

# УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



Випуск

73





**UKRAINIAN  
LITERARY STUDIES**

**Issue 73**

Scientific journal

Published 1 issues for year

*Published since 1966*

**УКРАЇНСЬКЕ  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

**Випуск 73**

Збірник наукових праць

Виходить 1 раз на рік

*Видається з 1966 року*



Ivan Franko National  
University of Lviv

Львівський національний  
університет імені Івана Франка

2011



Друкується за ухвалою Вченої Ради  
Львівського національного університету  
імені Івана Франка

Свідectво про державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації.  
Серія KB № 14602-3573 Р від 29. 10.2008 р.

«Українське літературознавство» традиційно досліджує проблеми розвитку літератури «від давнини до сучасності», а також розглядає питання теоретичного аспекту красномовства. У цьому номері в окремих розділах продовжуємо друкувати наукові силуети про творчість Михайла Возняка та Маркіяна Шашкевича. Розмаїтістю проблематики наповнений розділ «Молода кафедра», в якому молоді науковці засвідчують своє самобутнє естетичне мислення.

«Ukrainian literary studies» traditionally explores the problems of development of literature «from antiquity to modernity» and considers the theoretical aspect of belles-lettres. This issue in separate sections continues to publish the scientific portraits of Mykhailo Woznyak and Markiyan Shashkevych creativity. Diversity problematic is filled with section «Young department» where young scientists show their distinctive aesthetic thinking.

Редакційна колегія:

проф., д-р філол. наук *Т. Салига* (головний редактор), доц., канд. філол. наук *С. Пилипчук* (заступник головного редактора), канд. філол. наук, доц. *Г. Крук* (відп. секр.), доц., канд. філол. наук *В. Будний*, проф., д-р філол. наук *Б. Бунчук*, д-р філол. наук *Я. Гарасим*, проф., д-р філол. наук *М. Гнатюк*, проф., д-р філол. наук *Р. Галод*, проф., канд. філол. наук *З. Гузар*, проф., д-р філол. наук *Р. Грам'як*, проф., д-р філол. наук *М. Ільницький*, проф., д-р філол. наук *В. Корнійчук*, проф., д-р філол. наук, *Б. Криса*, проф., д-р філол. наук *Б. Мельничук*, проф., д-р філол. наук *В. Панченко*, проф., д-р філол. наук *Л. Рудницький*, проф., д-р філол. наук *С. Хороб.*

Professor *T. Salyha* – Editor-in-Chief,  
Assistant Professor *S. Pylypchuk* – Assistant Editor,  
Assistant *H. Kruk* – Managing Editor.

Відповідальний за випуск *Тарас Салига*

Адреса редколегії:

Львівський національний  
Університет імені Івана Франка,  
вул. Университетська, 1, кім. 309-310  
79000 Львів, Україна  
тел.: (38) (032) 2394398.  
<http://www.lnu.edu.ua/faculty/philol/www/pnv.php>

Editorial office address:

Ivan Franko National  
University of Lviv  
1, Universytetska Str., room 309-310,  
79000, Lviv, Ukraine  
tel.: (38) (032) 2394398.



Редактор *У. Крук*

Технічний редактор *Т. Косцюбов'ят, Я. Янів*

Адреса редакції, видавця і виготовлювача:  
Львівський національний університет  
імені Івана Франка.  
вул. Университетська, 1, 79000, Львів, Україна  
Свідectво про внесення суб'єкта видавничої  
справи до Державного реєстру видавців,  
виготівників і розповсюджувачів видавничої  
продукції. Серія ДК №3059 від 13.12.2007 р.

Формат 70x100/  
Ум. друк. арк. 23,4  
Тираж 100 прим. Зам. 19.

© Львівський національний університет  
імені Івана Франка, 2011



## ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 821.161.2–1.09"196"Р.Кудлик:159.923.2

### МЕНЕСТРЕЛЬ НОЧЕЙ ОСІННІХ: ОРАЦІЯ ЕПІДАКТИЧНА (РОМАНОВІ КУДЛИКУ – 70)

Ярослав Гарасим

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

Зроблено біографічно-критичний огляд творчого доробку одного з найталановитіших поетів-шістдесятників, неперевершеного майстра українського верлібру Романа Кудлика. Простежено взаємозалежність між особистою принциповою громадянською позицією митця та відповідною реакцією владного радянського режиму, яка полягала у відстороненні поета від офіційних письменницьких інституцій та відмові у публікаціях його художніх текстів.

*Ключові слова:* дисидентський рух, шістдесятництво, верлібр, метафорична інакомовність, літературно-критична рецепція, постколоніалізм.

Спливає заледве півроку з того часу, як літературно-мистецький часопис Національної спілки письменників України «Дзвін» відзначив своє 70-річчя, а на верховинах письменницького Парнасу знову ювілей. Естафету урочистого однойменного круглоліття переймає головний редактор журналу, один з найавторитетніших дзвонарів сучасності, неперевершений майстер українського верлібру та мудрий і розважливий порадник задиркуватої літературно-творчої університетської молоді – Роман Кудлик.

Народився наш ювіляр 4 травня 1941 року в місті Ярославі, на етнічно українській, а етнографічно лемківській, землі, яка химерною волею європейської історії опинилася в адмініструванні сусідньої польської держави. 1945 року немилосердні хвилі Вісли – не географічної західнослов'янської водної магістралі, а підступної, штучної соціально-політичної насильницької совєцької акції – переносять родину Кудликів у Франків край, до Дрогобича. Чи не єдиним світлим епізодом жахливого процесу депортації стало те, що під час переселення вдалося щасливо перевезти дуже велику, зі смаком підібрану домашню бібліотеку, упорядковану завдяки старанням вуйка Василя Ляховича, який викладав українську мову і літературу у Перемиській гімназії. Тому ще з дрогобицького дитинства майбутній письменник мав змогу читати Миколу Хвильового і Гео Шкурупія, а також відкривати неокласичні світи поезії Миколи Зерова чи вникати в експериментаторські одкровення Олексія Влизька.



Щедра лектура домашньої книгозбірні, невтомна працездатність у навчанні та висока генетична якість інтелектуального кудликівського роду (батько поета навчався одночасно з Богданом Ігорем Антоничем у Сяноцькій гімназії і, на прохання Миколи Ільницького, навіть написав про це спогад) дали очікуваний результат, що ним стали золота медаль випускника середньої школи, а через рік студентський квиток філологічного факультету Львівського університету імені Івана Франка. Саме на цей період припадає поетичний дебют Романа Кудлика – спершу окремими текстами в газетно-журнальній періодиці, а згодом і першою збіркою поезій «Розмова» (1963), яка прикметна стереометричним образом людських очей, що є ніби шляхом до самозаглиблення і здатні випромінювати сонячні зайчики віри в час безнадії, бути тривожним реквіємом у безтурботну пору і розстріляти сивим оловом, коли поет напише неправду. І хоча сам автор, завжди неймовірно скромний у власних самооцінках, пізніше досить стримано висловлюватиметься про юнацькі проби пера, авторитетна критика вже у той час роздавала щедрі аванси на адресу його таланту. Чого варті лише схвальні відгуки від класиків української лірики – Максима Рильського та Андрія Малишка чи рекомендація до вступу в Спілку письменників України (СПУ) від Дмитра Павличка.

Проте, справедливість позитивної літературно-критичної рецепції нового поетичного явища в заідеологізованому, колоніальному дискурсі могла бути potwierджена лише в один спосіб – ідеологічно розкутою, незалежною літературознавчою аналітикою, яку у період радянського «єдиномислія» продукували здебільшого представники української діаспори. Оригінально-наснажені неповторною, безтрафаретною метафорикою Кудликові поетичні твори долають залізну комуністичну завісу, й «у далекому Нью-Йорку у статті «Шістдесят поетів шістдесятих років» про його перші публікації схвально відгукнувся блискучий поціновувач української і світової поезії, відомий поет і літературознавець Богдан Кравців, який, обсервуючи особливості розвитку тогочасного літпроцесу в Україні, писав: «Цікаві, більш-менш рівні за талантами, шестеро поетів, народжених 1941 року. На перше місце в цій групі треба поставити Ірину Жиленко, багатонадійні своїми можливостями Микола Воробйов (робітник з Черкащини, народжений на Смілянщині, автор двох циклів модерністичних віршів) та Леонід Коваленко із Чернігівщини, автор віршів за музичною тематикою (має музичну освіту). Посіли помітне місце в новій поезії України також обидва галичани із цієї групи: Роман Кудлик із Дрогобича, критикований комісарами від літератури за песимізм у життєрадісній поемі «Зелені радощі трави», та Роман Лубківський із Тереховлі, автор «романтично-Зачудованих оленів»» [5, с. 455].

Водночас, галицька етнічно-просторова належність, яку сконстатував заокеанський рецензент, у жодному разі не означала завуження мистецьких меж авторського ліричного світу, а відтак, як слушно резюмує Тарас Салига, Р. Кудлик разом із П. Скунцем, В. Затуливітром, Г. Чубаєм, Т. Мельничуком, «прокладаючи свої власні стильові межі, дуже часто порушували їх і переступали територію «київської школи»». Тогочасний письменницький киево-львівський діалог відбувався у двох площинах: поетичній – через медитаційно споріднену строфіку



філософської, громадянської чи інтимної лірики, та життєвій – під час творчих зустрічей, зокрема 1962 року з Іваном Дзюбою, Іваном Драчем та Миколою Вінграновським у Шевченківській аудиторії Франкового університету чи з Андрієм Малишком, Любов'ю Забаштою, Леонідом Коваленком та Віктором Іванисенком в редакції журналу «Жовтень». Окрім Р. Кудлика, активними учасниками цих перформансів, як свідчать архівні фото, були Володимир Лучук, Ігор Калинець, Роман Лубківський, Анатолій Таран, Аркадій Пастушенко [2, с. 532].

Після закінчення українського відділення університетської філології 1964 року Р. Кудлик продовжує працювати як член редколегії «Жовтня» на посаді завідувача відділу поезії у колі своїх однодумців – відділ критики очолював М. Ільницький, а відділом прози віртуозно кермував Роман Іванчук.

Саме тогоріч на сторінках журналу було опубліковано широку добірку поезії Б. І. Антонича зі супровідною статтею Степана Трофимука «Поет весняного похмілля». Лемківський натуроцентризм, що бив вітаїстичним, міфологічним ключем Антоничевої метафорики, найгучніше озвучив у вже згадуваній поемі Р. Кудлика «Зелені радощі трави», антоничівську традицію якої М. Ільницький вбачає у тому, що тут «поява людини трактується в язичницькому дусі як здійснення серії інкарнацій-перероджень: від трави – через птаха – до людини з головним рушієм цих перетворень – жагою кохання та усвідомленням таємниці смерті» [2, с. 544]. Щоправда, свіжість образної символіки, закоріненої у світоглядні таємниці фольклорної стилістики, драгувала зашорених ідеологічними приписами офіційних критиків, і вони невтомно розпинали її і на своїх задогматизованих університетських лекціях, і в друкованих рецензіях, що займали видавничу сторінкову площу того ж таки «Жовтня».

Задумана атмосфера постхрущовських часів спричинила необхідність появи особливого, непублічного виду письма «до шухляди» – типового для шістдесятників способу зберігати «чесність з собою». Очевидно тому, випустивши у світ першу збірку лірики «Розмова», поет водночас напише до блокнота «Новелу про калинову сопілку», ліричний герой якої, озброєний поезією О. Влизька, драматургією Миколи Куліша та новелістикою Григорія Косинки, в епізодичному спостереженні динаміки урбаністичного пейзажу здійснює акт національно-викривальної люстрації:

«... А попелястим дзеркалом асфальту,  
немов сухий осінній лист,  
шелестять автомашини.  
А як не в одній, –  
то у другій!  
ті, в яких мозолі від «наганів»,  
ті, яких увечері чека кубинський ром,  
ті, які не прикладуть до губ  
калинову сопілку,  
бо, мабуть почуло б ся:  
«Ой помалу-малу, душоугубе,  
грай...» [4, с. 53]



Ці рядки написані ще до арештів творчої інтелігенції у Львові, отже, рефлектують із зазбручанськими репресіями 30-х років чи галицькими постгаланівськими зачистками, і пророкують новий виток наступної, вже неосталінської реакції, скерованої на придушення вільнодумного дисидентського руху.

Восени 1965 року на звітно-виборних зборах у Львівській організації СПУ у присутності секретаря Спілки Юрія Збанацького та львівського партійного боса Валентина Маланчука Р. Кудлик «спокійно і врівноважено мовив, що, користуючись нагодою присутності на зборах секретаря обкому партії, хотів би запитати, за що заарештовані його друзі, бо по місту ходять різні чутки, і треба в це питання внести ясність. "Ви хіба не знаєте за що? – перепитав Маланчук. – І хто з них ваш друг?". Роман Кудлик назвав Б. Гориня. На другий день Р. Братунь... змушений був звільнити Кудлика з посади завідувача відділу поезії» [2, с. 553], а з початку 1966 року опальний поет повністю втрачає працю в редакції журналу. Більше того, партійна поскрибованість рикошетом б'є по його дружньому оточенню – Микола Петренко за згадку імені Р. Кудлика в телепередачі отримав сувору догану і відмову на друкування збірки у видавництві «Каменярь», а головний редактор «Львівського залізничника» Анатолій Гороховський суворе попередження із загрозою відставки за те, що зачислив «неугодного» націоналіста на посаду літературного працівника.

Як слушно зауважують сучасні літературні критики, «для Романа Кудлика тоді настали важкі часи, аж доки в 1980 році він повернувся на те місце, з якого був незаконно звільнений. Такий акт громадянської мужності поета, що був виявом солідарності із заарештованими, мав не тільки широкий резонанс, а й увійшов у "літопис" літературного Львова. У спогадах учасників цієї події Р. Іваничука, М. Петренка цей виступ Кудлика вже постає... – як своєрідне продовження митусинської традиції непокори митця перед насильством» [2, с. 554]. Однак, за благородний чин громадянсько-патріотичної непокори довелося розплачуватися соціально-побутовим дискомфортом, що його постійно відчували всі ті представники дисидентського руху, які, на відміну від Івана Світличного, Василя Стуса, Богдана і Михайла Горинів, Ірини та Ігоря Калинців, Івана Геля, не потрапили до таборових бараків, а перебували у просторі так званої «великої зони». Півтора десятиліття Р. Кудлика тримають на віддалі від інституційних літературно-мистецьких осередків, і він стоїчно перебуває це несправедливе відсторонення, працюючи у місцевих пресових виданнях, на телебаченні, у Львівській філармонії. Життєві події розгортаються за дещо полегшеною формулою брежнєвського варіанту тоталітарної системи: «Сієш нонконформізм – пожинай дискомфорт».

Незламний дух суспільної поведінки сприяє й тому, що у художній творчості цього періоду віртуозний маестро літературного верлібру не втрачає оригінальної тональності, адресуючи читачеві вербальну партитуру другої збірки «Весняний більярд», «яка (за словами Тараса Салиги) не сигналізувала, а утверджувала прихід поета» [5, с. 461]. Характеризуючи тогочасні стильові пошуки у жанрово-образній системі української лірики, Іван Дзюба зазначив: «Велике то таїнство – поетичне буття собою. Воно народжується на грані поетового самовиявлення в прагненні до власного ідеалу – та певної суспільної



духовної потреби. І вимагає постійного підтвердження та оновлення. Бо інакше перетворюється поступово на жорстко зафіксовану знерухомлену соціально-культурну роль, яка згодом здобуває примусову владу над живою творчою особистістю» [1, с. 625].

Незважаючи на те, що 70-ті роки минулого століття у новітній історії «охрещені» як період застою чи «українське безчасся» (Іван Дзюба), поетичний геній Р. Кудлика жодної миті не уособлював собою тої знерухомленої соціально-культурної ролі, а послідовно розширював мистецькі горизонти, неухильно нагнітаючи процес творчої динаміки. Оновлення авторського самовияву відбулося після того, як звичайного для Львова дощового дня вірний товариш з письменницького цеху Дмитро Герасимчук познайомив поета з юнаком у чорному, щойно тоді отриманому статус модного, шкіряному плащі. Це був композитор, автор мегапопулярних на той час «Червоної рути» та «Водограю» Володимир Івасюк. У цьому творчому тандемі народжуються неповторні пісенні шедеври «Не odpалай, моя любове», «Освідчення», «Я – твоє крило», адже ритмічна конструкція Кудликового вірша з його апокрифічно лемківським піснетворчим стрижнем органічно гармоніювала із сакраментальними акордами Івасюкової мелодійності. 1975 року цей мистецький дует презентує сюїт-фантазію «Прапорonoсці» за однойменним романом Олеса Гончара та сценічним задумом тодішнього режисера Львівського драматичного театру імені Марії Заньковецької Сергія Данченка. Згодом у коло композиторського співавторства увійшли І. Білозір, Р. Хабаль та Б. Янівський, опери якого «Олеська балада», «Царівна жаба», «Золотий гомін» та мюзикли «Лис Микита», «Перстень спокуси», «Незвичайні пригоди в Країні ігор» полонили вимогливого львівського глядача у тому числі й завдяки талановито написаним лібрето від Р. Кудлика.

Разом з тим ферментація мистецьких ідей поета відбувалася у майстернях художників і скульпторів – Леопольда Левицького, Ярослава Музики, Теодозії Бриж, Євгена Безніска – та у діалогах з акторами і режисерами – Сергієм Данченком, Юрієм Брилиньським, Володимиром Глухим. Відтак, з'являється низка поезій, що постали у результаті рецепції шедеврів світового та вітчизняного малярства, тобто постає унікальне явище мистецької сугестивності (прикладом якої може бути «Сюїта дерев», навіяна картиною Ренато Гуттузо «Оливкові дерева» чи «Січневий монолог», навіяний картиною Романа Безпалківа «Маркіян Шашкевич»). Богемний контекст не заважає Р. Кудлику підтримувати живий зв'язок творчої співпричетності з письменницьким побратимством. Він намагається не відставати від нестримної піснетворчості Богдана Стельмаха, поповнюючи естрадний репертуар сучасної української пісні, опановує вкрай складний та цілком новий для себе перекладацький фах, написавши україномовні версії лужицьких поетів для антології Володимира Лучука та переклавши українською мовою віршовані фрагменти польської літописної традиції до повісті Романа Іваничука «Манускрипт з вулиці Руської».

Знаменним був 1979 рік: він освітив одинадцятирічну позавидавничу темінь поетичного видноколу «Яблуневими ліхтарями» (таку назву мала третя збірка поета) і водночас немеркнучою темрявою наклав усе національно свідоме українство – у нерівному бою з тоталітарною системою згасла зоря Володимира



Івасюка, на похороні якого Р. Кудлик прочитав вірша «Вже мальви ростуть із твого серця Володю...», що став верлібровим варіантом палкої промови Ростислава Братуня з промовистим звинувачувальним лейтмотивом: вбивали не композитора, вбивали українську пісню – душу народу [2, с. 666].

У 1980 році відбувається повернення до редакційного колективу «Жовтня», 1987-й – рік публікації третьої добірки лірики «Листя дикого винограду». Згодом, вже у незалежній Україні, з інтервалом у 10 років виходять дві поетичні книжки ювіляра: «Горішня брама» 1991 року у київському видавництві художньої літератури «Дніпро» та «Нічне збирання винограду» 2001 року у Львові, за які автор був нагороджений авторитетними літературними відзнаками – преміями імені Василя Мисика (1997), Фонду Воляників-Швабінських при Фундації Українського Вільного Університету (2000) та Маркіяна Шашкевича (2002). Нову мистецьку якість цих збірок становить певною мірою авангардистське подразнення здебільшого зорових «зміслів». В одному з віршів спостерігаємо несподівані експериментальні відеоефекти – графічне позначення XX століття римською цифровою традицією у вигляді двох скошених хрестів, що актуалізує низку трагедійних рис суспільно-історичної епохи візуальною асоціативністю –

«XX – це повалені хрести  
із церков та храмів  
XX – це колючки гулагівських  
та інших концтаборних дротів  
XX – це протитанкові надовби  
по усій Європі  
XX – це націлені ножиці  
цензури і самоцензури  
XX – це ми постчорнобильські  
метелики-одноденки» [4, с. 8].

Окремі історіософські рефлексії не втрачають актуальності й у наш час, як приміром ось це тривожне спостереження десятилітньої давності над складним, неодноразовим процесом нинішнього державотворення:

«Мітинги, асамблеї...  
Дороговказів – тьма!  
Нові і нові  
Лжемойсеї,  
А істинного  
нема...» [4, с. 5].

Досить точно окреслив проект літературно-критичної рецепційної траєкторії для дослідників художнього доробку ювіляра Тарас Салига, зазначивши, що «характерна кудликівська поетика, своєрідність міфологізації творів, офольклореність сюжетів і їх народнопоетична ремінісцентність, дискурс інтимно-еротичний, урбаністичність мотивів – усе це – простір для окремих розмов про творчість поета Романа Кудлика» [5, с. 464].

З 2001 року Р. Кудлик невтомно працює на посту головного редактора літературно-мистецького часопису «Дзвін», жертвовно оберігає високе історико-



культурне реноме цього видання та дбає про незгасну тяглість класичної словесної традиції, освіжену інгаляцією вдалих експериментів від молодшого письменницького покоління, того покоління, яке від 2004 року навчається в авторитетного митця секретів поетичної творчості на кафедрі української літератури імені академіка Михайла Возняка.

«Так швидко пролітають дні ці сонячні,  
Мов пелюстки хтось обрива на соняху...» [3, с. 80] –

це пластично зримає і конкретно пейзажне відчуття плинності часу виявляє поет у «Яблуневих ліхтарях», а вже у поемі «Етап» – художньому осмисленні одного фрагменту Франкової біографії, – що увійшла до наступної збірки «Листя дикого винограду» (1987) по-філософськи глибокодумно диверсифікує категорії миттєвості й вічності:

«Ми всі минуші,  
а народ наш вічний,  
тож лет душі,  
і каторжний свій труд...  
...йому офіруй» [3, с. 125].

Саме такий твердий каменярський принцип сповідує Р. Кудлик на всіх етапах свого щедрого життєпису, і як кількадесят років тому «пускає окулярами зайчики».

Щиро вітаємо ювіляра і з прекрасним, світлим ювілеєм, і з виходом у світ «Мосяжних відлунь» – найновішої збірки текстів його творчого генія, завершальним відлунням якої є поезія «У ніч Великодню...» з добірно злагодженими побажальними прикінцевими акордами

У ніч Великодню.  
Різдвяну,  
у ніч новорічну  
Запалімо свічки,  
засвітімо свічник троєсвічний.  
І хай душі обійме  
їх врочистість святкова,  
Хай свічки їх осяють –  
свічки  
Віри,  
Надії,  
Любові!

Трисвітлого творчого многоліття Вам, дорогий Романе Михайловичу, й традиційно рідне «З роси й води!»



