, героїня потрапляє в глухий кут і накладає на себе руки. Такий трагічний кінець Віри можна було передбачити. З ходом сюжету вона двічі цікавиться маркою зброї: перший раз після "експропріації", а другий – коли Дара вигадує історію про самогубство товаришки. Деталь у В. Винниченка відіграє сюжетотворчу роль. Нанизування негативних деталей та оцінок на представників класу

буржуазії має великий діапазон варіантів. Серед них – образна характеристика, наприклад, портрет Семена Васильовича, батька Віри: “Він був лисий і лисину марно приховував рідким та довгим волоссям з висків” [1, с. 47].

Механізм творення “сюжетної сітки” дослідниця М. Ласло-Куцок виводить з генологічної свідомості творця: “Конфлікт повинен спиратися на сутичці протилежних ідей, сюжет роману розгортається у відповідності до вимог основного конфлікту, а історичне тло і персонажі підібрані автором вже після розроблення цього каркасу” [3, с. 234]. Якщо керуватись таким теоретичним принципом, можна припустити, що В. Винниченко, обдумуючи майбутній роман, свідомо розставляє конфліктні ситуації. А вже другий етап – це пошук та “підкладання” відповідного тла, на якому найкраще змогли б розвиватись конфлікти. Тлом є насамперед часово-просторові параметри, в яких діють герої. Відомо, що кожне зерно потребує свого ґрунту. Нераціонально було б проводити різкий кордон між вузловими моментами й тим матеріалом, на якому вони рухаються, бо все-таки текст – синтез обох цих компонентів. Акцентуючи згаданий момент, ми хотіли б унаочнити дію окремих механізмів у творенні великої епічної форми. Стиль залежить ще й від іншого – активного силового поля – таланту автора. Наскільки тонко він може відчувати певне соціальне середовище, стан людини, натовпу і т. ін. Адже талант полягає не тільки в розташуванні конфліктів та осіб, які їх вирішують, але і в наданні кожному персонажеві “потрібної” мови, яка б не суперечила типажеві, що вже перед тим був окреслений певними формальними рисами (наприклад, портретними характеристиками).

Винниченкові свого часу закидали, що він “позичає” мотив змалювання босяцького середовища в Максима Горького. Однак В. Винниченко моделює це середовище по-своєму, значно розширює його діапазон, тим самим надаючи більшого тиску вже практично сухій артерії літературного розвитку, збагачуючи текст вітамінами модерного інструментарію. Для унаочнення виокремимо певні якісні характеристики Марусі, сестри Мирона. Як її поведінка, так і мова несуть на собі певні соціальні та психологічні конотації. В романі “Чесність з собою” автор зумів у розвитку подати неординарну психіку проститутки. Цей персонаж заслуговує на увагу ще й тому, що через нього будується одна з частин філософського блоку романного тексту. Автор адаптує мову Марусі до того типу, яким він її окреслив. Вкраплення в її мовну діяльність таких лексем, як “карбованчиків”, “шлюха”, неправильних слів, наприклад, “сіціліст,” навантажують образ героїні потрібними для творця конотаціями суспільного дна. Подивімося, як автор за допомогою мовних анаколуп зміг подати психічний стан Марусі: “Все одно, що доктор...” Та де ж це таке чувано? Кому говориш ти це? Кого обдурити хочеш?! Жалій мене, жалій, коли ти брат мені, але не так-же подло. Скажи хоч раз в лице мені, що думаєш... кажи-ж!” [2, с. 23]. Сюжет роману центровано на випробуваннях головного героя, котрий виступає рупором ідей автора. В. Винниченко будує каркас роману за таким жанротворчим принципом: створює головного героя, наділяючи його певними філософськими ідеями, далі “вживляє” в конфліктні вузли сюжетної сітки персонажів-антагоністів (Іона, Рисецький, Семен Васильович, Сергій, Маруся), щоб перевірити головних. Ці герої – індикатори різних соціальних станів. Винниченко руйнує схематичність та іконописний варіант побудови образу героїв. Саме такою модифікацією жанру письменник ламає принципи класичного реалізму. Він моделює свій світ, переносючи акцент з “чесності з іншими” на “чесність з собою”. Така

модель морального плану романної форми мусить мати відповідний інструмент для свого вияву, свою формальну обгортку. Художній експеримент над образами соціалістів призвів до виявлення двоплановості їхнього життя, і підтвердив несумісність теорії та життєвої правди. Через образ Марусі автор виявляє хитання філософської позиції "чесності з собою" Мирона. Світогляд героя розкривають твердження, обрамлені апостольським стилем: "Всяка мораль устанавлюється пануючими; робітники-ж в пануванні не винуваті, отже не їхня й мораль сучасна. Тільки з собою нехай чесні будуть" [1, с. 95]. Але злам у випробуваннях, який автор подає у проекції на психологію персонажа, говорить про те, що персонаж не виписаний у романі цілісно, він не виконує до кінця своєї функції, гнеться. Очевидно, це можна трактувати як заплутаність самого автора у філософських питаннях. Нам близька думка С. Єфремова з цього приводу: "...чоловік, коли мучив читачів, то й сам дійсно і не менше мучився од нерозгаданих загадок, які ставило йому життя; жагуче – це улюблене у Винниченка слово – добивався він правди, допитливо – теж його вираз – розплутував "дизгармонії" між сущим і тим, що повинно бути – і воно йому боліло так, як і героїв, що заплутувались у несходиних суперечностях життя, й самого автора заплутуючи" [6, с. 578].

Спробуємо розглянути тип сильної жінки. У творчості В. Винниченка цю проблему окреслювали В. Панченко, Н. Блохіна та ін. Героїню такого типу бачимо і в згаданому романі. Дара, захопившись ідеями Мирона, закохується в нього. Письменник піддає героїню жорсткій перевірці, внаслідок якої вона не заламується, а, навпаки, міцніє. Монолог Дари також свідчить про замишуваність автора у тип сильної жінки: "Жити хочу! Жити, Мироне, робити, творити й руйнувати. Правда? Годі. Трупів не воскресить. Помагай живущим. Цілуй! На трупах цілуй! Міцно, радісно!"

Автор вводить у роман пікантну ситуацію: Дара замовляє собі в готелі чоловіка. Це одне з колішат роману, яке крутить у ньому авантюрне колесо. Епатажні моменти є внутрішніми акумуляторами, котрі рухають сюжет, "тягнучи" на собі весь ідейний вантаж твору.

Стильові шукання письменника в романі викликали пильну увагу критиків, передусім, своєю індивідуальністю та виходом за формальне коло українського літературного процесу початку ХХ ст. В романі до мінімуму звужена функція краєвиду, який діє як допоміжний інструмент для розкриття психології героя. Подивімось, як пейзаж споріднений зі станом Марусі: "Дивилась вона у вікно кудись у далечінь, повз море дахів та димарів. Небо все так само було вкрите хмарами, то темними, то сірими. Вони, також неначе на похмілля, стомлено, неохоче, ледве посуваючись, налізали одна на одну" [1, с. 53]. Тканина роману містить виразні експресіоністичні мазки, які виявляються в описі явищ природи: "На вулиці їх зараз-же зустрів вітер, котрий неначе давно вже піджидав біля під'їзду, скулив і, як вірний пес, в буйному захваті кинувся на них" [1, с. 27]. Активність душевної вдачі Мирона розкривають деталі його портрета, позначені експресіоністичними замальовками: "Іноді здавалось, що замість очей він має два дуже загострених блискучих кінчики цвяхів" [1, с. 84]. Через такі деталі автор має змогу "нанизувати" на персонажа потрібні йому значення. Як бачимо, аналіз індивідуального творчого стильового Винниченка як романіста дає нам право стверджувати, що він належить до яскравих представників модернізму, котрі пропонували "експресивний реалізм" (у театрі це робив Лесь Курбас).

Стильова палітра аналізованого роману тяжіє до натуралізму. Д. Наливайко пов'язує цей напрям генетично та типологічно з реалізмом: "...натуралізм підхопив та розвинув

до крайнощів такі його (реалізму – Б. П.) психологічні якості як устремління до життєвої правди та сполученість з науковим світосприйняттям та прогресом” [5, с. 154]. Творення психіки Тараса, щільно пов’язане із фізіологією, має наукову основу. Автор бере на себе роль клініциста, котрий експериментує над хворобою персонажа. Розмова Тараса з Мироном про психічні розлади першого виступає одним зі зразків натуралістичного стилю в романі. Тут йдеться про гіпноз, хвороби нервової системи (Тарас знищив нерви в тюрмі); співрозмовники згадують найсучасніші на той час наукові досягнення лікарів: “Недавно я також читав, що один якійсь лікар знайшов, що думка, бажання є най-матеріальніша річ, яку від одної людини до другої можна передати” [2, с. 117]. Образ Тараса часто інтерпретується в руслі біологічних та соціально-матеріальних чинників.

Аналіз генологічної свідомості В. Винниченка говорить про чітке авторське розуміння жанрової природи роману, вільне оперування старими та творення нових інструментів для вибудування великих епічних форм. Новаторство автора полягає в розширенні тематичного діапазону. У такий діапазон долучаються еротичні мотиви, зображення людей низьких суспільних прошарків; в романі по-новому відтворено середовище інтелігентів. В. Винниченко вводить етичну концепцію “чесності з собою”, яку екстраполює у різні суспільні прошарки.

Роман В. Винниченка творився в руслі модерних стильових форм експресіонізму, натуралізму, імпресіонізму. Хоча сам письменник, як ми бачимо у його статті “Спостереження непрофесіонала”, не зачисляв себе до модерністів. І мотивував це тим, що він – на відміну від інших – не вважав тенденційність гріхом, а навпаки, зосереджувався саме на свідомому запровадженню певних ідей. Відштовхуючись від цього авторського визнання, ми тепер можемо розуміти дещо суху образно-метафоричну систему в романі “Чесність з собою”. Тенденція, а саме політична заангажованість (показ справжнього життя революціонерів), йде попереду стильової палітри письменника. Тут відчутно певну “запотребованість” й актуальність роману.

Нові часи зі своїм глибоким проникненням в психологію героя вимагали нового арсеналу інструментів для зондажу психології персонажа. Як бачимо, такі інструменти автор успішно винаходить та застосовує. Один з них – це зменшення ролі фабули, та збільшення психологічного “рентгену” героя.

Ці та інші моменти у сукупності творять те нове модерне зерно, яким В. Винниченко засіяв український літературний процес. Слід сказати, що деякі діячі цього процесу – а саме ревні охоронці літературної традиції – не завжди адекватно розуміли й позитивно сприймали інновації письменника-модерніста.

-
1. Багрій-Пікулик Р. Розум та ірраціональність у Винниченковому романі “Записки Кирпатого Мефістофеля” // Сучасність. – 1987. – Ч. 4.
 2. Винниченко В. Чесність з собою. – К., 1926.
 3. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія // Сучасність. – 1980. – Ч. 7, 8.
 4. Ласло-Куцюк М. Засади поезики. – Бухарест, 1983.
 5. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985.
 6. Сенник Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. – Львів, 2002.

7. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995.
8. Христюк П. Володимир Винниченко і Ф. Ніцше // Українська Хата. – 1913. – Ч. 4, 5.

VOLODYMYR VYNNYCHENKO AND NEW TYPE OF NOVEL

Bogdan PASTUKH

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1, UA-79005, Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article considers problem of formation the literature of new model for example V.Vynnychenko's Novel "Honesty with Myself". The author's modernity searches leads to the rise of the new type's novel. Also researcher studies the author's skill to make the big genre forms.

Key words: modernism, innovation, Novel, style, plot, type, character.

Стаття надійшла до редколегії 02.02.2003

Прийнята до друку 29.11.2004

УДК 821.161.2'06-1.09

БЕЗ ЕСПАНІЇ ЧИ БЕЗ ЛЮДИНИ?

Ігор КОТИК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

Стаття розкриває особливості трактування образу людини Юрія Тарнавського у збірці "Без Еспанії". Людська сутність децентралізована, позбавлена ієрархії, іманентно недефініційована. Переобтяжена на предметно-вербальному рівні тілесним, матеріальним, книга становить взірць антиматеріалістичного підходу.

Ключові слова: релятивізм, емоційний рівень, класична мова.

Заголовок статті нав'язує до двох джерел: твердження Б. Бойчука, що "Тарнавський не має тут [у збірці "Без Еспанії". – І. К.] ні любови, ні чуття до людини" [3, с. 50] і заголовка інтерв'ю – "Без Еспанії чи без значення?" [2].

Перше десятиліття поетичної творчості Юрія Тарнавського позначене поступовим заглибленням в сферу чуттєвого. Від маніфестації своїх переконань на урбаністичному тлі у перших поетичних пробах поет вже у першій такій збірці "Життя в місті" звертається до невідпорядкованих переконанням образів, згодом шукає натхнення в природі у "Пополуднях в Покіпсі", обмежує власний художній горизонт найінтимнішим – коханням в "Ідеалізованій біографії", споминами в однойменній збірці і ними ж таки у наступній, що має назву "Без Еспанії". Таким чином, остання книжка логічно пов'язана із попередніми, насамперед зі "Споминами". У ній поет дійшов "мабуть, уже до краю того напрямку, який вибрав" [6, с. 55]. Оскільки книжка ця, принаймні в українській літературі до останньої декади ХХ ст., є вершиною ірраціональної поезії, опублікування її не могло не викликати бурхливого негативного резонансу: мовляв, так писати не можна, кому це потрібно, чому так брудно і нащо цей безглуздий потік уже не модного сюрреалізму і т. д., і т. п. Реакцію цього типу було викликала не лише у пересічних читачів, але й в особистостей академічних та творчих [див., зокрема: 9; 4; 3].

Темою "Без Еспанії", за визначенням автора, є "психічний стан" [2, с. 14], який викликало у нього перебування в дорогій його серцю країні. Нічого особливого, здавалося б, – від народної пісні до дадаїзму-сюрреалізму вірші тільки про те й пишуть! Але: наскільки поезія наближається до відображення того чи іншого психічного стану, тих чи інших почуттів? Оминаючи наразі увагою поетичний екстремізм згаданих авангардових течій, можна констатувати, що над багатовіковою поетичною традицією домінував і значною мірою домінує й надалі тягар класичної мови (що, власне, й спровокувало іншу

структурі мови не викликають. Мова переважно є спадком. Поети, які дбають про те, щоб їх читали, наміру поривати із цим спадком не мають, революційних ідей у храмі мови не виявляють, бо це неминуче призвело б до несприйняття текстів: читач в образності, думках, новаторстві лексичному й ритмомелодичному цінує понад усе міру. Публіка, поруч із позитивними сторонами впливу, має й негативну – прямо чи приховано вона тією чи іншою мірою зв'язує митцеві руки. Вирослі в чужомовному середовищі, пишучи такою мовою рідною, без віри бути прочитаними на батьківщині, поети Нью-Йоркської групи прирікали себе на поетичну свободу.

Вихідним положенням для Тарнавського став факт, що класична (раціональна) мова передає сферу чуттєвого опосередковано, як "переклад" чи переказ, повний лексико-синтаксичних стереотипів, що спотворюють *тривання* процесу. Чуттєва сфера, як акцентував Готліб Фреге, автономна від сфери знання: "Необхідно чітко розрізняти те, що є змістом моєї свідомості, моїми уявленнями, і те, що є об'єктом мого мислення" [8, с. 39]. З цього випливає віртуальність існування двох (принаймні двох) мовних форматів. Мова, яка б виражала зміст дораціональних процесів, для практичного вжитку необхідною не є. Мова потрібна лікареві, щоб він міг *знати про біль*, причини болю та шляхи його подолання, хворому потрібна *така сама мова*, щоб сказати, що болять і що болять, можливо, про причини, сталість/різкість болю, але для чого йому мова, котрою б доводилося описувати відчуття у їх триванні? Лише поети, ніби свідомі власної невиліковності, інколи беруться за те, щоб зафіксувати свої чуття. Тоді мовна пам'ять їхня мусить частково поступатися конкретному інтенціональному станові.

"Головне в "Без Еспанії", – за словами самого Ю. Тарнавського, – це саме спосіб комунікації з читачем. Звичайний, раціональний спосіб передавання того, що письменник відчуває (не говорю про раціональне мислення) – це перекладати те, що він хоче сказати, з "емоційного рівня" на раціональний, щоб читач сприйняв його своїм раціональним апаратом і тоді переклав це на свій емоційний рівень. Я ж, – каже автор, – хотів іти просто від власного емоційного рівня до емоційного рівня читача, не вдаючись до цього посереднього рівня, посередньої мови. Конкретніше, я хотів вглибитися в свою свідомість, віднайти те, що я шукав, закодувати це в найпростішій мові, і це все. Тоді я припускав і далі припускаю, що коли хтось читатиме ці картини, вони відтворюють у нього, на емоційному рівні, емоції приблизно того роду, що й мої. Я не роблю собі ніяких ілюзій, що вони будуть ідентичні. Але думаю, що будуть ближчі до них, ніж були б, коли б я вживав отой посередній рівень <...> цей додатковий переклад напевно спричинив би якусь дозу втрати інформації" [2, с. 14-15]. Тарнавський у відповідь на читацькі закиди в незрозумілості, неінтелігібельності твору підкреслює, що книжка написана не для того, щоб її розуміти, а для того, щоб відчути [2, с. 15]. Номо sapiens, таким чином, опиняється в "положенні поза грою"...

Наскільки така апологія ірраціонального, котра тут закінчується, вичерпно віддзеркалює ракурс, у якому представив поет людську сутність? Менше, ніж наполовину, бо односторонність – то не неповна правда, а таки неправда. Якби книжка Тарнавського, що є предметом обговорення, була "чистими емоціями", від неї зостався б щонайбільше заголовок, сам твір важив би не більше, ніж який-небудь брутський "вірш". У розлогіму інтерв'ю на тему "Без Еспанії" поет рішуче заперечує автоматизм написання твору, відкидає його сюрреалістичність, допускаючи таку характеристику хіба в тому сенсі, що й стосовно полотен Босха. Що ж до сюрреалізму як історично окресленої течії, Юрій Тарнавський вважає, що представники його "двадцятих-

тридцятих років мали менш правильне (я сказав би, – каже письменник, – наївне) уявлення про людську психологію, ніж маємо ми сьогодні. Наприклад, вони відокремлювали цілковито підсвідомість від свідомості, надавали підсвідомості якогось вищого, майже магічного значення і вірили, що те, що вони творять, – справді незалежне від їхнього розуму. <...> У кожному разі, якщо підсвідомість справді незалежна від свідомості, то вона глибша, ніж те, що я називаю емоційним рівнем” [2, с. 17-18]. Автор запевняє, що кожне слово книжки він перевіряв своїм “раціональним розумом” [2, с. 18], а багато фрагментів твору “переписував по п’ять, десять, а то й більше разів” [2, с. 19]. Поет схильний припускати, що причиною “нерозуміння” в даному випадку є радше не принципова неможливість читачів проникнути в емоційний рівень автора, а їхнє невміння заглибитися у власний мозок. “Я вірю, – каже він, – що коли б показати емоційний рівень тих, хто вважає себе дуже нормальним чи щасливим, вийшло б приблизно те саме”, тобто картина була б приблизно настільки ж макабричною [2, с. 16].

Світ, яким він постає у “Без Еспанії”, вражає хаотичністю своєї нагромадженості, причому світ не сам по собі, а в перманентному стику з людиною: предмети; явища його буквально перемішані з частинами людського тіла. Таке, на перший погляд, вельми дешеве новаторство Тарнавського-поета звичайно викликає відразу: одна річ, коли ми через ті чи інші органи маємо приємні чи неприємні відчуття й не здаємо собі в тому справи – тоді це ніби нормально, а зовсім інша – коли відчуття чужі й неприємні, хай там на якому мистецькому рівні їх передано. В другому випадку ми майже забуваємо, що розчленованість тіла – мовний факт, об’єктивність якого рівна об’єктивності мови взагалі; авторським є лише те, що поет не цурається цієї тілесності і не йде колією тих семантичних відношень, які второвано мовною практикою, тобто підходить до проблеми як поет.

Відтак можна висувати логічну обґрунтованість “Без Еспанії” таким чином: макабричність книжки зумовлена емоційним рівнем, котрий є чимось середнім між раціональним і підсвідомим та охоплює психічні процеси досить широко. Висвітлення емоційного рівня пов’язане із загальною культурно-філософською ситуацією у світі за нашого часу, для якої тенденція до релятивізму є досить виразною. “Думаю, що найбільш важливою причиною, чому “Без Еспанії” написана так, а не інакше – навіть більшою, ніж бажання упростити комунікацію, – припускає автор книжки, – це загальноприйнятий сучасний погляд на світ, який я віддзеркалюю. Сьогодні ми бачимо, що світ багато більше складний, ніж уявляли собі його Декарт чи Кант – що немає абсолютних істин, що все чи майже все – відносне, що багато чого людським розумом не вияснити (Сьогодні, наприклад, ми можемо в найкращому випадку сумніватися, чи Бог не існує). Тому мені здавалося б нечесним пропонувати читачам інтерпретацію мого психічного стану і зовнішніх обставин, які спричинили його, як щось абсолютно правдиве, давати чисту, прозору картину світу, де все на своєму місці, все має свою причину і призначення, як це робили класики, і я волів обмежитися представленням свого емоційного рівня” [2, с. 16-17].

Звернення VIII (Севілья)

О, місто напроти наших уст, де сині човни, з нашими серцями і коханням, надрукованими на бортах, перепливають Гуадальківір під нашими устами, замість неба, де Гуадальківір сковзається з наших уст, щоб плисти туди, де не досягають мапи і слова, де наші уста побудовані на березі Гуадальківіра, і ми сидимо на них <...>, де наші уста,

як місяць, освітлюють Гуадальківір, де речовина наших уст, як світло, тремтить на його поверхні, де місяць і вежі ростуть напроти наших уст, що тримаються, як руки, де вежі й наші уста ростуть напроти місяця, де тіні веж і наших уст схрещуються <...> [7, с. 163].

Деструкція матеріального, якою переповнена книжка, додання дуалізму між суб'єктом і об'єктом цілком відповідають феноменологічному трактуванню людини, згідно з яким ми сприймаємо не самі предмети, а начебто їхні тіні, – власні переживання їх, т. зв. феномени (Про прямий вплив феноменології на Юрія Тарнавського говорити не доводиться. Найпевніше, це вплив Артюра Рембо, зокрема його "Ілюмінацій"). За такого підходу частина інформації, конечної при конвенціональному способі викладу, елімінується. Скажімо, коли поет пише, що його "кров біла, й суха, і з паперу" [7, с. 147], то не говорить, що йдеться про матеріалізовані у поетичні рядки емоції. Аналогічно метонімізується "сміх" у "бездонні діри..." у фразі: "Коли замість того, щоб мої очі видавали сльози, сиплються з-поміж моїх зубів на мої руки і на всю речовину бездонні діри і знаки рівності між ними і між орбітами планет і електронів" [7, с. 153]. Подібні семантичні "порожнини" ("порожнини" – лише з погляду конвенціонального мовлення), а їх безліч, натякають на *присутність нераціонального у світі*.

Нераціональністю пронизана й людська сутність. Як впливає із тексту книжки, вона *децентралізована*, позбавлена ієрархії. Паратаксис, помітний на синтаксичному рівні твору, часто обмежений до словосполучень, віддзеркалює автономність частин тіла, органів та речовин, наявну на емоційному рівні екзистенції.

Приїзд II

До поземого положення, до постелі з мого зайвого тіла та м'яких костей, до язика, що виростає з рота потворним деревом, до серця, зоставленого на накаслику, яке видає звуки зіпсованого електричного годинника, до душі, великої від хвороби й задеревілої, як будинок, до рота з вікнами, і дверима, і стінами, до їжі, що самостійно плаває крізь мозки людей, поняття, прізвища та географічні назви.

До ранку, насильно твореного мозком, до півгодини, коли кров говорить, як радіо <...>, до постійної їзди вниз із мого серця <...> [7, с. 134-135].

Настійно перебираючи образами тілесної сфери, поет *не ототожнює* себе із тілом (та і як це можна було б зробити за автономного його (тіла) устрою?), ані з іншими сферами, такими як розум чи почуття, чи практична діяльність (письменник послуговується замість цих абстрактних понять конкретними: "мозок", "кров" і "руки" відповідно), ані з їхньою сумою:

"моє тіло, поділене на тисячу кусків, пливе на малих човнах поцілунків у мою сторону" [7, с. 135];

"коли переступлю моє тіло, що довше від моїх думок, коли відійму себе від суми моєї крові" [7, с. 147];

"коли відбувається спокійна розмова між мною, моїм тілом і моєю душею" [7, с. 153];

"коли я сиджу нагнутий над книжкою, в той час, як мої руки самі шукають за своїми тінями" [7, с. 168] та ін.

Більше того, він, подібно до "себе самого недостойного" Артюра Рембо, не ототожнює себе з собою самим. (Наявність рефлексуючого суб'єкта означає його дихотомію):

– "В повітрі стогне дощ, який не має де впасти, і я починаю лізти на колінах до себе із часу і простору, що вже відбулися" [7, с. 134];

– “може <...> те, що тут водить пером і укладає ці слова, з жовтими та квадратними очима, це не я, а моя сила, звільнена від речовини, що без свідомости та цілі блукає по просторі без верху, і низу, і дня, і ночі!” [7, с. 136-137];

– “до мене, коли я стою побіч себе і бачу, як я ховаюся за своїм жуванням <...> і за травленням <...> і, дивлячися в сіль та в м’ясо, стараюся побачити Еспанію” [7, с. 141];

“ми не могли знайти себе за нами самими і за нашими почуттями” [7, с. 149];

“Я не міг досягнути себе на простирадлах, на яких я був розлитий” [7, с. 157].