## Список літератури

1. Дзюба І. «... І Вічні питання до білого світу» (Нотатки про лірику Леоніда Талалая) / І. Дзюба. // Дзюба І. З криниці літ : у 3 т. / І. Дзюба – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. 1. – С. 625–631.
2. Ільницький М. Літературний Львів і «шістдесятництво» / М. Ільницький // Ільницький М. На перехрестях віку : у 3 кн. / М. Ільницький. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. II. – С. 524–580.
3. Кудлик Р. Горішня брама. Поезії / Р. Кудлик – К. : Дніпро, 1991.
4. Кудлик Р. Нічне збирання винограду. Поезії / Р. Кудлик. – Львів, 2001.
5. Салига Т. Світе, – безмежний (Роман Кудлик) / Т. Салига. // Салига Т. Воздвиження храму / Т. Салига – Львів : Світ, 2009. – С. 454–465.

**MINSTREL OF AUTUMN NIGHTS  
(ROMAN KUDLYK – 70)**

**Yaroslav Harasym**

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Universytetska Str., 1, Lviv 79000, Ukraine*

The article presents a review of the biographical and critical works of one of the most talented poets of the sixties, the unsurpassed master of Ukrainian vers libre Roman Kudlyk. The interdependence between the artist's personal principled civil position and appropriate response of government of the Soviet regime is traced, which consisted in the poet's removal from the official institutions and the prohibition of his literary texts' publication.

*Key words:* dissident movement, the sixties, vers libre, metaphorical allegory, literary and critical reception, postcolonialism.

**МЕНЕСТРЕЛЬ НОЧЕЙ ОСЕННИХ: ОРАЦИЯ ЭПИДАКТИЧЕСКАЯ  
(РОМАНУ КУДЛЫКУ – 70)**

**Ярослав Гарасим**

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

В статье осуществлен биографически-критический обзор творчества одного из самых талантливых поэтов-шестидесятников, непревзойденного мастера украинского верлибра Романа Кудлыка. Прослежена взаимозависимость между личной гражданской позицией писателя и соответствующей реакцией властного советского режима, которая заключалась в отстранении поэта от официальных писательских институций и отказа в публикациях его художественных текстов.

*Ключевые слова:* диссидентское движение, шестидесятничество, верлибр, литературно-критическая рецепция, постколониализм.

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2011  
Прийнята до друку 15.03.2011



УДК 821.161.2–1.09"19"І.Світличний:82.03(100)–051:140.8

**«...В МІЛЬЙОННИХ МИТЯХ ЖИТИ ЯК В ОДНІЙ...»  
(ІВАН СВІТЛИЧНИЙ БЕЗ ЧАСОВИХ КОРДОНІВ)  
Тарас Салига**

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

Основна увага зацентрована на поетичній творчості Івана Світличного, розглянуто поетику віршових жанрів, еволюцію «тюремного» сонета. Також йдеться про І. Світличного як про особливого майстра критичного і літературознавчого «цехів». Окремий сюжет статті – І. Світличний – перекладач світової літератури.

*Ключові слова:* шістдесятництво, образний антураж, безкомпромісність, світогляд, жанр, сонет, елегія, сатира, гротеск, переклад, послання, тюремні вірші, соціологія, інтимна лірика, епістолярність тощо.

*Світличний – це міцнюючий корінець, що тягнеться, може, від Савур-могили. Надійний корінець. У загроженому світі шістдесятників та велика людська надійність була так само важливою, як загальнолюдські цінності... Я мав звичку називати Івана – «Світличник» – чоловік активний і рухливий, а водночас спокійний і твердий. У суспільстві Іван посідав таке місце, що наводило на думку про світличник – євангельський образ покликаноного бути «світлом для віту»...*

(Євген Сверстюк. На святі надій. Вибране / Є. Сверстюк. – К. : «Наша віра», 1999. – С. 504).

Він і справді «покликаний бути»... Бути тоді, коли був... І бути тепер... Сьогодні – не без участі доморощених малоросів і розмаїтих політичних фарисеїв ув одежі чужинецького патріотизму та при їх аморальних українофобських вчинках реанімується, оживає і зухвало надимає щоки неоімперський спрут проти нашого національного поступу, нашого державотворчого і духовного буття, а усе це кличе Івана Світличного «бути». Бути як протест, як опір сваволі рідним покручам і їх розмаїтим кремлівським репетиторам, бути як образ Людини з українською долею, що прожила подвижницьке, в мудрій і красивій поведінці світличниківського гарту і правдолюбства, життя.

Якщо б в нас дійсно «мудрість би була своя» і не ми цурались того, чим інший народ гордиться, то й усе було б по-іншому. Візьмим, скажімо, уроки шістдесятництва з такими унікальними й могутніми «життями» у ньому, як «життя» Василя Стуса, В'ячеслава Чорновола, Івана Світличного та інших (живих шістдесятників не називаю). Воно ж, це шістдесятництво, зросло на чорноземі



української національної ментальності, літератури, культури, історії, християнської моралі, на європейському і світовому досвіді духовного розвитку.

Історична роль та ідейно-світоглядна місія філософії шістдесятництва у найголовнішому своєму концепті й полягала у відродженні української кореневої самобутності та побудові незалежної держави. Слава Богові – незалежну державу оголошено дев'ятнадцять літ тому, але засадничими ідеологемами шістдесятництва, їх інтелектом, творчим набутком самоофірністю зухвало ігноруємо. Не прислухаємось до шістдесятників нині суших. Що з того, що Іван Дзюба жбурнув в обличчя «прокислими щами» Дмитрові Табачнику? Той і не пообтиравшись, далі кухарить на посаді міністра, продовжує руйнувати те, що вдалося створити його попередникові міністрові освіти і науки Іванові Вакарчукові.

Якби наші «вожді й вождєнята», що впряглися в «ярмо солодке» державницького «перти плуга» не переорювали на цьому шляху те, що треба плекати, леліяти – ним засівати молоді душі, а не засівати трутизною чужинецької пропаганди, то й Президент України 27 квітня 2010 року в Страсбурзі, не відважився б стати на перекір багатьом державам, що визнали голодомор в Україні як геноцид – не смів би заперечувати його; добровільно не надів би у Харкові новітніх кайданів на руки Україні, рани на яких ще не загоїлись від попереднього рабства. Не з'явився б у Запоріжжі – славетній козацькій вольниці – пам'ятник Сталіну, а тій «голодній вовчиці» Катерині II, що «доконала» Україну – в Одесі. Не очолював би Інститут національної пам'яті комуніст Валерій Солдатенко – фальсифікатор української історії табачниківського покрою. Навіть найзапекліший руйнач українства не відважився б плюндрувати пам'ятник Лесі Українці, як це недавно вчинено. Нікому у сні не явилось би ганьбити славетного Івана Мазепу, перейменовуючи назву вулиці, що носила його ім'я, бо по ній має пройти той, що по-фарисейськи українську православну церкву Київського патріархату називає «розкольникською» і «бунтує всіх і вся» (вислів экс-президента України Леоніда Кравчука), себто має пройти Владімір Гундяєв, котрий – нинішній Патріарх тієї церкви, що проклинає Мазепу, оголосивши йому анафему, проте храми й собори, які Мазепа збудував, завоювала. Не посмів би письменник Ю. Андрухович «корчити мудрої міни», котрий кілька років тому відчайдушно ганьбив, соромив Галичину «до останнього гудзика» за її меншовартість, а сьогодні, звідтам, із цивілізованої Німеччини, що недавно возз'єдналась в одну державу, радить рятувати цю ж саму Галичину, як і Україну, від політичної «експансії» Криму, Донеччини й Луганщини способом роз'єднання, сепаратизму, мовляв, якщо вони «такі», то хай ідуть під протекторат Росії. Подібних політичних, ідеологічних, соціальних, моральних та всіляких інших абсурдів у так званій епосі демократичного «різномислення» безліч. На кожному кроці якийсь підступ, шантаж, лицемірність, шахрайство.

I. Світличний явивсь в епоху інакомислення. Власне, він прийшов, аби її творити. Незабаром її назвуть добою шістдесятників, а трохи пізніше – добою зародження дисиденства. Інакомислення, щоправда, о цій порі ще не надто виходило за межі «ідеологічних координат» соцімперіальної системи та її



тоталітарного режиму. Кремлівські політики, хоч і здирали золоті погони із Генералісимуса, все ж свого не губили: чим швидше падав Сталін, тим активніше розростався ленінізм як пророцтво новітнього Христа, за висловом Бориса Олійника, «Христа двадцять клятого століття». Навіть І. Дзюба у трактаті «Інтернаціоналізм чи русифікація» в середині 60-х років ще змушений був ховатись за доктрини ленінської національної політики.

Та все ж, у суспільстві на очах руйнувалися стандарти і стереотипи мислення. А як результат – лави творчої інтелігенції українського національного відродження: Василь Симоненко, Микола Вінграновський, Іван Драч, Ліна Костенко, Євген Сверстюк, Іван Дзюба, Алла Горська, Веніамін Кушнір, Віктор Зарецький, Панас Заливаха, Людмила Семикіна, Іван Гончар, Юрій Ілленко, Сергій Параджанов, Валерій Шевчук, Ігор та Ірина Калинці, Богдан і Михайло Горині, Іван Гель, Михайло Осадчий, Петро Скунець, Євген Гуцало, Григорій Кочур, Микола Лукаш, Григорій Нудьга, Григорій Осика, Михайлина Коцюбинська, Теодозія Бриж, Зіновія Франко, Володимир Патик, Григорій Якутович і ще багато-багато... А серед них Іван Світличний... Іван Світличний-літературознавець, Іван Світличний-критик, Іван Світличний-перекладач...

Хто він – у цих лавах, що їх сам формував, що йшов з ними разом і йшов попереду? Питання наче й просте, але водночас складне. Адже сьогодні до імені Івана Світличного апелюємо як до історичної особистості, як до національно-духовного критерію, до сподвижника українського ренесансу... Наприклад, Є. Сверстюк називає його руйначем «теорії соцреалізму і детонатором теорії партійної літератури», І. Дзюба – поетом «суворого обов'язку й честі до свого часу і своїх сучасників», І. Кошелівець – «поетом запроектованим на велике», М. Коцюбинська – «найчільнішою організовуючою постаттю в культурному Ренесансі 60-х років».

Найповнішим зібранням творів І. Світличного, де опубліковано його поезії, переклади та літературно-критичні праці, є том «Серце для куль і для рим» (Київ, «Радянський письменник», 1990. – 580 с.). На Заході завдяки культурним діячам української діаспори вийшла його збірка «Гратовані сонети» (1970), передмову до якої написав славнозвісний І. Кошелівець. 1978 року мюнхенський журнал «Сучасність» (ч. 10 (214)) опублікував цикл «Рильські октави» І. Світличного, куди увійшло вісімнадцять восьмивіршів, а «Сучасність» (ч. 7–8 (223)) 1979 року вмістила шістнадцятистрофний твір «Позаяк» (соцреалістичне наслідування Поля Верлена) із поетового циклу «Варіації на виспівані теми» (форма катренів). Це так звані самвидавівські речі, що «мандрували по руках», оскільки радянська цензура не дозволяла їх друкувати. На Заході так само виходили твори Вячеслава Чорновола, Івана Дзюби, Ліни Костенко, Василя Симоненка, Василя Стуса, Ігоря Калинця, Василя Голобородька, Михайла Осадчого, Тараса Мельничука, Євгена Сверстюка, Миколи Руденка. Ці видання, згодом писав Яр Славутич – «віддзеркалювали змаг за необмежене вживання української мови у всіх сферах життя, змаг за свободу в літературі й мистецтві, змаг за природне право українського народу жити вільним і незалежним життям і розвивати власну національну культуру. Тому авторів цих книжок, як і багатьох інших борців,



називаємо захисниками прав української нації та її культури, а те велике поживлення в українському житті правозахисним рухом» [9, с. 249].

Пізнаючи політичний та естетичний феномен доби, середовище, в якому зрів талант І. Світличного, і середовище, яке він формував, а надто, пізнаючи творчість І. Світличного в контексті названих імен, то, крім усього, доцільно враховувати й те, що в середині 60-х років в українському духовно-відроджувальнім русі, що лиш щойно починався, відбувається внутрішній розділ: частина шістдесятників, яка боялася покарань і воліла «неушкоджено» вижити, лицемірно примикала до партократичного офіціозу. Інша – полишала творчість і замикалась у собі, а ті, що не відступали від опозиційності до режиму, вибирали гулаги, допити, смерть. Нонконформізм і конформізм шістдесятників в умовах могутнього імперіального досвіду нищення людини, народу, нації ставав неминучим. Усе це, якщо хочете, присутнє у «зримій» та «незримій» субстанції літературознавчої, літературно-критичної та поетичної спадщини І. Світличного.

Учені, під час розгляду процесу духовного, національно-світоглядного піднесення 60-х років, говорять і про етапи цього процесу. Такими є: Київський клуб творчої молоді (КТМ) (1962–1964), період арештів української інтелігенції (1965–1972), постановня Української Гельсінської групи (1976), а згодом – утворення Української Гельсінської Спілки. Під таким кутом погляду, думаю, доречно розглядати творчість І. Світличного в ідейних та естетичних візіях. Візьмімо до уваги його, наприклад, жанр октави, в якому він себе почував як неперевершений майстер. Мало кому відомі його «Рильські октави», котрі згадуваний уже Яр Славутич називає «найяскравішими творами Івана Світличного», де «витончена іронія чергується з гострим сарказмом».

Октави І. Світличного ідейно-тематичним сенсом є «похідними» від поеми М. Рильського «Чумаки», написаної класичною формою восьмивірша. Він, як і М. Рильський, розмірковує про мистецтво, а свої міркування присвячує Ігореві Калинцеві та Василеві Стусові. До речі, ще 1968 року І. Світличний написав велику статтю під назвою «На калині клином світ зійшовся» про невеличку збірку віршів І. Калинця «Відчинення вертепу». Це справді треба було мати неабиякий поетичний «слух», аби так тонко відчутти творчу лабораторію поета-початківця і передбачити його розвиток. Правда, статтю в час її написання авторові не вдалось опублікувати, вона з'явилась у світ аж 1990 року у книзі «Серце для куль і для рим».

Аналізуючи «Рильські октави» Яр Славутич писав, що І. Світличний «уміло розправляє з славним бардом неокласицизму, що змушений був піти на співпрацю з Москвою... Світличний ставить питання по-франківському: поет не сміє стояти осторонь від свого народу, а йти і боротися разом із ним. М. Рильський спершу ніби ховався в роздуми про мистецтво, тікав у минуле, у так звані вічні несучасні теми, але кінець-кінцем не встояв і здався... "Щоб жити, не гріх і сизокрилим послужити" – саркастично зауважує з приводу цього Світличний, очевидно, маючи на увазі відому пісню про Сталіна пера М. Рильського» [9, с. 251].



Чи так Максим Тадейович хотів,  
Чи віщі музи те і так творили,  
Як на Вкраїну знагла налетів  
«З-за гір та з-за високих сизокрилий –  
І полилася тепла кров братів,  
І рідну землю братні трупи вкрили.  
Гай-гай! Не солов'їною була  
Та вільна пісня в пазурах орла.

Дошкульна іронія, вбивча сатира, в'їдливий сарказм – дослідники творчості І. Світличного стверджують – від природи його таланту, від його непересічного характеру. Він не випадково перекладав твори француза П. Ж. Беранже, письменника і людини за творчим і психологічним «кодом» йому дуже близької. Тому й не даремно також І. Дзюба дав таку оцінку цим перекладам: «Його досконалі переклади з Беранже, – висловився академік, – засвідчили неабиякий перекладацький хист. В українській інтерпретації Івана Світличного Беранже звучав так природньо, немовби видатний сатирик ото й писав по-українському. З однаковою вправністю – можна сказати більше: натхненністю! – відтворив він усі стильові рівні та потоки поезії Беранже: і її «вулично»-народний гумор, що часом переходить у глумливість, і добірний інтелектуальний сарказм, і політичну патетику, і громадянську розважливість, і «виходи» на м'яку довірливу лірику» [1, с. 16].

П. Ж. Беранже йому багато чого «підказував», завдяки йому він поглиблював гумористично-сатиричні засади художнього мислення, що були вкрай потрібні епосі І. Світличного. Варіації на теми француза в поетовій інтерпретації майже адекватні морально-етичним та ідеологічним догмам українських 60-х та 70-х років, в які розгорнулася шалена кампанія хрущовських сателітів проти націоналізму. Це одна напрямна художніх інвективно-сатиричних потреб, а друга – «поцінувати» наших рідних манкуртів, котрі лізли із себе, щоб тим імперським сателітам і самій же імперії прислужувати і перед ними вислужуватись: «У епоху Реставрації // Набурмосені бурбони – // Розум, честь і слава нації – // Розсідаються на трони. // А кругом – ілюмінації, // Феєрверки та овації, // Сурми, юрми, сальви дзвони. // У епоху Реставрації // Строгі й праведні закони. // Декадентський дух негачії // Крутять в гудз – аж кров холоне // Шмони, чистки, пертурбації... // Мають силу, отже, й рацію. // Щит і меч і слуг закону».

Октавам І. Світличного властиві не тільки художні підтексти, чи «езопівські здогади», але й відкритий, мабуть, найвищої міри сарказм. Цитую третій і четвертий восьмивірш зі згаданого циклу:

Про що співав він, бард? Про мед і гречку.  
Траплялося, Венерам лаври плів.  
Але частіше, ставши в позу гречну  
І ширу, не жалів речистих слів  
(«Самої правди син» і правди речник!)  
Для слави круків... вибачте, орлів.  
І мав за гімни, тиміями й оди  
І мед, і гречку, й слави, й нагороди.



А тих, кого в Сибір, на Колиму,  
Як в прірву гнали, хто поліг костями,  
Тих пом'янути не було кому.  
Про них Боян неложними устами  
Мовчав, немов заціпило йому,  
Мовчав до посиніння, до нестями  
І ладен був, щоб задушити крик,  
Ковтнути непрожований язык.

Шановний читачу! Наголошую, що йдеться тільки про «технічну» форму октави, якою блискуче володів І. Світличний, тому й так рясно їх цитую. А зміст їх – це позиція поета, його потреба висловити себе. Я тільки констатую факти, а реципієнт хай робить свої висновки чи аж так «провинився» М. Рильський, чи його «зламали», чи він «зламався», чи ще якісь інші причини вплинули на творчу поведінку поета.

Мені як читачеві імпонують оцінки Євгена Маланюка, який часто звертався до творчості М. Рильського: від статті «Дарунок Києва» (1923), написаної в Каліші (Польща) і надрукованої в альманасі «Веселка», до статті «М. Рильський в п'ятдесятиліття» (1951) та доповіді «М. Рильський в перспективі доби» (1964), написаних в Америці. Окрім цього, знаємо його присвяту поетові «Ще молимося, далекий брате» (1923) із диптиха «Сучасникам», а також велике «Послання», що з'явилося у грудневому числі львівського «Літературно-наукового вісника» (1926), де Є. Маланюк судить поета за його громадянську пасивність та його позицію, що була виражена словами «А я б хотів у тиші над вудками своє життя непроданим донести», він також дорікав українській нації за її синів, котрі більше цінують «спокій, ніж борню за державність». Але не забуваймо: цей критичний суд відбувається дуже толерантно і при житті поета, коли М. Рильський міг відреагувати. Та М. Рильський цього не робив, хоч ідеологи від літератури не тільки провокували поета на відповідь, а й буквально заставляли це зробити. Замість нього Є. Маланюкові відповіли інші – В. Сосюра та Я. Савченко. Як шляхетний інтелігент у душі М. Рильський відчував рацію за Є. Маланюком.

Не дорікаючи, Є. Маланюк констатував, що П. Тичина і М. Рильський займають те формально високе становище, на яке їх винесла революція і визвольна боротьба. При цьому він їх ровесник і на відміну від них пройшов усіма фронтами разом із С. Петлюрою, але це не перевага його, а вибір, доля. Він мимо своєї волі став емігрантом. Інші мали долі не солодші. І в М. Рильського теж не солодкою була. Тому Є. Маланюк не карає, а роздумує: «Скільки імен і постатей поглинула чорна прірва російського мовчання! Соловки і Беломорканал, Коліма, Воркута, неосяжна тундра, несходимий Сибір і позаполярні фабрики смерті. Врешті – власний самозгубний стріл. Де вони, друзі найближчі – Зеров і Филипович? Де життєрадісний Драй-Хмара? Де Хвильовий і Куліш? Де Курбас і Підмогильний? Де Антоненко-Давидович і Плужник? "А ми живемо..." Крізь усе це Тичина і Рильський мусіли пройти, – а такі речі легко не даються. Ще важче, певно, довелось їм учинити гвалт над власною творчістю, над тим, що для



кожного митця найдорожче, найістотніше, найнерозривніше зв'язане з самим його єством» [4, с. 300].

Аналізуючи твори М. Рильського, Є. Маланюк переконує: «Рильський ніколи не спадає із свого культурно-літературного рівня, ніколи не губить свідомості майстра і його літературно-мистецький смак не паралізується. Найближчий і навіть, може, найхарактеристичніший приклад – славновідома в СРСР «Пісня про Сталіна», якої «технічно»-мистецькі вартості є безсумнівні навіть для найбільш упередженого літературознавця. Навіть такі «перлини», як «Боротьба за цукровий буряк Варта більш, ніж борня з вітряками» – все ж технічно!» [4, с. 303].

Як бачимо, І. Світличний по-іншому оцінював М. Рильського, приблизно в тому ж ключі, як у «Феномені доби» В. Стус трактував П. Тичину. І В. Стус, і І. Світличний героїчно, не для «гонорового показу», не демонструючи продемонстрували яскраві уроки своїх яскравих життів, то, очевидно, здобули моральне право на власний оцінний максималізм. Максималістські вимоги до себе, зрозуміло, природньо диктують такі ж вимоги й до іншого – до громадянської поведінки і до поведінки творчої. Тому творчий доробок радянських письменників, а краще сказати, письменників радянської доби був матеріалом для пародіювань, дотепних висміювань, глузливої і безпощадної критики. У його «Воскресінні Бояна» живе збірний образ поета, котрий, як висловився Яр Славутич, не відходить «ні на мікрон від державного компасу», що ніколи не має (бо не сміє мати!) «суперечности з дійсністю», вливаючи відрами «сиропи дозовані» в свою творчість. Розгніваний на таких Боянів, що «піднімаються з попелу Феніксом», поет саркастично звертається саме до них, новітніх українських Гамлетів» [9, с. 259].

Допоки ще є в нас «Вітчизна» й «Дніпро»  
І мужність римується з благонадійністю,  
А скальпель вогненний – з чорнильним пером –  
Не буде ніколи Парнас вам Голгобою, –  
Даремно ви прієте і тремтите.  
Відкрито і мужньо цілуйте пантофлю,  
На ліру за вами довічний патент.  
До чорта усі пересуди й опії! –  
Твердий, як багнет, і прямий, як декрет,  
Затвердлий гудрон генеральної лінії.  
Вперед же, Бояне! Бояне, вперед!

До «воскреслого» радянського Бояна (ним може бути будь-хто із проданих радянських письменників) приходить додому Т. Шевченко. Він з'являється як Совість, як уособлення творчого Сумління, Честі народу. Приходить і судить.

Приходить непрохано, владно, – не гостем,  
Не Перебендею, не Кобзарем.  
Приходить суддею, приходить Апостолом  
І пробі! – Бояна за барки бере.  
– Ти що, недовірку, ти, покручив виплоде!





Медальної слави, як манни, забав?  
 Небесного лакомства? панства великого?  
 Чи гострий язик тобі не по зубах?  
 Гвалтовнику музи! Ганьбо мого роду!  
 Пощо ти для втіхи сановних горил  
 Орлині крила обтяв об колоду  
 І жвакаєш січку з порубаних крил?

Особливе місце в поетичних інтерпретуваннях літератури посідають варіації на тему Гамлета. Це ті художні речі, якими поет утвердив себе «на посаду» сатирика-інтелектуала, з якої ніхто і ніколи не може зняти, бо тут може бути тільки І. Світличний. Він, наприклад, «розклав» образ Гетевого Мефістофеля на окремі складники-характери, що собою уособлюють фігурерські типи і типи радянських вождів і вождєнат, утворивши таким способом унікальний цикл «Мефісто-Фавст».

І цього циклу, і всіх інших літературних пародіювань, і навіть певних жанрових (і не тільки жанрових) містифікацій у творчій практиці І. Світличного, мабуть, не було б, якби він за складом таланту не був аналітиком, професійним ученим-літературознавцем. Він надзвичайний знавець поетичних жанрів, зокрема сонета, а саме тієї його специфіки, що стосується українського тюремного чи в'язничного жанрового «обличчя» сонета, генеалогія якого пролягає крізь матерію сонетів І. Франка, В. Яніва, Б. Кравціва, М. Ореста, В. Чаплєнка. Простеживши сонетну еволюцію і його своєрідну поетику строф, яку успадкував І. Світличний, базуючи її на нашій національній поетичній основі, Ігор Качуровський стверджує, що український тюремний сонет (не без «заслуг» І. Світличного) став надбанням світового сонетного досвіду. Ось, наприклад, його сонет «Тюрма»:

В тюрмі, за ґратами, в неволі  
 Мені приснилася... тюрма.  
 Але не ця. Ні ґрат нема,  
 Ні варти. І всього доволі.

І світ – ідилія сама.  
 І люди – стовпище моголів  
 З кокардами, а серцем голі:  
 Кричать, а мова в них німа.

Полуда очі заступила,  
 На світ їм глянути несила,  
 Всі ждуть... початку чи кінця?

Відпущення гріхів чи страти?  
 І гупають об ребра-ґрати  
 Безвинно-заячі серця.

Увесь образний антураж: «тюрма», «ґрати», «неволя», «варта», «кокарди», «стовпище моголів» тощо – це майже усталена мова уявленої української



людини і, без сумніву, всього народу, що прагне волі. Авторами таких «світоглядних», «політичних», «тюремних» чи «ґратованих» сонетів судилося бути поетам із «замкнутих» чи «незамкнених» тюрем, себто українцям, бо така їх в'язнича доля, їх історія та їх споконвічне прагнення волі, свободи:

І враз ні стін, ні ґрат, ні стелі.  
Хтось невидимий ізбудив  
Світ Калинцевих візій-див,  
Драчеві клекоти і хмелі,

Рій Вінграновських інвектив,  
Чаклунство Ліни, невеселі  
Голобородькові постелі  
І Стусів бас-речитатив.

Парнас! І що ті шмони й допит?  
Не вірю в будень, побут, клопіт –  
В мізерію, дрібнішу тлі.

Вщухає суєтна тривога.  
І в небесах я бачу Бога,  
І боже слово на землі.

Безкомпромісність, самокритика, докори собі самому, своїй поведінці і своїм провинам, тобто сумне продовження сатири, якою намагалися вилікувати націю Т. Шевченко, П. Куліш, І. Франко, Леся Українка, Є. Маланюк, але нація і далі не прозріває, залишається сліпонародженою:

Самі собі будуєм тюрми,  
Самі в них потім живемо,  
Самі себе стережемо.  
Вже тюрем – тьма, а в тюрмах – юрми.

А ми – нічого. Женемо  
За муром мур, за муром мур ми.  
Суботники! Аврари! Штурми!  
Вже й ми – не ми. Воно само

Так склалося, так повелося  
І так ведеться здавна й досі.  
Сліпо народжені в тюрмі,  
Кому поскаржимося? На кого?  
На чорта лисого? На Бога?  
Тюрма – ж своя. І ми – самі.

«Камерні мотиви» поет закінчує «Сонетом вдячності». Ніяким тюрмам не зламати козацького духу та шевченківської віри. Як би не жорнували український народ кремлівські жорна, він усе ж змобілізується на чин до волі: «Що буде з



того? Кремінь волі? // Чи слина і квиління кволі? // ...Буде щось. А – буде! // Ні сліз, ні ремства, ні огуди, // Ні роздратовання, ні зла... // І слава Богу, що сподобив // Мене для гарту і для проби, // На згин, на спротив і на злам». Мова, свобода слова, демократія поведінки для І. Світличного – кисень життя. Коли ж заходить мова про мову, він не втомлюється іронізувати, карати своїх супротивників афористичними «ударами»: «Потрібен Київ без'язиким! Як язикатим – Соловки!». І. Світличний – свободоносець. Він нездоланий у виборі своїх вчинків. Він несе «свободу в суд за грати», її від нього «не забрати і здохну, а вона – моя». Він стоїть на своєму: «Судіть мене. Судіть без знижки, // Судіть – я винен – хоч до «вишки» // Мене, а заодно й себе».

Олексій Неживий сьогодні слушно наголошує, що І. Світличний, «ставши неперевершеним літературним авторитетом, наставником талановитої творчої молоді, він став і сполучною ланкою між Східною та Західною Україною, між культурними діячами історичної батьківщини й української діаспори» [5]. Ті, кому він до ув'язнення був наставником, у наведеному сонеті «Парнас», уже іменуються як духовні побратими, вони уособлюють молоді дужі сили, котрі бережуть «звичаї отчі», не випрошують свободи, а стали на прю за неї: «О, дайте, дайте мне свободу!...» // Співочий князю! Боже збав // Святиню жебрати! Хіба // Свобода – брати нагороду // Із чужинецьких рук? Ганьба!». Світличний не був би Світличним, якщо б художньо не обіграв слова арії князя Ігоря з опери Бородіна «Князь Ігор». Я веду до того, що його сонети, як і вся його поезія інтелектуально наснажені. У нього раціонально-інтелектуальний пасаж спрямований на емоційне сприйняття.

Довершений сонет, як висловився прекрасний його дослідник і практик Д. Павличко, «досконалістю форми приналежить мові літак, мобілізує душу небезпекою польоту, спонукає думати про важливі небуденні речі, залишає в свідомості сліди подивування тим, що за короткий час так багато простору можна подолати» [6, с. 5]. Звичайно, що такої досконалості форми і такої його наповненості небуденним змістом також прагнув І. Світличний. Як йому це вдавалося, можемо побачити на його «одописних» сонетах. Майже всі вони комусь присвячені: В. Симоненкові, Н. Світличній, С. Мамчурові, П. Заливасі, Є. Сверстюкові, В. Стусові, В. Петровському, М. Брайчевському, Г. Севрук, Л. Світличній. Його сонети, як і чи не вся його поезія, мають конкретних адресатів. Наприклад, «Випадковий сонет» поет посилає самому сонетному жанрові, а «Верлібр» – неримованій формі поезії, «Класичний вірш» – класичним нормам версифікації. Є в нього сонети, які він «заадресував» персоніфікованим образами-поняттям – Відчаєві, Жалісливості, Свободі, Самоті, Провині, Мовчанню, Вдячності, Душі тощо.

Євгенові Сверстюкові поет присвячує сонет-послання, в якому інтимність розмови є свідченням великої між ними духовної дружби, побратимства:

Євгене! Де ти там Євгене?  
Агов, сусіде! Озовись!  
Якщо не в двері, то – як мисль –  
По дереву, крізь вікно, й до мене.



Що варта? Плюнь і одвернись.  
Зневаж її. То ж гідь, гісни,  
То не для тебе й не для мене.  
Вона – мана. Тож не барись.

Присвяту В. Стусові написано у подібній ключовій інтонації, де слово з приматом у ньому емоцій поваги й любові до конкретної особи переходить у гнів до її супротивників: «Коли твій вистражданий злочин – // Твоя окрадена любов, // Тоді нехай в чаду обмов // Ганьблять тебе ганьбою збочень, // Відступництва, і зрад, і змов, – // Той чорний суд тобі ніпочім. // І ти в пусті й холодні очі, // Як в прірву, глянеш знов і знов. // І будуть глузи, глум, погорда – // Тобі найвища нагорода, – // І ти, на проби й гарт готов, // Крізь всі мордовії й сибіри // Нестимеш гордо світло віри // В свою незраджену любов».

Радянська тюремна каторга політичних одностудців розлучала, але розлучала їх тільки географічно, роз'єднувала їх колючими дротами. Відбуваючи фабриковані судові вироки в різних місцях «необъятной родини», дисидентство ще більше єдналось, гартувалось і між собою гуртувалося, духовно кріпло та браталося часто завдяки унікально винахідливо-хитрим формам епістолярію, віршовим посвятам тощо. Листування між ними відбувалося не за мотивами «правил гарної поведінки»: себто, «ти мені написав листа, а я повинен відписати», – не з обов'язку чемності, а з поклику душ, з потреби духовного спілкування, з братерської вірності та громадянської солідарності. Якщо, скажімо, В. Стус пише листа до І. Світличного, то його диктує внутрішня потреба, він не соромиться відверто «сентиментальної» лексики, аж навіть «пестливого» тону розмови, бо це швидше не лист, а сповідь, розмова сердець: «Добровусе мое сонечко, сервус новорічний Тобі! Часто згадую Тебе після тієї феєричної зустрічі<sup>1</sup>, яка ніби наснилась – та й годі. Лишилася усмішка, літепло її, що й досі плаває – без тіла, але тим викінченіше. Втім, зізнаюся, що від самоти і довгого чекання я вже, здається, скоро посвічусь. Але рятує від самоспалаху – думка, що там – Батьківщина. За межею. Там, лівіше серця. З горя молодого сосна стриміє в небо, ніби щогла. А Бог шепоче спрагло: аз воздам. Хотів би, друже, обчитати Тебе надовкруг – елегіями, стихами, але ще жди-пожди. Тож – не зови мене, не клич мене. То не по-чесному, благаю. Тебе – у радості вітаю я. Тебе – і в горі я вітаю» [10, с. 91].

«Гратовані сонети» І. Світличного своєю тематикою «не зациклені» на тюремно-невольничих мотивах, вони часто, сказати б, поза межами ґрат, на волі. І це природно, бо й ув'язнена людина живе й іншими почуттями – медитативно-інтимними, ностальгією за безпосереднім спілкуванням з природою тощо. Ось як звучить інтимний сюжет в І. Світличного: «Ти всім, чим лиш могла, була мені: // Була Великоднем і буднем, // Гарантом «будем-перебудем», // Була росиною на камені // І каменем – твердим корундом. // А руки, тугою заламані, – // Немов чайні два крила мені // Над дуроломом велелюдним. // Була зигзицею і Ладою, // Живицею на рану, владою – // Єдиною на вся і все. // І ким Тобі – не знаю – бути ще, // Коли круте житейське нуртище // Нас чорторіями несе».

<sup>1</sup> Очевидно, В. С. має на увазі хвилину зустрічі під час суду.



Не відкриття... Інтимна, любовна, еротична (кажіть, як хочете) тема для жанру сонета стара, як його форма. Неначе й нема потреби згадувати зараз книгу Данте Аліґ'єрі «Vita nova» чи Франческо Петрарку, який присвятив Лаурі понад триста сонетів, або говорити про сонети Лопе де Веги, В. Шекспіра, Дж. Мільтона чи інших світових майстрів жанру. Але в контексті роздумів про сонет І. Світличного така згадка напрошується по-перше тому, що для нього класичний, світовий досвід художнього творення був його біблією, а по-друге, що добре знаючи цей світовий досвід, він прагнув вийти поза його межі і сказати щось своє уже в умовах іншої суспільно-духовної конкретики.

Так само традиційною, із засягами давноминулих століть є в сонеті тема природи. Тут знову доречним буде Д. Павличко, який у передмові до «Світового сонета» висловився: «сонет найменший драматургійний жанр, який залежно від потреби може бути портретом або одою, інвективою або сповіддю, пейзажем або стислим філософським трактатом» [6, с. 7]. Про портретну одописність, інвективність та сповідальність у сонетах І. Світличного мовилося вище, а ось його сонет із мотивом пейзажу: «Армада вітру вщент з розгону // Засилля снігу розмела, // Басистий грім трубить зі зла // Нецензуровані резони. // Зелена оргія зела! // Повсталі трави рвуть гудрони. // Гряде, змітаючи кордони, // Ординська армія стебла. // Руйновище снігів і льоду // Враз перекинулось на воду – // І ходу, ходу до Дніпра. // А сонце стало серед неба, // Нещадно смалить. Так і треба. // Пора оновлення... Пора!»

«Без критичної спадщини Івана Світличного, – стверджує І. Дзюба, – неможливо скласти повне уявлення про літературне життя 50–60-х років, як і неможливо по-науковому вивчати літературний процес цього періоду» [1, с. 19–20]. Якою, скажімо, відважною була дискусія з питань соцреалізму, що велася саме тоді, коли І. Світличний почав заявляти свої антисоцреалізмівські погляди. А праці Л. Хінкулова, М. Равлюка, Л. Санова, М. Шамоти та інших авторів з їх одвертою ортодоксальністю й породжували фаховий проти них опір. «Новими хоробрими» ставали В. Іванисенко, І. Світличний, І. Дзюба, М. Коцюбинська, Є. Сверстюк. Саме в цей час і з'явилася книга І. Дзюби «Звичайна людина чи “міщанин”», що стала відвертим викликом догматичним оборонцям соціалітератури й уроками критичного думання для інших.

Як літературознавець та критик І. Світличний мав своє поле обробітку. Він полов бур'ян, що проріс у літературі 50–60-х років ХХ ст. Із авторів з відзнаками офіційного авторитету, твори яких потрапляли під його критичне перо, І. Світличний знімав усталені табу, нехтував зірочками наносної соцреалізмівської «слави», часто переводячи цих авторів у ранг рядових учасників літпроцесу, а то й на шаблі письменницького аматорства. Проте його нищівні оцінки ніколи не були лукавими, хоч і сповненими іронії та гротеску. Це була його позиція. Все відбувалося на адекватному рівні до ідейно-естетичної вартості твору. Як уже мовилося, І. Світличний – унікальний майстер іронічних висловів. У нього іронія наявна і в літературознавчих та мовознавчих текстах, і в поезії. Його витончена насмішка та глузливість, що приховані за образами інакомовлення, завжди влучають у ціль. Часто його висміювально-іронічні антифразиси переходять у сатиру: «...як злидня-свинопаса // Коронуватимуть на



трон // І бидло стане паном. Маса // Наїється хліба, сала, м'яса, // Тож буде правда і закон».

Атмосфера ренесансу шістдесятництва вимагала різноаспектної стилістики у підході до тих фактів та явищ, що в цьому часі домінували. У полі його зору природньо були твори молодих творчих адептів, що оновлювали літпроцес. Ідейно-естетичну модернізацію цього процесу він вважав за основу поступу, за рушійну прагматику суспільно-духовного оздоровлення. Таким було його розуміння живого руху художнього процесу, самооновлення літератури, її розвитку. Він вмів пізнавати якусь, наче приховану внутрішню матерію окремого твору чи творів стилістично об'єднаних, але на цій основі міг передбачити подальший творчий рух автора. Доказом такої естетичної проникливості та спостережливості, повторю І. Дзюбу, може бути розгляд віршів молодого І. Калинця. Аналізуючи його переназану збірку «Відчинення вертепу» (спершу вона мала назву «Країна колядок») І. Світличний 1968 року у статті-рецензії «На калині клином світ зійшовся» висловився: «Вершити самотньо храм на духовному руйновищі; вірити, що той храм "ще буде повен", в час, коли

з димом Десятинну, і десятків інших –  
хай дибляться до Бога, хай дибають до ділька! –

творити добро і красу, коли у відповідь, замість вияву вдячності і підтримки,

на велелюдних судищах осудження  
із писків прискає, як присок, –

для цього треба не просто мати неабияку силу волі й певності, для цього треба бути відданим своєму храмові, своєму світові так, як тільки справжній патріот буває відданим своїй Вітчизні – не тільки тоді, коли вона в славі й розквіті, але й тоді, коли вона гине: без Вітчизни для патріота немає життя. Хай поет пробачить нам дещо завищені порівняння, дещо загучні – як для Калинцевої поезії – слова, але то справді так: І. Калинець може перестати з тих чи інших причин писати зовсім, але не можна чекати, щоб він відмовився від свого світу, зрадив його; бо він сам – частка того світу, син Країни Колядок, і відступництво для нього дорівнювало б духовному самогубству» [8, с. 527–528].

Мабуть, як ніхто інший І. Світличний подав руку підтримки так званим «безпритульним» авторам, себто поетам тоді утворюваної Київської школи – В. Голобородькові, В. Кордунові, М. Воробйову, М. Мамайсурові, М. Григоріву та ін. Їхні вірші уособлювали собою нову хвилю української поезії, тому цензори їх заморожували «на корені». До загального читача вони почали приходити десь із другої половини 80-х років попереднього століття, а до цього їх можна було читати в рукописах, які поширювалися між симпатиками такої поезії. Сьогодні це окремий пласт української поезії, що її естетично омогутнює.

Хтось із дослідників творчості І. Світличного висловився, що він в умовах радянської догматики та ідеологічного безумства як філолог-літературознавець завжди акцентував свою увагу на дискусійній проблематиці, руйнуючи насажені стереотипи та очищаючи конкретні факти чи явища від фальшивої апологетики.



Такими є зокрема його шевченкознавчі дослідження, в яких він «рятував» Т. Шевченка від наклепів поборництва «гайдамацько-національної різанини», «трибуна» класової боротьби та революційного демократизму. Поема Т. Шевченка «Великий льох» з-поміж інших Кобзаревих творів, мабуть, якнайбільше була сплюндрована – шевченкознавцями «соцреалізмівського» штибу. Зрозуміло, що саме з цієї причини І. Світличний написав статтю «Художні скарби "Великого льоху"», в якій, знову ж таки в умовах тогочасної дійсності намагається уникнути прямолінійно-соціологічного та вульгарно-ідеологічного трактування образів-алегорій, а наблизити їх до тих реалістичних контекстів, які в ці образи вкладав Т. Шевченко.

У той час, коли І. Світличний писав свої дослідження про Т. Шевченка, йому об'єктивну суть часто доводилося вкладати у приховану «субстанцію слів», себто ховатися за ті антифразні форми, про які мовилось вище. Не сприймаючи радянського шевченкознавства, він наче став «воювати» із націоналістичними вченими української діаспори, зокрема такими, як відомі дослідники Шевченкової творчості професор Степан Смаль-Стоцький та Орест Павлів. І. Світличний робив це для того, щоб окраденому радянському читачеві відкрити ширший шевченківський світ, показати суперечливість тлумачень його творів, явити незнані йому імена інтерпретаторів.

Статтю «Гармонія і алгебра» І. Світличний написав з мотиву відвертого протистояння вульгарному соціологізму та псевдонауковості й схоластиці. Треба було бути справжнім воїном, аби виступити проти тодішнього «мовознавчого» зухвальця віце-президента Академії наук АН УРСР І. Білодіда. І. Світличному страх перед вельможею не завадив. Він «бомбить» найфундаментальніші мовознавчі дослідження (так тоді їх оцінювали) з-під крила академіка І. Білодіда – монографію В. Ващенко «Мова Тараса Шевченка», збірник статей «Джерело мовної майстерності Т. Г. Шевченка», дослідження П. Петрової «Шевченкове слово та поетичний контекст» і працю самого «метра» і законодавця тодішньої мовознавчої науки академіка І. Білодіда «Т. Г. Шевченко в історії української літературної мови».

Дослідження І. Світличного «Духовна драма Шевченка» (1976 року) написано тоді, коли його автор вже знав тюремні в'язниці імперії, які «ізв'едал» Т. Шевченко (тієї ж, тільки на її вітрині було виписано іншу назву – СРСР), тому воно таке болісно-інтимне й глибоке. Тут виразно простежується еволюція філософського мислення автора. Галина Коваленко, вивчаючи літературознавчі та критичні розвідки І. Світличного, влучно відзначає, що «ситуація, коли митець змушений відтворювати, з одного боку, Україну, за яку він носить у серці глибокий "національний сором", не тільки не зникла, а ще більше загострилася і стала ще болючішою. Тому І. Світличний став мовби ближчим до Т. Шевченка з його «караюсь... але не каюсь», а виношувані ним думки тут оформилися, проясніли» [2, с. 11]. Так і є – проблема національно-духовної деградації українського суспільства залишається й досі найболючішою. Шевченків біль і мука за долю України були філософією його життя, тому І. Світличний, протестуючи проти «міфологізації» Т. Шевченка, яку, на жаль,



сьогодні активно практикують, виводить актуальну історіософську концепцію – докір народові за його примирення з духовним каліцтвом.

Якщо ж говорити про світоглядну еволюцію Світличного-літературознавця і критика, то, очевидно, варто вникати в естетику праць таких зарубіжних теоретиків, як Мелвін Рейдер, Клайв Белл, Жак Марітен, Зігмунд Фрейд, Вільгельм Воррінгер та інші, які він ретельно опрацьовував, як опрацьовував і праці В. Белінського, М. Добролюбова та інші, звичайно, зіставляючи їх. При ширшій постановці питання, себто у його заглибленні в еволюцію становлення політичного світогляду молодого І. Світличного ніяк не можна не враховувати спостережень І. Дзюби. Він зокрема висловився, що «ніяким антирадянщиком» чи «націоналістом Іван Світличний ніколи не був. Навпаки, в політичних суперечках тих років (а їх було чимало, це тепер “дисидентство” уявляється якимось суцільним і однозначним, когортою однодумців, а насправді все виглядало інакше, існували різні погляди, точилися принципові дискусії, незгоди стосувалися й дуже важливих загальних принципів; це вже концтабори всіх зрівняли), – у цих суперечках він виявляв об'єктивність, тверезість, розсудливість, ідеологічне кредо своє ідентифікував як демократичний соціалізм. І до українського патріотизму йшов не від національного сентименту та емоцій, а від загальнолюдських гуманістичних понять і цінностей, від почуття справедливості. Казав: буде демократія – буде й Україна, не буде демократії – не буде й України» [1, с. 17].

Промовисте й конкретне доповнення до твердження І. Дзюби зробив Є. Сверстюк. «Очевидно, – читаємо у прекрасній Сверстюковій силуеті, – слово “комуніст” для Івана Світличного, Івана Дзюби чи Михайлини Коцюбинської змалку звучало по-іншому, ніж у моєму волинському селі, де цим словом лякали дітей. Вони пережили захоплення українською комуністичною опозицією 20-х років. Я ж приймав романтиків Миколу Куліша і Миколу Хвильового, але ж при цьому для мене було дуже важливо, що їх приймали Микола Зеров і Лесь Курбас» [7, с. 515].