Розчленованість, закладена у тілі на елементарному чуттєвому рівні, Тарнавський фіксує також через уживання замість звичної для подібних контекстів лексеми “тіло” синонімічної їй “м’ясо”: на це поета наштотхнула багатозначність англійського іменника “flesh”, котрий можна розуміти і як “тіло”, і як “м’ясо”. Вживання цієї другої лексеми мотивується наміром “підкреслити, що те, що ми так високо цінимо у себе і що окреслюємо словом, яке, властиво, заперечує можливість розчленування [“тіло”, “body”. – І. К.], – може бути розчленоване і, в додатку, суттєво не різниться від цього сирівця, який ми готуємо такою безліччю способів, щоб пізніше його спожити” [2, с. 19].

Подібним чином письменник зміщує аксіологічні орієнтири, провокуючи неприємні асоціації у реципієнтів уживанням лексеми “кров” на позначення емоційної сфери. Хоч усвідомлення змісту цієї лексеми приходить лише поступово, у процесі читання, мабуть, незайве зазначити, що таке уживання цілковито співзвучне наївним мовним уявленням і науковим фактам. Першу відповідність можна засвідчити лексичними та фразеологічними засобами, серед них: “холоднокровність”, “кров заграла”, “кров вдарила в голову”, “серце кров’ю обливається” та ін. Друга ж полягає в тому, що будь-яка емоція супроводиться появою в крові біологічно активних речовин (напр., адреналін), котрі впливають на діяльність внутрішніх органів.

Кров є одним із лейтмотивних образів “Без Еспанії”, і це цілком природно – можна було б сказати, що саме кров у тому значенні, яке поет вкладає в це слово, становить тему книжки. Образ крові у творі вступає у ряд семантичних опозицій на основі, як можна припускати, означених далі якостей, перша із кожної пари яких властива крові: невиражене (невиражальне)/виражене; нелогічне/логічне; справжнє/демонстративне. Драматизм, яким просякнута книжка, глибоко занурений в образи, на позірний погляд, без сенсу.

Їдуть слова ліворуч, а рука праворуч, уста в один бік, а кров в інший, їдуть кості до вапна і скла, а кров шукати пітьми <...> [7, с. 161].

Дистанція між словом і ділом, словом і почуттям, видимістю і почуттям – так можна було б “пояснити” цей поетичний “body-art”, невимушений до буденности. (Пишучи рядок зліва направо, ми або посуваємо листок вліво, або ж зміщуємо тулуб вправо. В результаті й виходить, що слова “їдуть” ліворуч, а рука – праворуч). Крім опозицій, зачеплених тут, і тих, про які йшла мова вище (між людиною і довкіллям; між частинами людського організму), необхідно виділити також переплетення теперішнього (вірші під заголовком “Тиша”) і минулого (“Звернення”), прибуття (“Приїзд”) і відбуття (“Від’їзд”), присутності й відсутності:

– “Твій простір, якому заборонено переступити мої уста. Він з пелюстків, що обсиплються, заки тебе побачу. Ти не існуєш, і ти тільки з квадратів, що приходять до мене в синіх конвертах” [7, с. 139];

– “До брудних нігтів замість зір, до рота замість неба, до віршів з цифр та законів арифметики <...>” [7, с. 138];

Відсутність навіть передус у книзі присутності: фраза, що відкриває твір, означає перше місто “містом першої відсутності” [7, с. 129]. Знаково, що причал до нього, за словами поета, відбувається “в нашому спільному сні, повільному й важкому, як корабель”. Образ сну доповнюється несподіваними порівняннями – очі, як порти; бліді голови, як місяці вдень – і кидає тінь на всю книжку. Емоції не є прямим віддзеркаленням зовнішніх реалій: між “кров’ю” і предметами сприймання, як каже поет, утворюються кути (множина, тут, може, передає неоднозначність?):

О, кути між твоїми вежами й водою твоїх фонтанів і моєю кров’ю! О, кути між твоїми площами і моїми устами і кров’ю, в яких розцвітали фіялки! [7, с. 159].

У першій фразі “кут” утворюють, oprіч крові, дві зовнішні реалії, в другій же більша вага за людським, представленим як емоціями, так і словами.

Поруч із поетичною гіпотезою, за якою кров характеризується як точка, з якої виходять промені кута, у книжці представлено, і то ширше, кров у якості вмістилища. В цьому випадку, очевидно, йдеться про тривалі емоції.

– “За сходи, саджені в кров. <...> За квадратів діри в кріслах і в крові. <...> за колючі координати в крові, що роблять її рівнобіжною до поверхів, і до сходів, і дверей, і сум, і до коридорів, прямовисних до зойку й тиші” [7, с. 151];

– “За твій простір, що недозволений мені, розіп’ятий на хрестах на поверхні моєї крові <...> За твої площі, вже поділені на сірі цифри в моїй крові <...>” [7, с. 151];

– “о, гітари, що копали в своїх струнах яму в формі моєї крові, з обличчя, перед яким вони зупинилися, о, гітари, що переносили на свої струни діри з моєї крові, о, гітари, що переносили діри зі своїх струн у мою кров, о, гітари, що забивали цвяхи в мою кров” [7, с. 167] та ін.

Переважно Тарнавський-поет наповнює субстанцію крові ребристими і гострими предметами – сходи, “колючі” координати, квадратів діри, цифри, цвяхи, – які щонайменше дисгармонують із кров’ю, а нерідко вносять болючі ефекти.

За усієї своєї болісної тональності “Без Еспанії” має теплі сторінки. До таких можна віднести вірш “Від’їзд II”, у якому позитивно трактується тема кохання і навіть людська сутність в цілому:

“<...> від звуків дівочих <...>, солодких, як биття найніжніших дзвонів, <...> від моїх очей, важких від магнету, що притягав присмерк, і шепіт зір, і обійми, звільнені з тіл; <...> від лопотіння багатьох сердець на щоглах; <...> від краєвидів, творених рухом наших тіл, немов свідомістю; <...> від усміхів, як присмерк, не обмежених простором; <...> від руху зір, наявного в людській ході <...>” [7, с. 133].

Кохання не дістає у книжці однозначної оцінки; як і в “Ідеалізованій біографії”, воно – і потреба, і небезпека:

– “від травневого неба, зробленого з краси дівочих уст” [7, с. 132];

– “з моїх прогулянок очима дівчат, присутніми на мапах, як міста” [7, с. 134];

– “закоханих пар, подібних до чорного диму” [7, с. 144];

– “я йду до повішених хрестів і плащів, щоб шукати серед них моїх уст, що шептали про подружжя крізь зорі, і мої пальці з перстнями, зарослими павутинням, і поцілунків для пари уст, які я створив сам з мого серця, і дівчат, і чужих слів” [7, с. 145].

Еротичне трактується як таке, що порушує самоідентифікацію, дезорієнтує:

"Мої цілуки, і руки перетворюються на лютні під ними, солодка музика пливе з них, змішана з теплом, і я гублюся між поцілунками, змішаними з волоссям, і між устами, що довшають і розсипаються, як волосся, і знову Лісбона починається в моїх очах, <...> і моє тіло, поділене на тисячу кусків, пливе на малих човнах поцілунків у мою сторону, і я хороню себе панцером з отласу та широкими рукавами, і летять мої сльози в сторону квадратів, і вапна, і висоти!" [7, с. 135-136]; "до статевої приємності, перетвореної в папір" [7, с. 140].

Збірка "Без Еспанії" становить взірєць антиматеріалістичного підходу: свідомість таки визначає порядок у світі мистецтва, відмова від міметизму підносить її над "семантикою будня" [5, с. 159]. Людина заново стає, як казав Протагор, "мірою всіх речей" (і хіба може бути для неї щось вище?). Її не купити сентиментами. Картина власних емоцій, представлена у поемі Ю. Тарнавського, – не самоціль, вона не вичерпує теми, як, наприклад, у наших шістдесятників (Д. Павличка, М. Вінграновського й ін.). Для Тарнавського засобом є емоції, ціль же – в тому раціональному корінні, до якого прислухатися має кожен реципієнт самостійно.

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. – М., 1983.
2. Без Еспанії чи без значення? // Сучасність. – 1969. – №12.
3. Бойчук Б. Поезії про ніщо та інші поезії на ту саму тему // Сучасність. – 1971. – №7-8.
4. Грабович Г. Від мітів до критики // Сучасність – 1969. – №5.
5. Моренець В. Світло поза світом // Сучасність – 1992. – №5.
6. Рубчак Б. Поезія антипоезії // Сучасність. – 1968. – №4.
7. Тарнавський Ю. Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему. – Нью-Йорк, 1970.
8. Фреге Г. Мысль / Философия. Логика. Язык – М., 1987.
9. Читаючи Юрія Тарнавського... (Кузьменко С., Михалевич Н.) // Сучасність – 1969. – №5.

WITHOUT SPAIN OR WITHOUT A HUMAN BEING?

Ihor KOTYK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature,
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article shows the peculiarities of the interpretation of the image of a human being by the poet Yuriy Tarnavskyy in the collection "Without Spain". Human essence is decentralized, devoid of hierarchy, immanently non-defined.

Being overloaded on the subject-verbal level with corporal, material elements the book constitutes an example of anti-materialistic approach.

Key works: relativity, emotional level, classical language.

Стаття надійшла до редколегії 5.12.2003

Прийнята до друку 29.11.2004

ПУБЛІКАЦІЇ

УДК 821.161.2'06-6.09(092)

“Я ЖИВ БЕЗ ДАТ” (З ЕТЮДІВ ДО БІОГРАФІЙ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ТА МИХАЙЛА МОЧУЛЬСЬКОГО)

Наталія ОЩИПОК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

У статті представлено та прокоментовано невідомі листи Василя Стефаника до Михайла Мочульського, знайдені авторкою у Центральному державному історичному архіві України у Львові. Оpubліковане листування цікаве як доповнення до біографічних фактів обох літературних діячів, а також для повнішої характеристики середовища галицької інтелігенції першої половини ХХ ст.

Ключові слова: листування, В. Стефаник, М. Мочульський.

В історії української літератури невисвітленою сторінкою постають цікаві й непрості відносини двох творчих постатей – письменника, автора самобутніх реалістичних новел, Василя Стефаника [1] і літературознавця, письменника, перекладача і дослідника творчості Т. Шевченка, І. Франка, І. Манжури, Х. Алчевської – М. Мочульського [2]. Стислість, вимогливість і аскетичність Стефаника та пунктуальність, терпеливість і розуміння Мочульського об'єднувала їх у спільній праці, зокрема над перекладом новел письменника польською мовою. Цю співпрацю засвідчили листи Василя Стефаника до Михайла Мочульського, які нам вдалося відшукати у Центральному державному історичному архіві України у Львові.

Листування В. Стефаника із М. Мочульським носить суто діловий характер і стосується насамперед підготовки новел письменника до перекладу і друку. Як впливає із листів, написаних дуже стисло і лаконічно, між кореспондентами були доброзичливі взаємини, проте іноді виникали певні непорозуміння через гостру критику і вимогливість до друку Василя Стефаника.

Збереглося п'ять листів, написаних упродовж 1902-1903 років, один із яких – на листівці (18.05.1903), та шостий, останній, датований 1934 роком. Цей лист був написаний на прохання батька сином Юрієм, а тільки підписаний рукою В. Стефаника, що підтверджує тяжку хворобу письменника. Усі листи написано й відправлено зі села Русова, де народився і жив В. Стефаник, при деяких – збереглися конверти, адресовані до Львова (1903) та Станіславова (1934). Листи писані на папері різного формату, частина з них – на листовому папері, деякі – на картках.

Листи В. Стефаника до М. Мочульського, подані нижче, досі були невідомими і публікуються вперше.

Тексти листів друкуємо із збереженням лексичних та морфологічних особливостей оригіналу. Пунктуація – за сучасними нормами. Авторські скорочення розкриваються у квадратних дужках.

1. Лист від 14.12.1902 р. [3]

В[исоко] поважний Товаришу!

Я Вам хотів подякувати за гарні переводи в Хітері вже давно, та певно не знавем, де Вас тут знайти. Тепер Ви віднайшлися самі і я Вам сердечна дякую. На Ваші переводи моїх новел в бібліотеці Цукермана я радо б згодився. Я лишень одну до Вас маю просьбу, аби́сьте перевели добру коректу, бо я книжок з блудами не люблю і аби́сьте міні прислали п'ять книжок сих переводів.

Кілька дат біографічних! Коли я маю лишень одну дату дотепер, щом в селі Русові уродився Снятинського повіту дня 15 мая 1871 року, а решта дат – нема. Ні вчився, ні кандитував, ні редакторував – загалом жив без дат. Я і сам дивуюся собі, як можна було мені творити без них.

А пригоди внутрішні і дат серця я не хочу розкривати, бо то негарно і якомсь міні прикро. Я скінчив гімназію, ходив у Кракові на університет, видав три книжечки, сижу в селі – се ще можете додати.

Стискаю Вашу руку.

Василь Стефаник.

Коментарі:

...15 мая 1871 року... – Цікаво, що в автобіографії та інших документах В. Стефаник подавав дату народження 14 травня 1871 р. (В. Стефаник. Автобіографія. 1929 // В. Стефаник. Вибране. – Ужгород, 1979. – С. 232).

Ні вчився, ... – В. Стефаник навчався у гімназіях у Коломиї (1883-1890) і Дрогобичі (1890-1892), де зустрівся і потоваришував з Лесем Мартовичем. У 1892-1900 рр. Стефаник слухав лекції на медичному факультеті Ягеллонського університету (Краків).

2. Лист від 30.03.1903 р. [4]

Шановний Товаришу!

Я не вірю, щоби Полосцяцький Вам друкував Ваші переводи, він не раз обіцявав і не тримав слова. Видко, що наша література не цікавить. Коли не лише у нас, але в і чужих. Напишіть, як ся справа тепер стоїть. Ваш В. Стефаник.

Коментарі:

"Полосцяцький Вам друкував" – йдеться про співробітника щоденного львівського часопису "Kurjer Lwowski" (1883-1926). Можливо, що М. Мочульський мав намір надрукувати переклад однієї або кількох новел В. Стефаника у цьому популярному серед польської громадськості часописі.

"Видко, що наша література не цікавить" – У 1887-1897 рр., коли в редакції працював І. Франко, це видання толерантно ставилося до українських проблем та української літератури. З початку ХХ ст. тон публікацій та їхня тематика почала змінюватися.

3. Лист (картка) від 18.05.1903 р. [5]

В[исоко]поважний Товаришу!

Я напишу вступне слово про себе, лишень мушу знати, які новели будуть в книжці. Прошу Вас, щоби книжка не мала форми метелика, а аби була книжка. Інакше не позволю на друк. Відпишіть.

Ваш В. Стефаник

Коментарі:

"Я напишу вступне слово про себе" – йдеться про книжку новел В. Стефаника "Кленові листки" (Львів, 1904) перекладу М. Мочульського.

4. Лист від 26.05.1903 р. [6]

В[исоко]поважний Товаришу!

Я не хочу, аби книжка мала заголовок "Paryasi", бо не люблю слів, що дуже бубнять і належать до певної партії. Найдіть інакше. Вибором новел я вдоволений, бо вони мої.

Чому Ви маєте міні платити за вступ? Чому не видавець? Напишіть міні, який вступ може бути найдовший? Гнатюкові скажіть, що я в Спілці тільки скрипт на забавки.

Відпишіть. Ваш В. Стефаник

Коментарі:

"Я не хочу, аби книжка мала заголовок "Paryasi" – йдеться про переклади польською мовою 18 новел В. Стефаника, зокрема такі відомі новели як "Палій", "Камінний хрест", "Катруся", видані у книжці: М. Мочульський Кленові листки. – Львів, 1904.

"Гнатюкові скажіть" – Гнатюк Володимир Михайлович (9.05.1871- 6.10.1926) – український фольклорист, етнограф, літературознавець. З 1898 р. – секретар НТШ. Автор праць із фольклористики, етнографії, історії літератури. Його зусиллями видано деякі твори В. Стефаника.

"що я в Спілці тільки скрипт на забавки" – В. Стефаник мав на увазі Українсько-руську видавничу Спілку, де М. Мочульський співпрацював з В. Гнатюком. Очевидно, що якісь із його рукописів не були належно оцінені і не пішли до друку.

5. Лист від 04.06.1903р. [7]

В[исоко]поважний Товаришу!

Я Вас, бігме, не хотів образити, ані в ніякий спосіб діткнути. Тепер я хорий і може бути, що мій тиск вийшов якийсь недоладний. Вибачте, я собі не нагадую ані слова для Вас терпкого. Вибачайте може, може і кинув що образливе. Напишіть.

В. Стефаник

Коментарі:

"що мій тиск вийшов якийсь недоладний" – В. Стефаник мав на увазі свого попереднього листа від 26.05.1903 р.

6. Лист від 18.06.1934р. [8]

Високошановний Пане Товаришу!

Тому, що давно і то дуже не говорив з Вами і не бачив Вас, то доношу Вам про себе важніше. Від 7 років я хорий і каліка, хотів я особисто з Вами бути та це мені тяжко. Доношу Вам даліше, що маю між своїми синами двох правників, а то найстаршого Семена, який кінчить адвокатську практику у д[окто]ра Костя Левицького у Львові і найменшого Юрка, який кінчить цього року права в осені, через те спізнився, що перебув перед місяцем п'ятнистий тиф. Оба вони керувались на адвокатів, та тепер Ви знаєте, що там тяжко. Третій мій син, середущій Кирило скінчив торговельну школу і або лишисться на моїм невеличкім господарстві в Русові або перейде до фабрики паперців "Будучність" в Тернополі. Всі три насиділися, як тепер звичай, по криміналах. Просити Вас хочу, чи не могли би Ви наймолодшого Юрка перетягнути до нотаріату або прийняти його, як урядовця, до своєї канцелярії. Ви будете мені вибачати, що хочу від Вас відразу такої великої прислуги, та не знаючи Вас я осмілюся про це Вам писати. За два – три тижні буду їхати через Станіславів до Чортівця і міг бим до Вас вступити, якби цього Вам було треба. Цей лист диктую синові Юркові, бо вже 7 років не пишу, але підпис власний.

Василь Стефаник

Р. С. Цей лист віддасть Вам власноручно моя своячка Ольга Плешкан, малярка.

Коментарі:

"Від 7 років я хорий і каліка" – Як згадує В. Стефаник у своїй автобіографії, здоров'я його все більше занепадало, а 8 січня 1930 р. стався параліч правої частини тіла, після чого він не міг писати і рухатися. Підтвердженням є лист, якого продиктував В. Стефаник синові Юрію.

"найстаршого Семена" – Стефаник Семен Васильович (1.03.1904-15.03.1981) – державний і громадський діяч, заступник Голови Ради Міністрів УРСР (1953-54), голова Львівського облвиконкому (1954-69), директор Літературно-меморіального музею І. Франка у Львові (1969). У нелегкі часи большевицьких репресій зробив немало для порятунку багатьох людей з-поміж української інтелігенції.

"який кінчить адвокатську практику у д[окто]ра Костя Левицького" – Левицький Кость (1858-1941) – політик, громадський діяч, адвокат, дійсний член НТШ. Голова Української Національної Ради у 1914-1918 рр., Президент першого державного Секретаріату ЗУНР. Після 1923 р. займався науковою роботою.

"Третій мій син, середущій Кирило" – Стефаник Кирило Васильович залишився у селі Русові, згодом працював у літературно-меморіальному музеї свого батька, який відкрили 1941 р. Видав книжку про музей: Стефаник К.В. Літературно-меморіальний музей В. С. Стефаника. Путівник. – Ужгород, 1981.

"Всі три насиділися, як тепер звичай, по криміналах" – сини В. Стефаника брали активну участь у громадському житті українського суспільства, у студентських гуртках і виступах проти польської санаційної влади та політики пацифікації, через що періодично потрапляли під арешт.

"моя своячка Ольга Плешкан, малярка" – Плешкан Ольга Іванівна (3(15).06.1898 – ?) – українська малярка. Навчалася в художній школі О. Новаківського. Авторка пейзажів, портретів і жанрових картин: "Автопортрет", "Соняшник", "Краєвид Яремчі".

Листи В. Стефаника до М. Мочульського доповнюють епізоди біографій письменників, а також дозволяють повніше відчутти атмосферу творчості та співпраці у середовищі галицької інтелігенції у першій половині ХХ ст.

Листи В. Стефаника до М. Мочульського доповнюють епізоди біографій письменників, а також дозволяють повніше відчувати атмосферу творчості та співпраці у середовищі галицької інтелігенції у першій половині ХХ ст.

1. Жук Н. Василь Стефаник. – К., 1960
2. Грицюта М. С. Художній світ В. Стефаника. – К., 1982.
3. Погребенник Ф. М. Мочульський // Історія української критики. – К.: Наук. думка, 1988. – С. 352-356;
4. Ощипок Н. Михайло Мочульський: життя та праця // "Громада" (Миколаїв) – 2002. – №№ 101, 102; 2003. – №№ 1-4.
5. Центральний державний архів у Львові (ЦДІА у Львові) – Ф. 379. – Оп. 1. – №26. – Л. 1-1 зв., 2-2 зв.
6. ЦДІА у Львові. – Ф. 379. – Оп. 1. – №26. – Л. 3.
7. Там само – Л. 4.
8. Там само – Л. 5, 6.
9. Там само. – Л. 7.
10. Там само
11. Там само – Л. 8-8 зв., 9-9 зв.

"I LIVED WITHOUT DATES..."
(FROM THE SKETCHES OF THE BIOGRAPHIES OF VASYL STEFANYK AND
MYKHAYLO MOCHULSKYY)

Natalia OSHCHYPOK

*Ivan Franko National University of Lviv,
 Departament of Ukrainian Literature
 Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article presents and comments upon the unknown letters of Vasyl Stefanyk to Mykhaylo Mochulskyi which were found by the author at Central State Historical Archives of Ukraine in Lviv. The correspondence published is of interest as the supplement to biographic facts of both literary figures as well as for a more substantial characteristics of the environment of Halychyna intellectuals in the first half of the XXth century.

Key words: correspondence, V. Stefanyk, M. Mochulskyi.

Стаття надійшла до редколегії 13.10.2004
 Прийнята до друку 23.12.2004

УДК 821.161.2' 06-94.09(092) М. Возняк

СИН НАРОДУ

Леоніла МІЩЕНКО

Яскравій та багатогранній особистості академікові М. Возняку присвячений літературознавчий пікіс світлої пам'яті професора Леоніли Міщенко.

Є люди, подібні до зірок: вони згасають, зникають, а світло від них ще довгі роки струмує, йде до людей. Таким був і академік Михайло Возняк – людина величезних знань, виняткової душевної краси, чесності, скромності. Вже півстоліття немає його серед нас, але світло його розуму й серця живе серед людей, – і тих, хто знав академіка, і тих, які сьогодні тільки знайомляться з його науковими працями, збагачуючи свої знання, засвоюючи його уроки мудрості й працелюбства.

Михайло Возняк народився 3 жовтня 1881 року в селі Волиці колишнього Рава-Руського повіту на Львівщині в сім'ї малоземельного селянина. Важко було синові сільського трударя, у якого було шестеро дітей, пробитись у науку. Але талановитий юнак, переборюючи труднощі, закінчив гімназію, далі – філософський факультет Львівського університету і захопився наукою, яка стала змістом і щастям усього його життя. Це був дійсно “син народа, що вгору йде”. Він не зрікся своєї нації і не прийняв громадянства польської держави, тому не міг дістати відповідної до своїх знань і занять посади. В автобіографії читаємо: “По розпаді Австрії, не склавши присяги, не пішов на службу Польщі”. 29 червня 1929 року найвищий науковий центр України – Всеукраїнська Академія Наук у Харкові – обрав Михайла Возняка своїм дійсним членом.

Після возз'єднання 1939 року Возняк працює професором, далі завідуючим кафедрою української літератури Львівського університету, яку він очолював до останніх днів свого життя. Одночасно вчений керує відділом літератури у Львівському філіалі АН УРСР. У 1940 році його обирають депутатом Верховної Ради України.

Творче життя Михайла Степановича було напруженим і дуже плідним. Він автор понад 600 наукових праць. Серед них – історія давньої української літератури у трьох томах, монографії “Початки української комедії (1619-1819)”, “Григорій Квітка-Основ'яненко”, “Титан праці”, “Велетень думки і праці”, “З життя і творчості Івана Франка” та багато інших. У доробку вченого, дуже різноманітному за змістом і широкому за обсягом, праці про Борецького і Сковороду, Котляревського і Шевченка, Шашкевича і Федьковича, Панаса Мирного і Грабовського, Коцюбинського, Лесю Українку, Стефаника і багатьох інших.

Найбільшу ж частину своїх досліджень – близько 150 – Возняк присвятив Франкові. Він перший запровадив термін “франкознавство”, передбачаючи перспективність розвитку цієї галузі науки. Почав свої франкознавчі студії молодий вчений ще за життя Камењара, який відіграв важливу роль у долі юнака. Франко помітив здібності молодого дослідника, допоміг йому. Рецензуючи працю М. Возняка “Маркіян Шашкевич як

методу точного, скрупульозного до найменших дрібниць дослідіу мовних та літературних явищ". Далекоглядний Франко помітив рису, яка пізніше стала визначальною у роботі вченого. "Метода" забезпечила тривале життя працям академіка.

Великий внесок у літературознавчу науку зробив Михайло Возняк своїми дослідженнями неопублікованих творів Івана Франка – художніх, публіцистичних, наукових, – розпорошених по різних архівах, приватних схованках. Важко уявити їх літературну долю без подвижницьких зусиль Михайла Степановича, який і власним прикладом, і усним словом заохочував до цієї роботи й інших. Зразком точного, скрупульозного аналізу, отієї "методи", про яку писав Франко, є, зокрема, дослідження Возняком першодруків Лесі Українки.