Та найяскравіше освітлює цю проблему сам І. Світличний. У серпневому листі 1979 року до Марка Сірого він пише: «Ви питаєте хто з письменників-критиків впливав на мене найбільше, коли я входив у літературу. Я радий, що Ви запитали саме про критиків, а не про поетів, на це питання я можу відповісти легко і коротко (в іншому випадку мій лист переріс би у цілий трактат про поезію); помірно на мене впливали багато хто з моїх колег, але з-посеред багатьох гігантом над гігантами височить постать мого наукового шефа, академіка О. І. Білецького, людини не лише надзвичайного хисту, але й неймовірної на той час сміливості. Він і мене взяв до себе в аспірантуру не так за мої знання чи хист (я ними й зараз похвалитися не можу, а тоді вони були зовсім мізерні), як за півнячу задерикуватість і, можна сказати, хуліганську на той час зухвалість: у трактаті, що я написав, вступаючи до аспірантури, я піддав сумніву одну, тоді панівну теорію, за якою стояв авторитет не тільки літературний. Творив він переважно усно, виступаючи на засіданнях вченої ради Інституту літератури ім. Шевченка, його виступи-імпровізації не записувалися і зараз лишилися лише як пам'ять-згадка в свідомості його слухачів, але з першого разу він полонив мене



своїми неймовірними знаннями, гострим розумом і небаченою тоді сміливістю постановки літературних питань, і досі він лишився для мене взірцем (на жаль, недосяжним). Він богував, він чарував, як митець, лишаючись водночас і строгим мислителем, поєднуючи все те в одній особі вченого громадянина...

...Пізніше, зазнайомившись із молодими тоді поетами В. Симоненком, І. Драчем, М. Вінграновським та ін. і виступаючи вже в ролі судді їхніх творів, я завжди мав за зразок поведінку незабутнього О. І., і якщо мені це не вдавалося так, як йому, то винен у цьому не вчитель, а учень. Пізніше, вже після смерті мого вчителя, велике враження на мене справили праці професора Тартуського університету Ю. М. Лотмана, як я й зараз вважаю для себе зразковим. Особисто я з ним не знайомий, але після О. І. Білецького саме його я вважаю своїм другим Учителем (хоч він про те, звичайно, не знає)» [3, с. 92].

Образ І. Світличного величаво вияскравлюють його переклади із давньоруської («Слово про Ігорева січ», переспів), з турецької – Велі Орхана, з польської – Юліана Тувіма та Норвіда Ципріяна, із сербської – Десанки Максимович, а головне, з французької – П'єра Ронсара, Жана Лафонтена, П'єра-Жана Беранже, Шарля де Ліля Леконта, Шарля Бодлера, Поля Верлена, Поля Елюара, Луї Арагона та ін. Звісно, про переклади мусять писати знавці мов, відповідні спеціалісти. Тому я керуюсь оцінками, які вони висловили перекладачеві І. Світличному, аналізуючи його «унікальний перекладацький хист» (М. Лукаш): твори Беранже в його інтерпретації звучать «так природньо, немовби їх видатний сатирик ото й писав по-українському» (І. Дзюба).

Ніхто із перекладознавців та й із перекладачів теж ніколи не спростовував «золотого правила», що довершений переклад відбувається тоді, коли перекладач, крім знання мови, яку тлумачить, у тонкощах володіє мовою, якою здійснює переклад. Лексикографічні аналізи та оцінки, які належать мовознавчому перу І. Світличного, як і самі його переклади це правило підтверджують. Його ж яскраво-благородне, прекрасне християнське життя у слові й відбувалось... Було початком його і було кінцем його... А втім, воно в його Слові й продовжується. Точніше, повинно продовжуватись, бо воно Життя – племін, який світить і зігріває.

### Список літератури

1. Дзюба І. «Душа розпластана на пласі...» / І. Дзюба // Світличний І. Серце для куль і для рим / І. Світличний. – К., 1990.
2. Коваленко Г. Шевченкознавчі розвідки Івана Світличного / Г. Коваленко // Слово і Час. – 1997. – № 3.
3. Листи Івана Світличного до рідних та друзів // Слово і час. – № 3. – 2010.
4. Маланюк Є. М. Рильський в п'ятдесятиліття / Є. Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень. Проза / Є. Маланюк. – Торонто; Онтаріо, 1962.
5. Неживий О. Повернення Івана Світличного / О. Неживий // Літературна Україна. – 24 вересня 2009 р. – № 31 (5319).
6. Павличко Д. Гармонія любові. Передмова / Д. Павличко // Світовий сонет. – К.: Дніпро, 1983.
7. Сверстюк Є. На святі надій. Вибране / Є. Сверстюк. – К.: Наша віра, 1999.



8. *Світличний І.* Серце для куль і для рим / І. Світличний. – К., 1990.

9. *Славутич Яр.* Поезія Івана Світличного / Яр Славутич // Слово : збірник об'єднання українських письменників «Слово». – 1981.

10. *Стус В.* До Івана Світличного (1974–1976) / В. Стус // Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах / В. Стус. – Львів, 1997. – Т. 6 (додатковий) Кн. II.

**«...IN MILLIONS OF MOMENTS LIVE LIKE IN ONE...»  
(IVAN SVITLYCHNYI WITHOUT TEMPORAL BORDERS)**

**Taras Salyha**

*Ivan Franko National University of Lviv  
Universytetska Str., 1, Lviv 79000, Ukraine*

The article focuses on Ivan Svitlychny's poetry, poetical genres and the evolution of «prison» sonnet are considered. Svitlychny is also referred as the great master of the critical and literature craft. Besides the article contains a separate subject - Ivan Svitlychny as the famous translator of world literature.

*Key words:* sixties, shaped entourage, uncompromising, ideology, genre, sonnet, elegy, satire, grotesque, translation, epistle, prison poetry, sociology, intimate lyrics, epistolarity.

**«...В МИЛЛИОННЫХ МГНОВЕНИЯХ ЖИТЬ КАК В ОДНОЙ...»  
(ИВАН СВИТЛЫЧНЫЙ БЕЗ ВРЕМЕННЫХ ГРАНИЦ)**

**Тарас Салыга**

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

Основное внимание акцентировано на поэтическом творчестве Ивана Свитлычного, рассмотрено поэтику стихотворных жанров, эволюцию «тюремного» сонета. Также говорится о Свитлычном как об особом мастере критического и литературоведческого «цехов». Отдельный сюжет статьи – Иван Свитлычный – переводчик мировой литературы.

*Ключевые слова:* шестидесятничество, образный антураж, бескомпромиссность, мировоззрение, жанр, сонет, элегия, сатира, гротеск, перевод, послание, тюремные стихи, социология, интимная лирика, эпистолярность подобное

Стаття надійшла до редколегії 27.01.2011

Прийнята до друку 23.02.2011



УДК 821.161.2.07:39(=161.2)

**КРИЗЬ ЕПОХИ ТА СВІТИ:  
ТРАНСФІГУРАЦІЯ І ТРАНСФЕРНІСТЬ  
ЯК ФОРМИ КОГЕРЕНТНОСТІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ**

**Роман Крохмальний**

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

У дослідженні – погляд на тексти української літератури крізь призму пошуку справжнього обличчя національної культури; виявлення глибинних зв'язків міфологічного і концептуального. Зроблено спробу довести позитивність методу інтерпретації тексту на засадах когерентності художнього образу.

*Ключові слова:* взаємозв'язок, когерентність, міф, символ, образ, трансфігурація, трансферність, текст.

Сучасні концептуальні підходи до інтерпретації текстів на підставі когерентності художнього образу впливають із джерел, що мають особливі глибинні ознаки українського національного світогляду, на якому й формувалися основні засади красного письменства та діалектика історико-літературного поступу. Світогляд цей походить із прадавнього міфологічного мислення як форми уявлень про існування зв'язку між предметами, як «феномену свідомості, що базується на ототожненні пізнавального світу з певним текстом» [2, с. 9]; Іван Франко по-своєму сприйняв явище когерентності художнього образу в літературній баладі, коли перед аналізом тексту «Тополі» Т. Шевченка, пов'язав її з двома мотивами: а) викликування з допомогою чарів неприсутнього милого (когерентність / трансферність); б) переміна дівчини в тополлю (когерентність / трансфігурація). Для глибшого розуміння образного світу Шевченкової балади, дослідник наводить приклади взаємозв'язку між світами у низці пісень, що належать індійській, литовській, моравській, сербській, німецькій, польській та українській культурі. Взаємозв'язок та взаємовплив персонажів, що перебувають у різних світах, виглядає найбільш переконливо в польській пісні – «плач дрібних голодних сиріт прикликає їх матір з гробу до хати, де вона одягає їх, миє, годує і вчить молитви; зла мачуха бачить се все і, почувши гризоту сумління, стає добра до сиріт» [11, с. 79]. Усі пісні, які згадав І. Франко, об'єднує спільна ідея: дочасна людина має в собі «щось» вічне, має «те, що не вмирає»; смерть – не остаточна крапка, а перехід, зміна місця і форми буття; перебування поза межею земного буття не обриває взаємозв'язку і взаємовпливу. Наші далекі предки у піснях заклали мудрий погляд на стосунок дочасного з вічним. Той, хто нівелює, знищує такий взаємозв'язок, – позбавляє земне буття дуже вартісного сенсу, що освітлює дочасне веселковими барвами вічності. У тім, що мати вчить дітей молитви,



проявляється взаємозв'язок «людина»–«Бог», проявляється вертикальна сакральна когерентність. Метаморфоза і прихід до хати померлої матері чинить такий різкий вплив на злу людину, «злу мачуху», що вона перемінюється у «добру». Усі приклади, які навів І. Франко, ілюструють явище когерентності фольклорних образів. А потужний дидактичний код, що проявляється при цьому, наближає міфологічне мислення до концептуального.

На підставі дослідження творчості Миколи Костомарова як фольклориста і літературознавця М. Яценко робить висновок, що «міфологічна символіка як явище ще донаціональне несе в собі вічні проблеми буття і в художній формі передає їх наступним поколінням, поступово формуючи духовну субстанцію етносу та виступаючи об'єднуючим началом національної самосвідомості й мистецтва. Чим глибше дослідник може проникнути в найдавніші часи, тим «чистішим» постає національний «дух» [6, с. 22].

Євген Гуцало розглядає творчі акти людини, як постійне наслідування творчих актів Великого Творця! І трактує їхню сутність як трансформацію й трансферність інтенцій – у «нев'янучі квіти таких замірів прагнучої власних метаморфоз гордої індивідуальності, її реально-прекрасних перевтілень душі». Досконалість таких творчих перевтілень виливається у «зупинені миті», у створення вічного посеред дочасного. І те вічне позначене трансферністю, бо рухається крізь час, і ця трансферність водночас є когерентністю, бо шедеври зв'язують покоління, часи і народи: «Але коли вчитуєшся в “Пісню над піснями” Соломонову, коли вглядаєшся у пектораль, коли причащаєшся Шевченковим словом, – не можеш не звідувати зачудування, що саме ці начебто “зупинені миті” насправді є рухомими митями, бо ж не меркнуть і не гаснуть, посуваючись через часи й простори людської свідомості, водночас і творячи цю немеркнучу й негаснучу людську свідомість, тобто весь час залишаючись у чарівному колі перевтілень, магічних метаморфоз» [3, с. 19].

У «Слов'янській міфології» М. Костомарова виразно проглядають риси концепту когерентності як основи естетичного сприймання дійсності: «...в людині є таємне око, котре бачить, що й груба матерія має зв'язок з духовною істотою; є таємний голос, котрий вказує, в чому відбувається цей зв'язок. Ось ця свідомість духовного в тілесному й складає основу всього прекрасного у мистецтві. Воно є ознакою гармонії та любові, що існує між Творцем та його творіннями» [6, с. 59].

Костомарівська формула «Творець відкривається у творінні» насправді є дуже місткою, концептуальною щодо когерентності художнього образу, в явищі якого відображається сутність взаємопроникнення і взаємобуття, сутність вертикальної та горизонтальної світобудови: «людське серце любить у явищах світу фізичного всюдисущий Дух». Розкриваючи вплив сакрального Духу на внутрішній світ людини через любов, М. Костомаров ставить людину посередині між Богом і природою, тобто, ставить у центрі вертикалі Бог–Людина–Земля: «Отже, така любов до природи стає єдністю з любов'ю до Творця, а тому що Дух, відкриваючи свої ідеї в природі, ті ж самі ідеї посиляє в основу морально-духовної природи людини, то любов до природи складається також у єдність з любов'ю до людини, – або, краще сказати, ставлення людини до природи



займають середину між ставленнями до Творця й до самої себе, між любов'ю божественною і людською, між життям споглядальним та практичним. Все це відкривається у символіці, котра має надзвичайне значення в етнографії та історії» [6, с. 60].

«Людина егоцентрична, – наголошує Є. Гуцало, – свідомо й підсвідомо відчуваючи і уявляючи себе не просто центром Всесвіту, а й його замкнутою на собі сутністю, вона так само свідомо й підсвідомо уособлює в собі людство (безперервна логічна ланка: власна особа–діти–родина–плем'я–народ–людство). Відтак людина сама для себе є мірою пізнання космосу, його розвитку та законів, і міра пізнання самої себе – і всього людства – через свою індивідуальність. Організм індивідуальності стає синонімом організму людства, а організм людства – синонімом організму індивідуальності» [3, с. 14].

Один із мислителів німецького романтизму Б. Ф.-К. Баадер, роздумуючи над стосунками Бога і людини, зосереджується на взаємозалежності, взаємовпливі, виражених в адаптації суб'єктів в процесі взаємобуття: «Людина, як говорить Сен-Мартен, хотіла бути людиною без Бога, але Бог не хотів бути Богом без людини. Щоб сотворити природу і людину, Богові потрібно було лише вільно розвинути Його силу, велич і ніби відпустити Себе. Але щоб звільнити людину, яка впала, Він мусив ніби здійснити над собою насилля. А саме: мусив позбутись Своєї величі для того, щоб ми могли охопити і витримати Його допомогу в нашій немочі та згіршеності. Лише любов може досягнути і лише вона здатна на цю жертву» [1, с. 143].

Питання ставлення до дійсності є визначальним при літературознавчому дослідженні тексту для усвідомлення його як романтичного чи реалістичного. Метаморфоза як явище фольклору та літератури таїть у собі грані видимого й невидимого, є реальним текстуальним образом співмірності світів: об'єкт перетворення немовби проходить через невидиму межу, за якою – інший світ. М. Костомаров помітив, що в світогляді давньої людини співмірно переплелася аксіологія речового й духовного, реалістичного й містичного: «Разом із символічним пошануванням предметів фізичного світу тісно пов'язаний був у слов'ян догмат перетворення; у піснях слов'янських народів дуже багато історій про перетворення: справді предки наші вірили, що душа покійника і навіть жива людина з тілом може перейти в дерево чи птаха, або іншу живу істоту» [6, с. 232].

У когерентності світів, вираженій у формі трансферності й трансфігурації, Є. Гуцало бачить єдність: «Переселення душ, безсмертя душ – в основі релігійних вірувань. В основі мистецтва. І – в основі метаморфоз. Насамперед в основі найграндіознішої з метаморфоз – перетворення Хаосу на Космос». До праметаморфоз він відносить і саму людину: «Власне, оживлена Божим духом глина, перетворення її на людину – це і є вражаюча метаморфоза, повторити яку неможливо...» [3, с. 17].

Окрім світоглядного, філософського, дидактичного, явища трансфігурації й трансферності у фольклорних текстах мали також прикладне застосування в царині магічного оздоровлення. «Етнографічні матеріали дають підстави вважати, що хвороба в уявленнях багатьох народів сприймалася як зумисне ушкодження людини і її остаточне зіпсуття. А отже, позбавлення від хвороби



можливе тільки за умови переродження, тобто сам процес зцілення мав би символізувати смерть і відродження» [2, с. 224]. «Переродження, як і в ініціальному міфі, має тут вигляд проходження через порубіжжя, другий бік якого невідомий» [2, с. 227]. Ритуал оздоровлення мав вигляд реінкарнального міфа, що сформувався на ритуальній основі ініціального [2, с. 229]. Реінкарнальне оздоровлення полягає у наочному переході хворого через «лімінальну зону» (міжсвіття), що в практичному аспекті виглядало як пролізання через хомут, через розколоне блискавицею дерево, через наскрізну діру в дереві, перекидання тричі через голову... Апотропеїчне оздоровлення – відлякування хвороб, дистанціональне – в адресному їх відсиланні в інші світи. «Ще один тип замовлянь зводиться до упорядкування хаосу на землі і наведення загального порядку в системі світобудови». Людина у своєму земному дочасному бутті перебуває у сакральному колі взаємовпливу: «Всякий біль у цьому світі сприймається як хаос, бедлам, якому не повинно бути місця на землі, поки існує космічний порядок» [2, с. 229]. Приміром, текст, призначений для визначення причини зубного болю (а також подальшого його замовляння), містить поєднання непоєднуваного, де спочатку кожен з образів аксіологічно перебуває на своєму місці: «Місяць у небі, мертвець у гробі, камінь у морі». Коли ж першопочатковий порядок речей порушиться – «як три брати до купи зійдуться» – проявляється трансферність, виражена в русі зі звичного місця перебування, а єднання (до купи) символізує присутність когерентності. Ознаки метаморфози: «місяць»–«брат»; «мертвець»–«брат»; «камінь»–«брат». У спільному вихідному образі («брати») та в діях вихідного образу («і будуть бенкет робити») реалізується міфологічна єдність речей. Когерентність (як взаємовплив) у реалізації причинно-наслідкових дій вихідного образу: «тоді у мене будуть зуби боліти» [2, с. 229]. Когерентними тут є і людина (репрезентант тимчасовості), і місяць (символ циклічної мінливості часу), і морський камінь (символ тривалої незмінності), і мертвець (символ позачасовості). Порушення координат буття суб'єктами когерентності призводить до поглиблення відчуття тимчасовості в живої людини через патологію (біль). При цьому відбувається диференціація суб'єктів когерентності стосовно їхньої «часової наповненості». Найменше часу в живої людини і вона найчутливіша до перемини космічного порядку.

У фольклорних та літературних текстах, в основі яких – художнє дослідження проблеми переходу через лімінальну зону, помічаємо потужну рефлексію міфологічного світогляду з більшою чи меншою його адаптацією до концептуального мислення: здатність образу до такого переходу сприймаємо як його «трансферність», а пов'язану з такою дією перемину зовнішніх прикмет героя – як «трансфігуративність». Когерентність – це віртуальне єднання сучасного з минулим, видимого з невидимим, сучасного з майбутнім, яке для конкретної людини є перспективою потойбічного світу. Прадавні Біблійні тексти націлюють земну людину на оптимістичне сприймання дочасності. Майбутнє у цьому погляді не виглядає трагічно. Й. Рацингер акцентує на тому, що віртуальне існування потойбічного світу дуже позитивно впливає на тимчасове буття: «Потойбічний світ забезпечує мені цілком інші критерії, надаючи земному життю серйозності, гідності та глибшого змісту. Завдяки ньому я живу не тільки



поточним моментом, а й так, щоби моє життя для чогось придалося, щоби воно було чогось варте – не тільки для мене, а й для всіх. Бог, який нас вислуховує, не знімає з нас відповідальності, якраз Він і навчає нас бути відповідальними. Він веде нас у тому напрямку, щоби ми – силою свого призначення, “надзавдання” – навчилися жити відповідально, щоби завдяки цьому ми змогли колись стати перед Його лицем» [8, с. 38].

Романтизм має своє бачення дочасного і вічного, як і своє ставлення до земного шляху людини та до його завершення. Образ могили, що розглядається як символічна «брама безсмертя», і як реальний об'єкт глибокої пошани до тих, хто там похований, – один із поширених. Про це свідчать номінації: «Могила», «Полтавська могила» (М. Костомарова); «Могила» (О. Афанасьєва-Чужбинського); «Батьківська могила» (М. Петренка); «Могила» (О. Корсуна); «Могила» (Я. Щоголіва); «Могила Святослава» (М. Устияновича) [10]. Український романтизм використовує мортирологічний образ як особливий міфотоп, що у світі профанному грає роль анклаву світу сакрального. Світ сакральний використовує цей анклав як своєрідний «романтичний майдан», на якому можна почути протестну думку тих, хто, перебуваючи за межею земного буття, в умовах певної ситуації реагує на обставини чи події у дочасному світі. Виразники протестної думки здійснюють трансферний рух, перетинаючи межову зону. Потім зазнають трансфігурації «мертвий»–«живий». В. Давидюк наголошує, що «уявлення про перевтілення людини немислиме за відсутності поняття перехідної субстанції, що може міняти своє місцезнаходження» [2, с. 108]. Додамо – метаморфоза неможлива без наявності мотивації перевтілення, а також інвертора. У поезії А. Метлинського «Кладовище» кризова ситуація проявляється в історичній трагедії – на Україні не стало козаків. Критична ситуація створюється на Великдень. Інвертором у тексті – великодні дзвони й свічки. Усі елементи модуля метаморфози імпліцитно виражають взаємозв'язок між світами. Акт переміни – «встають козаки» – завершує трансферний рух і трансфігурацію. У діях вихідного образу – «кладовище» набирає ознак «романтичного майдану» через оголошення протестної думки: «Як ото вийдуть вони на світ з домовини, // Гомін, як в бурю, і грім – луною кругом: // Чи батьками оті німці загнушались, // Що чуприни вражі діти одцурались?». Дії вихідного образу спрямовані на відновлення в Україні традицій славного козацтва, відсутність яких призвела до страшної кризи в суспільстві [7, с. 168].

У поезії Т. Шевченка «За байраком байрак...» – «сивий, похилий» козак, що «встає сам уночі», звертається до нащадків від імені козацького товариства, якого по смерті «земля не приймає», з осудом: – вчинку козацького керманича за те, що «запродав гетьман // У ярмо християн, // Нас послав поганяти»; із самоосудом та каяттям: «По своїй по землі // Свою кров розлили // І зарізали брата»; з гірким докором живим: «– Наносили землі // Та й додому пішли, // І ніхто не згадає...» [12, с. 7]. У цій поезії образ протестного майдану змінюється: з локального (могила) до безмежного (степ). Адже козак, що встає посеред ночі з могили, «Іде в степ, а йдучи // Співа, сумно співає». Вихід мертвого з могили та його сумний спів посеред степу – ознаки трансферності й трансфігурації. Когерентність проявляється у взаємобутті й співчутті через антропоморфізацію:



козак – «Тяжко плавав, ридав»; Дніпро – «Сині хвилі голосили»; «Провалився козак» – «Стрепенувся байрак, // А могила застогнала». «Стогін» Шевченкової могили, то – гул протестного майдану!