А погляньмо на фонди Возняка в рукописному відділі Наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. Скільки сторінок, скільки карток списано його дрібним почерком, його натруженою рукою, скільки нагромаджено цінних матеріалів, наукових джерел, які ще не опрацьовані нами, які необхідно вивчити, включити в науковий обіг, щоб зберегти для нащадків національні духовні скарби. І коли сьогодні ми маємо найповніше 50-томове видання творів Івана Франка, то з особливою шаною і вдячністю повинні згадати першовідкривача і першокоментатора багатьох з них – академіка Возняка. Інститут франкознавства, який нині функціонує в університеті, також виник на базі заснованого академіком Кабінету франкознавства.

Багато сили і часу віддав Михайло Возняк вихованню молодого покоління вчених. Він закликав своїх учнів дивитись на літературу як на живий організм, сприймати її як душу народу. Студентам, аспірантам він передавав не лише знання, мудрість, але й тепло свого серця, батьківську любов. Він ніколи не повчав, але завжди був зразком порядності, чесності, принциповості, працьовитості – найбільше важив тут власний приклад. Вчив поважати чужу працю, застерігав від амбітного критиканства. Не раз повторював: найкраща критика – самому написати краще.

Почуття обов'язку, відповідальності поряд з людяністю, гуманізмом – це найприкметніші риси Михайла Степановича як людини. Його численні учні пам'ятають академіка делікатного, скромного і водночас суворо принципового, доброзичливого і вимогливого. Весь свій вік чи не безвиїзно проживши у Львові, він дотримувався майже аскетичного способу життя, мав залізний розпорядок дня, уболівав за кожну хвилину, проте готовий був відкласти всі справи, якщо хтось звертався за допомогою. Ніколи не виїжджав на відпочинок, казав, що відпочиває тоді, коли добре працюється.

Стоїчно переносив різні неприємності, яких у нього було достатньо і які завдавали немало тяжких хвилин. Його історію давньої літератури критикували за те, що він нібито повторював там помилки Михайла Грушевського. Академік резонно і з гідністю відповідав, що не повторював помилок Грушевського, бо "моя історія написана раніше". У 1947 році хтось "докопався", що академік Возняк не має диплома професора, і його автоматично перевели на посаду асистента. Він відмовився отримувати зарплату аж до з'ясування оглупленої ситуації.

У відповідь на слова визнання його заслуг академік Возняк незмінно відповідав: "Найкраща нагорода для мене і найбільша радість – це праця на користь народу". Ці слова повинні бути найголовнішим заповітом не лише для його учнів, але й для всіх наступних поколінь вчених-літературознавців.

Одну із своїх книг про Івана Франка Михайло Степанович Возняк назвав "Титан праці". Таким уявляється нам і він сам – велетнем науки і праці, селянський син, що піднявся з глибин народу до вершин науки і віддав свої сили й талант розвитку україністики, загальному піднесенню духовної культури України.

A SON OF THE NATION

Leonila MISHCHENKO

A literary studies sketch of blessed memory prof. L. Mishchenko is dedicated to a bright and versatile figure of academician M. Voznyak.

Стаття надійшла до редколегії 13.10.2003

Прийнята до друку 23.02.2004

ЛЕОНІЛА ІВАНІВНА МІЩЕНКО
(14 ГРУДНЯ 1922 – 26 ЛИПНЯ 2004)

26 липня 2004 р. перестало битися серце Леоніли Іванівни Міщенко, відомого українського вченого-літературознавця, доктора філологічних наук, заслуженого професора Львівського національного університету імені Івана Франка, заслуженого працівника культури України.

Поділля було її батьківщиною. Свою рідну Славуту, що на Хмельниччині, любила понад усе і згадувала до останніх хвилин життя. Юність її була обпалена війною. У часи Другої світової рішуче стала на захист рідної землі в лавах борців антифашистського опору. Обдарована, романтично налаштована, закохана у мистецтво молода жінка після війни свою долю пов'язує з Львівським університетом, філологічним факультетом який закінчує у 1950 році, водночас працюючи лаборанткою на кафедрі української літератури під орудою академіка М. Возняка, якого вважала своїм учителем. Науковим і просто людським захопленням стає Леся Українка. Новаторством позначена і докторська дисертація „Генезис і естетична природа поезії Лесі Українки” (1975). Крім Лесі Українки, у колі наукових зацікавлень проф. Міщенко перебувала творчість маловідомих українських поетес Г. Мазуренко, О. Лятуринської, Н. Лівицької-Холодної, а також теорія та історія українського театру. У творчому доробку Л. Міщенко – близько 350 наукових і науково-популярних статей, десятки сценаріїв за творами українських письменників, які реалізувалися в студентських драматичних студіях університетів Львова, Любліна, Кракова, на телебаченні у Львові та Києві. Основні її праці – „Леся Українка в літературному житті” (1964), „Політична поезія Лесі Українки” (1974), „Леся Українка” (1986), „Леся Українка. Хвилі моєї туги” (1991). Леоніла Іванівна була автором підручників для вищих навчальних закладів „Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.” (1967, 1978, 1989), „Історія української літератури” (ТТ. 1-2, 1987 – 1988). Уклала антології „Тридцять українських поетес” (1968), „Сорок українських поетес” (2002), „Українські поетеси – дітям” (2002).

Покійна Леоніла Міщенко була яскравою, талановитою особистістю, відзначалася рідкісним даром згуртовувати навколо себе людей, уміла подавати нові ідеї та втілювати їх у життя. Не здавалася, працювала. Стояла на ногах до останніх хвилин, які відлічив їй Всевишній. Такою вона й житиме в пам'яті тих, хто її знав, мав щастя в неї вчитися чи спілкуватися з нею.

Хай земля Личаківського пантеону буде Вам легкою, дорога Леоніло Іванівно...

Від колективу кафедри української
літератури імені акад. М. Возняка

УДК 821.161.2'06-3.09 О.Гончар

ЕСТЕТИЧНЕ КРЕДО ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Василь ЛЕСИК

Стаття з архіву В. Лесика, який у 1976-94 рр. був викладачем кафедри української літератури ім. акад. М. Возняка, містить розмірковування дослідника про естетичну концепцію роману О. Гончара "Собор". Виходячи із теоретичних засновків І. Франка про природу естетичного чуття на основі аналізу втілених у тексті естетичних ідеалів письменника, автор формулює естетичне кредо О. Гончара.

Ключові слова: естетична свідомість, художня концепція, історизм, естетичний ідеал.

Естетична свідомість письменника поєднує в собі обидві сфери художнього сприйняття та образного мислення – сферу естетичних почуттів і сферу логічних естетичних суджень. Естетичні почуття і враження, які І. Франко називав "змислами" ("Із секретів поетичної творчості"), у художньому літературному творі, природно, набувають образної словесної форми – втілюються в образах. Водночас із почуттями й переживаннями у системі образів передаються і загальні логічні поняття з естетики – естетичні категорії. Щоправда, у критичних статтях і наукових розвідках теоретичні поняття про естетичну природу образів і творів викладаються переважно не в художній формі, а в логічно організованих висловлюваннях, за допомогою наукових категорій.

Естетичне кредо Олеся Гончара, творчі принципи і переконання майстра слова, зрозуміло, слід знаходити як у літературно-критичних статтях, промовах і доповідях, так і в його художніх творах – в емоційно наснажених новелах, у повістях і романах. Досить вагомими, переконливими теоретичними міркуваннями О. Гончара про літературу й мистецтво стисло викладені в кількох книгах статей – "Біля творчих джерел" (К., 1968), "Про наше письменство" (К., 1972), "Письменницькі роздуми" (К., 1980) та "Чим живемо" (К., 1991). Особливо цікавий і цінний з естетичного погляду автобіографічний нарис "Письменницькі роздуми". Подавши нотатки про своє походження, про освіту і початок літературної творчості, доповнивши їх теплими спогадами про матір і про бабусю, письменник завершив свої спогади та роздуми коротким, але чітким і влучним філософсько-теоретичним висновком – основним своїм естетичним переконанням: "На мій погляд, у творах справжнього митця мусить виявлятися той високий ідеал людини, який є у житті і який – через мистецтво – тільки й спроможний дійово допомагати людині жити, розвиватися, вдосконалюватися. Література, крім усього іншого, це ще й прекрасне, те, що приваблює людину не лише своїм змістом, але й чарує красою форми, її довершеністю" [1, с. 236].

Треба наголосити на тому, що естетичні настанови, подані в нарисі "Письменницькі роздуми", визріли і були опубліковані після виходу у світ роману "Собор" (роман появився у "Вітчизні", №1, 1968, а нарис завершений 1970 року). І хоч роман відразу після появи у друку зазнав жорстокої вульгаризаторської критики, письменник не відмовився від філософсько-естетичної концепції, покладеної в основу твору. Аналіз

ідейно-естетичного змісту засвідчує, що, осмислюючи художню концепцію видатного твору, письменник упевнено спирався на свій попередній творчий досвід, набутий у процесі напруженої праці над багатьма блискучими новелами та повістями й романами.

Роман "Собор" становив собою зрілий підсумок творчих роздумів, пильних спостережень над життям українського робітничого Подніпров'я. Естетичний ідеал людини, про який сказано в "Письменницьких роздумах", О. Гончар знайшов у середовищі робітників-металургів, у сім'ї Баглаїв, у складі якої були старший у родині Іван, видатний майстер металургії, його дружина Вірунька, його мати та молодший брат Микола – студент. Багатьма суттєвими рисами естетичний ідеал письменника виражений також в образах "правильних" і "праведних" людей праці, ветеранів металургійного заводу Ізота Лободи (Нечуйвітра), Ягора Катратого й інших добрих людей приміської Зачіплянки.

А все ж "Собор" Олеся Гончара не став так званим виробничим романом у дусі соцреалізму. "Собор" – зразок новітнього філософсько-політичного роману. Про це свідчить його художня структура. Композиційним центром, який виконує провідну ідейно-естетичну роль у ньому, служить не образ-персонаж, не студент Микола Баглай, а образ-предмет, чудова архітектурна будова – старовинний козацький храм. Але козацький собор – це не просто архітектурна пам'ятка, він водночас є художнім виявом піднесеного, урочистого стану людської душі, втіленням багатства і величі народної художньої уяви. Собор так чи інакше присутній у всіх частинах роману, його бачать, ним милуються багато персонажів твору. Найчастіше урочисту красу собору з захопленням спостерігає головний герой роману – студент Микола Баглай.

На самому початку твору Микола у пізню пору, повертаючись із металургійного інституту, зупинився на майдані, зачарований видом гармонійно поєднаних округлих бань і привабливих архітектурних ліній. Чуттєва сфера естетичної свідомості студента різностороння, широка. Зорові естетичні відчуття в його свідомості доповнюються якимись дивними звуковими сприйняттями: Микола не лише бачить дивну красу собору, він одночасно "...за звичкою, послухає собор, його мовчання, послухає оту, не кожному доступну "музику сфер". Образ собору у сприйнятті студента-металурга має романтичний колорит, він персоніфікований, одухотворений – "...стоїть над селищем в задумі". А під час вітряної ночі "...біліє фантастично, мов вітром напрутий парус. .. Є в НЛЮ-му своя пластика, є ритми свої, тільки йому властиві" [2, 75].

Естетичне ставлення Миколи Баглая до собору виразно показане у ряді сюжетних епізодів. Найповніше свої естетичні переконання Микола Баглай виклав у гострій дискусії із своїм супротивником Геннадієм, студентом факультету холодної обробки металів. Цей хлопець не тільки освоїв холодну технологію, але й набув байдужу, холодну душу, яка не сприймає естетичних цінностей. Микола і Геннадій з групою студентів виїхали у степ на збирання врожаю. По дорозі із поля до елеватора вони побачили на обрії силует собору, який поблискував до сонця. "Співучий собор", – каже про нього Микола. А Геннадій тільки дивується, як можна захоплюватись такою старовиною. Для нього собор – анахронізм, будівля, що у наш час уже втратила будь-яке значення. На ці нігілістичні міркування технократа Микола відповів розгорненими естетичними судженнями. Він вважає, що справжнє мистецтво не старіє: "Мистецтву, тільки йому дано володіти таємницями вічної молодості... Невже ти не відчуваєш, що в отому гроні соборних бань живе горда, нев'януха душа степу? Живе його задума – мрія, дух народу, його естетичний ідеал..." [2, с. 189].

Незламний козацький дух, дух народу, що живе у старовинній архітектурній пам'ятці, відчував не тільки студент металургійного інституту. Потребу собору, природну естетичну потребу краси мають і прості, мало освічені чи й зовсім без освіти "праведні і правильні" люди, які живуть у селищі Зачіплянка. У їх числі були і робітниця металургійного заводу Вірунька і квартальна двірничка Шпачиха. Доля собору була не байдужа і воєнкому-артилеристу, який у час Вітчизняної війни не дозволив бити з гармат по собору, хоч у ньому ховались фашисти. Мистецьку історико-культурну цінність собору добре розуміє і син воєнкома, молодий архітектор Олексій. (У романі їм присвячений навіть окремий 12-й розділ тексту твору).

Та найбільш компетентний і авторитетний знавець архітектури й історії будівництва собору зачіплянський учитель Хома Романович. Він учив дітей арифметики, але одночасно на уроках математики розповідав учням легенду про походження козацького собору: модель цього храму зробив з очеретинок хлопець-підліток, талановитий народний зодчий. Він створив собор таким, яким побачив його у сні, у своїй творчій уяві. За натхненні оповіді про історію козацького храму учитель зазнав суворого покарання, побував на засланні в Магадані. А відбувши заслання і повернувшись у Зачіплянку, Хома Романович знову навчає молодь розуміти і оберігати пам'ятку народного зодчества. На його погляд, собор – символ величі народного духу, благородства людської душі. Тому учитель звертається до молоді, зосібна до Миколи і Єльки: "Собори душ своїх бережіть, друзі... Собори душ!.." [2, с. 170].

На тлі величної козацької споруди у романі весь час появляється постать доброї людини, робітника-металурга і водночас інтелігента – студента Миколи Баглая. Образ студента приваблює читача і красою тіла, і чистотою й багатством душі. Естетичним змістом постать Миколи Баглая перегукується з образом собору, в обох цих центральних образах твору яскраво виражені риси естетичного ідеалу письменника. Проте ця естетична спільність не нівелює образ студента, не позбавляє його індивідуальних людських рис.

Натура Миколи Баглая різностороння, багата важливими людськими достоїнствами. В його характері органічно поєдналися досконалі зовнішні тілесні риси і благородні внутрішні властивості душі. У дружній бесіді із братовою Вірунькою Микола сам влучно відзначив свої уподобання і захоплення: з усіх культів, які поширені у наш час, найбільш доцільним і гарним він вважає "культ здорового античного тіла". Він поважно захоплюється спортом, олімпійськими змаганнями. Йому до вподоби також мистецтво – архітектура і поезія. Разом із спортивними вправами на щастя людям дані різні види мистецтва, навіть найпростіше, найдоступніше мистецтво слова. Йому дають естетичне задоволення образні поетичні вислови – "усмішки неба і ласки сонця". Правда, поетичні вислови – "усмішки неба" і "днів моїх золоті бергамоти" склав не сам Микола, а запозичив їх у поета, свого друга Кості. Але до слів поета Микола додав своє змістовне естетичне судження:

"Мистецтво в наш час притягує найшляхетніших. Мистецтво, Вірунько, це, можливо, останнє пристанище свободи..." [2, с. 12].

Микола Баглай здатний по-філософськи поміркувати не тільки про мистецтво. Він вдумливо, поглиблено мислить і про інші важливі загально-філософські та морально-етичні проблеми – про сенс і мету людського життя, про таємниці та роль кохання у житті. Він наполегливо шукає відповідей на запитання, які непокоять його: у чому ж зміст "всієї мудрості земної?" Як бути справжнім? Як удосконалюватись?

Микола відверто незадоволений здобутками свого молодечого життя: "Справді, що встиг зробити? Що встиг здобути у своєму двадцятидвохрічному світі? Де ж поема твого

життя?" Миколі притаманна природна поетична вдача, його обурює модерністська псевдоноваторська руйнація естетичних основ поезії. Він впевнено виголошує своє заповітне естетичне судження: "Чуєш у собі поклик поезії, але хто навчить тебе її чародійницьких тайн? Собор оцей? Горда поема степового козацького зодчества, вона щоразу хвилює тебе, щось навіває, відлунням далеких подій входить у твою молодість. І не треба тут руїни, чуєте ви, генії руйнацтва?" [2, с. 75].

Не менш глибокі й вагомі судження Миколи Баглая про чари кохання. У цьому питанні його роздуми та переконання споріднені з душевними хвилюваннями і настроями його улюбленої Єльки (Оленки) Чечіль. Микола спокійно спростовує легковажні побутові настанови щодо взаємин хлопців із жінками, яких дотримується представник молодіжної заводської еліти Ромко Орлянченко. Ромця чваньковито розповідає Миколі про свої випадкові зустрічі з багатьма жінками та про різні химерні любовні пригоди. Він іронізує, глузує з Миколи, який, мовляв, надто ідеалізує жіночу статтю: "Для тебе ж наші Марусі, – каже він Миколі, – то краща половина людства... Мадонни, недоторканки!.. А по-моєму, вони самі не люблять, щоб їх ідеалізували, – їх більше влаштовує, коли ми дивимось на них по-земному..." [2, с. 78]. У відповідь на це зневажливе балакання Микола нагадав нечемному парубкові, що найбільші поети світу всіх часів оспівували саме її, жінку, її вірну любов. Повага, шанобливе ставлення до жінок – найперший моральний принцип студента Баглая.

Благотворну роль кохання як джерела справжнього особистого щастя Микола глибоко відчув після зближення з наймилішою йому дівчиною – Єлькою Чечіль. Дивні переживання полонили його душу тоді, коли він повернувся із збирання врожаю на полях у селі Вовчуги, з якого недавно Єлька втекла в Зачіплянку до дядька Ягора. Миколу стурбувала якась загадкова поведінка дівчини, а також і якийсь незвичайний власний душевний стан: "Хіба ж не диво оті тайнощі зближення двох людей, непояснені шляхи зародження найінтимніших емоцій, коли з такою силою раптом озветься серце до серця і з-поміж безлічі варіантів обраною виявляється саме така й не інакша людська особистість, і віднайдена гармонія душ, взаємна призначеність людей сприймається як відкриття, як істинне щастя..." [2, с. 195].

Спорідненість душ Миколи і Єльки стала вирішальним фактором зародження в їхній етичній свідомості подібних суджень про єство кохання. Як Микола, так і Єлька свої заповітні мрії про світле, вірне кохання виражають у формі емоційно наснажених внутрішніх монологів. Особливо піднесені, урочисті вони у Єльчиних стилістичних зворотах: "Що ж воно таке, справжнє почуття оте, що в піснях його називають коханням?" Для неї це, передусім, ніжність і чистота. "Ніжність, що дужча за смерть!" [2, с. 169]. Це те благородне, могутнє відчуття, яке дозволяє молодій особі збагнути свою повно цінність, свою людську гідність. Високий приклад такого правдивого, чистого кохання подають старші члени сім'ї Баглаїв – Вірунька та Іван.

Два роки Іван був у далекій Індії на будівництві металургійного комбінату, а Вірунька весь час думала тільки про нього, терпеливо чекала його, як героїня народної поезії.

Групі ідеальних і позитивних персонажів, яким притаманні риси прекрасного та величного і гарного, у романі протиставлені особи, які є носіями категорій потворного, огидного і нікчемного. Серед них були, наприклад, Єльчині залицяльники, такі, як отой солдафон, який прислав Єльці нібито любовного листа, але в тому безглуздому, неграмотно написаному листі повідомляв лише про те, що він уже звик до військового "рижimu" та що йому вистачає пайка і він наїдається "полностью". Такою ж нікчемою був

чванливий лектор товариства "Знання", який читав лекції про любов і намагався своїм патяканням привабити Єлку.

Найбільш потворною та огидною була компанія хуліганів, які влаштували дику оргію в соборі, а коли Микола заходився викидати негідників із народної святині – важко поранили його.

Значне місце у тексті роману відведено образу Володьки Лободи, одного з центральних персонажів твору. Заводський висуванець, спритний кар'єрист усебічно схарактеризований у багатьох епізодах у ряді розділів твору (п'ятому, восьмому, десятому, 11-му, 13-му і 15-му). Це яскрава, а разом і складна, багатогранна, суперечлива постать. Про сина знатного металурга Ізота Лободи, завідуючого районним відділом культури Володимира Лободу не досить буде сказати тільки, що він негідник, підла людина. Ні, Лобода-молодший, Володька, як звикли називати його на заводі, – людина мисляча, енергійна, здібна. Але душу Володьки, як дотепно зауважив його друг Ромця Орлянченко, спотворила особлива морально-психічна хвороба – "наркотик владолюбства, Героїн кар'єризму" – непереборна жадоба влади, настирливе бажання будь-що управляти іншими людьми. Звичайно, кар'єрі Володьки Лободи сприяло і його робітниче походження. До того ж він був почесний висуванець і спритний пристосуванець. Спочатку Володька справді сумлінно працював у цеху, а потім показав себе на комсомольській роботі. Відтак його призначили на керівну посаду у відділі культури, тому що він мудро порадив "прикрасити" зовнішній вигляд старовинного козацького собору. Бо Володька Лобода умів висловити актуальні ідеї, скласти ефектні плани, поставити завдання і все організувати так, щоб потім нічого не робити. На відзначення 300-річчя Переяславської ради треба було реставрувати козацький собор у Зачіплянці, а коштів для цього не знайшлося. Тоді Володька подав знамениту ідею: "Нічого й не треба. Є вихід: взяти в риштування. – А потім? – А потім хай стоїть. Головне – одягти до свята" [2, с. 55]. Володька безсоромно видає себе за досвідченого керівника і наставника у справах літератури і мистецтва. Він картає тих письменників, які утверджували своїми творами принципи гуманізму, а не соцреалізм: "Вічні питання їм подавай, вічні істини, їм би оцей собор – стояли б і вік на нього молились..." [2, с. 109].

Якщо для студента Миколи Баглая собор – це "горда поема степового козацького зодчества", – то для Володьки Лободи це навіть не мистецька пам'ятка, а лише "...мотлох історії – і все!" Тому Володька пропонує перебудувати усю соборну площу в центрі Зачіплянки і на місці собору збудувати критий ринок. У нього є навіть своя прагматична естетична концепція, він рішуче закликає Миколу і його друзів: "Ви, молодь, підтримайте мене, і я завтра вам на місці цього собору он яке молодіжне кафе відгрохаю! З повним комплексом! Кафе-лялечку, в області тільки ахнули б! Шашлична! Чебуречна! А поряд раковина для естради, атракціон, чортове колесо над усією Зачіплянкою." [2, с. 78].

Володька навіть не проти того, щоб зберегти народні традиції і на фасаді запланованого кафе зобразити козака Мамаю з бандурою і зброєю, а кафе назвати "У козака Мамаю". Та все це, звісно, тільки вигадки, демагогія і профанація мистецтва.

Миколу Баглая аніскільки не приваблює таке фальшиве мистецтво, як і всякі модерністські новації. Миколі, всупереч керівним настановам Володьки Лободи, цілком чужі, неприйнятні химерні модерністські витвори: "І тепер ось бачиш сучасний модерний витвір, де безладною купою перемішалися людські вуха, очі, носи, а на зміну гармонії

виступив хаос, на зміну фарбам Рафаеля приходить консервна бляшанка і мавпа з квачем..." [2, с. 74].

Потворна і підла вдача Володьки Лободи проявилась не лише в галузі керівництва справами культури та мистецтва. Лицеміром, нечесною, зрадливою особою показав він себе і в родинному житті, у стосунках із рідним батьком. Володька удає, ніби він турбується про батька, ніби уважно ставиться до нього, але ця уважність нещира, а турбота фальшива. Володька одержав у місті пристойну квартиру і забрав до себе батька, хоч старий і не хотів кидати свою хату в Зачіплянці, намагався потім вернутись у рідне селище на вулицю Веселу, де в нього був близький товариш Ягор Катратий. А синові в голову "вдарилася нова ідея" – відправити батька в Будинок металургів (у притулок для одиноких ветеранів праці, пенсіонерів), аби вдома не мати ніякого клопоту із своїм предком. Згодом, не скоро вже Володька відвідав старого у тому пансіонаті. Зразу зустрівся з директором пансіонату, довідався про умови життя ветеранів праці, а коли розшукали старого Лободу, розгніваний Ізот Іванович прилюдно висварив зрадливого сина і прогнав геть з очей. Там, у притулку для ветеранів, і помер самотній, пригноблений самотністю старий Лобода (Нечуйвітер).

Роман Гончара "Собор" відзначається ще одною ідейно-художньою своєрідністю, безпосередньо зв'язаною з естетичною концепцією твору. Маємо на увазі його історизм – яскравий історичний колорит окремих сюжетних епізодів і зримих побутових подробиць. Разом з уявними, вигаданими персонажами в романі діють дійсні історичні особи, називаються відомі історичні події, згадуються навіть факти з історії та побуту Індії (у розповіді Івана Баглая про його перебування у цій екзотичній країні на будівництві металургійного комбінату).

За історичними й естетичними характеристиками й оцінками у творі протиставлені дві історичні постаті – видатний учений, професор Дмитро Яворницький і не менш знаменитий отаман грізного анархістського війська, так званих повстанців України періоду громадянської війни Нестор Махно. Згідно з сюжетом роману, вони навіть зіткнулись між собою у Зачіплянці біля козацького собору.

Захопивши Зачіплянку, "пірати степів, розкудлані сини анархії" махновці заходились по-своєму "шапарювати" в соборі, тягли ризи, чаші, покривала, рушники... А один із них – Штереверя-взводний, щоб показати свою силу й бешкетність, навіть нахабно свиснув у соборі. Такої підлої зневаги до священної краси, до величної пам'ятки історії козацького зодчества сивоусий вчений Яворницький не стерпів, він заборонив свистіти в храмі і рішуче наказав: "Гетьте з собору!" Свавільні вояки, погрожуючи зарубати мужнього охоронця храму краси, повели Яворницького на суд до самого отамана Нестора Івановича. Вони сподівалися, що їхній батько відразу своєю шаблею зніме голову непокірному професору. На їхнє здивування Махно цього разу був поблажливий і сам не вчинив розправи, а вручив револьвер своєму джурі Ягоркові і звелів застрелити професора. Та хлопець відмовивсь стріляти.