У «Пантікапей» [10, с. 194] М. Костомаров також антропоморфізує могилу, інтерпретує її як образ протестного майдану, на якому в опозиції зішлись два світи: язичницький і християнський. Протестні ідеї маніфестує образ Мари (Тіні боспорського царя), змушеної блукати серед живих, бо прах викинули з могили древньошукачі. В основі аделопатичної когерентності (болісного взаємозв'язку) древнього та сучасного – прадавнє вірування у те, що позбавлені поховання, мерці блукають у земному світі, не знаходячи собі місця й спокою. У суперечці між прадавнім і теперішнім вилущується зерно істини. Оригінальність постановки й вирішення головної проблеми твору досягнута через порушення фольклорної та романтичної традиції – не мертець приходить у світ живих, а живий відвідує могилу. Самітній чоловік виходить з міста й поночі блукає поміж могил – обкрадених, розорених, зруйнованих останків тисячолітньої старовини. Врешті він зупиняє свій погляд на найвищому пагорбі з «пробитою головою». Антропоморфізація могили у тексті має важливе значення: «пролом» – символізує перехід не лише у потойбіччя, а й перехід у «людину», бо ж, нагадуємо, могила антропоморфізована. Т. Комаринець у романтичній ідеології виділив залежність пізнання і перебудови світу від «самопізнання людини, оскільки сама вона є мікросесвітом» [5, с. 6]. Міфотоп «могила» в «Пантікапей» М. Костомарова для образу Страннього є місцем унаочнення його когерентності через трансферо – рух у минуле, щоб його пізнати, і рух у свій власний внутрішній світ, щоб його пізнати. Перехід крізь пролом у «голові» могили чимось нагадує народний ритуал реінкарнального оздоровлення, що (як ми вже згадували) також полягає у переході хворого через «лімінальну зону» (міжсвіття), і в практичному аспекті виглядало як пролізання через хомут, через розколоне блискавицею дерево, через наскрізну діру в дереві... Романтичний герой справді потребував духовної реінкарнації, бо в розмові із Тінню боспорського царя зізнається: «Мені огидло між людьми живими: // Прости мене, коли прийшов шукати // У вас покою» [10, с. 195]. Мара широко дивується, як можна шукати в могилах те, чого самі позбавили покійних? Насправді, жива людина відважилася на мужній вчинок, бо неабиякої відваги потребує погляд у засвіти, і в самого себе водночас! Вчинок цей у романтичному тексті має відповідний антураж, мета якого – налаштувати реципієнта на сприйняття внутрішнього стану героя, занурити його в атмосферу підземелля: зі склепу злякано лопотить крилами «круглоокий птах» (сова), сиві стіни дихають моторошною вогкістю... Образ сови з'явився не випадково. В українській етнокультурі споконвіку цього птаха вважають провісником біди, а також таким, що має диявольську природу. Однак «в античній Греції сова була символом мудрості; І. Франко записує й оцінку українську приказку «Мудрий, як сова» [4, с. 559]. Усі зазначені характеристики орнітоніму служать у тексті елегантним швидким начерком параметрів когерентності образу Страннього, що всівся на якомусь з каменів так, ніби сам призначив тут нічне побачення з вихідцем із потойбічного світу. Мара, прибуття якої супроводить тихий вітрець, не має традиційних ознак «упира»: «Странній



очі піднімає: // Перед ним мертвець! // Тінь висока, вітряна, // Видно крізь її; // Очі світяться, як трухле // Дерево восени» [10, с. 194]. І оце «трухле дерево» називає себе господарем, що «має волю, та не має сили» вигнати Страннього з могили. Трансфігурація «мертвець» – «жива людина» є лиш частковою і в тексті номінована «тінню». Духовна воля проявляється в «живому» людському голосі, в імперативних обертонах, у здатності адекватно мислити, в емоційній реакції на події у світі живих. Тінь боспорського царя гнівно таврує непогамовну жадібність древньошукачів, називає їх «харцизяками», які «Святеє наше покаляли!» Склепи тисячі років оберігали спокій померлих, але прийшла така «цивілізація», представники якої поклали пожадливе око й руку свою загребушу на святе й недоторканне: «... Наші склепи // Не тисячу років в землі ховались – // Ви їх порозривали, нас самих // Повитягали з них. Мов тісно стало // Вам на землі й на морі? Мов малая // Країна ваша, що і мертвецям // Прийшлося покидати свої могили? // Чи золота у горах недостача, // Що ви в трунах шукаєте його?» [10, с. 195].

Странній хоч і виправдовується, бо ж не заподіяв зла, але усвідомлює, що вже сама його присутність посеред ночі в склепі є святотатством. Тінь із прикрістю нагадує, що колись була царем, якого народ любив, «І поховав як слід, і пожурився». Два тисячоліття могила боспорського царя була недоторканою. Але прийшли в Крим такі люди, які не боялися кари небесної: «Дивись! Мій царський неприступний склеп // Порушили, відбили, наче насміх // Усякому заглядувати туди // Труну мою украли; попіл мій // Розвіяли; **вінець мій золотий // Показують на диво**» [10, с. 196]. Образ Тіні інформаційно пов'язаний зі світом хронотопним, що вказує на присутність явища когерентності у романтичному тексті. І не лише у романтичному. Адже можемо переконатися, що між образом «золотого вінця» з романтичної поезії М. Костомарова (текст ХІХ ст.) та образом «скіфської пекторалі» Є. Гуцала (текст ХХІ ст.) – існує взаємозв'язок: – обидва предмети стали прообразами літератури як такі, що належать до прадавніх поховань – віками лежали в могилі; – обидва стали об'єктом грабунку; – обидва змінили своє призначення – стали музейними експонатами... У М. Костомарова саме проти цього категорично протестує Тінь боспорського царя. Євген Гуцало висловив цілком інший погляд: «Зблиснула перед очима у світлі предковичного сонця скіфська пектораль, раптово – сліпуче, запаморочливо, несподівано – **освітивши глибини минувшини, здається, сяйвом своїм озоривши мало не брили мороку прачасу**». Мистецька золота річ через трансферність (рух крізь епохи й світи) здійснює закон когерентності: від прадавнього буття (символ царської влади) переходить до забуття (у могилі); повертається у тимчасовий світ (через пограбування); стає музейним експонатом; зазнає віртуальної метаморфози у тексті Є. Гуцала, **перемінившись у символ взаємобуття**: «Скіфська пектораль, як різнобарвна веселка, як багатовимірний символ, об'єднала в єдину сув'язь народ у його індо-іранській минувшині і в його теперішньому українському сьогоденні, дві такі віддалені й немовби різні його сутності силою мистецтва злилися в одну сутність, у якій небуття злилося з буттям, засвідчивши, що небуття немає, у якій так неповторно виразилася ідея безсмертя, котра жила й живе за панування будь-яких релігій, котра дихає будуючо-творчою енергією,



котра є незнищеним і цілком реальним документом людського тривання в часі та в просторі – в просторі земному й небесному, в часі реальному і в метачасі» [3, с. 11–12].

У поезії М. Костомарова могила є романтичним образом «протестного майдану»: тут представники двох різних світів отримали можливість око до ока висловити свою думку; тут атрибут царської влади, украдений з могили, стає віртуальним межовим каменем (*Grenzsteine*), **символом, що роз'єднує минуле і теперішнє**; на «майдані» Тінь боспорського царя твердо стоїть на своєму: «Вічний закон чоловікові доля дає справедлива: // Вічний закон занехаявши, лихо зробив чоловік!» [10, с. 197]. Образ «степової могили» під пером Є. Гуцала стає «різнобарвною веселкою», **об'єднавчим символом**. І не в назвах сутність того взаємобуття, – переконаний автор, – «Хоч би й як назвав – усі назви єднатимуть скіфські кургани з космосом, з вічністю, з людством» [3, с. 11]. У тексті особливу роль відіграє несподіване поєднання архетипів «скіфські кургани» / «Ноеві ковчеги». Когерентність образів допускає їх накладання (інтерференцію), що посилює ідейну наповненість синтетичного образу, створює передумову унаочнення його руху крізь епохи й світи та можливість «більш-менш благополучно» здолати «потокі степових цивілізацій». Саме через когерентність двох образів у тексті реалізується ідея «протестного майдану»: протестні мотиви переповнюють голос наратора обуренням, яке викликають «підступно-жорстокі рифи» прагматичного мислення «нашої макабричної дійсності». У віртуальному зіткненні архетипного і сучасного народжується нове, концептуальне, сутність якого у тім, що архетипні образи «розбиваються – ковчег за ковчегом, розбиваються об підводне й надводне каміння нашого безглузлого – абсурдного – глузду, і ще й таким чином, з нашої волі, рушаються зв'язки часів і зв'язки поколінь. А нині, як і завжди, так потрібне нам відчуття єдності і часів, і поколінь, в усвідомленні цієї єдності шукаємо самих себе, свою справжню сутність, намагаючись здерти з себе як облуду фальшу нав'язаних містифікацій своєї історичної непуцястості, так і облуду фальшу своєї расово-національної меншовартості» [3, с. 11].

Інтерпретація текстів на підставі концепту когерентності художнього образу позитивна не лише у тім, що відслідковує процес перетворення міфологічного мислення у концептуальне, але й дає змогу висвітлити певну важливу проблему з різних поглядів. У «Пантікапеї» та в «Пекторалі» погляди на руйнацію цивілізованою людиною древніх могил – тотожні. В обидвох текстах – це злочин, що руйнує відчуття єдності і часів, і поколінь. Контroversійність поглядів проявилася у категорично-негативному ставленні одного з головних персонажів «Пантікапеї» до публічного огляду атрибутів древніх поховань; з іншого боку – у позитивному ставленні до «пекторалі» як музейного експонату. У тексті Є. Гуцала зустріч нашого сучасника з твором прадавнього мистецтва осяяна емінентним та евристичним кодами й сприймається як щаслива мить, бо у ній – **небуття злилося з буттям, засвідчивши, що небуття немає**.

У взаємозв'язках народжується нова сутність: – герой М. Костомарова, проникнувши у древній склеп, отримав нагоду зустрітися з минулим й водночас пізнати і теперішнє, і свій внутрішній світ. Такі ж відчуття самопізнання отримує



наш сучасник від духовного проникнення у давнину через древню мистецьку річ: «І, вглядаючись у цілком конкретні образи скіфської пекторалі, ми впізнали самих себе» (...), «...заглянувши в очі своїм пращурам, а вони так само заглянули в наші очі» [3, с. 12].

Зустріч крізь епохи й світи, – один із виявів когерентності, – символом якої у Є. Гуцала є «веселка-пектораль, незбагненої містичної наповненості жива конструкція, що виражає і тримає чи не все, що здатний осягнути розум тисячоліть» [3, с. 12]. І діахронна (горизонтальна), і сакральна (вертикальна) когерентність – мить, в якій вічне сплелось з дочасним, а міфологічне стало концептуальним, мить, в якій взаємопроникливий погляд епох і світів стає актом перевтілення, самоусвідомлення, самозаглиблення й самопроникнення, актом відчуття перспективи буття.

### Список літератури

1. Баадер Б. Ф.-К. Сорок тез релігійної еротики / Бенедикт Франц-Ксавер фон Баадер; перекл. Катерина Фешовець / Мислителі німецького романтизму / Упор. Леонід Рудницький та Олег Фешовець. – Івано-Франківськ : Вид-во «Лілея-НВ», 2003. – 588 с.
2. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору / Віктор Давидюк. – Луцьк : Вежа, 1997. – 296 с.
3. Гуцало Є. Пектораль / Євген Гуцало // Гуцало Є. Ментальність орди. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – 206 с.
4. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
5. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму (проблема національного й інтернаціонального) / Т. Комаринець. – Львів : Вища школа, 1983. – 224 с.
6. Костомаров М. Слов'янська міфологія / М. Костомаров; упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. – К. : Либідь, 1994. – 384 с.
7. Крохмальний Р. Метаморфоза і текст (семантична, структуротворча та світоглядна роль переміни художнього образу) : монографія / Р. Крохмальний. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – 424 с.
8. Рацінгер Й. Бог і світ : Таїнства християнської віри / Йосиф Рацінгер (Венедикт XVI) // Розмова Петера Зевальда з Йосифом Рацінгером / пер. з нім. Н. Лозинської. – Жовква : Місіонер, 2009. – 420 с.
9. Рішар Ж.-П. Смерть та її постаті : стаття / Жан-П'єр Рішар; (перекл. Андрія Шкраб'юка) // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 166–179.
10. Українські поети-романтики : поет. твори / упоряд. і приміт. М. Л. Гончарука; вступ. ст. М. Т. Яценка. – К. : Наукова думка, 1987. – 589 с.
11. Франко І. «Тополя» Шевченка / І. Франко // Франко І. Зібр. творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1980. – Т. 28. – С. 78–79.
12. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12-ти т. / Т. Шевченко. – К. : Наукова думка, 1991. – Т. 2. Поезія. – 590 с.



**THROUGH EPOCHS AND WORLDS  
TRANSFIGURATION AND TRANSFERITY  
AS A FORM OF THE ARTISTIC IMAGE COHERENCY**

**Roman Krochmalnyi**

*Ivan Franco National University of Lviv,  
1 Universytetska Str., Lviv 79000, Ukraine*

The paper deals with a view on the Ukrainian literature texts through a prism of a search of the real face of the national culture, and exposure of submerged relationships of mythological and conceptual. The author attempts to prove positiveness of the text interpretation method based on the artistic image coherency.

*Key words:* coherency, myth, transfiguration, text transferity.

**СКВОЗЬ ЭПОХИ И МИРЫ:  
ТРАНСФИГУРАЦИЯ И ТРАНСФЕРНОСТЬ  
КАК ФОРМЫ КОГЕРЕНТНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА**

**Роман Крохмальний**

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

В исследовании – взгляд на тексты украинской литературы сквозь призму поиска истинного лица национальной культуры, выявления глубинных связей мифологического и концептуального. Автор делает попытку доказать положительность метода интерпретации текста на основе когерентности художественного образа.

*Ключевые слова:* взаимосвязь, когерентность, миф, символ, образ, трансфигурация, трансферность, текст.

Стаття надійшла до редколегії 27.01.2011

Прийнята до друку 23.02.2011



УДК 821.161.2–1.09 Мірош. Творчість М. Мірошніченка

## ПИТАННЯ МИСТЕЦТВА ПОЕТИЧНОГО В ЕПІСТОЛЯРІЇ МИКОЛИ МІРОШНИЧЕНКА

Іван Лучук

*Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,  
вул. Грушевського, 4, Київ 01001, Україна*

Оприлюднено 26 листів М. Мірошніченка до І. Лучука, написаних у період від 1991 до 2008 року. У цих листах автор особливу увагу звертає на питання мистецтва поетичного, зокрема на паліндромію. Опублікований епістолярій висвітлює низку аспектів поетичної творчості.

*Ключові слова:* М. Мірошніченко, мистецтво поетичне, паліндром, паліндромія, епістолярій

Микола Мірошніченко належить до тих поетів, для яких поетична практика невіддільна від теорії. Він глибоко знав теоретичні секрети поетичного творення і плідно їх використовував у своїй практиці. В український поетичний обіг він вніс чимало нових форм, зокрема зі східної поезії, яку вивчив перфектно. Поет заслуговує на значно більшу увагу в літературознавчому дискурсі, ніж йому досюгочас приділена. Варто нагадати про нього принаймні найголовніші відомості.

Народився Микола Мірошніченко 16 грудня 1946 року (за паспортними даними 1 січня 1947 року) в селі Третьківка Біловодського району на Луганщині. Закінчив відділення україністики філологічного факультету Луганського педагогічного інституту імені Тараса Шевченка (1968). Вивчав азербайджанську мову в Баку (1976–1978), стажувався на курсах турецької мови у Стамбулі (травень–червень 1994). Вчителював на Запоріжжі та Київщині, займався журналістикою – 16 років віддав письменницькому тижневику «Літературна Україна». Був заступником начальника прес-центру МНС України, працював у відомчих журналах «Охорона праці» та «Надзвичайна ситуація» (Агентство «Чорнобильінтерінформ»). Член Національної спілки письменників України, Національної спілки журналістів України, Спілки письменників Азербайджану. Ініціатор і співзасновник літературної групи «Геракліт» (Голінні ентузіаста рака літерального) (1991), співзасновник Міжнародної асоціації візуального мовлення (1997). Був членом «ПУП» (Планетарна Управа Паліндромії), Наукового і мистецького братства зорослова. Автор поетичних збірок «Рік-осокір» (1984), «Око» (1989), «Узір зрізу» (2000). Відроджував призабуті поетичні фігури, переносив на український ґрунт рідкісні форми східної поезії, експериментував з різними поетичними формами та жанрами. Перекладав іншомовну зорову поезію та паліндромні вірші. Досліджував паліндромію як явище в історії, мові та



літературі. Написав кілька статей, присвячених українському паліндрому. Його візуальні вірші експонували на виставках у США, Канаді та Великобританії. Перекладав переважно із тюркських мов. У перекладацькому доробку понад 10 книжок, зокрема й антологічного типу. Упорядкував разом з Юнусом Кандимом антологію кримськотатарської поезії XIII–XX ст. «Окрушина сонця» (2003), антологію кримськотатарської прози XIV–XX ст. «Молитва ластівок» (2005), видав авторську збірку перекладів з кримськотатарської «Брама Сходу» (Золоті сторінки кримськотатарської поезії з додатком статей про її творців) (2004), упорядкував двотомну «Антологію азербайджанської поезії» (XII – початку XX століття) (2006). По смерті поета побачила світ авторська антологія перекладача «На світловидноті» (2009). Лауреат літературної премії імені Максима Рильського (2007). Помер 7 липня 2009 року в Києві.

Питання мистецтва поетичного висвітлені у власних віршах М. Мірошніченка, зокрема в таких: «Душа», «Ось вірш Ду Фу, де логос...», «В досвітніх словах...», «Щоб негайно-негайно сказати щось вам...», «Щоб не були порожні рядки...», «Вірш», «А молодість моя...», «Натхнення», «Слова»; а теж у його поетичних перекладах. Також ці матерії розглядаються в його статтях, присвячених паліндромії, зокрема у розлогій розвідці «Побачити луну навиворіт», а теж (можна сміливо припустити, маючи аналог) у багатому епістолярії, адже поет щедро листувався з побратимами по перу. Варто було б зібрати якомога повніший його епістолярій, звернувшись до респондентів. Погляди на мистецтво поетичне відобразилися, зокрема, і в листах М. Мірошніченка до мене, а їх збереглося в моєму архіві двадцять шість. Цілком імовірно, що їх (листів) було й більше, проте саме цей заархівований корпус із 26 одиниць зберігання публікується тут.

### Листи Миколи Мірошніченка до Івана Лучука

[№ 1] 15.01.91 р., м. Київ

Дорогий Іване! Привіт!

Даруй, що два місяці відмовчувався. Тому причина – спершу відпустка, яку я відволікав, відволікав, аж поки не стало куди відступати (гуляв її з половини листопада в Єсентуках, а завершив на Луганщині в рідному селі<sup>1</sup> посеред грудня), потім робота, яку заборгував УЛЕ, та перекладацька праця (добивав книжку казок Алі Самедова для «Веселки»). І ось, нарешті, належу собі. Знову вечорами й ночами «паліндрому»... Спускаюся в гулкі карстові печери слова, щоб за хистким вогником свічки визначити напрямок смислового протягу і йти за ним... Йти з переконанням, що той смислопротяг виведе прямісінько (дарма, що через лабіринти) до образно-генетичної пам'яті нашої мови.

Дорогий Іване, я порадив немало, що не сам іду, що й ти десь неподалік, і М. Юрик, і, до речі, М. Луговик, який робить перші кроки. Якщо будемо наполегливі, якщо не зіб'ємось і не позадує ніхто з нас, то за кілька років виробимо школу українського паліндрома.

<sup>1</sup> Село Третьяківка Біловодського району Луганської області.



Я з цікавістю читав твої «Паліндромони» – до душі припали чч. 4, 5, 6, 7. Гадаю, ці тексти справді високої мистецької вартості.

Оце вдома завів течку, до якої складатиму усе, що надсилатимеш ти (сподіваюся на це), Юрик, що даватиме Луговик, долучатиму і свої подібні тексти – колись згодиться для видання у серії «Бібліотека поета» (помріймо!..) книжки «Український рак літеральний». Але до того вочевидь потрібно вчинити декілька паліндромних парадів на плацах часописів наших, піврічника «Поезія».

Сьогодні шлю тобі п'ять іще не друкованих паліндромних моїх поезій. Щоправда, чотири з них я віддав Б. Бойчукові до «Світо-виду», проте вони там нескоро з'являться – можливо, наприкінці року, а то й ще пізніше.

Шлю, аби ознайомився; шлю задля налагодження взаємообміну (нам треба брати на карб досягнення й досвід кожного з нас, щоб уникати повторень і йти все далі й далі). Либонь, не зайво було б цього року з'їхатись усім чотирьом – і в Києві, і в Львові. У мене, скажімо, є що показати. Я займаюся паліндромом з 1967 року, за цей час виробилась така струнка система паліндромотворення, що іноді виникає бажання засісти за аналітичну статтю «Теорія рака літерального»...

Дякую тобі за газету «Ратушу»<sup>2</sup>. Якщо в ній іще будуть подібні публікації – надсилай.

Привіт Володимирові Івановичу (чи в нього є окрім «На ринок дід Кониран...» ще раки?) та Оксані Павлівні. Привіт твоїм братам і побратимам, передусім Юрикові.

Бувай здоровий! Вітаю, хоч і запізнило, з Новоріччям та святом нашої державності. Пиши. Чекаю нових речей.

= Твій М. Мірошніченко =

[№ 2] 7.03.91, Київ

Дорогий Іване, привіт!

Оце заповзявся я і собі написати кількоро паліндромонів, і то ж не простих, а сюрреалістичних... Що з того вийшло – подивись сам, і дай батькові глянути.

Одне скажу: я прагнув якомога природнішої інтонації, невимушеності. Задля цього – унікав, де тільки можливо, односкладових слів, які надають обтяженості паліндромному рядкові, а ще зумисне виповнював вірш дієсловами – вони ж вочевидь слугують і природності, і невимушеності, та й динамікою наділяють...

Вдавсь до нововведення (рекомендую і тобі запроваджувати): не тільки починати, а й закінчувати паліндромон Великою Літерою – вона буде знаком, що це паліндромон, і ось його голова, а ось хвіст, два краї дзеркальної симетрії...

Читав твою рецензію на Голобородькову книжку в журналі «Березіль»<sup>3</sup>.

Чотирнадцятого березня в «ЛУ» вийде сторінка, присвячена трьом цьогорічним кандидатам на літпремію Рильського. Один викладач з кафедри

<sup>2</sup> Лучук І. Михайло Юрик думає по-своєму [Добірка віршів М. Юрика] / І. Лучук // Ратуша. 1990. 13 жовтня. Рубрика «Парнасленд».

<sup>3</sup> Лучук І. ...До Василя Голобородька: [Рец. на кн.: Голобородько В. Ікар на метеликових крилах: Вірші. – К.: Молодь, 1990. – 160 с.] / І. Лучук // Березіль. – 1991. – № 1. – С. 181–182.



слов'янської філології Київського університету написав нам про перекладацьку лужичіану В. Лучука – передай про це татові...

Вітаю всіх Лучуків і між ними Оксану Сенатович з Шевченковими днями! Дай вам Бог здоров'я!

Пиши.

= Микола = [підпис]

[№ 3] 19.04.91, м. Київ

Іване, привіт!

Майже місяць лежав я в лікарні і там написав півтора десятка паліндромонів – нині шлю тобі, аби глянув.

Чого мовчиш?

Чи пишеш?

Цього року маємо ювілей: 300-ліття від опублікування<sup>4</sup> Іваном Величковським збірки «Млеко», де, як відомо, побачив світ і рак літеральний.

Отже, українському паліндрому, який «єст вірш, которого літери і вспак читаючися, той же текст виражають» (слова Величковського), виповнилось 300 років. Для порівняння: російському паліндрому, якщо рахувати від «Перевертня» В. Хлебникова, створеного у 1912-му не без впливу «первого футуриста» І. Величковського, наступного року стукне 80. Себто він на 220 літ молодший...

От такі справи!..

Ну, бувай здоровий.

Вітання батькам і братам.

= Микола = [підпис]

[№ 4] 18.05.91, Київ

Привіт, Іване!

Щось од тебе ні гу-гу. А я ж уже двічі надсилав тобі листи з новими своїми паліндромонами (обмін здобутками, обмін досвідом). Поділився деякими міркуваннями стосовно досягнення більшої природності рака літерального. От і зараз пишу, сподіваючись на негайну відповідь.

Днями подаватиму до одного альманаха статтю «Співавтором – рідна мова» (до 300-річчя українського паліндрому), а при ній добірки паліндромної поезії шістьох авторів.

Гадаю, що ювілей годилося б відзначити ще й іншою акцією: оформитись нам у літературну групу розбудовувачів українського паліндрому. Назву для неї – я вже знайшов: група «ГЕРАКЛІТ»... Можна, врешті, не виділяти аббревіатурних літер. Либонь, ти здогадався, який укладається в назву зміст, проте пропоную своє трактування-розшифрування... Група «Геракліт» – отже, це «Голінні ентузіаста рака літерального». Чому «голінні» – за словником Грінченка це слово означає: завзяті, відважні, здібні до якогось чину. А щоб писати паліндроми – тут

<sup>4</sup> 1691 роком датована рукописна збірка І. Величковського «Млеко, от овцы пастыру належное», опублікована повністю щойно у виданні: *Величковський І. Твори* / І. Величковський; підготовка тексту та коментарі В. П. Колосової та В. І. Крекотня. – К.: Наукова думка, 1972.



потрібні і завзяття, і творча відвага, і неабиякі здібності. Тож, як на мене, епітет – підходящий. Проте, якщо він чимось тобі не до вподоби, – напиши мені, обгрунтуй. Можна поміркувати на предмет заміни його.

Все це я викладаю перед тобою, позаяк мислю тебе і Михайла Юрика в числі засновників «Геракліта», яких буде небагато: двоє львів'ян (це ви) та скільки ж киян (це я і творець першого в нас паліндромного сонета Анатолій Мойсієнко).

Зустрінься з Михайлом, обговоріть і негайно повідомте свою згоду чи незгоду. Тоді, можливо, я встигну додати до статті абзац, який би оголосив про заснування у травні 1991 року, під 300-літній ювілей вітчизняного паліндрома, групи «Геракліт»...

Бувайте здорові. Чекаю.

Привітання від мене батькові й матері!

= Ваш Микола =

Р. С. Щодо дефініції – можуть бути варіанти: «Гарячі ентузіасти..., гранівні, гречні тощо».

[№ 5] Київ, 11 вересня 1991 р.

Дорогий Іване, привіт!

Сьогодні отримав твого листа й газету «Ратуша»<sup>5</sup> – дякую. Мені теж цікаво, що я з тобою потрапив до путч-випуску «Ратуші», та ще й репрезентований я козацьким паліндромом... Зараз легко тішитись і з озирком через плече усміхатися, а тоді, дев'ятнадцятого і двадцятого серпня я, ідучи до праці, щоразу сподівався зустріти біля редакції пару бетеерів і омонівців у дверях, бо кому-кому, а «Літ. Україні», її редакційному гурту годі було сподіватися бодай на терпиме ставлення з боку заколотників-переворотників... Нас би закрили й «інтернували» найперших...

Але все, хвалити Бога, щасливо закінчилось. І якщо ми встигнемо сформувати республіканську національну гвардію, то певно, що подібна загроза, як та, що ми пережили, буде менш вірогідна.

Але повернімось до справ наших, літературних, «гераклітівських».

З парадом паліндромної поезії у «Вітрилах-91», здається, все гаразд. Дуже скоро альманах здаватиметься на виробництво.

Щодо задуманого мною ювілейного демаршу в «Літ. Україні» скажу одне: Микола Сулима з Інституту літератури довго обіцяв мені принести свою статтю до 300-ліття українського паліндрому, і нарешті приніс, куцу-прекуцу, всього на дві сторінки і без назви – щоправда, погодився, щоб я його «статтю» поширив та наділив її заголовком... Бо він, як виявилось, хоч і студіює літературне бароко, однак не дуже тямить у паліндромі, знає його поверхово, а якоїсь наукової літератури з цього питання не знайшов...

<sup>5</sup> [Лучук І.]. Гідно зустрінемо 300-ліття українського паліндрому [Паліндроми М. Мірошніченка та І. Лучука] // Ратуша. – 1991. – 19–20 серпня. Рубрика «Парнасленд». Підп. : П. І.



Одне слово, треба «дотягти» Сулимину передмову, долучити наші вірші і – вперед!.. Все це я зроблю ближчими днями. А далі – залежатиме від головного редактора...

Ти пишеш, що намагався дотелефонуватися до мене, аби спитати дозволу на друк мого паліндромону, – навіщо аж такі формальності?! Якщо я тобі щось надіслав і є нагода десь «приткнути» – роби це як сам знаєш, бо інакше нагода п'ятами накиває, поки ти намагатимешся заручитись моєю згодою на публікацію. Говорячи це, я сподіваюся, що й мені своєю чергою не треба витратити час на згадані формальності, що ти мені тут повністю довіряєш.

Про збір «Геракліта» я теж подумую. Тільки де? – у Києві чи у Львові?.. Я за те, щоб у Києві. Але тоді ти домовся з М. Юриком і Н. Чорпітою (може, ще хто є?), коли вони зможуть разом з тобою виїхати сюди?.. Якщо вони пов'язані зі службою, то можна виїхати якоїсь п'ятниці, з тим щоб у суботу й неділю побути в Києві, попрацювати, а в понеділок уранці прибудете до Львова. Щодо ночівлі проблем не буде – хто в мене, хто в Толі Мойсієнка, а хто в Миколи Луговика – розмістимось... Отже, визначіться там із днем виїзду, візьміть наперед квитки і вкажіть мені (телефоном, листом) число приїзду і номери поїзда й вагона, щоб я вас на київському вокзалі зустрів. Те знаття мені потрібне ще й тому, аби я вчасно повідомив дату збору в Луганськ Леоніду Стрельнику, новобранцю, який теж не проти, щоб стати гераклітянином. Він не один рік тайкома паліндромив і недавно зізнався мені й надіслав дещо.

Отже ж, маємо вісь:

Львів – Київ – Луганськ.

Через усю Україну... І якщо виробимо якусь спільну програму чи літературний маніфест, то всі бачитимуть **всеукраїнськість** у тому...

Тоді ж, на першому (діловому) зборі, подумаємо про вечір «Геракліта» у Спілці письменників України – очевидно, або в лютому, або в березні. А паралельно – вечір у Київському університеті чи в педінституті імені Драгоманова (якщо сили стачить).

Одне слово, ви там поміркуйте і негайно відпишіть мені. Бувай здоровий. Щиро тисну руку.

Насамкінець, мовби на десерт, – два паліндромони, які я написав 1 червня і, здається, тобі не надсилав.

Привіт батькам.

= Микола =

[№ 6] 3 жовтня 1991 р.

Привіт, Іване!

Надсилаю один ракліт Леоніда Стрельника, бо якось не того... без нього. Тримаймось купи!..

Сьогодні одержав світлини. Не скажу, що я в захваті від них. Але – нехай будуть. Фотопапір все-таки використали в ательє зернистий, не глясовий.



Щоправда, дрібнозернистий. Не знаю, чи придасться такий до друку?..<sup>6</sup> Але я забрав з собою негатив – отже, при потребі віддрукуємо на глянсовому.

Вітання батькам, Михайлові, Назарові, Наталці.

= Микола = [підпис]

[№ 7] 28.10.91 р., м. Київ

Дорогий Іване, здоров...

Тобі вітання з Луганська від Л. Стрельника (я послав йому «Ратушу» з «Голінними...»)<sup>7</sup>, він вдячний за публікацію. І надіслав мені ще одного рака, цікавого дуже.

Прочитав я Назарові мініатюри, – гарні, хоч і дещо хуліганські.

А в Віктір<sup>8</sup> вгадується твоя рука, чи то помічна, чи то редакторська, але дай Боже тобі виплекати з тої особи майстра паліндрому...

Один примірник «Ратуші» дав я Миколі Славинському, що завідує критикою в журналі «Київ» – його це зацікавило. Він узяв у мене блиц-інтерв'ю про паліндром і паліндромістів, яке друкуватиметься у січневому числі «Києва». Так обіцяно. І начебто вже й здав до друку.

Зв'язався я тут з одним дизайнером-комп'ютерником, який обіцяє разом зі мною подумати, як комп'ютерним набором літер віддзеркалити паліндромну симетрію, внести графічну ілюзію просторовості... Коли з того щось вийде, то я надішлю й тобі.

Дай Назарові мою адресу, хай поштою докине мені ті раки, які читав у мене вдома, і, може, ще якісь. Це потрібно для «літукраїнської» публікації.

Привіт од Толька Мойсієнка й Миколи Луговика. Будь. Пиши.

= Микола =

[№ 8] [лютий 1992]

Іване, привіт!

Шлю Мойсієнка й Луговика по віршу. Дав би більше, та не встигаю.

Толя віддав мені сонет без одного рядка, а я мав той рядок знайти. Знайду – надішлю сонет поштою, і тоді ж – зі свого щось.

Я потихеньку входжу в колію (після урльопу).

Як там, у Львові? Коли зберемося? З теплими днями?

<sup>6</sup> Ця світлина придалася до друку одразу ж : Геракліт. Київ, 30 вересня 1991 р. Співзасновники «Геракліта» (зліва направо): А. Мойсієнко, Н. Гончар, І. Лучук, М. Мірошніченко // Ратуша. 1991. 18–19 жовтня. Рубрика «Парнасленд». І пізніше : Літутрупкування «Геракліт». Вересень 1991 р. Зліва направо : А. Мойсієнко, Н. Гончар, І. Лучук, М. Мірошніченко // Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури / Упорядники В. Єшкілев, Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – С. 43; А. Мойсієнко, Н. Гончар, І. Лучук, М. Мірошніченко – засновники літературного гурту «Геракліт». 30 вересня 1991 року // Зрима рима. – 1998. – № 1. – С. 23.

<sup>7</sup> [Лучук І.] Голінні ентузіасти рака літерального [Паліндроми М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, М. Луговика, Л. Стрельника, Н. Чорпіти, Н. Гончара, В. Стах (Віктір Остап), І. Лучука] // Ратуша. – 1991. – 18–19 жовтня. Рубрика «Парнасленд». Підп. : Провідник Парнасленду. (Геракліт. Заява перша).

<sup>8</sup> Віктір Остап – псевдонім Вікторії Стах (у деяких джерелах помилково вказано ім'я – Віхтір).



Передай іще «Ратушу» з останньою публікацією<sup>9</sup>, бо твій батько надіслав мені лише дві, а телефоном казав: Іван надішле сам від себе.

Треба ж Луговикові дати. Стрельникові я вже послав.

Привіт домашнякам.

= Микола =

P. S. Подивись, як моє «У джазі» набралось на комп'ютері.

[№ 9] 11.07.92, Київ

Дорогий Іване!

Даруй, що довго не писав листів. Та й ти щось не заходиш, буваючи в Києві. Отже ж, обоє рябє.

Я нині в клопотах житейських: розлучився з Іриною, а тепер нашукав варіант розміну житлоплощі – роз'їзду. Сушу голову: думаю де що взяти і шукаю майстрів, аби відремонтували ту хату, куди переїздитиму. Вірогідно це станеться в перших числах серпня. Швидше не буде.

Тільки цими днями взявся за ручку і вперше за сім місяців року сподобився на паліндромони... Їх два. Обидва якісь мітологічного характеру. Та ти сам побачиш – я шлю їх тобі.

Дякую за публікацію триптиха «Аве, Ева»...<sup>10</sup>

Бачу, що в тебе у Львові легше з друком паліндромотворів, аніж досі в мене у Києві. В «Ранкові» – завернули, хоч завідувачка відділу поезії була в захваті від статті моєї і наших віршів (гол. редактор виявився ортодоксом, гідним плеканцем комуняцького сомолу). «Вітрила» через брак паперу в видавництві майже рік пролежали і тільки місяць тому їх здали на виробництво. В «Лу» я досі не запропонував з двох причин: зав. поезією Степан Литвин, зарані знаю, неприхильно поставиться до паліндромів (але, слава Богу, вже оформляє пенсію і, либонь, мені світить посада зав. відділу художньої літератури – у всякому разі заст. редактора натякав); друга ж причина, смішно сказати, в тому, що оті твої ще перші паліндромони, коли ти ще не гнався за кількістю знаків, які мені найбільше подобаються з усієї твоєї досьогодні паліндромотворчості, – загубилися в морі паперів (уже тричі перерив, щоб знайти, і поки що пошук без успіху). Лиш один із них я дав до «Вітрил». Інші мав на увазі використати для «Лу» й других, третіх видань. Одне слово, «Літукраїнська» публікація давно готова, где слушного часу, але в ній бракує твого паліндромона...

Пиши мені на стару адресу. Коли переїду, повідомлю нову. Та навіть якщо й переїду, а лист твій прийде на вулицю Саксаганського – все одно отримаю, бо заходитиму сюди (обмінник мій повідомлятиме телефоном про кореспонденцію, адресовану мені).

Вітання твоїм батькам.

= Микола = [підпис]

<sup>9</sup> [Лучук І.]. Ми несемо не гусеня [Паліндроми М. Мірошніченка, М. Луговика, Л. Стрельника, Н. Чорпіти, Ю. Садловського (Юр'ю Садочок), К. Павляка, А. Підлісного, Н. Гончара, В. Стах (Віктор Остап), І. Лучука] // Ратуша. – 1992. – 25 січня. Рубрика «Парнасленд». Підп. : Провідник Парнасленду.

<sup>10</sup> [Лучук І.]. Паліндромний триптих одержимого [Паліндромний триптих М. Мірошніченка] // Ратуша. – 1992. – 25 червня. Рубрика «Парнасленд». Підп. : І. Л.



[№ 10] 27.04.93 р., Київ

Дорогий Іване! Привіт!

Передовсім повідомляємо: у нас (себто в мене, бо з деяких пір живу сам, якщо не брати до уваги кицьку) змінилася адреса й телефон. Я переїхав на Куренівку – це поблизу Кирилівської церкви, де розписи Врубеля. Адреса тепер така: 252073, Київ-73, вул. Петропавлівська, 13/8, кв. 89.

А захочеш зателефонувати – набирай після київського коду 435-59-60.

Службовий телефон не змінився.

Надсилаю «Вечірній Київ». На жаль, відводилося «кіт-наплакав» місця. Тому стаття моя – скорочена, а ще б трохи – була б скурвочена... У повному обсязі, може, видрукую деінде. Тому й щодо текстів редакція повелася жорстко: по-перше, через брак газетної площі забажали подавати одних киян, а по-друге й тих щонайменші тексти. Одне слово, «Вечірній Київ» не такий щедрий, як «Ратуша»...

Зараз ношусь з ідеєю-фікс. Не знаю, що з того вийде.

Справа в тому, що я разом з двома молодими прозаїками – Валерієм Ляхевичем і Леонідом Кононовичем (цей останній дебютував щойно в «Сучасності» кримінальним романом «Я, зомбі») – задумали породити часопис літературного й мистецького авангарду «Літер-А», не маючи грошей. Розрахунок увесь на те, що коли його зареєструємо – зможемо, походивши по бізнесменах і всіляких багатих культурницьких фондах, нажебрати стартовий капітал, 3–4 млн крб. Спілька письменників морально вже сприяє: споряджає наші походеньки своїми листами з проханням підтримати... При цьому мислиться, що я особисто буду засновником і головним редактором майбутнього видання, і юридична адреса журналу – адреса моєї квартири, а телефон – мій домашній телефон.

Ми не хочемо собі одного на постійно спонсора, бо за тим не мали б спокою: вимагалися б од нас регулярні звіти, куди потрачені кошти, втручалися б у нашу журнальну політику, бо хто платить гроші, той і музику, як відомо, замовляє... Тому вирішили покладатися на одноразові меценатські пожертви по хто-скільки-зможе...

«Літер-А» мислиться всеукраїнським часописом, дешиця якого потраплятиме й за кордон. І, якщо там вдасться його реалізувати й зібрати якусь-такую валюту, можна сподіватися й на закупівлю одного-двох комп'ютерів, згодом – і сканера для кольорового друку. До того – найматимемо комп'ютерника тут. Були б гроші, стартовий капітал.

Оце така виникла, майже божевільна, ідея в наших головах.

Що ти на це скажеш?..

Якщо зареєструємось і відкриємо рахунок, то ми тут, а ти там – потермосимо гамановитих людей, як, га?..

Чи ти не поділяєш наших надій з огляду на паперовий голод та на те, що бізнесмени зараз думають лише про збагачення, а на культуру їм, як правило, наплювати з високої гірки.

Але під лежачий камінь вода не тече – треба нам ворухитися, щось робити, треба подбати про наш літературний рупор...



Останнім часом я не писав раків літеральних, бо головним чином ремонтував житло, переїздив, упорядковував побут і справляв з кожним заходжалим товаришем новосілля... Є початі два паліндромони. Як завершу – ти одержиш. Сьогодні хіба що пошлю дві-три мініатюри, вони паліндромні і дещо іронічні – може, я їх уже надсилав, не пам'ятаю. Про всяк випадок кладу їх до конверта.

Чекаю телефонів і факсів директорів меблевих фабрик у Львові, бо це дуже потрібно Юнусові Кандимову, модерному кримськотатарському поетові, який зайнявся бізнесом. То мій друг. Я його перекладав, а торік гостював й у Симферополі, де він збудував хату на чотири кімнати у сусідстві з іншим поетом – Шакіром Селімовим (цей з покоління шістдесятників). Юнус десь твого віку. Гадаю, ви з ним ще подружите, і ти навіть їздитимеш до нього в Крим відпочивати.

Коли він матиме телефони й факси разом з прізвищами, іменами та по-батькові директорів, то вочевидь з кимось домовиться про зустріч і разом зі мною приїде до Львова. Отож затримка лише за тобою... Терміново повідом мені оті дані.

Привіт Тарасові. Я радий, що він взявся за трактат про паліндром. Може розраховувати на мою допомогу, якщо чим зможу...

Нехай Назар надішле свої раки. І ти – теж, бо скільки вже прошу.

Толя Мойсієнко говорив, що начеб «Вітрила» матимуть цього року папір, а отже – вийдуть.

Бувайте! Тисну «учоную» руку...

= Микола = [підпис]

[№ 11] 27.09.93 р., Київ

Дорогий Іване, салам!..

Ти десь там дефілюєш заграниччями і зовсім перестав писати мені, не подаєш вісток.

Тиждень тому я зателефонував був тобі, а потрапив на Тараса, який саме нагодився, зайшов на колишню домівку. Од нього дізнався про публікацію в «Ратуші» твого супердовгого паліндромона. Я попросив надіслати – тепер маю<sup>11</sup>.

Передовсім мені подобалася стаття Тарасова. Видно, що людина знає предмет розмови наукової. Я так зрозумів, що це короткий виклад його виступу на Конгресі українців у Львові<sup>12</sup>.

Тепер щодо віршів. Твого й Назарового. Звичайно, вони цікаві, але для утаємничених, для підготовленого читача. А для більш масового – вони затяжкі.

Річ у тім (і я в цьому глибоко переконаний), що паліндромон не повинен виходити за межі книжкової сторінки, аби можна було його бачити і з голови і з хвоста, а якщо він довгий, як собача пісня, то губиться не тільки звуковраження,

<sup>11</sup> Гончар Н. Молоко бентеж реве левержет небоколом; Лучук І. Епос і нині сопе; Лучук Т. Рак літеральний: до сучасності від давнини // Ратуша. – 1993. – 28 серпня. Рубрика «Парнасленд».

<sup>12</sup> Лучук Т. Рак літеральний – живущий стиль української поезії / Т. Лучук // Другий Міжнародний конгрес українців (Львів, 22–28 серп. 1993 р.): доп. і повідомл. : Літературознавство. – Львів, 1993. – С. 248–253.



а й заінтригованість читацька: ну, справді, не будеш же, щоб помилуватися ідентичністю початку й кінця, гортати туди-сюди (нескінченно разів) сторінки?.. Це врешті набридне хоч кому.

Крім того читачеві ще потрібна і **природність** вислову, а вона досягається тоді, коли в тексті рясно дієслів, лексичних повторів, коли, якщо це вірш-верлібр, наявні подібні за синтаксичними конструкціями періоди, бо тим створюється верлібровий ритм. А якщо при цьому проскакує ще й «блукаюча» рима – то це вже шик...

Тому, Іване, твій довжелезний (**рекордний** за кількістю знаків) паліндромон, безперечно, – явище, але виключно для фахівців. Рекорд – та й годі. Я вітаю тебе з ним, як вітали колись з рекордом Стаханова...

Сам же я на таке – не відважусь, бо то забагато днів і ночей труду, і заради чого? – заради того, щоб поцінував науковець?! І то колись. У вузькофаховій дисертації чи монографії.

Це я тобі, дорогий друже, видаю інформацію до роздумів. А твоя справа – зважати чи не зважати.

Назара було легше читати, бо вірш менший, хоч теж, власне, знаковий монстр. Крім того, цікаво задумано: кількість знаків указує на рік народження українського рака літерального... На 1691 рік!

Я ж пишу собі менші речі. І, здається, пристойного рівня. Ось надсилаю тобі чотири з останніх. До них «приляпошую» фотку (на той раз, якщо ти здумаєш «ратушнути» добірку, – бо з патретом воно виглядає культурніше)<sup>13</sup>.

Не знаю, чи писав тобі? – я ще влітку підготував (за намови Толька Мойсієнка) друкопис на півсотні сторінок. Туди входили: моя передмова про те, що таке рак літеральний і з чим його їдять та всі гераклітяни (подав тексти, які мав). Є там і ти, і Назар, і Чорпіта, і Мих. Юрик.

Толя з кимсь там домовлявся про видання наприкінці року. Повної гарантії нема, але якщо поманили бубликом – треба спробувати доп'ясти його...

Домовився я з В. Коломійцем про дебют групи «Геракліт» у «Поезії», яка з легкої руки Л. Голоти зветься тепер «Боян». Через місяць потрібно здати. Отже, негайно надішли мені свої тексти (не дуже громіздкі), а ще Назара й Наталки та кого хочеш. Якщо не ти їхні – то хай самі шлють. Дай адресу: 254073, Київ-73, вул. Петропавлівська, 13/8, кв. 89, М. М. М. Дай телефона: 435-59-60 дом.

Тобі вітання від Толі Мойсієнка й Івана Іова, що зараз у Києві шукає пристановища.

Одна цікавинка: місяць тому я в «контрибуційному порядку» стягнув паліндромного вірша з Ганни Черінь, єдиної в американській діаспорі поетки, що написала (колись) «Тупак і капут» – це заголовок. Про її вірша якимось у балачці згадав мені Юрій Коломиєць з Чікаго.

Оце і все.

Бувай.

<sup>13</sup> Добірка з портретом була незабаром опублікована: [Лучук І.]. Миколо, у нас вертеп [Добірка паліндромів М. Мірошніченка] // Ратуша. – 1993. – 21 жовтня. Рубрика «Парнесленд». Підп.: І. Л.