Постать професора Яворницького постає із сторінок роману як художнє втілення небуденної особистості, ідеалу мудрої та мужньої людини. Портретні риси кремезного сивоусого дідугана в поєднанні з рішучістю та відвагою його вдачі свідчили про те, що в особі Яворницького збереглися типові риси запорозького характерника і ясновидця.

Образ батька Махна – повна протилежність величній постаті мудрого вченого. Навіть зовні Махно не виглядав таким огрядним і поважним, як справжній нащадок запорожців Яворницький, хоча був набундючений, обвішаний зброєю, мав при боці

позолочену шаблю еміра бухарського. "Кістляволиций, з масними патлами на плечах" володар степової стихії Махно любив похизуватись перед натовпом і показати своє красномовство, настирливо проголошуючи свої утопічні ідеали: "А я вам даю ідею! Динаміт духовності даю! Зі мною до неба підніметесь на вітрах повстанства! Як лицарі степу підніметесь, щоб збудувати перше в історії бездержавне суспільство, встановити владу безвладдя..." [2, с. 176]. Отаман повстанського степового воїнства самовпевнено, з погрозами запитав Яворницького: "Тобі не подобається, професоре, моє військо, чи мої ідеали?" Професор не злякався погроз і рішуче заперечив політичну доктрину анархізму: "То не ідеал, до якого йдуть через руїни та через трупи. Дух руйнівний, стихія руйнацтва – це не моя стихія..." [2, с. 178].

Важливо зазначити при цьому, що Олесь Гончар у романі "Собор" не зневажав огульно і не засуджував загалом усіх вояків повстанської армії, якою досить уміло командував Нестор Махно. Письменник закріпив у загонах повстанців серед сиріт гультяїв, п'яниць і розбишак окремі порядні та пристойні особистості. Ягор Катратий, приміром, виявився достойною молодого людиною вже тоді, коли не виконав наказу свого грізного отамана і відмовився стріляти у професора Яворницького. Ще повніше благородство душі Ягора Катратого розкрилося в героїчній праці на заводі та в великій дружбі з Ізотом Лободою. Про широту гуманності, про доброту і сердечність колишнього махновця свідчили також турботи дядька Ягора про долю його племінниці Єльки.

Говорячи про ставлення Олесь Гончара до колишніх махновців і до самого Нестора Махна, не можна не назвати ще одного визначного твору письменника – нарис "Спогад про океан". Подорожній нарис "Спогад про океан" Гончар опублікував 1987 року через 19 років після роману "Собор" і вмістив цей твір в останню збірку оповідань – у книгу "Далекі вогнища" (К., 1987). Нарис поданий у формі розповіді одного з подорожніх, що походив із Гуляйпільщини. Оповідач згадує, як він у складі радянської дипломатичної делегації плыв до Америки на комфортабельному англійському лайнері "Куїн Елізабет". Під час плавання пасажери поступово знайомились між собою. Таким способом оповідач і його білоруський колега Петро зустрілись із якимсь дивним пасажиром, який став їхнім співрозмовником. Незнайомець привернув увагу радянських делегатів тим, що весь час був самотній, сумував, видно було, що мав якийсь тягар на душі. Спочатку цей зажурений старий чоловік не охоче і мало що сказав про себе: "Я людина гіркого життя. Самітник". Згодом, відчувши прихильність до себе, старий подорожувач відкрився перед своїм земляком з Гуляйпільщини: він теж із гуляйпільського краю – колишній махновець. Маючи біль у душі, старий поволі згадував, як він потрапив до повстанського війська батька Махна. Він був тоді студентом учительської семінарії і, як і багато хто з тодішньої селянської молоді, "перебував у владі суцільних ілюзій". Юнацьке романтичне захоплення стуком степових тачанок і тупотом буйної кінноти привело недовченого студента у табір волелюбних вояків-повстанців. Студент-недоук з анархістськими нахилами сподобався Нестору Івановичу, який і сам був недавно студентом учительської семінарії. Махно наблизив цього студента до себе і призначив своїм представником у редакцію штабної газетки "Набат". Тепер, осуджуючи своє анархістське минуле, старий гуляйпільець однак відокремлював себе від зграї махновських терористів, вважаючи честю для себе уже те, що він крові не пролив, хоч і пропагував негуманну мораль: "Рук не обагрив – це так, але ж уми підбурював! Нетерпимість розпалював!"

Свідчення гуляйпільського студента про жорстокий терор і дику підступну розправу батька Махна із своїм спільником отаманом Григор'євим звучали у спогадах з обуренням і з глибоким душевним болем.

Разом із достовірними відомостями про Нестора Махна, у нарисі "Спогад про океан" маємо цінні історичні факти про життя і діяльність славетного українського вченого Дмитра Івановича Яворницького. Колишній студент-махновець був живим свідком того, як отаман Махно вчинив дикий наскок на музей Яворницького в Катеринославі 1920 р. Добре знаючи грабіжницький звичай синів анархії, директор Музею історії запорізького війська Яворницький на очах у свавільного батька Махна замкнув двері музею важким, кованим на заводі замком. Розлючений отаман хотів схопитись за маузер, але його коханка владно зупинила його психічний вибух. Махно повірив словам суєвірної жінки про якусь таємну силу волі вченого – знахаря і чарівника. Махно навіть побажав послухати привабливу бесіду народного професора про неоціненні скарби Запорозької січі, які зібрані в музеї.

У 80-х роках нашого часу, коли Гончар написав історичний нарис "Спогад про океан", праці академіка Яворницького ще не були сумлінно вивчені та справедливо оцінені радянськими істориками і філологами. Нарисом "Спогад про океан" Олесь Гончар утверджував нову необхідну в науці думку про високу вартість наукової спадщини Дмитра Яворницького, про велич цієї постаті. Оцінку непересічної особистості академіка Дмитра Івановича Яворницького у творі Гончара висловив провідний персонаж — оповідач твору, але з його оцінкою погодилися й інші персонажі, в тому числі й керівник радянської дипломатичної делегації. Зрозуміло, що з ґрунтовними міркуваннями та оцінками оповідача погодився і автор нарису. Ось ці міркування: "У нас його називали "степовим професором" – Людина чистого життя. Той, про кого легенди складались в народі. Блискучий історик, знавець козаччини, археолог, етнограф, невсипущий оберігач культури..." [3, с. 267]. Отже, нарис "Спогад про океан" істотно доповнює історичний зміст роману.

Принцип історизму в романі "Собор" стосується не тільки екскурсів у минуле, він так само доречно застосований і в передбаченні майбутнього. У розділі 12 є такий важливий епізод. Військовий комісар, колишній командир артилерії під час боїв на Подніпров'ї не дозволив стріляти по старовинному собору і зберіг величну архітектурну пам'ятку. Тепер він знову прагне захистити собор від руйнування, від бракон'єра в галузі культури Володьки Лободи, який хоче знести собор.

Воєнком разом із дружиною та сином, молодим талановитим архітектором, виїхали на відпочинок на лісове урочище Скарбне на березі Дніпра. Місто з відстані вражало спостережливих його мешканців суворим виглядом, в його чорних корпусах була відчутна могутність сучасної індустріальної доби. Особливо гостро відчув своєрідну епічність міського краєвиду молодий зодчий, син воєнкома. Він мав розвинену художню уяву і побачив не лише похмуру велич сучасного міста. Одночасно його захопила гармонія площ і вулиць, душа міста, як відзначив він. Молодий зодчий намагається побачити, збагнути те, що буде – нову технічну естетику. Він натхненно мріє про майбутнє місто: "Естетика прийдешності, не може ж вона не прийти! В чому ж вона? Які житла, які споруди мають піднятися на цих берегах, щоб кожен з людей міг сказати нарешті: "Мені легко. Мені прекрасно" [2, с. 133]. Художню візію, уявлення про місто майбутньої доби зодчий-мрійник уточнив зримими подробицями – у такому досконалому місті, згідно з його естетичним уподобанням, обов'язково буде головне: "Буде чистота, впорядко-

ваність, буде бездимність, будуть росяні троянди в цехах, білосніжко квітуватимуть вишні на подвір'ї заводів" [2, с. 133].

Роман "Собор" уперше надрукований у журналі "Вітчизна" (№1, 1968). Як відомо, тоді він відразу викликав бурхливу реакцію у критиці. У відгуках на нього були і справедливі позитивні оцінки твору, однак переважали вульгаризаторські погромницькі статті Миколи Шамоти й інших adeptів партійної критики. Докладний огляд тодішніх критичних матеріалів про роман "Собор" подав Євген Сверстюк у монографії "Собор у ристуванні" (Париж-Балтімор, 1970). Нині повертатись до питання "Роман "Собор" у критиці" немає кінцевої потреби. Тим паче, що ні в монографії Є. Сверстюка, ні в багатьох інших дослідженнях цього видатного твору наукового аналізу його естетичної основи не було. Зрозуміла річ, що й нашу бесіду про естетичну концепцію роману "Собор" слід було б продовжити і доповнити. Зокрема варто було б взяти до уваги ще численні висловлювання Олеся Гончара з питань естетики із його історико-літературних розвідок і літературно-критичних статей і художніх творів, передовсім із таких, як новела "Соняшники" та романи "Циклон" і "Твоя зоря" (розділ "Художник ранкової зорі"). Тоді можна було б вести ширшу, більш упевнену розмову не лише про естетичне кредо, а й про цілу естетичну систему – про естетичний кодекс Олеся Гончара.

1. Гончар О. Письменницькі роздуми. – К., 1980.
2. Гончар О. Собор. – К., 1989.
3. Гончар О. Далекі вогнища. – К., 1987.

AESTHETIC CREDO OF OLES HONCHAR

Vasyl LESYK

The article from the archives of V. Lesyk who used to be the teacher of the Department of Ukrainian Literature named after M. Voznyak in the years 1976-94 contains considerations of the researcher concerning the aesthetic conception of the novel of O. Honchar "Sobor". Proceeding from the theoretical conclusions of I. Franko about the nature of aesthetic flair on the basis of the analysis of aesthetic ideals implemented in the text, the author formulates aesthetic credo of O. Honchar.

Key words: aesthetic consciousness, artistic conception, aesthetic ideal, historicism.

Стаття надійшла до редколегії 13.10.2004

Прийнята до друку 23.12.2004

ЮВІЛЕЇ

УДК 821.161.2.09''19''(092) С. Руданський

СМІХ ВІД СТЕПАНА (ДО 170-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ С. РУДАНСЬКОГО)

Ростислав ЧОПИК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
бул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

Стаття є виступом на ювілейному вечорі у Львівському академічному театрі імені М. Заньковецької з нагоди 170-річчя від дня народження Степана Руданського. Автор малює літературний портрет письменника, простежує зв'язок між фактами його біографії та художніми творами, акцентуючи на прикметних рисах авторського стилю.

Ключові слова: співомовка, коломийковий вірш, романс, комічне, трагічне.

Сміх – як ... кашель, як вогонь, як любов. Його неможливо приховати, а чи зімітувати... Стримати – хіба до певного часу, бо далі все-одно прорве... Сміх – найліпший критерій художньої вартості твору, показник його справжності (він або є – або не є, і нема на то ради). Як і сльози, до речі. Але про них згодом.

Сміх Степана Руданського, або як він сам себе називав, "козака Вінка Руданського" (Степан по-грецьки вінок) – є. Він витримав випробування часом, бо й нині, наслухавши ті співомовки, сміється т. б. м. без резерви, на всю котушку. Сміється власне у той же спосіб, що й від анекдотів сучасних найактуальніших, котрі зазвичай вживаємо на десерт доброї бесіди. Однак разом із тим в тому сміхові від Степана резонує відлуння з дуже давніх часів – незабутніх часів українського бароко, коли по ярмаркових майданах українських сіл і містечок кочували зі своїми наколісними балаганчиками й вертепами мандруючі спудеї, і в перервах між актами т.зв. шкільних драм виставляли інтермедії або ж інтерлюдії – короткі сценки гумористичного змісту, де фігурував традиційний джентльменський набір персонажів: поляк (лях), ярига-москаль, жид (шинкар, хусит, а чи рабин), циган, німець, мужик-русин, турок, і, звичайно ж, – запорожець, козак, котрий всім дає на макуху. Сміх Руданського – квінтесенція отієї карнавальної традиції, багатоголосий театр, де кожен з акторів строкатої трупи, мешканців низового поверху отої барокового вертепу (сольно, а чи партіями по два – по три) виходять на авансцену, аби з'ясувати стосунки. Кожен говорить своєю мовою, чи принаймні з відповідним акцентом, а головне – кожен діє в силу (чи слабкість) своїх рідимих менталітетів. Сміх спалахує від тертя цих паралельних світів, світів, що віками живуть поруч, та, на жаль,

не уживаються. Тому сміх тут – ще й порятунок, уміння давати собі раду в тім вавилоні народів-цивілізацій, що зійшлись зусібіч в Україну та й знай ярмаркують, як у себе вдома, віддавен і понині, й не дай Боже, щоб повсякчас.

Руданському не було потреби вигадувати гумористичні сюжети для своїх співомовок. Їх давало само життя у вигляді народних анекдотів (фрашок, фабльо, бувальщин), котрі записував з юності на ріднім Поділлі, аби відтак укласти в найбільш зручну і звичну для українського вуха і серця віршовану форму – форму коломийкового вірша, що аж проситься виконувати себе не просто декламуючи, а приспівуючи й навіть пританцювуючи. Співомовка така легойка, бо у ній живе коломийка, бо у ній – душа коломийки. Міряючи лірику мовою фізики, можна сказати, що коломийка задає “частоту”, на хвилі якої українська душа почуває себе особливо природно, комфортно.

Щоб зайвий раз переконатись у цьому, наспівайте отак собі подумки якусь із поезій Шевченка (“Думи мої, думи мої...”, “І світає і смеркає...”, “Наша дума наша пісня...”). Наспівайте та й згадайте, що власне всі твори Тарас називав думами, а себе Кобзарем, а не просто поетом, окрім всього ще й маючи на увазі тисячолітню традицію саме кобзарського їх виконання – ритмічного, речитативного, співомовленневого.

Отак само й Степан. Адже співомовками він називав не лише гумористичні, а й усі інші, скажімо, “серйозні” свої твори: поеми, балади, романси, ліричні вірші. Відчуваючи, наскільки органічною для його земляків є саме така форма, він хотів учинити, сказати б, співомовкову анексію рідної та світової культурної спадщини, таким чином адаптуючи їх до українського сприйняття. Маю на увазі поему “Байки світові...” (інша назва “Лірникові співи”) – своєрідну “народну Біблію”, апокрифічну альтернативу старозаповітних сюжетів; чи, приміром цикл поем про гетьманів (“Мазепа – гетьман український”, заборонена за радянських часів, “Павло Полуботок” та інші), де колом – віршем переказано трагічні колізії української історії; а чи до прикладу, танцюристолегкий переспів “Слова о полку Ігоревім” (“Ігор – князь сіверський”). А коли коломийковий розмір виявлявся занадто уже легойким, то віднаходився інший, але так само народнопісенний, почерпнутий із фольклорного джерела.

Так, аналізуючи Омирову “Ільйонянку” (здійснений Степаном Руданським перший повний (хоча й з екзотичними особливостями) переклад “Іліади” Гомера українською мовою) – академік О. Білецький відзначав, що його ритм відповідає ритмові пісні “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці...” Ну, не міг, аж ніяк не бажав українець Вінок Руданський вантажити вуха співочих своїх земляків громіздкими Гомеровими гекзаметрами. Хвала всевишньому Богові, що потрібне зробив неважким, а важке непотрібним – підсумую від Сковороди. Та все ж не зважаючи на таке широке, універсальне жанрове дихання поета, нині в літературознавстві прижилося тільки звужене використання терміну “співомовка”, як короткого віршованого анекдоту. І, мабуть, що не варто його знову розширювати, бо співомовки гумористичні й сатиричні (це першим визнав І. Франко) й справді – найліпша частина доробку Руданського. Він тут – безсумнівний пан форми і власник патенту на жанр.

Щойно, написавши “найліпша частина доробку” і негайно не уточнивши-доповнивши, я учинив гріх. Негайно не було як – мусив заокруглити фразу, задля красного слівця. Тож покутую зараз, маючи на увазі, звичайно, романси Степана Руданського, котрі стали народними. “Повій, вітре, на Вкраїну”, “Ти не моя”, “Голубонько-дівчинонько...” та інші, серед яких окремо хотів би згадати дуже популярний донині, особливо на Поділлі, вільний переспів з польського “Чорний кольор”. Пам’ятаю

найперше дитяче враження, що збереглося і тепер: сумнішої пісні, мабуть, у світі нема і не може бути.

І чекає життя чорне
Сироту мене
Бо, як мила не пригорне
Як гадаю, життя чорне
Як смерть, не мине.

І при гробі не заплаче
Ніхто в чужині
Тільки чорний крук закриче
Чорна хмаронька заплаче
Дощем по мені...

Трагізм чорної безнадії ... Це не настрої, це стан більшості інтимних творів та життєвої долі поета. Бо таки не принесе втішної звістки той вітер з України, а кохана Марія Княгницька, якій адресувався романс ("Повій, вітре..."), таки вийде за іншого, а поетове особисте життя так і не складеться. Чи не парадокс, що одну й ту ж людину доля наділила рівноважним відчуттям трагічного й комічного: або трагічне, або комічне – драматичної середини нема.

Трагізм гумориста – цей оксиморон, здається, найвідповідніший для означення його 38-літньої мученицької біографії...

З дитинства і юності – немиле, схоластичне навчання, що не давало поживи живій, талановитій душі. Як вона себе тоді могла почувати, не важко уявити, зазирнувши от хоча б до роману-хроніки "Люборацькі" – Степанового приятеля й однокашника по Кам'янець-подільській духовній семінарії Анатолія Свидницького, котрому, як сам зізнавався, та семінарія перекреслила все життя. Руданський пережив ті ж обставини, то ж не диво, до речі, що в його співомовках стільки сарказму на адресу служителів культу – не Церкви, а власне тих, чия жадібність і схоластичний дух призвів до її кризи в середині позаминулого віку.

Відтак – півголодне животіння у пекельнім Петрополі, бо тільки перші два роки мав сяку-таку грошову підмогу із дому. Коли ж вийшов із духівницького стану (інакше не отримав би права на медичну освіту) – від нього цілковито відвернувся роздратований батько. Те, як цей чоловік "розумів" духові поривання свого "блудного сина", засвідчує уривок одного з листів: "Если захочеш написать письмо, то пиши или почтительно, не по-малороссийскому, або лучше ничего не пиши!"

До постійного голоду додавався такий же холод (в ті часи студенти змушені були економити не лише на харчах, а й на дровах – парового опалення ще не винайшли), що укупі з болотяною вологістю петербурзького клімату дало сумарний ефект – туберкульоз. Пеніциліну тоді ще так само не винайшли, тож, як відомо, за сприяння своїх видатних вчителів, у найпершу чергу професора Боткіна – переможця жовтухи, Руданський пробує рятуватися теплим кримським підсонням, перебираючись до Ялти на посаду міського лікаря (про ялтинський період Руданського, мабуть, найліпше дізнаватися із цікавого есею Романа Горака, що друкувався у журналі "Дзвін" у 90-і роки). Та й тут, незважаючи на громадський авторитет фахівця-філантропа, що безкоштовно лікував міську бідноту, не була щасливою його доля. "Дрібні громадські

клопоти, постійні сутички з ялтинськими спекулянтами й контрабандистами, губернською царською бюрократією й титулованими пройдисвітами понад 10 років отруювали поетові життя. Ці сутички набули особливої гостроти влітку 1872 р., коли в Криму спалахнула епідемія холери, і Руданський з обов'язку карантинного лікаря [...] взявся винищувати [...] джерела інфекції, під час чого і сам заразився холерою. Загальне ослаблення організму поновило загострення туберкульозу, про який вже почав було забувати, і невдовзі, 3 травня 1873 року на 39-му році життя Руданський помер" (с. 9).

**LAUGHTER FROM STEPAN
(DEDICATED TO THE 170-TH ANNIVERSARY OF S. RUDANSKYI'S BIRTH)**

Rostyslav CHOPYK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article presents a report at the jubilee party held at Lviv academic theatre on the occasion of the 170-th anniversary of S. Rudanskyi's birth. The author draws a portrait of the writer tracing the connection between his biography and artistic works and laying emphasis on the author's style.

Key words: spivomovka, kolomyjka verse, romance, comical, tragic.

Стаття надійшла до редколегії 13.10.2004
Прийнята до друку 23.12.2004

**БАРД УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ І НЕ ТІЛЬКИ БАРД...
(ДО 110-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ РОМАНА КУПЧИНСЬКОГО)**

Тарас САЛИГА

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

У статті подано творчий портрет Р. Купчинського на тлі літературного процесу Галичини 20-30 років ХХ ст. Автор досліджує жанрову багатогранність творчості Р. Купчинського, аналізуючи та інтерпретуючи його громадянську, релігійну, пейзажну лірику, поему "Скоропад" і прозову трилогію "Заметіль". Найбільшу увагу приділено внеску Р. Купчинського у розвій стрілецької пісні як унікального жанру літературно-пісенної творчості ХХ ст.

Ключові слова: стрілецька пісня, "Митуса", громадянська лірика, піснестворство, пісенний сюжет.

Роман Купчинський – легенда початку ХХ століття. Його ім'я – барда української стрілецької пісні – було популярним не лише серед вояків-усусусів, а й добре знає усій Галичині. А втім, чи можна окреслити кордони поширення пісні? Пісні, мов птиці, не питають кордонів. Пісні Купчинського вилітали у світ в період українських визвольних змагань (1915-1922) і жили там, де жили українці... Тепер вони наче повернулися з вирію і їх співає незалежна Україна.

Та чи достатньо знаємо нині творчість Романа Купчинського – автора ліричних пісенних текстів, громадянської лірики, поем; майстра самобутньої прози; письменника-фейлетоніста і гумориста; видавця та журналіста? На жаль, ні!

Народився Р. Купчинський у с. Розгадові Зборівського повіту (Тернопільщина) 24.IX.1894. Батько – о. Григорій, мати – Олена з Підсонських. Священик Григорій Купчинський належав до тих греко-католицьких отців, що займалися просвітницькою роботою серед парафіян, дбаючи про національне відродження українства. А тому природньо майбутній поет виніс із батьківської хати любов до рідної пісні, літератури, історії. Раннє дитинство провів у с. Кадлубищах Брідського повіту (Львівщина), де батько мав парафію. Закінчив Перемишльську гімназію (1912), після чого вступив на теологію, але провчився тільки один рік, бо з початком Першої світової війни добровільно мобілізувався в армію УСС, з якою пройшов усю визвольну війну від рядового стрільця до командира сотні та ад'ютанта полку в ранзі поручника.

1921 р. Р. Купчинський потрапив у польський полон, табір якого був розташований у Тухолі. Недалеко від нього, в Каліші, перебували інтерновані бійці армії УНР, серед яких був Євген Маланюк, Юрій Дараган, Михайло Островерха та інші. Повернувшись до Львова 1921 р., проживав тут до 1940 р. На цей час припадає навчання на філософському факультеті у Відні та Українському Таємному Університеті у Львові, а

також працював в редакціях "Нового Часу", "Господарсько-кооперативного часопису", "Діла" і редакторство "Червоної Калини", 1940 р. емігрував до Німеччини, а 1949 р. переїхав до Америки і проживав там до кінця життя 1975 р.

Феномен його творчої багатогранності формально і духовно криється у внутрішній суті українського січового стрілецтва, у його суспільно-політичній і національно-патріотичній атмосфері.

Українські Січові Стрільці належать історії як унікальне військово-формування. "Вони були тою формацією, – писав І. Кедрин, – яка дала багатий творчий вклад у ділянку духа, в українську культуру. Йдеться не тільки про окремих осіб, колишніх У.С.С.-ів, які стали поетами, прозаїками, журналістами, вченими, професорами, політиками, малярами, музикантами, членами різних станів і професій, активних і провідних у своєму пізнішому житті, після прогри української визвольної війни" [1, с. 129].

Сьогодні, коли формується українська незалежна держава і її збройні сили, цей унікальний досвід мав би бути використаний максимально як хрестоматійний виховний матеріал для усіх нині суцільних поколінь. Але, на жаль, можемо констатувати щось цьому протилежне. Скажімо, українській стрілецькій пісні нема рівної не тільки у жодній нашій історичній формації (навіть у нашій козацькій чи упівській добі!), а й у світовій практиці. Чому ж тоді її не популяризуємо? Причина очевидна – відсутність у нас національної політики.

Але це відступ. Отже, повернемося до розмови про творчість Романа Купчинського. Йому як письменникові доля судила народжуватись двічі – на початку ХХ ст., коли Україна встала до борні за свою державність і її прогнала, та в кінці цього ж століття, коли здобула свою незалежність. Та, незважаючи на довгі роки офіційного табу, народ беріг у серці пам'ять про свого улюбленого барда. Народ платив любов'ю за любов, бо ідеал пречистої України освячував і освітлював усе його життя і його творчість.

Багата ти еси і бідна, Україно,
Мій краю дорогий, і раю, і руїно.
Благословенна ти й проклята рівночасно,
Замаяна добром і крита лихом рясно,
Топтали твій загін наїзники недобрі...
Та ти, мов Фенікс той, все воскресала знову,
Стрясала попіл з риз, відзискувала мову,
Вмивалася дощем, поїлася россою
І дивувала світ нетлінною красою.
Надхни мене тепер, додай снаги і хисту,
Щоб гідно описати твою красу пречисту!

Цей історіософський погляд на Україну із протиставленням її собі самій говорить про особливість публіцистичної лірики поета, що полягає у своєрідному медитативному наповненні вірша. Таким чином він стає віршем-роздумом, а не урочистою декларацією. Правда, він писав і декларативні речі, бо жив болями часу і потребами народу. Його "Ода до пісні" неначе складена зараз, коли наша мовна ситуація так само жадає рятунку, як жадала вона і в поетову добу. Тоді "Ода до пісні" була програмним твором шкільних читанок:

Пісне! Велична, рідна Пісне!
В тобі є все: і древня наша слава,
Володимира хист, і мудрість Ярослава.

І наших прабатьків ворогування злісне,
І Богдана розвага,
І Дорошенка ум, і хитрощі Мазепи,
І гомін гір,
І блиски зір,
І шум лісів, і розговори степу...

Якщо зіставити "Оду..." з іншими публіцистичними віршами цієї ж творчої пори, то побачимо, як в одному часі поет намагається урізноманітнити форму вірша за допомогою ритмічних засобів та побудови строфи. Вірші Романа Купчинського громадянської тематики за строфічною будовою різноманітні: поет не любив стандарту.

Роман Купчинський завжди був у пошуках. Так хотіла його літературна епоха, в якій він сам формувався, формуючи її. "Молода муза", "Українська хата", "Музагет" стали вдячним ґрунтом і благодатним кліматом для розвитку українського символізму і, скажімо, для появи Павла Тичини, а з ним – цілого напрямку української поезії. Роман Купчинський теоретично міг бути в атмосфері цих творчих шукань і експериментів, але його вибір був іншим – він пішов в "Усусуси", українськими визвольними фронтами. Цим, очевидно, й легко пояснити, чому талант Купчинського не зреалізувався на повну потужність.

Звісно, умови часу роблять своє. Та Роман Купчинський разом із Юрієм Шкрумеляком, Василем Бобинським, Павлом Ковжуном, Левком Лепким з цілим своїм поколінням не надто корився їм. Згадаймо літературну групу "Митуса", співтворцем якої після війни був і він. "Митусяни" прокладали нові шляхи розвитку поезії. І хоч, може, поцінуючи поезії Романа Купчинського, не завжди слід підносити надто високо планку художніх вартостей, але обов'язково треба розуміти, що він володів добрим поетичним даром, умінням тонко відчувати красу світу, бути майстром психологічної деталі, а загалом бути поетом виразно естетичного прояву:

Червоне море, чорний берег,
І небо – непорушна сталь;
Куди не глянь – розбиті двері
І тінь розп'ятого Христа.

На досвітках – іржаві роси,
Солоні ріки і стави,
Безпутній вітер полем носить
Мички пожовклої трави.

Людино, де ти? Тихо всюди.
Великий Боже, навіть звір?!
Бездомний смуток світом блудить
І сонно кліпає простір...

Зацитований твір написано під час Другої світової війни, що принесла Україні не менше трагедій, ніж війна попередня (учасником якої був і сам поет). Отже, природно, що в основі віршів воєнної тематики лежать біблійні образи та біблійні сюжети. Людина завжди звертається до Бога у найбільшому своєму горі:

Маріє, Мати Христа Бога,
Трояндо запашна!
Чи вже для нас повік дорога
Така страшна?

Від Чингізхана по сьогодні –
Дими, дими, дими...
Позаповнялися безодні
Ущерть кістями.

Вже не приймають більше води
Ні крові, ані сліз.
Щороку поле маки родить
Червоні скрізь.

Маріє, Мати Бога Слова,
Трояндо запашна!
Дай, щоб над нами встала знову
Нова весна!

У Р. Купчинського є й інші твори релігійного змісту. І майже всі вони з мотивом суспільного болю. "Тінь розп'ятого Христа", як бачимо, являється на тлі української руїни. Молитва до Марії Богоматері також звучить тоді, коли земля уже не приймає ні сліз, ні крові. Такий стан внутрішнього буття душі людини, її "Я" не є ірраціональним, сказавши мовою філософів, екзистенційним, непізнаваним, а навпаки, він, тобто цей стан, породжується суворим реалізмом дійсності і є пізнаваним – раціональним.

Із площини цієї містико-реалістичної поезії бачимо шлях до поезії пейзажної. Пейзаж у Р. Купчинського, як і повинно бути в мистецькому творі, – це не красиве відтворення природи, а присутність тієї живої матерії, від якої людина невіддільна. Правда, якщо говорити про художній бік вірша, то він очевидно не передає повністю філософії невіддільності природи від "я" людини, але "ідеологія" вірша є саме такою.

Отже, можна окремо розглядати так звану антропоморфістичну лінію його віршів, тобто поезію оживлення, де, скажімо, "дуб прищулює очі", "кричать ясені", "сміється вітер молодий". Звичайно, подібні образні з'яви сьогодні не дивина, та й у часи Купчинського не належали до надто новітніх, однак не належали вони й до консервативної тропіки. Пейзаж Р. Купчинського – не зітхальний малюнок, не імітація почуттєвого стану, він має інші кольори. Це кольори часу, це – те, що відбувається в житті і в природі:

Степи... Кругом потопа сонця.
Поклався вітер на траві.
Далеко – ген! – у синяві
Село чекає оборонця.
Який простір! Яка краса!
Сміються сині небеса.
Сміються хмари яснокрилі,
Орел дримає на могилі.
А коні куряву здіймають.
А коні землю рвуть
Закутими копитами,

Почули степ... пристанули...
І ніздрі розширюють,
І ржуть...

Природа – не тло, не антураж до подій, вона співучасник людської драми. “Сміються небеса”, “коні землю рвуть”, “орел дрімає на могилі”, “село чекає оборонця” – це такі персонажі вірша, яким довіряєшся, які проймають.

Є в Р. Купчинського вірші, в яких основний художній наголос падає на синтаксичну риторику, в результаті чого автор не просто декларував свої думки, але й творив відповідний емоційний клімат:

Хто вас бодрить, ви хорі, босі й голі,
Незнаної Республіки Лицарство?!
Невже ніяке в світі царство
Не хоче вам і ран обмити?!
Невже нема такого серця в груди,
Щоб співчувало вам малу хоч дрібку?!
Невже ж усі ті наші чесні труди
Знехтує світ жадобою зарібку?!”

Це вірш 1922 року. У ньому звучить і захоплення стрілецьким лицарством, і співчуття до їх скаліченої долі, і певна зневіра. На цій строфі добре проглядаються як найкращі риси обдаровання Р. Купчинського, так і слабкі його сторони: він з легкістю творить поетичну градацію, вправно будує строфу, слідує за звуковим ладом вірша, але водночас вдовольняється тими заримованими словами, на місці яких мали би бути слова конкретнішого змісту, точніші.

Найбільшої популярності Р. Купчинський досяг як поет-пісняр, виступаючи творцем не тільки текстів, але й музики.

“Почалося моє музикування, – згодом не без гумору згадуватиме сам Р. Купчинський, – в 1916 році, щоправда, не на фортепіані, бо на фронті над Золотою Липою не було де фортепіяну поставити, але на гітарі, був зі мною в українських січових стрільцях підхорунжий Павло Теодорович, мав гітару, вчив мене акомпанувати собі до співу. Та не це штовхнуло мене складати пісні. Поштовх до цього дала аж суперечка з Михайлом Гайворонським, диригентом оркестру УСС. Суперечка пішла з приводу пісні “Іхав стрілець на війноньку”. Слова до цієї мелодії Гайворонського зложили ми (М. Гайворонський, Л. Лепкий, І. Іванець, Мойсейович, Л. Розлуцький і я) в один зимовий вечір в Гуднаці біля Бережан. Кожний щось докидав, а я вбирав у вірш. За яких пару тижнів з’явився текст пісні в львівському журналі “Шляхи” з підписом “М. Гайворонський”.

– Ти повинен це спростувати, – кажу до нього.

– Та що таке велике?! – відповів Гайворонський. – Мелодія – головна річ. Спробуй зложити, побачиш!

І з цього почалося...

Коли я йшов на свою квартиру спати, ніс на плечах гітару. Був вітер, він прискочив до гітари і щось собі побренькував на струнах. Я слухав, і причувалося мені, що це так дерева шумлять. Звідси перша моя пісня “Ой шумить, шумить та дібровонька”. На весну 1917 зложив я другу – “Човен хитається серед води”. Хлопці співали її залюбки.

Що штовхало мене до складання пісень? Не натхнення, а потреба, просьба, трагічна подія, а часом настрої – веселий або сумний. Відходимо до коша – пісня, йдемо на фронт – пісня, йдемо на Східну Україну – пісня, виїжджаємо на Буковину, відворот на Збруч – пісня, а там смерть приятеля, власна або чужа і так далі. Остання моя воєнна пісня зложена в таборі полонених у Тухолі. Це “Лети, моя думо” [2, с. 14].

Ось так творилась українська пісенна класика, якою, на жаль, ми не раз легковажно нехтували. Досліджуючи літературну пісню початку ХХ ст. (першого двадцятиліття), дослідники досі обходили стороною багато речей, хоч відали, що цьому часові належать такі пісенні раритети, як “Чуєш, брате мій” (слова Б. Лепкого, мелодія Л. Лепкого), “Гей, видно село” (слова і мелодія Л. Лепкого), “Питається вітер смерті” (слова Ю. Шкрумеляка, мелодія М. Гайворонського), “Заквітчали дівчатонька” (слова і музика Р. Купчинського), “Гей, січ іде, красен мак цвіте” (слова І. Франка, мелодія народна), “Ой нагнувся дуб високий” (слова М. Голубця, мелодія М. Гайворонського), “За твої, дівчино” (слова і музика Р. Купчинського), “Гей, там, у Вільхівці” (слова і мелодію у співавторстві написали Р. Купчинський та Л. Лепкий), “Бо війна війною” (слова і мелодія Л. Лепкого), “Кладочка” (мелодія Л. Лепкого до дещо змінених слів Б. Лепкого), “Ой, у лузі червона калина” (слова С. Чарнецького, мелодія народна), “Шалійте, шалійте, скажені кати” (А. Вахнянин, О. Колесса), “Гей, там на горі січ іде” (слова К. Обуха, мелодія народна), “Ми гайдамаки” (слова О. Маковея, мелодія народна) та цілий ряд інших, які часто аранжували відомі композитори С. Людкевич, М. Вериківський, П. Козицький, В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, З. Лисько, А. Рудницький, Б. Кудрик.

Сьогодні далеко не кожен знає, що пісні “Ірчик”, “Зажурились галичанки”, “Як з Бережан до кадри”, якими українці не раз репрезентували у світі свою співучу душу, написав саме Р. Купчинський – і слова, і музику.

Пісні Купчинського мають широкий стильовий спектр: маршово-похідні, обозові, ліричні, героїчні, жартівливі тощо. Звичайно, такий поділ умовний хоч би тому, що ми до кінця не знаємо його пісенної творчості.

Як поет і композитор Р. Купчинський завжди стояв на оптимальній відстані і до народного поетичного виразу, і до народного мелосу. Інколи, здається, й відстані не було. Поет говорив народними устами:

Засумуй, трембіто,
Та по всьому світу,
Що пропало галичанам
Сорок тисяч цвіту.
Засумуй, трембіто,
Та на всі Карпати,
Щоб не ждали сина з війни
Ні отець, ні мати.
Засумуй, трембіто,
Та на все Поділля,
Щоб не ждала дівчинонька
Хлопця на весілля.
Засумуй, трембіто,
Що галицька сила
Та від Збруча по Славуту
Трупом застелила.

Принципу онароднення пісні дотримувалися й інші автори: наприклад, Л. Лепкий, М. Голубець, Ю. Шкрумеляк, а також поети, які сьогодні нам зовсім не відомі: Лука Луців, Михайло Курах, Микола Мельник, Дмитро Волохатюк, Роман Зубик. Річ не в тім, скільки дали вони літературі, але тогочасна періодика зафіксувала ці імена при їх добрих намірах прислужитися культурі рідного народу. І хоч їхні можливості були вельми скромними, та все ж вони учасники живого літературного процесу, який ми повинні знати якнайповніше.

Але повернімось до розмови про пісню, про її народно-поетичну основу. Головне, що Р. Купчинський, як і М. Голубець, Ю. Шкрумеляк, Л. Лепкий та інші автори, наближався до неї природним шляхом, обминаючи спокуси імітації, мовностилістичних бутафорій:

Накрила нічка гай тихесенько,
Земельку кругом,
Лиш вітер мряки жене злегенька
Над розіспаним лугом.
І до любови накликає
Чарівниченько соловій,
А місяць срібний розтягає
Чарівну пряжу мрій.
Там при окопах на долині
Стоїть поручник молодий,
Йому по хвилі випітає
Зітханнячко з грудей:
Спи, дівчино, спи, кохана,
Золоті мрії сни.
І про мене, голубонько,
Не забудь, спімни.
А там у Львові музики грають, –
Танець жваво йде,
Дівочі очі, як зорі, сяють,
Любка всім перед веде.
І усміхається чарівно,
І клонить голову на груди,
А сотник просить, сотник молить:
„Кохана, не забудь!“

Цей уривок пісні Р. Купчинського “Накрила нічка” засвідчує авторське вміння будувати пісенний сюжет, в якому є велика, але ненав’язлива драма. Пісня закінчується тим, що поручник гине в бою, а вітер сосниною несе тихе зітхання: “Спи, дівчино, спи, кохана...” Якщо б цей твір аналізувати детальніше, то довелося б говорити про багато його добрих якостей: про драматургію, легкість слова, композиційну виразність тощо.

Багато доброго можна сказати про маршові пісні Р. Купчинського, де є свій дух, свій настрій, патріотична пристрасність, як-от у цій строфі:

Ми йдемо в бій, ми йдемо в бій
По згарищах руїни,
За рідний край, за нарід свій,
За волю України.

Але, якщо б Купчинський написав лише вірш “З Тухолі” (повітове містечко у Польщі, де 1920 р. Був розташований табір для інтернованих бійців армії УНР. Тут відбував своє заслання генерал УГА М. Тарнавський”). Вірш став народним романсом.. Навіть у суворі і драматичні часи, в епоху радянського інтернаціонального культу, її співали із великих сцен, правда, не називаючи імені автора.

Лети, моя думо, в вечірню годину
Далеко, далеко відсіль.
Лети, моя думо, у ту хатину,
Що слухає казки топіль.

У хатці жила там дівчина кохана.
А може, живе?! – Поклонись!
І скажеш їй слово болюче, як рана,
Що я вже не той, що колись.

Що гасне мій погляд і тихий мій голос,
І скиби зорали чоло.
Що з волі й неволі посивів мій волос,
Що терня у серце вросло.

І скажеш їй, думо, хай дупу роздружить,
А серцеві скаже: “Корись!”
Хай дармо не б’ється, хай марно не тужить,
Бо я вже не той, що колись.

Мав цілковиту рацію Богдан Бойчук, впорядковуючи том вибраної лірики і прози Романа Купчинського, що він “був людиною багатьох талантів, та лише один впав на благодатний ґрунт, а саме – піснетворство... Творення пісень виповнювало Романа Купчинського по вінця. Про них він весь час думав, ними жив і ними турбувався. Він десятки разів переписував окремі рядки пісень, а ноти нових пісень знаходимо на зворотніх сторінках канцелярійних документів” [3, с. 9].

До своєї творчості, зокрема до творчості поетичної, Роман Купчинський ставився більш ніж самокритично. Вже у зрілому віці (січень 1941) в листі до Богдана Лепкого він зізнався: “Писав би я поезії, але нема пощо. Не йде про їхню публікацію, я в житті ніколи уваги на це не звертав, а про потребу внутрішню. Часом мені здається, що в мені гине поет, а ще частіше, що я не повинен був загалом чіпатися писання” [3, с. 8].

Можна по-різному оцінювати це поетове свідчення. Богдан Лепкий для Купчинського був більше, ніж старшим колегою й високим авторитетом. Брата Б. Лепкого – Левка і Романа Купчинського єднала спільна стрілецька доля, що переросла у велику дружбу. Старший Лепкий для обох був не тільки порадиником, але й прихистком. Отже, може, в хвилини творчої зневіри Купчинський в листі самобичував себе, сподіваючись на заперечну відповідь. А крім усього, в тодішній галицький літературний процес вплили такі потужні сили, як Б.-І. Антонич, Святослав Гординський, Богдан Кравців, Володимир Гаврилюк, не кажучи про поетів-пражан, з якими Купчинський міг себе порівнювати, звісно, не на свою користь. До речі, чи не кожен із них позитивно

відгукувався про його творчість, а опубліковані уривки поеми "Скоропад" молодь цитувала на літвечорах.

Щоб зрозуміти поему "Скоропад", сучасний читач насамперед мусить знати, який зміст вкладається у поняття Лицарі Залізної Остроги (аббревіатура ЛЗО). Отже – це товариський клуб, своєрідний лицарський орден, що добровільно об'єднував однодумців. Основним завданням Залізної Остроги, читаємо в Івана Кедрина, "мало бути плекання товариської культури й формування характеру на базі вояцької лицарськості... ЛЗО за символи обрали для себе червону і чорну барву (червоний колір – це мужність, відвага, кров, а чорний – постійність, традиція, вічність рідної землі), вони мали свої відзнаки "інсигнії" – меч і булаву для "великого комтура", щит для "окличника", кийок "обрядника" (себто майстра церемонії)" [1, с. 130].

Ідея створення Лицарства Залізної Остроги прийшла до Левка Лепкого, яку він переніс із нашої княжої історії. Для цього він уклав відповідну термінологічну лексику: "церемонієр", "великий комтур", "окличник", "підчаший", "скарбник", "писар", "канцлер" тощо. Є свідчення, що Дмитро Вітовський надавав Залізній Острозі "ідейно-політичної політури" і навіть думав, що при потребі її можна буде перетворити в ідеологічну конспіративну організацію. Ініціативу Л. Лепкого всіляко підтримував Володимир Старосольський (1878-1942, громадсько-політичний діяч, правник і соціолог, дійсний член НТШ, засновник т-ва "Молода Україна", оборонець у судових процесах М. Січинського). До речі, Левко Лепкий навіть склав ритуальну пісню, в якій величається Великого Комтура, що був командиром лицарів.

Хай живе Великий Комтур наш,
Ми добра йому бажаєм
І в піснях його все величаєм.
Хай живе Великий Комтур наш!
Хай живе! Хай живе!

Великий Комтур як постать реальної особи постає також із пісні Левка Лепкого "Бо війна війною", що зродилась під час переходу частини полку УСС з Бережан до Розвадова (тепер Миколаївського р-ну) – зродилась теж, щоб підбадьорити поранених стрільців, і відтворює не без гумору реалістичні картини усусусівського побуту з присутністю у ньому бойового улюбленця Івана Цяпки:

Попереду Цяпка – віста вйю,
Під ним кінь дримає – гайта вйю,
А як гляне, серце в дівчат в'яне,
А як гляне, серце в'яне, страх збирає.
Попереду Цяпка – віста вйю,
В мапу заглядає – гайта вйю,
Чи далеко наша славна кадра,
Чи далеко славна кадра, всіх питає.

До "братчиків" Залізної Остроги належала майже уся військова верхівка вишколу УСС, хоч багато не вірили у доцільність заснування такого ордену, тому після війни він розпався. Правда, львівське студентство намагалось його відродити як уже свою політичну формацію, але, на жаль, не вдалося. Та пісня – гімн Лицарів Залізної Остроги

– живе і досі. Слова і музика цього твору належать Р. Купчинському, який написав його у 1917 р. у Коші УСС з нагоди утворення ЛЗО як обрядову (ритуальну) пісню для найрозмаїтіших урочистих дійств.

Не сміє бути в нас страху,
Ні жодної тривоги,
Бо ми є лицарі грізні
Залізної Остроги.

Не страшать нас і цісарів
Високії пороги,
Бо ми є лицарі грізні
Залізної Остроги.

Не святкуватиме ніхто
Над нами перемоги,
Бо ми є лицарі грізні
Залізної Остроги.

Усе це й лежить в основі поеми Романа Купчинського "Скоропад", в якій діє головний герой Іван Цяпка-Скоропадський. Він же – Великий Комтур. Іван Цяпка не видуманий персонаж, а людина із реального життя, дійсна особа – сотник Українських Січових Стрільців. До війни він студіював у Відні право у професора Станіслава Дністрянянського (1870-1935, визначний правник, родом із Тернопільщини, професор цивільного права в університетах Львова, Праги, ректор УВУ, чл. ВУАН і д. чл. НТШ), а 1914 р. вступив до УССів. У поемі Купчинського він – своєрідний український Мюнхгаузен чи навіть "родак" сервантесівського Дон Кіхота. І справді, за характером Іван Цяпка був веселун, витівник, творець комічних історій, неперевершений оповідач смішних бувальщин. За спогадами сучасників, "завжди готов зробити колезі щось добре, користувався великою симпатією серед своїх вояцьких друзів". Після гетьманського перевороту в Україні він жартома називав себе Цяпка-Скоропадський, а коли гетьманат упав, то перестав так називатись, але Скоропад до нього причепилося назавше. Хоч скільки цього "назавше" було? Загинув Іван Цяпка 1920 р. В часі Кожухівської трагедії – у більшовицькому концентраційному таборі в Архангельську.

„Скоропад” – це швидше поетична повість, ніж поема. За внутрішнім "кліматом", сюжетними колізіями, поведінкою і настроєм героїв, врешті, за природою художньої матерії це твір романтичний, водночас виразно гумористичного забарвлення з нотками іронії і навіть сатири. Є в ньому також барви бурлескно-травестійні.

Іван Цяпка, що походив із с. Комарно на Львівщині, любив розповідати воякам видумані і невидумані смішні комарнянські бувалиці, як його предки втікали спочатку з-під Полтави, а потім з Полісся від московських зайд на Захід у Галичину. У творі він Цяпка-Скоропад. Автор на околиці села Комарно, на березі річки Смотрич, яку переніс сюди із Полісся, побудував для свого героя великий замок із найрізнішим фортифікаційним укріпленням та службами. В ньому він поселив князя Цяпку-Скоропадського, колишнього Великого Комтура Залізної Остроги (адже події в творі розгортаються після українських визвольних змагань), а також помістив цілу армію лицарів та слуг, що охороняють і обслуговують замок. Замок обведено глибоким ровом,

над яким зведено підйомні мости. Їх опускають лише для цивільних, дипломатичних потреб, а так вони мають оборонне призначення.

Хто з Братства не знає околиць Комарна,
Де села чистенькі і добрі дороги,
Де дівчина кожна, як квіточка гарна,
А хлопець у хлопця як явір розлогий!

Де знайде, хто вміє, ліси вікодавні,
Поляни таємні, печери понурі,
Останки окопів, могили преславні,
Розвалені башти, розкинені мури!

В такій то країні, на скелі високій,
Де вітер з орлами веде розговори,
Красується замок, грізний, бистроокій,
І пильно сторожить і доли і гори.

Який же це замок, – спитаєш цікавий, –
Що досі дід Хронос його ще не згладив?
Це славна із сили, а сильна зі слави
Родинна садиба князів Скоропадів.

Такий зачин поеми. А далі події, що розгортаються протягом трьох днів. І ось першого дня до замку під'їжджає конем стрілецький трубадур з гітарою через плече, сам автор – Роман Купчинський. Замкова варта, одержавши дозвіл “зверху”, випустила його лише на подвір'я, але не до князя, бо саме в цей час у нього післяобідній сонний відпочинок.

А коли відбудеться зустріч, то колишній Великий Комтур Залізної Остроги пізнає пришельця як вчорашнього соратника по зброї і друга. Вони поринуть у солодкі спогади. “Цю частину твору, – казав художник Іван Іванець (1893-1945), маляр і графік, ілюстратор стрілецьких видань, голова Співки художників у Львові (1942-1944), який мав ілюструвати поему, – читається з незвичайним зацікавленням”, бо тут хоч іще йде війна, але вже постає Україна “у майбутніх мирних відносинах власної державності”[4, с. 138].

Після виходу у світ поеми “Скоропад”, а це було більше, ніж через сорок літ після її написання (рукопис пропав під час Другої світової війни, а варіант для публікацій Роман Купчинський відновив із пам'яті), критика справедливо давала їй високі оцінки, зазначаючи, що в ній нема “патріотичної буфонади”, “ура-патріотизму”, політичних гасел проти ворогів та сльозливого присягання вірно служити “неньці Україні”, а є те, що дозволяє творові “називатись привабливим і ненав'язливим”. “...Критики можуть сперечатись, – читаємо в одній із рецензій, – щодо характеру твору. Одні будуть його називати гротескною поемою, другі – ідилією, треті – романтичною поемою. Яку б етикету не причіпляли поемі, вона читається з приємністю й легко... Поема написана дзвінким ямбом, пронизана тонкою сатирою, іронією і гумором. В ній читач знайде чудові описи природи і чудові поетичні образи. Автор поеми робить часті прогулянки в нашу історію і тонкою іронією шмагає наших політиків і політиканів. Автор відтворив у поемі цілу галерею відомих стрілецьких типів, а з героя поеми, Цяпки-Скоропада,

зробив щось у роді українського Дон Кіхота, одначе без невідлучного від того героя Санчо Панса..."[5].

Колишній Великий Комтур Лицарів Залізної Остроги із поетової зовнішньої портретної характеристики постає хоч і величавим, але без бутафорних домальовок:

Передо мною муж високий,
Похмуробровий, чорноокий
(А в оці блиски, як ножі!),
Ніс імпазантний, трохи синій,
Соколо-орло-яструбиний,
Під ним вусища, як вужі,

Звисали вниз. Гуш вусах близна
Від ворогів це даровизна
Десь князь у битві роздобув.
Обличчя сповнене поваги,
Над ним, немов для рівноваги
Із носом – чуб великий був.