= Микола =

Р. С. Проніс я у дипломаті листа два дні, аж тутички нагодився Микола Сорока, який пише дисертацію про поезомалярство, а недавно влаштувався працювати в одне недержавне видавництво і порушив там питання про випуск збірника (колективного) нашої фігурної віршотворчості. Здається, ідея взята до уваги. Бо Микола зараз збирає тексти фігурних віршів<sup>14</sup>. З київських авторів туди потрапляють я, Луговик, Саченко, сам Микола Сорока, потім Микола Сарма-Соколовський з Дніпропетровщини, Ярс Балан з Канади... А хто зі Львова?

Чи маєш подібні вірші ти? А чи писав батько такі? Чи є вони в Назара чи ще когось?.. Одне слово, пошукай і надсилай мені.

Сорока їхатиме на початку наступного року до Лондона і повезе ці тексти на виставку туди, а якщо вдасться терміново зібрати й випустити книжечку – то повезе й її<sup>15</sup>.

Микола – наш хлопець, гераклітянин. У тім «Вечірнім Києві», що я надсилав тобі, під моєю статтею, якщо ти зауважив, є його паліндром.

От тепер уже, нарешті, – в с е!!!

[підпис]

[№ 12] 25.10.93 р., Київ

Дорогий Іване, вітаю!..

Сьогодні надумався послати тобі чотири нові паліндромони, які вважаю не «зелю» поганими – дещо в них є. Та ще й якась іронія уприсутнилася, що раніше майже не спостерігалось.

Микола Сорока мені розказував про свої мандри до Лемберга (сиріч Львова) і показував поезомалярство ваших хлопців і дівчат...

Чому не шлеш мені своїх текстів, як це роблю я щодо тебе?.. А мені вони ой як потрібні. Бо хочу ж дати гераклітян купно до «Бояна». Домовився про те з В. Коломійцем. А твої тексти маю лише ті, які одного разу від «Ратушу» валися, і я їх давав уже «Вітрилам», «Літ. Україні», де вони залягли, але ж, може, вискочать, – не хочу знову ж дублювати їх іще і в «Бояні», бо це виглядатиме поганим тоном.

Отже, пришли мені бодай з півдесятка, якщо не десяток, невеликих та середнього обсягу (за кількістю знаків) текстів. І то оперативно.

Кланяйся Назарові та твоєму братуханові Тарасові од мене.

Бувай.

= Микола =

<sup>14</sup> Подібна книжка вийшла пізніше, та й то в упорядкуванні не М. Сороки, а Т. Назаренко: Поезографія : Сучасна зорова поезія українською мовою / [англ. і укр. мовою]; упорядник Т. Назаренко. – К. : Родовід, 2005. – 204 с.

<sup>15</sup> Виставка відбулася принаймні двічі, про що засвідчують її каталоги : 1) Українська Зорова Поезія. Виставка (11.03–13.03.1994). Український Католицький Університет ім. св. Климента, філія в Лондоні. 2) Contemporary Visual Poems from Ukraine. Silver Image Gallery. Haskett Hall, Ohio State University. October 31 – November 4, 1994.



[№ 13] 22.11.93 р., Київ

Дорогий Іване, здоров!..

Щось ти не поспішаєш надсилати мені своїх текстів, хоч я і просив.

Зі Львова надійшов мені якийсь гонорар – підозрюю, що з «Ратуші». Якщо це насправді так, то що ж ти не надіслав газету...

Останнім часом я з головою поринув у паліндромотворчість, і досить багатенько виловив раків літеральних. Та ба, дещо несподіваних: зазвучали іронія, сатирична інтонація, що загалом аніяк не характерно для моєї манери, бо тяжів завше до ліричних, пейзажних і абстраговано-філософських, якщо це не голосно сказано, паліндромонів. Отже, ширшає тематичний простір, і це мене тішить. Бо наступного року вже матиму, за визначенням М. Сарми-Соколовського, **друкописа** паліндромних віршів, і я зацікавлений, щоб він виглядав якомога розмаїтіш, щоб розхитаний удвобіч маятник логосу не повторював достоту своїх коливань...

30 листопада, заплативши 165 тисяч крб., заберу в майстерні круглу печатку й кутового штемпеля альманаху «Літер-А» (по-моєму, я тобі писав про що мою напівбожевільну за нинішніх умов затію). Все частіше замислююсь над отим кінцевим великим «А» – що воно має означати... Первісно було задумано його як символ літературно-мистецького Авангарду – це так. Але за тим «А» можна убачати і ще одне поняття – Ар'єргард... То, може, звести їх у підзаголовку до купи: «Літер-А. Альманах літературно-мистецького Авангарду та Ар'єргарду»... Як тобі це виглядає?.. Бо є в наших тилах рідненьке бароко, футуризм, інші давньомодерні течії, що їх ми згадуватимемо і в статтях-есеях, і в передруках найбільш цікавого та прикро забутого.

Не полінуйся відписати мені.

Вітання моє Назарові та твоєму братові Тарасові, а ще – всім львівським гераклітянам.

Бувай здоров. Обіймаю. А до листа докладаю одинадцять паліндромонів.

= Микола =

[№ 14] 21 січня 1994 р., Київ

Дорогий Іване, здоров!

Дякую за два числа «Ратуші»<sup>16</sup> – я їх отримав. З цікавістю те все прочитав. А сьогодні бачився з Луговиком і йому переповів деякі ваші міркування.

Щодо ПУП. Чи так уже й погодяться московські паліндромісти з їхньою вродженою зверхністю на Планетарну Управу зі Львова?..

Якщо не погодяться, тоді виконаймо заповіт Хвильового: геть від Москви!..

<sup>16</sup> 1) [Лучук І.]. Явище паліндромотворчості – одне з найдивніших явищ взагалі [Стаття Т. Лучука «Рак літеральний: вглиб століть і вшир тепер»; паліндроми М. Мірошниченка, М. Юрика, К. Павляка, Н. Гончара (Олесь Село), Ю. Садловського, Н. Гончара, І. Лучука; паліндромна бібліографія] // Ратуша. – 1993. – 28 грудня. Рубрика «Парнасленд». Підп.: Провідник Парнасленду. 2) [Лучук І., Гончар Н., Лучук Т.]. Декларація Планетарної Управи Паліндромотворчості // Ратуша. – 1993. – 31 грудня. Рубрика «Парнасленд».



Те, що вони започаткували раколітеральний часопис і пропонують нам публікацію в нім – це добре, їм легше, бо мають у Московщині папір, а ми живемо на позиченім у сусідів.

Одначе ми повинні подбати про свій орган друку. Я його мислю у приватному альманасі «Літера-А», позаяк він уже зареєстрований у Держкомпресі, і я засновник його, а профілево часопис націлений на всякий авангард – себто друкуватиме й «Геракліта», й Лугосад і харківську «Червону фіру», й інші гурти.

Зараз я з Ляхевичем ходжу по банках і розношу наші листи з проханням про одноразове спонсорування у розмірі хто-скільки-може. Рахунок у банку АЖІО маємо.

Гадаю, що й ви там, у Львові, могли б пошукати грошодавців. Я надішлю тобі бланки зі штемпелем і печаткою на них, та з моїм редакторським підписом. А ти тільки вдруковуватимеш адресата, попередньо поцікавившись: чи зможе він допомогти, фінансово підтримати незалежний літературно-мистецький часопис?.. Якщо зможе, вдрукуєш ім'я фірми, банку чи заводу та прізвище глави. І – віднесеш туди. Звичайно, не сам, а з Назаром, з іншими гераклітянами й лугосадівцями та симпатиками авангарду. Бо коли до директора заявитись делегацією – переконливіше виглядає. Йому важче відмахнутися. І треба тиснути на його, директора, патріотичні почуття: мовляв, українська культура у скруті, переживає тяжкі часи, дорожнеча поліграфії і спричинене імперським центром безпапір'я ведуть до повного зникнення української преси і книги – тож виручайте, братове, свідомі українці!..

Кажучи так, ви не погрішите проти правди, бо все саме так і є. А заодно зробите добре діло. І в вас буде де друкуватися, і то – на професійному, а не любительському рівні. Мабуть, варто звернутися й до дирекції ЛАЗу, і до керівника «Електрону». Одне слово, там самі роздивіться, куди й до чого.

Перше число «Літера-А» неогмінно міститиме паліндромістів. Перекажи Тарасові: хай готує статтю про паліндром в історичному стині: Ужевич, Величковський, Лукашевич, шістдесятник Вол. Лучук та гурт «Геракліт».

Твої сонети мені сподобалися. Обидва. Дивуюся, як ти «вхитрився» в паліндромоні на рими?! У паліндромі все ж таки легше заримувати.

Сьогодні виконую твоє прохання: шлю переклад Хлебниковського «Перевертня»<sup>17</sup>. Я тут іще дещо перекладаю. З англійської та словацької, і, звичайно ж, літеральні раки.

[23.01.1994] Учора й позавчора (це вже через два дні дописую свого листа) наверзлися мені два паліндромони – «Ті рови...» й «Ідоломинущі ви...» З них перший – цілковитий сюр... Надсилаю тобі.

Таки ж учора бачився з А. Мойсієнком. Од нього – вітання «хлопцям зі Львова». Він за те, щоб нам зібратися у вашім місті. Себто ждатимем вашої

<sup>17</sup> Цей переклад було вперше опубліковано в межах моєї статті: Лучук І. Українські та єврейські первні в російській поезії першої третини ХХ ст. / І. Лучук // І: Незалежний культурологічний часопис. – 1996. – № 8: Україна. Юдеї. Гебреї. Євреї. – С. 86–87.



команди. Орієнтовно – у березні або квітні. І Толя, і я – приїдемо, а Луговик – навряд, бо він безробітний, і йому хронічно бракує грошей. Він, коли бачиться зі мною вдома у мене або в редакції, найперш питає: чи нема в тебе сала? – кажу: нема, – а він: і сто грамів немає?..

Ну, що тут у наш злиденний час відповіси!

Микола Сорока теж міг би поїхати з нами до Львова, але зараз він у Лондоні (має там якісь зв'язки) проте в квітні повернеться. Отож, якщо наше збіговисько **квітневе**, то заявимося втрюх, а березневе – вдвох. Зволікати, на пізніше переносити не варто, позаяк у мене намічається поїздка на півтора місяці у Стамбул. Телефонував звідти Аббас Абдулла, консул Азербайджану, що викликати мене персону на курси турецької мови. Ще не знаю, коли, але думаю, що наприкінці квітня або у травні.

Вітання пані Оксані, а ще – Тарасові, Назарові, Михайлові Юрику і Юркові С[адловському].

Бувайте!

Пиши.

= Микола =

Р. С. Якщо посилатимеш до Москви мій переклад Хлебникова, то підкажи тим колегам: хай примірничок свого журналу надсилають і мені (адреса вказана під перекладом). Якщо мені щось із їхніх текстів сподобається, то не виключено, що перекладу теж.

= М. =

[№ 15] 11 жовтня 1996 р., Київ

Дорогий Іване!

Шлю «Вітрила-95»<sup>18</sup>, як і обіцяв. Але прошу зберегти – іншим давай ксерокопії відповідних сторінок. Якщо ж комусь потрібно буде їх за кордон, то повідом – я матиму в загошинику.

Шлю також зоровий паліндромний вірш у вигляді окулярів, який, можливо, тобі не відомий, а ще паліндромон, присвячений Іванові Іову (це з того циклу про гераклітян), і вірш «На роки – пам'яті не маю...» У ньому є два паліндромні вкраплення – себто тут рах літеральний не жанр, а фігура-прикраса. У нас, мені здається, ніхто не використовував його в такий спосіб.

Пфайферові тексти теж пересилаю.

**Чекатиму від тебе обіцяних білорусів.**

У Києві минулого понеділка (7 жовтня) я, Анат. Мойсієнко, Мик. Сорока й Волхв Слововежа (Вол. Чупринин) збіглися в Інституті українознавства і за

<sup>18</sup> Нарешті вийшов був давно сподіваний випуск альманаху «Вітрила». Під рубрикою «Штудії» після статті М. Мірошніченка «300-річчя українського паліндрома» там були опубліковані паліндромні добірки – його ж, А. Мойсієнка, І. Лучука, Н. Гончара, М. Луговика, В. Сапона, Л. Стрельника, М. Сороки, Н. Чорпіти, О. Гадзінського, І. Кодлубай, М. Юрика : Вітрила-95: Поезія, проза, переклади, штудії / упорядник А. К. Мойсієнко. – К. : Молодь, 1995. – С. 192–203.



чашкою кави обговорили наші «канадійські» клопоти<sup>19</sup>. Вирішили, що, крім розмови майбутньої з Будзаном (фонд Сороса), нам потрібно зорганізуватися у Всеукраїнську асоціацію поезографічного мистецтва. Маємо отакий прожект.

А що ти на цей предмет думаєш?

Привіт Тарасові і матері.

Пиши.

= Микола =

[№ 16] 1.11.1996 р., Київ

Дорогий Іване, привіт!

Шлю журнал «Дошкільне виховання» з моєю статтею «Туди-сюди однаково»<sup>20</sup>. Це популяризаторського характеру стаття, бо я прагнув удоступнити її максимально, щоб не тільки дошкільнята, а й вихователі їхні зрозуміли про що йдеться.

Чекаю білорусів од тебе.

Де вони, де?

У Києві був з'їзд письменників. Приїздив Анатолій Перерва з Харкова. Теж паліндроміст.

За два-три дні здаю до набору збірку віршів кримськотатарського поета Юнуса Кандима. Понад півсотні речей переклав... Листопад ще буде напружений, бо, доки набиратимуть книжку, маю написати передмову, та й верстку двічі вчитати. А в грудні стане легше. По-перше, йду у відпустку. По-друге, їду в санаторій у Крим. По-третє, «запиячу», позаяк 1-го січня мені стукне п'ятдесят, ювілейна дата все-таки... Вірогідно, що в Криму знову порину в паліндромування, – треба завершити рік-рак.

А як там у вас?

Повідом мені адресу Наталки Чорпоти – хочу написати їй, а заодно пошлю ксерокопію статті «Туди-сюди однаково», де цитується її річ.

Оце і всі новини.

Привіт нашим гераклітянам.

= Микола =

[№ 17] 1 грудня 1998 р., м. Київ

Дорогий Іване, привіт!

<sup>19</sup> В Канаду ми поїхали в червні 1997 року, там у столиці провінції Альберта, Едмонтоні, у межах тривалої двоїстої акції, яка охоплювала міжнародний поетичний фестиваль та інтернаціональну наукову конференцію, «EyeRhymes», які організував Ярс Балан, ми разом із М. Мірошниченком, І. Іовом, М. Королем, М. Луговиком, М. Сорокою, І. Трачем, В. Трубаєм та ще доброю сотнею теоретиків і практиків візуальної поезії з цілого світу стати співзасновниками Міжнародної асоціації візуального мовлення (International Association of Visual Languages).

<sup>20</sup> Мірошниченко М. Туди-сюди однаково / М. Мірошниченко // Дошкільне виховання. – 1996. – № 10 (663). – Жовтень. – С. 22–23.



Шлю тобі «Зриму риму»<sup>21</sup> від Володі Чуприніна (Волхва Слововежі) і нову книженцію-збірченцію Е. Андієвської «Межиріччя». А Гончару пошлю ону книженцію трохи згодом.

Позаяк ти славіст, то я докладаю до цієї епістоли свого переклада зі Штефана Моравчика – паліндромний вірш, либонь, єдиний у його поетицькому доробку. Але я потерпав од перекладацьких мук цілісінький рік. І щойно мої муки закінчилися.

Якщо тобі потрібен коли-небудь чи будь-коли стане оригінал – він у мене є, можу теж надіслати.

В «Літ. Україні» з подачі проф. Яременка й Миколи Сороки (вірогідно) вийшов некролог пам'яті Діка Хігінса<sup>22</sup>.

Твої «Вуха» збирається графічно виписати Мирослав Король, хоч я думаю й комп'ютерово теж вималювати – з допомогою Ігоря Коптілова, моїм найпершим помічником у таких ділах.

За пару днів знову мотну в Закарпаття. Був там за недавньої повені.

Оце і всі мої новини.

Вітай Тараса, Назара, Ромцю, Наталю та Мих. Юрика.

Обіймаю.

= Микола =

[№ 18] 21 грудня 1998 р.

Дорогий Іване, вітаннячко з київської Куренівки!

Шлю тобі оригінал паліндромного вірша Штефана Моравчика – мій переклад маєш. Текст був у «Словенських поглядах». З ним укупі по віршу Яна Фекети й Рудольфа Требатицького – їх не знаю, а хотів би знати, чи вони словацькі поети, бо в одного угорське прізвище, а в другого німецьке ім'я, отож і засумнівався... **А оскільки я в словацькій літературі майже профан, а ти майже профі,** то проситиму тебе подивитися в себе по словацьких довідниках: чи є там Ян Фекета й Рудольф Требатицький. В разі якоїсь інформаційної знахідки – ксерокопією для мене. Добре?

Мабуть, цікавим для тебе виглядатиме й трансльований Міланом Ферком «Перевертень» Хлебникова. Якщо до словацького перекладу долучити мій український та знайти ще чиїсь іномовні – то це вже може стати темою слов'янознавчої статті, де йтиметься про принципи перекладу паліндрома у слов'янських літературах.

Кладу до конверта і свій найновіший паліндромний текст. Як на мене, вийшов цілком пристойний.

До речі, Іване! Ми досі (якось так вийшло) дотримувались у паліндромах симетрії щорядкової, а в паліндромонах цілотекстової односиметрії. А що як взятися за щось середнє: скажімо, кожна строфа як паліндромон... Чи кожен

<sup>21</sup> Зрима рима : Літопис творчих подій в українській візуальній поезії та у мистецтві поезографіки. – 1998. – № 1.

<sup>22</sup> Дік Хігінс – американський дослідник паліндромії та візуальної поезії загалом, учасник конференції й фестивалю «EyeRhymes» (Едмонтон, червень 1997).



версет як паліндромон... Словом, вірш з чотирьох строф або версетів – це чотирипаліндромонний вірш. Як тобі, га?

Чи бачився ти з А. Мойсієнком, який їздив до Львова на здибанку з Ігорем Трачем і мав також вийти на тебе з одною конкретною пропозицією?.. Тут ми закручуємо чи пак розкручуємо ідею гурту візуалістів як офіційної (з державною реєстрацією, статутом, печаткою, банківським рахунком, журналом «Зрима рима», фондом зорових текстів доби Бароко, доби Футуризму та сучасності в музеї-архіві літератури й мистецтва) даності... А в травні гадаємо зорганізувати одноденний науково-практичний семінар з залученням академічної науки та поетів-практиків, присвячений зоровій літературі.

Це буде всеукраїнський гурт з осередками у Львові (де, як на мене, ти будеш промотором), у Києві (промотором – Мирослав Король) та, може, в Харкові й Донецьку.

Що скажеш на це?

Вітай Тараса, Романа, Наталку Чорпіту й Назара. Сьогодні біля Золотих воріт бачив з ковінкою в руці Ігоря Римарука – цілий рік бідолаха загоював зламану ногу. Каже, що в нього вдома якийсь конверт чи пакунок од Назара для мене. Днями обіцяв віддати.

У «Зриму риму» ваші візуали я віддав – в січні вийдуть<sup>23</sup>.

Обіймаю. Усім привіт.

= Микола =

[№ 19] [20-ті числа січня 1999]

Дорогий Іване! Привіт!

Отже, звідомляю письмово... 25 грудня створено оргкомітет **майбутньої конференції і, заодно, установчих зборів** Наукового і Мистецького Братства Зорослова (НіМБ Зорослова). Скорше всього ця літературна організація офіційно відбудеться у травні. До того часу необхідно розробити статут, аби, після прийняття його установчими зборами, зареєструвати в Мінюсті – статут і всі клопоти з ним покладено на мене як на голову майбутніх зборів.

Анатолій Мойсієнко та Микола Сорока готують програму конференції – вже розробили основні напрямки її та стислий огляд історії зорової поезії в Україні. І напрямки й огляд (вкупі) займають дві сторінки, їх розішлем по вузах, по «науковцях-гуманітаріях та поетах-практиках»... Це – щоб зголошувались на виступи, вказали тему свою для конференційної промови, надіслали тексти візуалів для виставки. За тими зголошеннями й складеться програма.

На Василя Трубая покладено організаційні обов'язки влаштовувача виставки візуалів (домовитись про зал, про рамки, стенди тощо – очевидно, виставку й збори проведемо в Будинку вчителя, колишньому помешканні-офісі Центральної Ради УНР).

Сама конференція, певне, буде в Національному Київському університеті.

На Юрія Коваліва навантажили обов'язки підготовки й упорядкування Словника-Довідника з зорової літератури (термінологія, персоналії) – отже,

<sup>23</sup> Доля цієї публікації, якщо вона й була, мені не відома.



подумай, що ти запропонуєш туди. Може, в тебе є якісь суто твої, винайдені тобою терміни, а може, є якісь у європейських поетиках, що нами досі не помічені, і ти запропонуєш увести.

До зорослова відносимо будь-яку візуальну поезію: фігурну, конкретну, паліндромну і т. п.

**Персоналії теж готуй.** Передбачається, що ти очолиш львівський осередок НіМБа Зорослова, тож кому, як не тобі, готувати й персоналії... Звісно, ти можеш залучати й інших.

Володимир Чупринін (Волхв Слововежа), котрий випускає «Зриму риму», зобов'язався видати і програмку конференції, і Словник-Довідник, і бланки запрошень.

Мирослав Король працює над логотипом братства й логотипом конференції.

Думаємо також запровадити дві свої премії. Одна – премія журналу «Зрима рима» (для молодих, які успішно прилучатимуться до мистецтва зорослова). Друга – премія імені І. Величковського (для поважних творців і аналітиків мистецтва зорослова).

Ну, все. Бувай.

= Микола =

Р. С. Шлю тобі порівняно новий паліндромний вірш, присвячений М. Королю.

[№ 20] 1 грудня 1999 р., Київ-Куренівка

Дорогий Іване, привіт!

Книжку Садловського<sup>24</sup> я, нарешті, отримав і дав Мойсієнкові, Королеві, планую вручити Волхвові Слововежі (Володі Чупринину), видавцю «Зримої рими», але – при зустрічі.

Заодно я в Мойсієнка забрав його «Віче мечів», паліндромну книжку<sup>25</sup>. Сьогодні шлю її тобі. Шлю також Наталці Чорпіті. Хочу й Гончарові, але адреси не знаю, а що стосується його абонскриньки – то чи зберігся її номер за ним, не відаю. Проте для Назара примірника тримаю. Передай йому вітання і мою візитівку, хай повідомить свою адресу.

Мойсієнко хоче твоїх «Паліндромонів»<sup>26</sup>. Шли на мене – передам. Якщо, звісно, маєш.

Дякую за Гіннесову відбитку з найдовшим у світі паліндромним словом. Але я гадаю, що ми можемо те слово переплюнути, якщо скористаємося словотворчими можливостями своєї мови.

<sup>24</sup> Садловський Р. Два вікна / Р. Садловський. – Львів : Астрон, 1999. – [24 с.]. (асоціація українських письменників; наукове і мистецьке братство зорослова; лугосад). Зміст : І. Л. [Іван Лучук]. Дві слові про дві вікні (передмова) (С. 3); Садловський Р. Два вікна [19 шпальт] (С. 4–22); Примітки (С. 23); Н. Г. [Назар Гончар]. одноГО разу роман... (післямова) (С. 24).