Це портрет романтичний, так званого лицарського формату. Побут князя Скоропада теж витриманий принципово в лицарсько-романтичному стилі. Тут милують око не блиск золота, не "гобелени і дивани, Майсенські севрські порцеляни... не зруб японських, хінських ваз", а:

...меблі сірі,
на підлозі різні шкіри:
Ведмеді, зубри, кабани,
На стінах висять: стріли, луки,
Шоломи, ратища, шаблюки,
Щити, кольчуги, колчани...

Цього інтер'єру вистачає, аби мати уяву про людину, яку цей інтер'єр оточує. Ну й, звичайно, ще має бути герб:

Над ватраном великий герб:
Два бобри сперлися на лапки,
Між ними три червоні цяпки,
А надоліні – меч і серп.

За поясненням самого Цяпки-Скоропада, "два бобри" – це символ Полісся, куди перебрався рід Скоропадів з-під Полтави, "програвши битву голосну", "три цяпки" – це "кров пролита у різних битвах з ворогами За віру, націю і честь", ну й, звичайно, меч і серп промовляють за себе: "чим ми воювали і як працю шанували, як гречкосіяли".

Осівши після походів і битв, Скоропадіві, як славному нащадкові славного роду, слід продовжувати традиції предків. І він господарить на землі: вирощує породистих коней, биків, корів, свиней, гусей. Як княжий рід мусить мати славне клеймо родової крові і слави, так і всіляка живність, що "приписана" до його княжого маєтку, повинна бути генеалогічно благородною. Для князя Скоропада гуси "ячно-м'ясо-піродайні" майже нічого не значать, а ось гуси ті, які належать до всесвітньої історії, "старозавітні"

пращурі яких лишили незатертий знак", – це інша розмова, це, якщо хочете, подвиг, який має успадкувати людина:

Ви пам'ятаєте з латини,
Як то на Рим одної днини,
Точніше, ночі напад був,
І як ворожі гайдабури
Потихо дерлися на мури,
Ніхто з римлян їх не почув.

Так твердо спали доміуси,
Та вчули Манлієві гуси,
Що мали близько свій гусник.
Як закричали із тривоги,
То підняли весь Рим на ноги
І ворог, мов камфора, зник.

Але "віки минали за віками" і гуси плодилися, "як мак". Не було б лиха, якщо б на Рим не напали германці та "не повиїдали усіх гусей". Врятувалась лише одна пара, породу якої зараз розмножує Скоропад:

Нещасний Рим перелетіла
І в шуварах за Тибром сіла,
А нічню далі подалась.

Потиху вилізла з болота
І до одного патріота
Зайшла відважно, як у дім.
І там жила у певнім сховку,
Германському не давшись вовку,
Що мовив: "Гуси, я вас з'їм!"

Якраз прапрадід мій під зиму
Поїхав був чогось до Риму,
То там у свого кривняка,
Князя Лявіно де Чяпаре,
Купив з нащадків тої пари
Дві штуки – гуску й гусака.

Як бачимо, Роман Купчинський не лише версифікаційно, маю на увазі ямбовий розмір вірша, йде за "Енеїдою" Котляревського, але по-своєму "повторює" його, дбаючи про введення у твір розмаїтих героїко-комічних сцен та смішних побутових сюжетів. Змішування серйозного тону розмови із жартівливим утворює оригінальний текстуальний колорит. Інтонації порад і дидактизму, що найчастіше спостерігаємо в комічних ситуаціях, успішно творять загальний гумористичний клімат твору. При цьому важливу художню функцію відіграє мова з її багатством синоніміки та "делікатністю" макаронічних висловів і діалектизмів. Таким чином, Сміх виступає в поемі одним із найхарактерніших персонажів.

Є в поемі цікавий бурлескно-травестійний сюжет. Привид російського генерала, якого колись застрелила його дружина, закохавшись в усусуса Івана Цяпку, що прибув до Одеси з підрозділом Січових Стрільців, спростував зневіру Скоропада в жіноцтві. Він зняв із душі тягар, який носив без провин. Саме в такий час з'являються несподівані гості замку Скоропада. Один назветься Абдулагом-Свідерко-Ханом, а другий – Бен-Абі-Букш-Бей-Шірасса. З ними ще буде статурна, закрита заслоною персіянка, в яку закохається Скоропад. У фіналі твору з'ясується, що це не гості зі Сходу і не персіянка, а вчорашні усусуси – лікар Свідерський і отаман Букшований – прийшли із переодягненою місцевою попівною, яка багато літ вірно кохає Івана Цяпку.

Однією із яскравих сцен "Скоропада" є збір Лицарів Залізної Остроги, звичайно, на якому "спершу ішли поточні справи: проекти, зміни і наприви", а потім "вже ішла повчальна Дискусія "національна", палка й на різні голоси". А сперечались, що фрази "ненька Україна" і "краще завтра" – це трафарети, і тих, хто "їх вживає стало", треба віддавати "до криміналу, чи то політик, чи поет":

Ішла балачка про культуру:
Малярство і літературу,
Про музику, театр і спів...

.....
Прийшов до слова лицар Витик,
Не так знавець, як гострий критик,
Що був відомий з різних схизм...
– Старе – нудне, а то й мізерне.
Я признаю лише модерне.
А передовсім – футуризм.

Так природно, без самонадриву "вступає" у твір голос сатири. Роман Купчинський добре знав усі сторони політичного й мистецько-культурного життя не тільки в Галичині, але й усій тогочасній Україні. Відхрещуючись від природних традицій творчого оновлення літературного процесу, деякі молоді сили семенківські догми футуризму проголошували за примат поступу, не розуміючи його глибшої суті. Власне, не без іронії Купчинський дає їм оцінку. Так само він поступає у ставленні до різних політичних партій та їх містечкових програм щодо українських питань.

До речі, від 1921 року по 1939 рік Роман Купчинський працював у щоденній газеті "Діло", ведучи рубрику "Відгуки дня". Під псевдонімом Галактіон Чіпка він надзвичайно інтенсивно друкував різножанрову політичну прозу (фейлетони, сатиричні шкіци, образки, анекдоти тощо), які по-своєму були своєрідним продовженням творчості того Купчинського-сатирика і гумориста, що вперше "заповівся" в поемі "Скоропад" та деяких гумористичних віршах ранньої творчої пори письменника.

1920 року у Львові в друкарні Ставропігіївського інституту вийшла у світ його драматична поема "Великий день", яку він присвятив "чесним провідникам народу", зокрема Дмитрові Вітовському (8.11.1887, в с. Медуха на Івано-Франківщині. Командант сотні, згодом полковник УСС, командувач збройних сил Західноукраїнської Народної республіки (ЗУНР), державний секретар військових справ ЗУНР, член Української національної ради. Гімназію закінчив у Станіславі (тепер Івано-Франківськ), навчався у Львівському університеті, з якого за участь у політичній діяльності був виключений. Студії закінчив у Краківському університеті. З початком Першої світової війни, від

серпня 1914 р., командант сотні Українських Січових Стрільців (УСС). 1 листопада 1918 р. став державним секретарем військових справ ЗУНР. 3 травня 1919 р. – член делегації ЗУНР на мирній конференції держав Європи у Парижі. При поверненні літак був обстріляний під Ратибором на Долішній Сілезії (Польща) і внаслідок катастрофи Д. Вітовський загинув. 14 серпня його з ад'ютантом четарем Ю. Чучманом поховано в Берліні, на цвинтарі Святої Ядвіги (Ст. Хедвіг Фрідгоф), Лізенштрассе, 10. На цьому ж цвинтарі похований Євген Петрушевич, президент ЗУНР, який помер у Берліні в 1940 р. Могили перебувають під державною охороною властей Берліна).

Події у творі відбуваються на горі Маківка у Карпатах – місці славної перемоги УСС над російським військом у ніч 1-го листопада. Проїшов тільки один рік після трагічної загибелі прославленого українського військовика Дмитра Вітовського. Першого листопада, коли цвинтарі палають полум'ям свічок на могилах померлих, на Маківці серед березових хрестів з'являється Дух полковника Вітовського:

Зоряна ніч. Хребти карпатських гір
Поклалися закутані в пільму,
Мов велетні, закляті в вічний сон.
Довкола ліс. Під горбиком поляна,
Заставлена хрестами із беріз!
Вітрів не чути. А тільки шум потоку.
Далеко десь зареготавсь пугач.
З-поза корчів гущавини лісної
Виходить Дух Вітовського в мундирі...

З'являється також Дух Черні (протилежна сила), архангел Михаїл, Дух четаря, Духи Українських Січових Стрільців, австрійських жовнірів, російських солдатів та інші персонажі – і починається драматичне "дійство".

Полковник Вітовський звертається до похилених березових хрестів:

– Стрільці мої! З долини зла
Я – сотник ваш, сюди прийшов
Сказати вам, що не пішла
На марно ваша юна кров.
– Трубочу вірний! Затруби!
На гори, на бори, на звори!
Нехай розчиняться гроби,
Нехай впадуть усі забори,
І прилетять сюди сейчас
Мої стрільці!.. Труби!!
... Наказ!

Після поразки національно-визвольних змагань Галичину скувала депресія. На полях битв за українську державність впали кращі сини нації. Преса дорікала політикам за їхню неспроможність привести народ до жаданої віками перемоги. Замість неї знову тільки пролита кров, сирітство та плачі матерів і молодих удів. Дух Вітовського – це символ нерозтраченої віри у перемогу, яка неодмінно ще буде. Голоси загиблих у тяжкій

борні теж звернені до живих з проською не впадати у відчай, не втрачати надій та не коритися розпуці.

Дух Черні як протилежна сила Духові Вітовського в конфліктному із ним діалозі має свої контраргументи, спрямовані проти Вітовського, як і взагалі проти ідеї українського національного визволення. Він підступно заграє з Мужиком, аби ще більше поглибити його розпач та переконати у марноті будь-якої віри. Але селянинові (в драмі він Мужик) не дозволяє впасти у цілковиту зневіру його син. Він стежить, як чорний дух намагається обсотати батькову душу, тоді він бере "вогонь" на себе й її закид, "що як прийшло велике діло: один на другого, як звір, а в бій за волю не кортіло!", відповідає злій силі своїми оцінками історичної дійсності:

– Бо в нас були ще плиткозори,
Які не бачили й на крок,
Які не знали, що роздори,
То найстрашніший наш порок,
Які були замилосердні
Убити в собі духа черні!

Драма "Великий день" – це своєрідна ораторія в пам'ять тим, що по-геройськи полягли на Маківці. Якщо художня вартість її насамперед полягає в ідейно-світоглядній функційності, то це аж ніяк не знецінює її естетичної ваги. Саме о цій порі, коли було написано "Великий день", галицький поетичний модернізм шукав нових шляхів свого розвитку. Роман Купчинський був на передніх лініях таких пошуків. І тут він свого досяг. Сьогодні можна говорити із певністю, що тогочасна критика усіх його заслуг не хотіла побачити.

Є в творчій біографії Романа Купчинського прозова трилогія "Заметіль". Ця річ, що складається із повістей "Курилася доріженька", "Перед навалою" та "У зворах бескиду", знаменує собою новий етап творчості письменника. До цього часу Роман Купчинський написав свої найкращі пісні та колоритні, художньо-самобутні дві поеми "Скоропад" і "Великий день". Тепер йому відкривається простір цілоденної газетярської праці в часописі "Діло", а це по-своєму зумовлює вибір жанрів художньо-документальної та політичної прози і зокрема великоформатної речі – трилогії "Заметіль".

Слід зазначити, що крім виконання основної роботи в "Ділі" Роман Купчинський активно співпрацював з такими періодичними виданнями, як "Неділя", "Шляхи", "Дзвони", "Нові шляхи", "Літопис "Червоної Калини", "Календар "Червоної Калини", двотижневиком "Назустріч", журналами "Світ", "Ілюстровані вісті" та іншими. Цей період в житті письменника, як бачимо, був творчо продуктивним. Не випадково його обирають головою Товариства письменників і журналістів, яке в Галичині відіграло важливу культурно-просвітницьку роль. Зокрема Товариство в 1932-1933 роках присудило літературну премію У. Самчукові за роман "Волинь", а Ю. Косача, Б.-І. АН-тонича, С. Гординського, Г. Журбу, Б. Кравціва назвало найкращими авторами. У 1934 р. було звернено заслужену увагу на творчість Є. Маланюка, Ю. Липи, В. Левицького (Сафроніва), а через рік – на книги віршів С. Гординського "Буруни", "Слово про Ігорів похід" (переспів), О. Ольжича "Рінь", Я. Дригинича "Різьблена тінь", В. Гаврилюка "Соль в тиші", В. Ткачука "Сині чічки", К. Гриневичевої "Шестикрилець", повість "1313" Н. Королевої. На цьому тлі яскраво виділялась молода проза Ірини Вільде,

скажімо, "Метелики на шпильках". Такою насиченою була літературна атмосфера, в якій народжувалась "Заметіль" Романа Купчинського.

До речі, в час появи трилогії виходять твори на тему визвольних змагань в таких белетристичних літописців, як Федір Дудко ("Чорторий", "Квіти і кров", "На згарищах"), Юрій Шкрумеляк ("Чета крилатих"), Володимир Лопушанський ("Перемога"), Олесь Бабій ("Перші стежі") та цілий ряд інших. Такий інтенсивний літературний процес із домінуючою у ньому темою січового стрілецтва зобов'язував Р. Купчинського шукати свою власну художню її інтерпретацію. І це йому вдавалось. Його герой Петро Зварич піднімається на новий, вищий щабель усвідомлення політичної ситуації, ніж, скажімо, Остап Безкоровайний з драми Петра Карманського "Буря".

Безкоровайний, як і Петро Зварич, також студент. Петра з війни чекає Наталка, а Остапа – Галя Розлуцька. Але це, так би мовити, зовнішні лінії, за якими протікає життя героїв трилогії "Заметіль" і драми "Буря". Є й інші, менш помітні, які начеб впливають із того, що діється навколо, в реальному житті. Безкоровайний – український патріот, та йому треба прожити немало важких воєнних днів, щоб сказати собі: "Ми є! Є український народ! Ми вже не бездушна маса, з якої можна ліпити, що кому заманеться". Зварич теж зазнає певної еволюції. Тільки його мислення, можна сказати, на іншому витку політичної свідомості. Він дивиться глибше, в корінь проблеми. Поняття патріотизму та національного обов'язку для нього самі собою зрозумілі, зрозуміла й роль стрілецтва, яка полягала в тому, що січові стрільці мусять іти "освідомлювати російських українців" у їх українстві та причинах їхньої неволі. Але поки що, розуміє він, зайді як зі сходу, так і з заходу наступають на Україну, нищать і толочать її, маючи при цьому свій розрахунок. Він розуміє, чому австрійський уряд дозволив утворити легіон Українських січових стрільців тільки з 2500 бійців. Тому, побачивши масу добровольців в українську армію, він не може просто тішитися, що "ми є! Є український народ!" Він вражений тим, що патріотам, які "рішаються на найтяжчу долю", доводилося ще всіляко виборювати собі можливість "бути народом", а в разі потреби – офірувати Україні своє життя: "Один стрілець купив від другого місце в сотні з правом іти на війну і есентуально бути забитим. Продавцем був маломістечковий купчик, що під впливом надмірного романтизму пішов до стрільців, а покупцем – учень торговельної школи, що під впливом купецьких наук навчився купувати романтику за гроші". Як бачимо, пізнаючи феномен духу українського стрілецтва, Купчинський приглядається до нього з усіх боків, він його не ідеалізує, хоч і не оминає письменницькою увагою того, як важко було тим першим молодим українським лицарям, що без вагань зголосилися в стрілецькі ряди, але не потрапили до них.

Роман Купчинський здавав собі справу, що в художньому творі конкретні історичні факти чи реалії дійсності, буквально вихоплені з неї, можуть обернутися проти художності, перерости у публіцистичну надмірність. Він хоч і часто апелює до таких фактів, та це не випирає з художнього тексту, оскільки автор послідовно дбає про те, щоб вони не сповільнювали драматичної динаміки, яка рухає загальний сюжет трилогії. Цьому сприяє вельми суттєва прикмета його художнього мислення як прозаїка – дивовижно органічне поєднання "емоцій" і "рацій", причому ліризм зі своєю глибокою драматичною підосновою відіграє не другорядну функцію.

Важливо наголосити, що подія чи факт, які потрапляють у поле зору автора, найчастіше недовго перебувають під його "обстрілом". Зате "обстріл" здійснюється з усіх боків, із якимсь магічним проникненням у їх суть. Часто вистачає лише уривчастих

реплік його героїв, щоб, скажімо, виявити їх ставлення до ненависного їм "мадярського мундура", а разом із цим до самої Мадярщини, чи лаконічно схарактеризувати поляків та Австрію.

Купчинський не оминає нагоди, щоб придивитися до своїх героїв збоку, вслухатись у них. І, скажімо, "вуйко" Леонтинський, і сотенний писар Горобець, і стрільці Качур чи Склярський, і сім'я Городюків, й усі інші, що заселяють трилогію, – це живі прототипи самої дійсності. Правда, часто письменник сам бере слово і стає оповідачем. Характерно, що така його участь у творі найчастіше не підготовляє читача на сприйняття того, що має відбутись за сюжетом, а дописує те, що вже відбувалось, уяскравлює певну картину: "Поруч одноманітних міських убрань яскраві кошушки гуцулів, темні сіраки бойків, чорні кабати подоляків. Поруч "сі", "ся", "се" – "це", "се", "те" і "теє". Поруч тернопільських "кавунів" станіславські "гриси", коломийські "англійці", перемиські "каштани", бориславські "малахи". Все те трималося поки що віддільними сотнями, але входило вже в суміш, щораз то більше відчуваючи спільноту стрілецької громади".

У трилогії багато етнографічних описів. Можна тільки подивуватися письменницькому вмінню схоплювати народний колорит, картини сільського та містечкового побуту. Це стає особливо вартісним нині, коли зі свіжою силою пристрасті припадаємо до національних духовних джерел, коли багато з того, що втрачено та забуто, хочемо повернути у нашу дійсність. Наприклад, докладне відтворення української ноші в її етнічних характеристиках – це своєрідні етнографічні документи, які, очевидно, ще гратимуть для нас свою роль.

Так само варто наголосити на мовних партіях героїв. Річ не лише в розумінні Р. Купчинським того, що мова, скажімо, панни Наталки своєю лексикою мусить відрізнятись від мови Мариночки та дружини майора Клявса. Таке елементарне дотримання норм художньої типізації не збираємось ставити йому в заслугу. Його великою заслугою є інше – вміння вслухатись у мову, як у музику, вміння чаруватись красою того чи іншого говору, виповнювати душі своїх героїв життєдайною силою цих говорів. Згадаймо хоч би, якими свіжими барвами засвітилася мова персонажів у третій частині трилогії – повісті "У зворах Бескиду". З Галичини події переносяться на Закарпаття. Відповідно до цього міняються й авторські акценти. Та на чому б письменник не зосереджувався, на чому б не наголошував, він пам'ятає про нову мовну стихію, тобто про мову русинів і змадяризованих українських сіл.

До речі, те, що впродовж усієї трилогії чуємо німецькі, польські, угорські, російські, словацькі фрази, а то й діалоги, – також галицька дійсність: народ уже й не дивувався, коли у себе вдома бачив чужоземну армію. Купчинському вдається уловлювати такий настрій. Часто для цього йому вистачає лише кількох промовистих штрихів.

Говорячи про прозу Р. Купчинського, не можна обминути певних гумористичних нот у її художній стилістиці, як висловлювався критик Богдан Рубчак, – "гумористичної пуанти". В усіх трьох частинах "Заметілі" гумор справді виступає активно діючим персонажем. Він витончений, гнучкий та елегантний. Що ж, Галактіон Чіпка (псевдонім, під яким Купчинський виступав як письменник-гуморист) у цьому стилі художнього мислення мав чималий досвід. Його "терпкі думки" (малі форми гумористично-сатиричної прози), фейлетони, епіграми, оповідки – прекрасне свідчення цього. Двома-трьома рядками він міг схарактеризувати особу чи групу людей у їх найосновніших вадах, умів дати лаконічну оцінку суспільним процесам, афористично висловитись, проникаючи у суть явища. Багато його "терпких думок" начеб мовлені сьогодні: "Коли б

нам 50 літ самостійного життя, то ми або втратили б його навіки, або здивували б світ"; чи ось таке: "Ми здібний народ і тому в більшості випадків імпровізуємо: промови, імпрези і... державу"; або ж: "Автор української конституції має простудіювати дві річі: організацію Запорізької Січі й армії батька Махна. Без того не дасть ради".

Вельми промовисті штрихи до портрета Романа Купчинського додають слова учасника стрілецьких походів, колись популярного в Галичині художника-сатирика Едварда Козака. До речі, в його творчості січова тема теж була провідною. У листі до львівського мистецтвознавця Романа Яціва він писав, що "усусуси – військо, якого не існувало більше на світі... Військо, попереду якого ішли як генерали – поети" [6]. А серед них Роман Купчинський.

1. *Кедрин І.* Поема, її тло і автор // *Купчинський Р.* Скоропад. – Нью-Йорк: Червона Калина, 1965.
2. *Купчинський Р.* Невиспівані пісні. – Нью-Йорк: Пластова ватага "Бурлаки", 1983.
3. *Бойчук Б.* Дещо про автора // *Купчинський Р.* Невиспівані пісні. – Нью-Йорк: Пластова ватага "Бурлаки", 1983.
4. *Іванець І.* Незнаний стрілецький твір // *Купчинський Р.* Скоропад. – Нью-Йорк: Червона Калина, 1965.
5. *С.В.* (криптонім рецензента поеми Р. Купчинського "Скоропад") // *Український голос.* – 1967. – Ч. 6.
6. *Яців Р.* Генерал-поет // *Просвіта.* – 1990. – Вип. 9.

A BARD OF UKRAINIAN SONG... AND NOT ONLY A BARD (DEDICATED TO 110-TH ANNIVERSARY OF R.KUPCHYNSKY'S BIRTH)

Taras SALYHA

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Ukrainian Literature
Universytetska st.1 UA-79005 Lviv, Ukraine, ph. 0322-964190*

The article presents a creative portrait of R.Kupchynskyy at the background of the literary process in Halychyna in the years 20-30. The author researches the genres variety of R.Kupchynskyy's creative work, analyzing and interpreting his public, religious, landscape lyrics, a poem "Skoropad" and prosaic trilogy "Zametil". The greatest attention is paid to the contribution of R.Kupchynskyy into the development of strilci's song as a unique genre of literary and song creativity of the XXth century.

Key words: strilci's song, "Mytusa", civil lyric, religious lyric, plot of the song, song creation.

Стаття надійшла до редколегії 13.10.2004
Прийнята до друку 23.12.2004

*Привітання, виголошені на урочистій академії з нагоди 70-ліття
Миколи Миколайовича Ільницького, доктора філологічних наук,
професора, члена-кореспондента Академії наук України, завідувача
кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства
Львівського національного університету імені Івана Франка*

ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΡΙΟΝ,

альбо Вдячність ясне превелебнійшому господину
Миколі Миколайовичу од кафедралів за гойнії добродійства,
при вшанованню свят хвалебних оддана

*Дорогому Миколі Миколайовичу Ільницькому
від рідної кафедри
з нагоди переходу з шістдесятників у сімдесятники*

В рівнодення осіннє між зимою і літом
ювілей ювілеїв в науковому світі.
Під каштаном крилатим ми натхнення чекали,
і маленькі каштани по одному збирали.
Колектив кафедральний все думав-гадав
і такий Вам на згадку трактат написав...

Благословен хай буде день і час,
Коли в капусту Вас приніс лелека.
І хоч лелека той летів здалека,
Йому, напевне, помагав Пегас.

Не сплутав він мозаїки доріг,
До Ільника добрався саме в пору
І, вибравши з усіх найвищу гору,
Поклав коштовний згорток на поріг.

Тепер на спокій права не дано:
Уста відімкнені, і чутно, що філолог.
Росте маля енергією слова –
Не молоком, не хлібом, не вином.

І ще один минув поволі рік.
Уже в Дрогобич стелиться стежина,
І вабить місто, й коле, мов ожина,
Та хочеться Вам наздогнати вік.

Благословенна місія пера!
Папір, чорнило, безперервність руху
Вселяли віру в невмирущість духу
Ars longa, vita longa etc...
А поїзд рушив – і з плечей гора.

До Львова потяг котиться, до Львова.
І попереду осінь кольорова
Бринить на вістрі серця і пера.

Тут Вам відкрились таємниці муз.
Ласкаво відчинялись жовтня двері.
Тут визрівали критики й критерії:
Антонич, Яцків, Драч, Павличко, Стус.

Ну хто ж про них студентам розповість?..
Ви тут неначе тільки вчора з дому,
На кафедрі, як в морі штормовому –
Катарсиси і драми без куліс.

– Невже уже сьогодні сімдесят?
– Та це ж не Ви, це просто слово, слово.
А ми Вас любим – це не випадково:
Ви наш весни розспіваної князь!

Віктор НЕБОРАК

ЗВИТЯЖЕЦЬ

Миколі Миколайовичу Ільницькому
з нагоди славного ювілею

Коли українціст ще був русистом,
Коли професор був студентом ще,
Коли Антонич знову став хрущем
І мандрував поміж вишневим листом, –

Львів омивався, як слізьми, дощем
(Бо вешталися комуністи містом),
Тужив за найдрібнішим модерністом
Не мирячись з таким становищем.

І ось у "Молоду Галичину",
А потім у славетний "Дзвін" (колишні
забудем назви) наш Отець Всевишній

Послав агента – силу підривну.
І ніжно подолав той лад совіцький
Микола Миколайович Ільницький.

23 вересня 2004 року

Greeting made at the solemn celebration dedicated to the 70-th anniversary of Mykola Ilnytskyi's, doctor of philology, professor, member-correspondent of National Academy of Sciences of Ukraine, head of the department of the theory of literature and comparative literature studies of Ivan Franko National University of Lviv.

ЛИСТ ДО ДМИТРА ПАВЛИЧКА У СПРАВАХ ФІЛОЛОГІЧНИХ (І НЕ ТІЛЬКИ)

Роман ЛУБКІВСЬКИЙ

Слово, виголошене 27 вересня 2004 р. на ювілейному літературно-музичному вечорі Дмитра Павличка в Національній опері України.

ДОРОГИЙ ЮВІЛЯРЕ,

нехай не дивує Вас форма мого звернення – бо хто, як не Ви, півстоліття тому своїм “Листом до одного знайомого у справах філологічних” одімкнули вуста цілому поколінню – майбутнім шістдесятникам, політичним дисидентам, а, можливо, й ширшим верствам тодішнього українського суспільства. На те віршоване послання режим відреагував негайно: книжку “Правда кличе”, яка містила вірш, арештовано, автора піддано переслідуванню. Вірш закінчувався так:

Ні, не буде
Братам колиски дарувати –
Хто рідну маму в домовину
Живцем поклав би? А як буде –
В колисці діти вкалічують.

Разом з іншими творами – “Ти зрікся мови рідної”, “Коли умер кривавий Торквемада”, “Концерт у царя” послання було пронизано болем, але й сповнене віри в нашу українську долю й нашу українську перспективу.

Що впливало з того молодечого максималізму? Як “філологічна” проблема стала основою громадянської, а відтак державницької програми поета? Відповідь – у всіх Ваших книжках, Ваших ділах, Ваших намірах і помислах.

Уся мисляча Україна, котру формували Ви і котра формувала Вас, завдяки отому “Листові” отримала лік від духовного упадку і морального каліцтва, а той, хто тим ліком не скористався 1 грудня 1991 року, має шанс зробити це 31 жовтня цього року. І сьогоднішні Ваші апеляції, застереження, поклики є нічим іншим, як протиотрутою від зла, котре цинічно, підло й жорстоко цілиться в саме серце нашого національного сумління!

Ваша опришківська натура, Ваше повстанське і водночас сумирне, високошляхетне й ніжне ество – це так багато для суспільства розкавальцьованого, пересвареного, розламуваного, але, на щастя, скристалізованого в своєму ядрі й Вашими зусиллями. Але й замало, бо – “Кожен думай, що на тобі мільйонів стан стоїть!”

Моральний імператив Вашого геніального попередника Івана Франка, на жаль, у нас досі не зреалізовано. Ви ж знайшли свій спосіб втілення його, перетворюючи мисленну енергію в енергію політичної дії, енергію культури, енергію національного відродження (читай: національного порятунку). Ви – найдостойніший із послідовників Івана Франка на зламі XX-XXI століть, – є zarazом і прикладом того, як нерозривно поєднуються в одній особистості “за ідеалом туга” і воістину титанічне осягнення її велетенською роботою душі, діяльністю літературною, громадською, організаторською,

культурологічною, дипломатичною, державотворчою. Працею у свята і в будні, вдома й на чужині, працею, відкритою для всіх і прихованою в глибоких копальнях серця й ума...

ДОРОГИЙ поете!

Головні Ваші книжки – “Правда кличе”, “Гранослов”, “Ностальгія”, “Покаянні псалми”, “Засвідчую життя”, “Наперсток”, “Пам’ять”, “Сонети” (авторські та перекладні) і найновіше (іще у видавництві) – “Погоня” – за тематикою, жанрами, неповторною стилістикою і витонченістю формальною давно увійшли до скарбниці літератури на правах цінностей, які, будучи клейнодами досконалості, кореспондують із живим буттям не одного покоління. Їхнє багатство та розмаїтість не втомлюють і не відчужують, а заворожують, додають сили, відкривають щораз ширший простір для співмислення і співпереживання.

Там є все: автобіографія полонинської черешні, життєпис гірського ручая, “*curriculum vitae*” козацьких гетьманів й історія нашої Батьківщини в radoшах і лихах, злетах, падіннях і воскресіннях.

Там є все: могутня воля “залізного імператора строф” і любовне лебедіння явора та яворини, і сива течія “туману, що застилає смертю очі побратимів, дзенькіт кінських пут у мокрій росі. І пишна риторика, і в’їдливі ескапади, самоіронія і святочна піднесеність, монолог і діалог, веломовність, і рядок, урваний на півслові. Там є всі форми – від східного рубайяту до світового сонетарію, від класичної октави до коломийкового наспіву, від святвечірнього ладу колядки – до маршових ритмів Армії незалежної України.

Маю відчуття, що в міру свого творчого становлення і осягнення найпотаємніших секретів поетичної творчості автор розкривав перед собою щораз нові, незнані для нього можливості мистецького, поетичного перевтілення – від пророцтва пшеничної зернини в лоні рідної землі до дзвону гладіаторських мечів у римському Колізеї. Просторові, часові, звукові, візуальні, пластичні можливості слова підкорюються Вам беззаперечно, але, признаюся: окрім віртуальної дійсності мені особливо дорога дійсність інтелектуальна, умислова, емоційна, бо вона возносить не в морозяно-мертвий, хоч і звабливий Космос, а в живий, безмежний і безсмертний Всесвіт людської душі, загроженої чинниками споконвічними, як-от біблійські прокляття, і новітніми, як-от патріотична бюрократія чи “демократичний” чорний піар.

Свою поетичну місію Ви бачите не в тавруванні демонів або восхвалянні янголів, а в утвердженні такого стану душі, якій єдино відповідає покликання і призначенню Людини.

Ворог будь-якої какофонії, Ви слугуєте і священнодієте перед олтарем великої гармонії у храмі Правди й Справедливості. Найголовнішим об’єктом же Вашого світотворення є українська доля, а найгострішими інструментами різьблення її класичного профілю – біль і тривога.

Молися, сину, за Україну
Його замучили колись, —

згадую Шевченкові слова, перечитуючи чи слухаючи Вашу “Молитву” (“Отче наш, Тарасе всемогутній”), і вкотре переконуюся в справедливості Маланюкових слів: “Як в нації нема вождів, то ними стають її поети”.

ДОРОГИЙ МАЙСТРЕ!

Зізнайтеся хоч сьогодні, як пощастило Вам уникнути літературного початківства, того аморфного стану, коли виноградний сік іще не вино, а вино – вже не киплячий і бунтівливий сік...

Ваші хресні отці Шевченко і Франко чувають над Вами понині, але хіба не відчуваєте на серці приторку Тичини, Зерова, Антонича, Бажана, Рильського, Малишка?

Смію думати, що світова культура, повноцінною частиною якої є культура українська, зробила з Вас, Ваша Ексцеленціє, Посла для особливих доручень, дозволивши Вам відкрито спілкуватися з Мікеланджело, Шекспіром, Міцкевичем, Пушкіним, Ботевим, Гвездославом, Марті, Купалою, Незвалом, Десанкою Максимович. Завдяки Вашій мистецькій інтерпретації, праці редакторській, дослідницькій, упорядницькій їхні твори назавше стали явищами українськими. Світочі людства, завдячуючи Вам, солідарні з нами, мислять по-нашому, моляться за нас і вірять нам!

ДОРОГИЙ УЧИТЕЛЮ!

Молодий, але загальноновизнаний класик, Ви готували ґрунт у літературі для Симоненка, Драча, Вінграновського, Стуса, Калинця, Голобородька, Мовчана, Скунця, Герасим'юка. По-лицарськи змагаючися з ними, Ви навчалися і в молодших від себе. І сьогодні кожен талановитий новобранець поезії цікавий для Вас, якщо відкриває своє – цілком у дусі часу! – не задля застиглих дискурсів і парадигм, а насамперед задля продовження лінії спадкоємності – духовної та моральної. Вас цікавить не текст "як такий", але його готовність відповісти на виклики часу, де глобалізація і атомізація нищать національну ідентичність, отже – закривають перспективу, а Муммі-тролі і Гаррі Поттери витісняють з дитячої душі Івасиків-Телесиків і Котигорошків. Та все ж найголовнішим твором Вашим є поема "Акт про державну незалежність України", у якій золотом відлито Ваші рядки преамбули цієї пісні пісень визволеного з-під кількасотлітньої кормиги народу.

Можна було і наводити дещо з того, що в різні часи писалося про Вас. Різного, бо працювалося завзято донощиками та компартійними бонзами на компрометацію і знищення великого сина великого народу. У Вашій книзі "Українська національна ідея" знайдемо багато сторінок, які прояснюють ті складні, болісні моменти життя й творчості, котрі вимагають тільки Ваших тлумачень. І ми приймаємо і сприймаємо їх.

Я згадую мітинги і віча, пекельну напругу парламентського життя 1990-1994 рр., коли Ви формували концепцію зовнішньої політики незалежної України, коли благословляли Лук'яненка, Білоуса, Крижанівського і мене на дипломатичну роботу. Я високо ціную Вас як видатного дипломата, що відкрив нову браму у світ Зленкові, Удовенку, Тарасюкові, Бутейкові.

Я щасливий, що Ви створили пам'ятник Шевченкові у Варшаві, захистили вічний спокій воїнів УНР і УПА у Польській державі. Що Ви в своєму рідному Стопчатові спорудили меморіал на честь бійців УПА. Що Ви започаткували вшанування пам'яті короля Данила Галицького в Холмі і відбудову гетьманської резиденції в Чигирині.

ДОРОГИЙ ПОБРАТИМЕ!

Ви запросили мене до слова на своєму творчому ювілейному вечорі. Дякую Вам за високу честь і сподіваюся, що належно оціните мій намір позбавити Вас і шановну громаду можливості вислуховувати щедрі цитації. Та попри все нагадаю славнозвісні рядки:

Я народився на землі
Від батька, що орав ту землю.
Ніколи я не відокремлю
Себе від хлопської риллі.
Із неї виріс я, немов
Пшеничний колосок зернистий
Я тілом дужий, духом чистий
В мені землі моєї кров...

Свята правда!

Один із лідерів Руху, батько новозаснованого Товариства української мови (нині "Просвіта"), невтомний трудівник і сподвижник Української народної партії і блоку "Наша Україна", можете бути певні, що сьогодні Вас знає, любить і шанує вся Україна, єдина, соборна, суверенна!

Сьогодні – свято воздвиження Чесного Хреста. Завтра – день Вашого народження. Як добре, що ці свята прийшли до Вас тоді, коли Ви наблизилися до зеніту життя, і слави, і такого визнання, де звання "Герой України" є не декоративним, а глибоко справедливим, бо заслужене всім Вашим стражденним і тружденним життям.

З роси Вам і з води.

Многая літа!

Стаття надійшла до редколегії 13.10.2004

Прийнята до друку 23.12.2004

УДК 821.161.2' 06 – 94.09 (092) І.Денисюк

ІВАН ДЕНИСЮК – УЧЕНИЙ І ПЕДАГОГ

Ярослав ГАРАСИМ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української фольклористики імені академіка Філарета Колесси,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964720*

Виступ на урочистій академії з нагоди 80-літнього ювілею Івана Денисюка, доктора філологічних наук, професора Львівського національного університету імені Івана Франка.

Справжнім торжеством святого збору без надлишкової метафорики є нинішня Урочиста Академія, присвячена світлому ювілеєві відомого українського літературознавця і фольклориста, без сумніву, одного з найавторитетніших філологів у сучасній Україні, патріарха української філології у Львівському національному університеті ім. І. Франка, заслуженого професора Франкового університету Івана Овксентійовича Денисюка. Однак перехресні стежки до науково-педагогічного тріумфу та професорського п'єдесталу не завжди були однаково простими і безперешкодними. Хотілося б зупинитися у стислій формі науково-ювілейної біографії на окремих фрагментах того барвистого рушника, якого щаслива доля продовжує ткати для нашого шановного ювіляра.

Дитинство майбутнього вченого пройшло за звичайним для сільського хлопчини пастушим заняттям, яке сприяло первісному міфологічному злиттю з природою, продовженому вже у літньому віці серед власноручно виплечаних чарівних квітиків дачної ділянки у Наварії поблизу Львова. Від матері малий Івась, як сам про це зізнався вже будучи професором, успадкував таке природне для поліщука озеропоклонництво, а батько наділив його прагненням бути письменним.

Однак шлях до здобуття освіти перервала війна. У липні 1944 року з її жахіттями безпосередньо у фронтових окопах зіткнувся й Іван Денисюк. Але материні щирі молитви до язичницьких і християнських богів, неодноразово прошептани у місцевій церкві й у священних гаях на берегах Святого озера, рятують недосвідченого воїна у жахливій масакрі на Сандомирському плацдармі.

Після війни, перебуваючи на вчительській роботі та сповнений бажання досягти нові освітні вершини, Іван Денисюк дізнається про магічну високоінтелектуальну ауру університетського храму у Львові. Напружений рік підготовки у тяжких умовах обмеженого доступу до потрібної літератури, і ось у вересні 1948 р., успішно подолавши усі дев'ять(!) вступних іспитів, він стає студентом українського відділення філологічного факультету Львівського університету імені Івана Франка.

Студентські роки запам'яталися хіба що невтомною працею у бібліотеках та періодичними українофобськими випадками університетських партійних органів. Під час однієї із запланованих чисток студентства від національно свідомої молоді (особливо якщо цей націоналізм виявлявся родинним) жертвою безцеремонної більшовицької вакханалії стає однокурсник Роман Іваничук. 13 грудня 1949 року дванадцятигодинне судилище у формі курсових зборів відкритим голосуванням примусило змінити одного з найталановитіших (у майбутньому) в українській літературі майстрів історичної прози університетську аудиторію на солдатську казарму. Тих, хто голосував проти виключення з університету Іваничука, було двоє – Ганна Сива-Матковська й Іван Денисюк. Зрозуміло, що такий спротив “генеральній лінії” не міг сподобатися керівництву університету, і на нескорених чекала доля Романа Іваничука. Але цинічній всевладності партійних інквізиторів цього разу протистояли вагомні аргументи з їхньої ж ідеологічної доктрини – селянське походження та фронтова інвалідність, завдяки яким наказ про відрахування опального однокурсника так і не був підписаний.

В університеті магія неперевершеного природного поліського озерного краю, якою навчила захоплюватися мати Параска, затінюється не менш привабливою за своїм шармом магією високої літературознавчої науки, якою віртуозно володів перш за все академік Михайло Возняк.

Випуск 1953 року на філологічному факультеті виявився дуже сильним, і завідувач кафедри української літератури Михайло Возняк, незважаючи на “заброньоване” єдине місце в аспірантурі, добивається продовження навчання для чотирьох найталановитіших абсолювентів (окрім І. Денисюка – Дмитро Павличко, Іван Сірак і Володимир Здоровега). Водночас тих, на кому зупинявся його вибір, академік міряв за власноруч виробленою шкалою жертвовності і працелюбності. Горде і почесне звання адепта возняківської школи зобов'язувало до величезної відповідальності.

Високе світло національної науки вимогливий академік намагався донести до кожного зі своїх аспірантів. Допитливий погляд Івана Франка, звернений з портрета пензля Івана Труша у робочому кабінеті вченого, Михайло Степанович сприймав як “його духа печать” і передавав вчорашнім студентам, залучаючи їх у такий спосіб до тяжкої наукової праці, адже виховання молодих кадрів з гордістю називав своїм найпочеснішим обов'язком.

Після успішного закінчення аспірантури і захисту кандидатської дисертації розпочинається активна викладацька робота на кафедрі української літератури. І знову потрібно було з головою зануритись у фонди львівських наукових бібліотек, адже новоспеченому кандидатові наук доручали читати найрізноманітніші курси. Це історія української літератури кінця XIX – початку XX століття, згодом першої половини XIX століття, потім другої, а насамкінець всі періоди (на підготовчому відділенні); література народів СРСР; вступ до літературознавства; усна народна творчість; спецкурси “Творчість Лесі Українки”, “Творчість Михайла Коцюбинського” та “Методологія літературознавчих досліджень”. До того ж на лекції безпартійного доцента вчащали парткомівські й обкомівські наглядачі, щоби потім розпинати його за недостатній ідеологічний рівень викладів, задля забезпечення якого вимагали брутального перекичування історіографічних фактів.

Та зламати І. Денисюка було тяжко. У серпні 1965 р. у “Літературній Україні” разом з Ігорем Моторноюком учений виступив на захист Михайла Косіва, якого було

розкритиковано за рецензію книги Юрія Кобилецького "Тарас Шевченко та Іван Франко". Дещо пізніше, звертаючись до студентської аудиторії, намагався "спростувати зловиву критику проти поезії І. Калинця чи Р. Кудлика, яку дехто з кафедральних викладачів залюбки творив на своїх лекціях, хоч мав тоді говорити про літературу другої половини XIX століття" [2, с. 7].

Окрім ґрунтовних теоретичних наукових публікацій на сторінках періодичних видань та глибоко ерудованих лекційних курсів з університетської кафедри, Іван Денисюк виявляє неабияку майстерність в епістолярному жанрі, листуючись з провідними філологами в Україні. Згадуючи вже у наш час про ці максимально інформативні та напрочуд естетично оформлені послання, одна з постійних адресаток Михайлина Коцюбинська у листі до професора від 14.08.2000 року пише: "...варто було б укласти спеціальну Антологію епістолярних шедеврів на українському матеріалі (текстів не забракло б!). Так от Твоїм листам сам Бог велів потрапити до такої антології. Один твій лист з 60-х років з описом літературних вечорів Драча, Вінграновського і Коротича за участю Дзюби зберігається у моєму архіві, який я потроху передаю до Інституту літератури" (з приватного архіву Івана Денисюка).

Згодом розпочинається невтомне сходження на вершину докторського ступеня. Критично опрацювавши весь доступний – вітчизняний і зарубіжний – капітал теорії новелістичного жанру і викристалізувавши власний метод дослідження його історичної поетики, що полягав у вистеженні руху жанрово-структурного типу твору та герменевтичному аналізі тексту (нерідко моноаналізі), доцент кафедри української літератури Іван Денисюк на одному подиху видає за якихось сім місяців наполегливої праці 500 сторінок неповторної пластичної наукової прози. Його докторська розвідка "Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття", завершена у 1970 р., – це гармонія академічного підходу з красою й елегантністю вислову. Відгуки авторитетних київських учених після ознайомлення з рукописом однозначні – дисертація готова до захисту, який однак через штучно видумані, безглузді обвинувачення з боку університетських кафедралів відбудеться лише через 15 років. З автобіографії професора Денисюка "На перехресті часів" дізнаємося про атмосферу, яка витала у той час навколо її автора: "Хрущовська "відлига" закінчилася, і почалися брежнєвські заморозки, які перетворилися в терор над інтелігенцією, особливо західноукраїнською. Дружину Івана Овксентійовича, Ганну Казимирівну, доцента кафедри слов'янської філології, у числі інших викладачів факультету без будь-якої причини звільняють з роботи. Обвинувачення наспіх фальсифікують. Одне з них звучало: "Не читала лекцій проти українського буржуазного націоналізму". Переслідують і його. До захисту докторської не допускають" [1, с. 16].

Та все ж справедливість торжествує, і в 1981 р., пролежавши 10 років у шухляді видавництва "Дніпро", монографія вченого про еволюцію української малої прози виходить у "Вищій школі". На її появу науковий світ реагує моментально – з'являється понад 10 позитивних рецензій в Україні та поза її межами (Мінську, Москві, Празі та Гарварді). І це не випадково, адже "таке високоестетичне, високомайстерне літературно-наукове прочитання художнього твору до снаги тільки вченому могутнього аналітичного розуму і шляхетної естетичної культури" [3, с. 9].

З 1988 по 1996 рік Іван Денисюк очолював Інститут франкознавства. Водночас він стає відповідальним за випуск міжвідомчого наукового збірника франкознавчих праць

“Українське літературознавство” – видання, започаткованого у період діяльності “патріота і жреця науки” – Михайла Возняка – (1948 рік) під назвою “Іван Франко. Статті і матеріали”. За ініціативою І. Денисюка у цьому науковому щорічнику відкрито постійну рубрику “Інтерпретація тексту”. Професор Денисюк дає зразки текстуального аналізу франкового художнього творива і ним протоптаною стежкою веде “молоді духи” – своїх учнів. На презентації добірки його франкознавчих студій говорили про денисюківську школу у франкознавстві.

У 1990-х роках у Львові відновлює свою роботу Наукове товариство імені Тараса Шевченка. Іван Денисюк стає постійним автором праць філологічної секції ЗНТШ, а за видатні заслуги перед українською філологією його обрано дійсним членом НТШ. У вітальному адресі з приводу сімдесятилітнього ювілею професора керівництво товариства зазначило, що у його працях “поєдналися дослідницька глибина та оригінальність, вміння знайти конкретне застосування знань у національній науці та культурі”.

З 1992 року І.О. Денисюк, залишаючись професором кафедри української літератури ім. акад. М. Возняка, переходить працювати на посаду професора новоствореної кафедри української фольклористики ім. акад. Ф. Колеси. Проте це лише формальне узаконення фольклористичних інтересів ученого, адже вони зародилися у нього ще у далекому 1936 р. з публікацією кількох поліських загадок у рівненському дитячому журналі. Згодом цікаві зустрічі з “непростими” (“гадерками”, відьмами, чарівницями, упродовж фольклорних практик і експедицій на Полісся, в Карпати, на Черкащину й Чернігівщину сприяють накопиченню емпіричного матеріалу, інтерпретацію якого буде здійснено у лекційних курсах з усної словесності, у наукових статтях і виступах на конференціях. Зрештою, зовсім недавно у Луцьку вийшла друком фольклорна збірка “Пісні з-над Турського озера”, якою вдячний патріот свого поліського краю І. Денисюк складає найщирішу шану безіменним авторам народнопоетичних шедеврів.

Навдивовижу невимушене спілкування, яке під час фольклористичних експедицій і практик відбувається між “простим” університетським ученим і “непростими” носіями етнокультурних народних традицій, витворило інтелігентно-благородний образ “народного професора”. Згодом до типово фольклорного звання “народного професора” Іван Денисюк отримав надзвичайно почесне офіційне звання заслуженого професора Львівського національного університету імені Івана Франка, університету, який сьогодні, у час найвищої громадянської мобілізації та суспільної консолідації завдяки виваженій і послідовній позиції його керівництва одним з перших став на захист національних інтересів українського народу, обстоюючи право на свободу та демократію.

Шановні колеги. На сьогоднішньому засіданні урочистої академії у цій прекрасній залі присутні декілька поколінь учнів професора І. Денисюка, під керівництвом якого захищено 17 кандидатських і 1 докторську дисертацію. Відгукуючись доброзичливо на ріст пошукової майстерності своїх учнів він завжди виявляє максимум пієтету до них і скромність щодо власних заслуг. На презентації збірки власних франкознавчих праць професор сказав, що більшість його учнів вже переросли свого вчителя. Очевидно кожен з тих, хто був присутній у франківській аудиторії у цей час, відчувши одномоментну втіху, одразу збагнув, що й дорости до свого “названого батька” навряд чи вдасться. Можна повністю солідаризуватися з близьким приятелем І. Денисюка ще зі студентських років Євгеном Сверстюком у його філософських розмірковуваннях про значимість

постаті ювіляра: “Я тільки не уявляю, як можна замінити в університетській аудиторії конкретну, авторитетну людину”. Конкретно – заслуженого професора Львівського національного університету імені Івана Франка Івана Овксентійовича Денисюка.

“Алмазом добрим, дорогим” засвітилася батьківська сльоза в очах академіка Михайла Возняка, коли він побачив, як далекого 1953 року його аспірант Іван Денисюк та ще троє колег схилили свої голови над книжками. Сьогодні, через півстоліття, на Вашому прекрасному святі, дорогий професоре, цим добрим і дорогим блиском світяться вдячні очі багатьох поколінь Ваших учнів, які схиляють свої голови перед Вашим невичерпним, гострим розумом, перед Вашим магнетичним авторитетом та надзвичайно чулим і добрим серцем. Сердечно вітаємо Вас зі світлим ювілеєм та зичимо міцного лицарського здоров'я і щасливого професорського довголіття. З роси і води Вам, дорогий Учителю!

-
1. Денисюк І. На перехресті часів... – Львів, 1999.
 2. Салига Т. Біла троянда любові // “З його духа печаттю...”: Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка. – Львів, 2001. – Т. 1.
 3. Скоць А. Слово про Івана Денисюка. – Львів, 2000.

Стаття надійшла до редколегії 13.10.2004

Прийнята до друку 23.12.2004

СПОГАДИ

УДК 821.161.2'06-94.09(092) М. Возняк

**ПАТРІОТ, ЖРЕЦЬ НАУКИ,
ФУНДАТОР УКРАЇНСЬКОГО ФРАНКОЗНАВСТВА**

Іван ДЕНИСЮК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра української літератури імені академіка Михайла Возняка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна, т. 0322-964190*

Коли з неспівимими надіями й великим страхом у той післявоєнний 1948 рік з далекого глухого поліського села я приїхав до Львова, аби спробувати вступити до університету, мене все тут дивувало, лякало й захоплювало. І імпозантний храм науки – будинок університету, і пишний дзеркальний зал у ньому, де тоді чомусь розташовувалася приймальна комісія, і назви залів та аудиторій – колегіум-максимум, колегіум-мінімум, і такі назви посад, як вчений секретар (він був головою приймальної комісії). І зараз перед моїми очима незабута сценка біля того ж дзеркального залу. Стоїть група вступників, і кожен хвалиться своїм вибором факультету чи відділу.

– Що не кажіть, а французька мова була й буде мовою дипломатів (тоді кожен абітурієнт на іноземну філологію не уявляв свого майбутнього поза дипломатією).

– Лише задля одного “Фауста” Гете треба студіювати німецьку мову, – непохитний у своїх переконаннях був вступник на німецький заочний майбутній доцент М. Дармограй.

– Колеги, німецька мова тепер зовсім втратила своє значення, майбутнє за англійською. До того ж на англійській філології працює професор Рудницький.

– А завідувачем кафедри української літератури є сам академік Возняк, – з якоюсь неймовірною шаною й побожністю мовив Левко Полюга, який учився у Львові й усе знав. – Академік написав трьохтомну історію української літератури, він теж найбільший франкознавець. Я рішуче йду тільки на українську філологію.

Після цього я зрезигнував з дипломатії й перспективної англійської мови й подався слідом за Левком на український відділ. Іспит з української літератури в нинішній 308-й, а тоді 114-й аудиторії приймав молодий військовий у формі офіцера (майбутній професор В. Лесик). На парті під стіною навпроти вікон, далеко від стола екзаменатора сидів сивоволосий сторож у старенькому костюмі й нервово весь час тіпався. Він уважно прислуховувався до відповіді вступника, а військовий значуще поглядав у бік сторожа. Я подумав: “От що значить університет! Тут не тільки секретар учений, а й сторож вдає, що він там щось розуміється на українській літературі!” Коли я вилетів з аудиторії і юрба вступників кинулася розглядати оцінку в екзаменаційному листку й допитуватися,

чи дуже страшний той військовий, я висловив своє зачудування: "І чого там якийсь сторож сидить?"

– Та це ж і є академік Возняк! – пояснив Левко Полюга.

– Ака... ака... де... мік? Так убого одягнений?

– Бо справжні вчені передусім скромні.

Уже у цій першій зустрічі з Михайлом Степановичем Возняком (чи ж міг я тоді мріяти, що буду колись його аспірантом!) виявились прикмети академіка як особистості. Насамперед його дивовижна скромність. Він завжди сідав десь тихо у найдальшому куточку. На засіданнях кафедри, якою він керував, я ніколи не бачив його за столом – академік тулився між одвірками дверей. У свій кабінет завідувача відділу літератури в Інституті суспільних наук на Радянській (тепер В. Винниченка), 24 він напускав повно студентів і сам їх обслуговував. Пригадую, на другому курсі я писав курсову роботу про Котляревського, і академік власноручно приносив із книгосховищ рідкісні книжки. Михайло Степанович був закоханий у молодь і дивився на неї як на майбутнє України. Він був ученим-патріотом і вчив за українську культуру "в праці сконать". Радів сам і вчив радіти за успіхи кожного нового дослідження, яке найперше все розцінював як патріотичний подвиг. Сам працював за отим франківським заповітом до останнього подиху. На його правій руці від писання вже не розгиналися пальці. Ніколи не ходив у відпустку, бо не міг жити без праці. Працював, як агрегат. Казали, що коли він писав свою трюхтомну історію української літератури, то давав щоденно один друкований аркуш. Збірники, які організовував, наполовину заповнював своїми статтями, і все це робив безкоштовно, а коли приносили гонорари за статті, друковані в пресі, відмовлявся їх приймати: "Я не за гроші працюю для української культури". Характерний такий випадок. Академік постійно був головою державної екзаменаційної комісії, і випускникам хотілося у своїх альбомах мати його портрет. Але ніякої своєї фотографії ніколи нікому скромний учений не хотів давати. Він не любив, щоб справляли йому ювілеї, а коли кафедра раз влаштувала все-таки невеличке свято своєму завідувачеві, він, збентежений, сказав: "Найкращий подарунок для мене – це ваша праця". І ось від імені студентської групи підходить до академіка Роман Головин і просить Михайла Степановича піти сфотографуватись. Той категорично заперечує, бо не має часу на такі дурниці. "Пане академіку, – наполягає посланник від студентів. – То не ми Вас просимо, то звертається до Вас український народ, який хоче мати на пам'ятку фотографію свого академіка". – "Ах так, то я зараз же одягаюся. Куди йти фотографуватися?" І сфотографувався.

Академік мав найбільший авторитет з усіх тодішніх професорів. Хоча він і не читав лекцій, але його дух витав в аудиторіях. Скласти екзамен у присутності академіка Возняка і професора Пархоменка і не знати – це міг бути найбільший сором, неймовірна ганьба. Тому до державних екзаменів та аспірантських іспитів готувалися надзвичайно старанно. Похвала академіка, а в окремих випадках і сльоза його зворушення – це була найвища духовна нагорода за всі старання. Він пішов одного разу на урок студентки-практикантки Галі Леонченко, яка з таким ентузіазмом цей урок провела, що Михайло Степанович розплакався, як і від блискучої декламації вірша Павличка на шевченківському вечорі. Нас було чотирьох аспірантів-ровесників у Михайла Степановича – Дмитро Павличко, Іван Сірак, Володимир Здоровега і я. І ось коли одного разу застав академік цих своїх чотирьох "дубів", схилених за одним столом над книжками на кафедрі, "алмазом добрим, дорогим" в його очах блиснула батьківська сльоза.

Уже з перших днів заопікувався Михайло Степанович нашим курсом, хоч офіційним "агітатором", "прикріпленим" до академгрупи не був. Він добився того, щоб нас з тісною

аудиторії, в якій не вміщалися "буйні" характери першокурсників (між ними були такі великі люди, як Дмитро Павличко, Роман Іванчук), перевести в кращу, сучасну 327-му аудиторію. Приходив на лекції викладачів кафедри української літератури, зокрема на виклади свого улюбленця Теоктиста Івановича Пачовського, який читав давню літературу. Дружба дружбою, але для академіка найбільшим приятелем була істина. І ось коли одного разу Теоктист Іванович щось помилився (людям властиво помиляться – казали ще латиняни), Михайло Степанович зірвався з місця і, вимахуючи руками, почав кричати на всю аудиторію: "То неправда!!!" Він не терпів жодних перекручень, найменшого відхилення від істини не міг сприйняти спокійно й завжди отак "зривався", чи то на засіданні кафедри, чи на іспиті, чи на вченій раді. Але ніколи не ображав людини, його крик був батьківським. Не переносив найменшої непорядності, люди при ньому ставали ліпшими. Коли позичав у аспіранта копійчку, потрібну для якихось розрахунків, наказував обов'язково пригадати "борг", "інакше я вас знати не знаю". Нелегке життя селянського сина з бідної сім'ї привчило його до ощадності. Академік ніколи не дозволив собі розкоші писати на чистому папері – писав на якихось випадкових, уже використаних з одного боку клаптиках. Зате половина книжок велетенської тоді кафедральної бібліотеки була дарунком академіка. Передплачував теж для кафедри всі літературні журнали.

Уважно прислухався до критики й на засіданнях кафедри примушував першими виступати молодих – аспірантів. Думку молоді цінував найбільше. Але не терпів критиканства і в таких випадках казав: "Найкраща критика – написати самому ліпше". Від аспірантів вимагав обов'язкового вищого рівня дисертації, ніж у їх попередників. Привчав дивитися на історію літератури як на певну цілість, розуміти процес розвитку.

Не всі належно цінували академіка. Для певної течії він був "націоналістом", автором "одіозної" історії української літератури. Пригадую одну обкомівську перевірку. На першу лекцію зі спецкурсу прийшов до мене Л. Череповський. Він зробив такі серйозні три політичні звинувачення лекторові: 1. Навіщо Лесю Українку робити такою геніальною, не може бути, щоб у 9 років хтось написав вірша. 2. Чому лектор каже, що три перші свої збірки Леся Українка друкувала у Львові та в Чернівцях, – повинна була друкуватись у Києві? 3. Чому на перше місце в рекомендованій критичній літературі поставлено Возняка (М. Возняк. Першодруки Лесі Українки)? Тільки ректор професор Є. Лазаренко на засіданні обкому урятував академіка М. Возняка у всіх його заходах на користь української культури.

Я досі у боргу в академіка Возняка. Заповідав він мені розшукати роман Шпіндлера "Боа констріктор" і порівняти його з однойменною повістю Франка, а по-друге...

– Ви з Волині, ви мусите знайти архів Лесі Українки, замуrowаний у стінах волинського монастиря...

Але завжди у складні моменти подумки раджуся зі своїм великим учителем, уявляючи, а що б сказав, що б зробив у такій ситуації він, учений, який був сумлінням українського народу.

* * *

Характерним атрибутом наукової методології одного з найбільших істориків української літератури – академіка Михайла Возняка – була вимога розуміння цілісності літературного процесу і в рамках його – цілісного уявлення про всю спадщину окремого письменника. Учений цінував моноконцепцію дослідника, її оригінальність як надбудову над ґрунтовно пізнаним фактичним матеріалом і засуджував колективні

історії літератури, у яких автори поодиноких розділів забувають про закономірності розвитку літературних явищ як тривалі процеси. Він теж був неприхильником вибраних творів письменника, що створюють ілюзії його обмеженості. Відзначаючись широтою, всеосяжністю дослідницького мислення, М. Возняк одним з перших глибоко збагнув універсалізм Івана Франка, його виняткове значення в українському літературному процесі та необхідність комплексного вивчення колосальної спадщини великого Каменяра.

Свій дослідницький інструментарій виточував молодий учений у безпосередньому спілкуванні з іще живим Франком, навіть рецензуючи деякі його праці, беручи участь у ювілейному франківському збірнику тощо. Франко схвалив возняківську "найліпше вироблену методу точного скрупульозного до найменших подробиць досліді з мовних та літературних явищ" [4, с. 8].

Дослідженню спадщини великого Каменяра М. Возняк присвятив до півтори сотні праць, найбільше за кількістю серед франкознавців свого часу. Це була якась четверта частина наукового доробку вченого. М. Возняк першим ужив термін "франкознавство" і накреслив його орієнтири на широку шкалу і сам працював у цій галузі перманентно, систематично і невтомно, виходячи з конкретно-історичних умов, стану науки й потенціалу матеріалу, що його він знав і розумів так глибоко, як жоден інший учений – його ровесник.

Аналізуючи франкознавчу спадщину М. Возняка, ми бачимо глибоко усвідомлену концепцію стадіальності у спорудженні задуманого монументального "храму" франкознавства. Передовсім необхідно було подбати про фактичну базу, без якої неможлива жодна галузь науки. Академік розумів, що у складних умовах свого життя та творчості Іван Франко, попри величезну його друковану продукцію, не реалізувався повністю: він як грандіозний айсберг, що має надзвичайно цінну підводну частину видимої брили. Без висвітлення її неможливий вимір титатичного організму цієї феноменальної постаті в історії української літератури. М. Возняк здійснив понад 80 публікацій невідомих франківських матеріалів – текстів художніх творів, статей, листів. Це був могутній приплив джерельного надзвичайно цінного фактажу, без якого нині ми франкознавства взагалі уявити не можемо, оскільки часто він мав концептуальне значення. Цілу історичну епоху обіймає та висвітлює монографічна публікація, що її підготував М.С. Возняк, – "Листування І. Франка та М. Драгоманова" (К., 1928). "Чоловіком цілим" постає Франко з його листів до Климентини Попович та Ольги Рошкевич, що їх здобув та надрукував цей же невтомний учений. Це вже не лише "причинки" до біографії та світогляду письменника, а й неоціненний скарб жанру епістоли як такої, цілий етап в історії української, на жаль, ще не написаної епістолярії. Започатковує М. Возняк з метою вивчення оточення Франка публікацію листів до письменника окремо чи в дослідницьких статтях (листи А. Чайковського, Корнила Устияновича, О. Білінської, М. Коцюбинського, Е. Ожешко, Олени Пчілки та ін.).

Учений не лише публікував художні твори Франка (поезії, оповідання тощо), але й інколи виконував складну й філігранну операцію, реконструкцію цілого твору з окремих його фрагментів (повість "Не спитавши броду", оповідання "Тригачія"), він же переклав українською мовою деякі Франкові повісті, писані по-польськи.

"Реконструє" із значним хистом М. Возняк і окремі етапи біографії Франка та відносини його з найближчим оточенням. З цією метою він публікує дві невідомі автобіографії письменника, з'ясовує теж обставини його арештів, подає бібліографічні дані про Якова Франка – батька, вивчає заплутану історію недопущення Івана Франка до університетської доцентури та незаконного його провалу на виборах до парламенту. На

багатому фактичному матеріалі скрупульозно відтворена ціла епопея діяльності письменника в радикальному русі, висвітлені причини його виходу з радикальної партії та вступу до національно-демократичної [1, с. 115-163].

У широкий спектр біографічно-світоглядних проблем включає М. Возняк і інтимні зв'язки Франка з Ольгою Рошкевич, Ольгою Білінською, вистежує відгомін "акордів кохання" у Франкових поезіях, оповіданнях, романах, а особливо в листах.

Зв'язки Івана Франка з українською та іншими слов'янськими літературами постійно перебували в полі зору академіка Возняка. Були ґрунтовно простежені франківські концепції історії української літератури на підставі опублікованих і недрукованих матеріалів, вивчені зв'язки керманича літературного руху в Україні з А. Чайковським, Корнилом Устияновичем, С. Смаль-Стоцьким, М. Коцюбинським, М. Лисенком, І. Карпенком-Карим, П. Грабовським, Лесею Українкою та ін. Знання вченого в царині контактів Франка з російською літературою були настільки ґрунтовні, що він випустив монографію "Іван Франко – популяризатор передової російської літератури" (К., 1953) вже після солідних досліджень цієї проблеми у працях М. Пархоменка, даючи нові матеріали. Цікавився академік і зв'язками Франка з польською літературою.

Щодо художніх текстів франкіани, то наш дослідник основну свою увагу зосередив на первісній стадії їх вивчення, опрацьовуючи проблему еditorських принципів [2, с. 48-60]. Евристичний хист він реалізував у пошуках генезису твору. Лише в синтетичних монографіях ученого є спроба проникнення в серцевину художнього тексту на рівні проблематики і рідше – поезики твору.

Академік усвідомлював недоліки тодішнього післявоєнного заідеологізованого й звulгаризованого літературознавства (добра стара академічна школа вигідно від цього відрізнялась) – не увагу до художньої майстерності письменника. Він з радістю вітав кожную спробу дослідження в цій галузі своїх учнів і націлював їх на вищу стадію літературознавства взагалі і франкознавства зокрема.

Перу М. Возняка належать і перші спроби, і перші успіхи у створенні синтетичної монографії про життя і творчість Івана Франка. Етюдами до такого типу дослідження були возняківські брошури "Життя і значення Івана Франка" (Львів, 1913), "Пам'яті Івана Франка. Опис життя, діяльності й похорону" (Відень, 1916). Завдання та перспективи франкознавства накреслює учений у зв'язку з десятиріччям з дня смерті Івана Франка, у назві статті підкреслюючи первісність етапу франкознавства: "На порозі студій над І. Франком" [3]. Нарешті в 1946 р. М. Возняк видає монографію про свого улюбленого автора з промовистою назвою "Титан праці". Над удосконаленням цієї монографії працював учений до смерті, і вона вийшла вже після його смерті під назвою "Велетень думки і праці: Шлях життя і боротьби Івана Франка" (1958). Книга була синтезом евристичних пошуків дослідника, його історико-генетичного підходу до тексту та ідейно-художньої інтерпретації твору на тлі життя і суспільно-політичної боротьби автора.

Важлива заслуга академіка Возняка в організації наукового щорічника "Іван Франко. Статті і матеріали". За його участю вийшло п'ять фундаментальних випусків збірника. І найвагомішими були у ньому публікації та дослідження самого М. Возняка (по кілька в одному випуску).

Слід теж згадати книги зібраних статей академіка Возняка: "З життя і творчості Івана Франка", "Нариси про світогляд Івана Франка". Завдяки попереднім і цим дослідженням франкознавство до сторічного ювілею великого Каменяра підійшло, так би мовити, у всеозброєнні, з міцною науковою базою.

найвагомішими були у ньому публікації та дослідження самого М. Возняка (по кілька в одному випуску).

Слід теж згадати книги зібраних статей академіка Возняка: "З життя і творчості Івана Франка", "Нариси про світогляд Івана Франка". Завдяки попереднім і цим дослідженням франкознавство до сторічного ювілею великого Каменяра підійшло, так би мовити, у всеозброєнні, з міцною науковою базою.

Різноманітна й напрочуд плідна організаційно-наукова діяльність академіка Возняка у вивченні спадщини найбільшого після Шевченка українського письменника, його власна колосальна продукція з її високим науковим рівнем, виховання франкознавчих кадрів і накреслення перспектив дальших досліджень – усе це дає нам повне право іменувати академіка Михайла Возняка фундатором українського франкознавства.

-
1. *Возняк М.* Іван Франко в добі радикалізму // Україна. – К., 1926. – Кн. 6.
 2. *Возняк М.* Про принципи видання творів І. Франка // Вісник АН УРСР. – К., 1951.
 3. Діло. – 1925. – №18.
 4. Неділя. – 1911. – №13.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2004

Прийнята до друку 31.08.2004

ЗМІСТ

НАПРЯМИ, ТЕЧІЇ, СТИЛІ

Роман ГОЛОД

Реалізм як генетико-типологічна проблема.....3

Анна БІЛА

Жанрові пошуки в панфутуризмі (доба "нової генерації")..... 11

Галина БАРАН-САБАТ

Український утопійно-антиутопійний феномен..... 24

З ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Ігор ІСІЧЕНКО

Патристичні витoki давньоруського наративу..... 30

Орися ЛЕГКА

Збірка Наталі Лівицької-Холодної "Вогонь і попіл" та
українська еротична поезія: минулий досвід і тогочасний контекст.....37

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

Галина ПЕХНИК

Розгортання сюжетів Різдва та Воскресіння
на нижньому рівні літератури українського бароко.....46

Богдан ТИХОЛОЗ

Логос Еросу: реабілітація libido sexualis
у пізній ліриці Тараса Шевченка та Івана Франка.....55

Роман КРОХМАЛЬНИЙ

Проблема трансформації релігійної свідомості
в поемі Антона Могильницького "Скит Манявський".....64

Ореста МАЦЯК

Акорди як різновид фрагментарної прози Ольги Кобилянської..... 76

Любомир СЕНИК

Мотив небезпеки (загрози) в екзистенційному вимірі
ліричного героя та його еволюція в літературі ХХ століття.....82

Андрій ПЕЧАРСЬКИЙ

До проблеми суїциду М.Хвильового: едіпів комплекс, ситуація і конфлікт..... 91

Юрій МАРИНЕНКО

Системотворчі чинники художнього мислення Уласа Самчука..... 99

Андрій СКОЦЬ

Поема Миколи Бажана "Данило Галицький"..... 106

Тарас ПАСТУХ

"А ти дивишся очима незахищеними" (про збірку Василя Рубана "Химера")..... 113

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Валерій КОРНІЙЧУК

"Абсолютний пан форми" (ритміка "Зів'ялого листя")..... 128

Богдана КРИСА

Бароковий код у поезії Богдана-Ігоря Антонича..... 148

Володимир ПРАЦЬОВИТИЙ

Поетика драми "Маклена Граса" Миколи Куліша..... 155

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Зоряна ЛАНОВИК

Александрійська школа герменевтики і утвердження
алегоричного методу інтерпретації біблійних текстів..... 163

Наталія ТИХОЛОЗ

Жанр і жанрова модифікація в лабіринті гносеологічних парадоксів..... 169

Мар'яна ЛАНОВИК

Літературознавчі проблеми художнього перекладу в системі формалізму..... 184

МОЛОДА КАФЕДРА

Соломія РЕШЕТУХА

Жанрова своєрідність циклу оповідань "З народних уст" Олекси Стороженка..... 191

Марія ЯКІБЧУК

Олесь Бабій – поет Січового Стрілецтва: жанрово-стильовий спектр..... 199

Ольга ШЕЛЮХ

Проблема рецепції творчості Лесі Українки та
Ольги Кобилянської у критиці 20-30 рр. ХХ ст. (Василь Сімович)..... 205

Данило ІЛЬНИЦЬКИЙ

"Мистецтво створює окрему дійсність":
літературознавчі погляди Богдана-Ігоря Антонича..... 211

Богдан ПАСТУХ

Володимир Винниченко і новий тип роману..... 225

Ігор КОТИК

Без Іспанії чи без людини?..... 232

ПУБЛІКАЦІЇ

Наталія ОЩИПОК

"Я жив без дат" (з етюдів до біографій Василя Стефаника й Михайла Мочульського)..... 239

Леоніла МІЩЕНКО

Син народу..... 244

Василь ЛЕСИК

Естетичне кредо Олеся Гончара..... 247

ЮВІЛЕЇ

Ростислав ЧОПИК

Сміх від Степана (до 170-річчя від дня народження С.Руданського)..... 256

Тарас САЛИГА

Бард української пісні... і не тільки бард...
(до 110-ліття від дня народження Романа Купчинського)..... 260

ΕΥΧΑΡΙΣΤΗΡΙΟΝ, або Вдячність ясне превелебнішому

господину Миколі Миколайовичу од кафедралів за гойнії
добродійства, при вшанованню свят хвалебних оддана..... 279

Віктор НЕБОРАК

Звитяжець..... 280

Роман ЛУБКІВСЬКИЙ

Лист до Дмитра Павличка у справах філологічних (і не тільки)..... 281

Ярослав ГАРАСИМ

Іван Денисюк – учений і педагог..... 285

СПОГАДИ

Іван ДЕНИСЮК

Патріот, жрець науки, фундатор українського франкознавства..... 290

CONTENTS

DIRECTION, STREAMS, STYLES

Roman HOLOD

Realism as a genetic and typological problem 3

Anna BILA

Genre search in pan futurism ("new generation epoch")..... 11

Halyna BARAN-SABAT

Ukrainian utopic-antiutopic phenomenon 24

FROM THE HISTORY OF LITERATURE

Ihor ISICHENKO

Patristic Sources of the Old Russian Narrative 30

Orysa LEHKA

Natalya Livytska-Kholodna's collection "fire and ash" and
ukrainian erotic poetry: past experience and modern context..... 37

TEXT INTERPRETATION

Halyna PEKHNYK

Christmas and Easter plots development
on the low level of ukrainian baroque literature..... 46

Bohdan TYKHOLOZ

The logos of eros: *libido sexualis* rehabilitation
in late lyrics of Taras Shevchenko and Ivan Franko 55

Roman KROKHMALNYI

The problem of the transformation of the religious
consciousness of A. Mohylnytskyy's poem "Skyt Manyavskyy" 64

Oresta MATSYAK

Accords as a type of fragmentary prose of Olha Kobylanska..... 76

L'ubomyr SENYK

Motif of danger (menace) in the existential dimension
of a lyric character and his evolution in the literature of the XX century..... 82

Andriy PECHARSKYY

To the problem of suicide in Mykola Khvylovyy's life:
edyp' complex, situation and conflict..... 91

Yuriy MARYNENKO

System formative factors of artistic thinking of Ulas Samchuk..... 99

Andriy SKOTS

Mykola Bazhan's poem "Danylo Halytskyy" 106

Taras PASTUKH

And you are looking with your eyes unprotected...
(about the Vasyl Ruban's collection "Chimera")..... 113

THE POETICS OF THE ARTISTIC WORK

Valeriy KORNIYCHUK

"Absolute master of form" (the rhythmic of "faded leaves")..... 128

Bohdana KRYSA

Baroque code in Bohdan-Ihor Antonych's poetry..... 148

<i>Volodymyr PRATSYOVYTYI</i>	
Drama poetics of "Maklena grasa" by Mykola Kulish.....	155
THEORY AND METHODOLOGY	
<i>Zoryana LANOVIK</i>	
Hermeneutic school of Alexandria and development of allegorical method of the Bible texts interpretation.....	163
<i>Natalya TYKHOLOZ</i>	
Genre and genre modification in the labyrinth of gnoseological paradoxes.....	169
<i>Maryana LANOVIK</i>	
Theory of literature studies on the translation problems in the system of formalism approach...	184
YOUNG FACULTY	
<i>Solomiya RESHETUKHA</i>	
Genre originality of the cycle of short stories "Z narodnykh ust" by Oleksa Storozhenko.....	191
<i>Mariya YAKIBCHUK</i>	
Oles Babiy – a poet of Sichovi Striltsi: genre and style spectrum.....	199
<i>Olha SHELIV</i>	
The problem of the reception of the works Lesya Ukrainka and Olha Kobylyanska in the literary critic in the XX century (Vasyl' Simovych).....	205
<i>Danylo ILNYTSKYI</i>	
"The art creates separate reality": research views of Bohdan-Ihor Antonych.....	211
<i>Bogdan PASTUKH</i>	
Volodymyr Vynnychenko and new type of novel.....	225
<i>Ihor KOTYK</i>	
Without pain or without a human being?.....	232
PUBLICATIONS	
<i>Natalia OSHCHYPKO</i>	
"I lived without dates..." (from the sketches of the biographies of Vasyl Stefanyk and Mykhaylo Mochulskyi).....	239
<i>Leonila MISHCHENKO</i>	
A son of the nation.....	244
<i>Vasyl LESYK</i>	
Aesthetic credo of Oles Honchar.....	247
JUBILEES	
<i>Rostyslav CHOPYK</i>	
Laughter from Stepan (dedicated to the 170-th anniversary of S. Rudanskyi's birth).....	256
<i>Taras SALYHA</i>	
A bard of ukrainian song... and not only a bard (dedicated to 110-th anniversary of R. Kupchynskyi's birth).....	260
EYXAPICTHPION	279
<i>Viktor NEBORAK</i>	
The Winner.....	280
<i>Roman LUBKIVSKYY</i>	
A letter to D. Pavlychko on the issues of philology (and not only).....	281
<i>Yaroslav HARASYM</i>	
Ivan Denysyuk as a scientist and a pedagogic.....	285
MEMOIRS	
<i>Ivan DENYSYUK</i>	
The patriot, the priest of science, the founder of ukrainian Franko studies.....	290

Збірник наукових праць

Українське літературознавство

Міжвідомчий науковий збірник

Випуск 67

Підписано до друку 4. 05. 2006. Формат 70х100/16. Різогр. друк.
Умовн. друк. арк. 24,2 Обл. – вид. арк. 27,4. Тираж 120 прим. Зам. № 448.

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

НБ ЗНУ им. Ивана Франка

Фр 0085