<sup>25</sup> Мойсієнко А. Віче мечів : Паліндроми / А. Мойсієнко. – К. : Задруга, 1999. – 104 с.

<sup>26</sup> Лучук І. Паліндромони / І. Лучук. – Львів : Астрон, 1997. – 40 с. (Серія «Словесність». Вип. 1).



Я недавнечки з Інтернету витягнув не тільки «Антологію російського палиндрома» (20 стор.), а й паліндром світовий з адресами електронної пошти його творців (30 стор.). Останній – маю на дискеті, отож відтворити проблем нема.

З'ясував для себе, що є й турецький паліндром – маю сторінку з інтернету, її послав Юнусові Кандиму, кримськотатарському гераклітянину й перекладачеві-україністові, отже ж – нашому другові.

Я покинув міністерство й перейшов до відомчого журналу «Охорона праці» – це певною мірою орган Міністерства праці й соціальної політики. Тут трохи легше дихати, навіть часом паліндромлю на роботі. Це мене тішить. З візитівки знатимеш робочий телефон (і домашній, що, до речі, в першій групі цифр зазнав змін). Маю новий, п'ятизначний, поштовий індекс – він на конверті. Ти все це собі десь занотуй, щоб старими – не користатись.

Минулого місяця мотався в Тернопіль, де познайомився з Петром Сорокою, університетським викладачем літературознавства і видавцем ж. «Сова» – третє число за 1999-й з моїми паліндромонами. Ще не отримав, але знаю.

Оце і всі мої новини.

Завершую книжку поезій з циклом зорослівних речей «Галерея М. М. М.», яку в січні передам Волхву Слововезжі – обіцяв видати, якщо не збрехав...

Обіймаю тебе. Привіт хлопцям.

Пиши.

= Микола =

P. S. Дякую за фото.

[№ 21] 28.03.2000 р., м. Київ

Дорогий Іване, привіт!

Шлю тексти на вибір. «Слова і дерева» – ще не друкована річ, примітна тим, що я в ній культивую зорову риму скісного типу. Така рима «пороскакувала» часом в Е. Андіївської, ще в декого. Але щоб системно проходила через увесь вірш – такої дивини ще не було.

Мирославів порядковий паліндром теж не друкувався.

Обіймаю.

Бувай.

= Микола =

[№ 22] 15 січня 2002 р.

Дорогий Іване, здоров будь!

Шлю тексти до «Четверга»<sup>27</sup> (чув, що журнал перебрався до Львова напостійно).

Про Юнуса Кандима:

<sup>27</sup> Мається на увазі паліндромний спецпроект часопису текстів і візії «Четвер», блоком вклинений у проект «Народні перлини» (2003. – № 17. – С. 117–154).



42-річний кримськотатарський поет, автор двох поетичних книжок – «Ти скидаєшся на море», що вийшла в Ташкенті, та «Жовта мить», що двома мовами (білінгва) побачила світ у Києві.

Юнус Заслужений діяч мистецтв України, перекладач-україніст – в його інтерпретаціях видано кримськотатарською мовою вибране з Тараса Шевченка («Далекий і близький Шевченко»), двотомник Лесі Українки. Зараз Юнус працює над вибраним з Михайла Коцюбинського...

Паліндромною поезією зацікавився, знайомлячись з теорією і практикою її в українських паліндромотворців – М. Мірошніченка, А. Мойсієнка, І. Іова та ін. Юнус Кандим – єдиний з кримськотатарських поетів, що нею займається сьогодні і входить до літературного гурту «Геракліт» («Голінних ентузіастів рака літерального»).

Живе в Симферополі. Працює головним редактором Всеукраїнського культурно-інформаційного центру в Криму.

Оце такі відомості про досить відомого поета, нашого друга.

Якщо викличем його на конференцію 20.02.2002-го<sup>28</sup>, то я тебе з ним познайомлю. І вручимо «Четвер», де його вірші будуть у двох мовах.

Вітання Тарасові, Назарові і всім Лучукам та Гончарам.

Обіймаю тебе.

= Микола =

[№ 23] 25.02.2002 р., м. Київ

Іване, здоров!

Загинув Юрко Гудзь. Подобиці я описав у листі Назарові Гончару – він розкаже.

Ось вірші-паліндроми Миколи Лукаша...

\*\*\*

Нога в вагон –  
о, дар!.. радо  
в раба бара,  
а лаву тихо «пані» ціна похитувала.  
Ясин\*, тихо похитися.  
А тихо похита...

Дорога, город  
і гóрод – дорогі.  
О волога голово,  
ти сумна. Пан мусить.

1940

\*Ясин – те ж саме, що «ясен» (діалект.).

У другому тексті після п'ятого паліндромного рядка йдуть анаграмні...

<sup>28</sup> 20.02.2002 у Львові відбувся фестиваль Планетарної Управи Паліндромії, у якому взяли участь М. Мірошніченко, я, Н. Гончар, Н. Чорпіта, М. Король. Про анонс цієї події див. : ПУП у Львові // Поступ. – 2002. – 15 лютого. Без підп.; а про саму подію див. : [Лучук І., Гончар Н.]. Перший Фестиваль Планетарної Управи Паліндромії // Четвер. – 2003. – № 17: Народні перлини. Паліндромний спецпроект 20.02.2002. – С. 153. Підп. : Асоційовані редактори.



## Життя

Визив  
хижих  
звірів з  
лісу сіл...

– Годі! – і дог  
пашу  
щупа:  
жить-  
тя ж  
тя-  
жить...

1940

Ці ж тексти (задля більшої ймовірності, що дійдуть) шлю й Назарові.

А ще йому в конверта вклав текста зорового паліндромного вірша Анатолія Перерви. Тобі – теж. Хай матимеш у домашньому архіві. Якщо ж поставите в «Четверзі» – було б добре. Задля більшого розмаїття текстів.

Будеш в Києві – телефонуй.

Якщо ти бачив, паліндромного словника Є. Кацуби<sup>29</sup> я поставив на місце, а «Зевгму»<sup>30</sup> взяв на тимчасове користування. Незабаром, принагідно, поверну тобі в руки, як і домовлялися.

На все добре.

= Микола = [підпис]

[№ 24] 2 липня 2002 р., Київ

Дорогий Іване, привіт!

Шлю тобі два вірші Мамбета Аблялімова<sup>31</sup>, згодом – матимеш для перекладу й когось із середньовічної класики (газель)<sup>32</sup>. Гадаю, протягом липня ти з Мамбетом справишся й одішлеш мені.

А ще надсилаю «Кур'єр Кривбасу» з публікацією твоїх перекладів. Матимеш до архіву собі.

У вересні здаватиму до видавництва рукопису кримськотатарської антології<sup>33</sup>, тож роботи по горло.

Тепер щодо твого прохання...<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Первый палиндромический словарь современного русского языка : 8000 слов / Составитель Е. Кашуба. – М. : ЛИА Р. Элинина, 1999. – 311 с.

<sup>30</sup> Антології Сергія Бірюкова «Зевгма» я так і не маю під руками.

<sup>31</sup> Для «Окрушини сонця» я переклав вірш Мамбета Аблялімова «Чи ти для того створена?..» (с. 595), а Назар Гончар – «Та я ж люблю...» (с. 597).

<sup>32</sup> Для «Окрушини сонця» я переклав найдавнішу кримськотатарську газель Абдулмеджида Ефенді (XIV ст.) «Душа» (с. 59).

<sup>33</sup> Ця книжка вийшла наступного року : Окрушина сонця: антологія кримськотатарської поезії XIII–XX століть / Упорядники М. Мірошніченко, Ю. Кандим. – К. : Головна спеціалізована редакція літератури мовами національних меншин України, 2003. – 792 с.



Як уже говорив по телефону, дати життя Івана Козаченка:

10 жовтня 1961 – 10 червня 1999.

Дата народження **Володимира Назаренка**:

21 серпня 1953.

Дата народження **Андрія Охрімовича**:

22 квітня 1957.

До речі, я не мав телефона Охрімовича, то попросив у Мирослава Короля, а той: для чого тобі?.. Я пояснив, що треба взнати, коли Андрій народився, бо Іванові Лучукові для антології треба.

Словом, записав я телефон і гадав увечері потурбувати Охрімовича. Коли це вдень до мене на роботу дзеленькнув Мирослав і продиктував дату – узяв на себе, охломонський хлопець, ініціативу. Ну, Охрімович його вишпетив і спитав, чому, мовляв, Лучук сам не зателефонував йому, бо хотів би знати, що за антологія, хто ще туди включений і т. п. Очевидно, Андрій бронзовіє потроху. Не хоче бути поруч з літературною «шантрапою» (з його точки зору). І ще цілком очевидно, що він не думає, що якби І. Лучук до всіх п'яťох киян телефонував, опитуючи та пояснюючи, то влетів би в велику копійочку. Краще одному зателефонувати й попросити зібрати дані на' всіх. Так раціональніше, економічніше.

Я тобі це переповідаю, щоб на майбутнє знав, що Охрімович – хлопець «специфічний».

Мої вітання Гончару, Чорпіті, Садловському і всій родині твого брата.

Обіймаю.

= Микола =

Р. С. Петро Сорока готує книжку спогадів про Івана Іова. Якщо маєш що сказати, то напиши. Я писатиму.

= М. =

[№ 25] 25.10.2002, Київ

Дорогий Іване, салам!

Шлю дві газелі (тобі) і два вірші (Назарові). Постарайтеся за тиждень-півтора перекласти. Ще можна встигнути. Зараз повним ходом оформлення книжки робиться. Гадаю, в грудні книжка буде вже в друкарні. Отож поквартесья.

Ті, попередні ваші переклади, мені сподобалися. Файно вийшло.

Я теж «длубаю» тексти потихеньку. Головним чином газелі. А сучасних поетів намагаюся пороздавати.

Привіт Романові, Назарові, Тарасові, Наталці й іншим друзям.

Обіймаю.

= Микола =

---

<sup>34</sup> Мірошніченко на моє прохання уточнював деякі біографічні відомості про евентуальних і реальних авторів для моєї Антології української поезії XX століття «Дивоовид», що започаткувала однойменну серію.



[№ 26] 3.08.2008, м. Київ

Дорогий Іване, привіт!

Передаю Фархадом Туранли «порцію» раколітеральних та ракоскладовних текстів. Щодо останніх – то я собі міркую, що вони тут і доречні за суттю, і потрібні, бо урізноманітнюють антологію «В сузір'ї Рака»<sup>35</sup>.

До речі, про урізноманітнення: і ти, і я маємо переклади або переспіви (з варіантами, як то в тебе) чужомовних паліндромів<sup>36</sup>. Позаяк вони засвоєні – доцільно їх умістити в антології **українського** паліндромництва як уже наші, але десь наприкінці, окремим розділом. Тоді в книзі будуть, що важливо, і Юнус Кандим, і Таїр Керім (хоч і політичні, а все ж українці). Та й Хлебников, Моравчик, Пфайфер... ..

Щодо харків'ян... Юрій Олешко (він же Аленков і Вокнела) свого часу надсилав мені свій бюлетень головолом, паліндромів і того подібного «Колоколок», де я дещо повибирав, дещо зредагував мовно, графічно. Саме той вибір передаю нині.

Тут, щоправда, немає автобіографічних відомостей од М. Таможникова й В. Соболевського – їх можна взяти. Я тільки думаю, **чи варто В. Соболевського**, адже мініатюри не поетичні – гумористичні. Як ти гадаєш?..

Долучаю «Ахверику» Р. Мельніківа (хоч вона в тебе є, але слід звірити й зробити покликання, що твір загалом – паліндромон, проте друга частина – паліндром). І долучаю тексти О. Будзея, фото в нього візьму, маю його робочий телефон у Кам'янці-Подільському. Будзееві тексти в тій течії, що я дав, – є. Але звір. Може, я щось путяще не включив, а в бюлетні «Кололоки» вони присутні.

Юрій Олешко надіслав мені біографічні дані В. Романовського – вкладаю про всяк випадок, хоч у головному рукописі антології вони «іміюються».

З біографією Стаса Бондаренка роби що хочеш – вона завелика, а треба, видно, звести до певних, однакових для всіх розмірів (приблизно однакових) та додержатись якихось вимог уніфікації в науковому апараті антології.

Як ми й говорили, фотобіографіку закинемо на кінець книжки (мабуть, зразу після всіх-всіх поетичних текстів, перед додатком, де міститимуться статті).

Бувай здоровий!

Гадаю, в вересні, якщо не проциндрю всі відпускні й пенсійні гроші в Криму, приїду до Львова – десь близько 20-го числа.

= Микола = [підпис]

<sup>35</sup> У сузір'ї Рака : антологія української паліндромії / Упорядкування М. Мірошніченка, І. Лучука; передмова І. Лучука, післямова М. Мірошніченка. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 432 с. – Серія «Дивовид».

<sup>36</sup> Разом Мірошніченкові та мої переклади з паліндромії друкувалися в паліндромному спецпроекті журналу «Четвер» : Мірошніченко М. Далке реп'яшся – переклад / Зі світової раколітеральної поезії переклав М. Мірошніченко : Ендрю Томкінс (США). «Мадам...»; Штефан Моравчик (Словаччина). «Аміль двом...»; Велемир Хлебников (Росія). Перевертень; Герберт Пфайфер (Німеччина). Тут?; Дух сенс не схуд; Лучук І. Перекладні паліндромні варіації : Рак (Сапсег) Симеона Полоцького (I, II, III); Пікнік (за Джей. Ей. Ліндоном) (I–IV); Для скандинавського алкоголіка (за Джей. Ей. Ліндоном) (I–V); Окрім тебе – щебет, Мірко! (за Гербертом Пфайффером) // Четвер. – 2003. – № 17 : Народні перлини. Паліндромний спецпроект 20.02.2002. – С. 135–138, 140–143.



## THE QUESTIONS OF THE POETIC'S ART IN MYKOLA MIROSHNYCHENKO'S CORRESPONDENCE

Ivan Luchuk

*National Academy of Sciences of Ukraine T. Shevchenko Institute of Literary Studies,  
4 Hrushevs'koho Str., Kyiv 01001, Ukraine*

It are published the 26 letters from M. Miroshnychenko to I. Luchuk that it was written since 1991 to 2008.

In these letters the author paid the special attention to the question of the poetic art, in particular on the palindromia. The correspondence lights a number aspects of the poetic creation.

*Key words:* M. Miroshnychenko, poetic's art, palindrome, palindromia, correspondence

## ВОПРОСЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ЭПИСТОЛЯРИИ МЫКОЛЫ МИРОШНИЧЕНКО

Иван Лучук

*Институт литературы им. Т.Г. Шевченко НАН Украины,  
ул. Грушевского, 4, Киев 01001, Украина*

Опубликовано 26 писем М. Мирошниченко к И. Лучуку, написанных в период от 1991 до 2008 года. В этих письмах автор особое внимание обращал на вопросы поэтического искусства, в частности на палиндромию. Опубликованный эпистолярый освещает целый ряд аспектов поэтического творчества.

*Ключевые слова:* М. Мирошниченко, поэтическое искусство, палиндром, палиндромия, эпистолярый

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2011

Прийнята до друку 15.03.2011



УДК 82.09.41.'06:7.038.6

## РОЗВИТОК ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ СТРАТЕГІЇ СЕМАНТИЗАЦІЇ ФОРМИ У ПЕРІОД ПОСТПОСТМОДЕРНІЗМУ (РОМАН МІЛЕТИ ПРОДАНОВИЧА «САД У ВЕНЕЦІЇ»)

Алла Татаренко

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

Досліджено питання змін, яких зазнає постмодерністська поетика (зокрема, у формально-семантичному аспекті) в період постпостмодернізму. Матеріалом для дослідження обрано роман відомого сербського письменника-постмодерніста Мілети Продановича «Сад у Венеції», який є показовим у поетикально-структурному плані.

*Ключові слова:* семантизація форми, постмодернізм, постпостмодернізм, Мілета Проданович, «Сад у Венеції».

Постмодернізм лише недавно став літературною історією, тому його вивчення позначене особливою актуальністю. Попри чималу кількість розвідок історико-літературного та літературно-теоретичного характеру, присвячених окремим питанням постмодерністської поезики та творчості окремих письменників-постмодерністів, які з'явилися протягом останніх десяти-п'ятнадцяти років, все ще залишаються недостатньо висвітленими літературно-теоретичні проблеми. Саме вони дають підстави вписати постмодернізм у літературний процес як логічну ланку його розвитку, осмислити його внесок у розвиток літератури і наукового знання про неї. Особливою актуальністю позначене вивчення функціонування постмодерністської поезики в умовах епохи постпостмодернізму: «Нинішня модифікація постмодернізму у вигляді "after-postmodernism-y" з його воскресінням суб'єкта вказує на певні концептуальні зміни, можливо, поворот від нелінійних структур до лінійних, адже мовиться навіть про новітній неокласицизм, що має свої ознаки, відмінні від неокласицизму» [2, с. 553]. Багатий матеріал для цього дає творчість сербських прозаїків-постмодерністів.

Якщо 80–90-ті роки ХХ ст. у сербській та деяких інших слов'янських літературах були позначені домінацією постмодернізму, в другій половині 90-х років – на початку ХХІ ст. він поступається позиціями постпостмодерністським літературним течіям (передовсім, неореалізму та «новому автобіографізму») і зазнає поетикальних змін. У сучасній літературі Сербії спостерігається розвиток постмодерністських стратегій у творах класиків цієї літературної формації (Мілорад Павич, Светислав Басара, Сава Дам'янов, Р. Петкович, Горан Петрович, Михайло Пантич, Мілета Проданович). Для них характерна певна модифікація



постмодерністських наративних моделей, наближення до постпостмодерністської парадигми. На нашу думку, вивчення особливостей поетики постмодернізму необхідно проводити як шляхом виділення новацій (порівняно з попередніми епохами), так і залишкових впливів (у контексті постпостмодерністської літератури). Виокремлення поетикальних рис, притаманних власне постмодерністській літературній моделі, які продовжують функціонувати й сьогодні як надбання літературної традиції, допомагає створити повніше уявлення про внесок постмодернізму у формування жанрової картини і наративних технік ХХІ ст.

Роман сербського письменника Мілети Продановича «Сад у Венеції» («Vrt u Venesiji», 2002) можна розглядати як показовий приклад поетики, яка засновується на постмодерністській і водночас є індикатором відходу від попередньої парадигми. Автор звертається до теми, з якої починається його літературна біографія – до теми митця і співвідношення між мистецтвом і життям. Як і в романі «Вечеря у святої Аполлонії» («Вечера код Свете Аполоније», 1984), образотворче мистецтво пов'язано з мистецтвом слова, а життя художника – з його інтерпретацією у літературі. Водночас, відбуваються індикативні зміни, які свідчать про зміну наративних орієнтирів письменника. Для їхнього увиразнення нагадаймо основні художні характеристики першого роману письменника<sup>1</sup>.

«Вечеря у святої Аполлонії» [3] задумана як постмодерністська біографія італійського художника Андреа дель Кастаньйо – твір секундарного характеру, який спирається на свідоцтва історика мистецтва Вазарі і піддає першотекст критичному прочитанню. Позиція іманентного автора виявляється у коментарях метатекстуального типу, позначених іронічним забарвленням. «Життєписи» Вазарі трактуються як непевне свідоцтво, твір, підпорядкований законам загальних місць. Постмодерна історія життя А. дель Кастаньйо побудована відповідно до постмодерної наративної логіки: вона є фрагментарною, у ній надається однаковий статус розповідям, підтвердженим історичними документами, і тим, які належать до сфери фікційних і навіть фантастичних. Класичний біографічний роман (від народження до смерті героя) замінено фрагментарною оповідною структурою – низкою епізодів з життя героя, підібраних за логікою вже згадуваних загальних місць: пастуше дитинство – злочин – смерть – метаморфоза. Домінантне місце, однак, відведено описам його творів (обставинам і процесу їх настання, зміні художньої манери художника тощо) – «справжній» біографії митця, про яку свідчать його картини. Вони пересипані розлогими фрагментами метатекстуального змісту, оскільки власне коментаторський дискурс є формотворчим.

<sup>1</sup> Аналізу жанрової специфіки першого роману М. Продановича присвячено статтю Татаренко А. «Вечеря у святої Аполлонії» Мілети Продановича як постмодерна біографія / А. Татаренко // Вісник Львівського університету. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2009. – Вип. 48. До 80-ліття професора кафедри слов'янської філології Львівського національного університету імені Івана Франка Володимира Моторного. – С. 92–97. – (Серія філологічна).



На відміну від першого, виразно постмодерністського за формою, роману М. Продановича, «Сад у Венеції» має традиційну циклічну романну структуру: перша й остання глави є обрамленням історії певного періоду життя оповідача-мистецтвознавця. Крізь професійно коментаторську свідомість героя автор змальовує події в Сербії 90-х років ХХ ст. і – ретроспективно – атмосферу Югославії 80-х років. Історія життя героїв роману (історика мистецтва Бакі, Ліни – мистецтвознавця і колишньої солістки рок-групи, рок-музиканта Ель Лісіцького, майбутнього антрополога Дори, офіцера поліції Раденковича) є історією втрати мистецтвом статусу «третьої дійсності», який воно здобуло у творах постмодерністських літераторів. На сторінках роману цей процес представлено через оповідь наратора Бакі про Белград 80-х як місто любителів філософії, мистецтва і рок-культури, який протиставляється Белграду 90-х – місту чимось пригнічених або незадоволених людей, в якому немає місця для «чистого мистецтва». Спроба оповідача об'єктивно описати своє місто в різні періоди життя незмінно призводить до створення подвійної картини, яка закладена в специфіці самого предмета зображення. Белград, у якому перехрещуються шляхи західної і східної цивілізації, приречений на гетерогенність й амбівалентність: для Західної Європи він завжди був екзотичною східною провінцією, для країн соцтабору – форпостом західної культури. Картини безтурботного, наповненого мистецькими пошуками життя героїв у 80-ті роки не мають негативної проекції, але порівнюються з життям під скляним ковпаком (таким воно видається протагоністові, коли він повертається у Белград з-за кордону). 90-ті роки змальовано з позиції зневіреного героя, який помічає два обличчя Белграда і визнає, що його приятелька Дора й інші учасники демонстрацій проти фальсифікованих виборів бачать місто інакше – з позиції активних учасників подій.

Роман М. Продановича побудовано за принципом «урівноважування» двох міст, які характеризуються як багатоликі і в яких розгортаються центральні події роману: це столиця Сербії – рідне місто оповідача, і столиця мистецтва Венеція, в якій можна змінити свою долю. Статус міста, яке може бути описане по-різному і залишатися при цьому незмінним (алюзія на Венецію з «Невидимих міст» І. Кальвіно) застосовує автор і до Белграда, підсилюючи паралельність двох літературних сцен роману. Венеція 80-х і Венеція 90-х зовні не відрізняються, але інакшою є її рецепція героями, інакшим є мистецтво, яке панує на Бієнале. Місце дії обрано невипадково: «Ілюзія Венеції складається із, здається, безкінечних комбінацій тих самих або схожих елементів у просторі...» [5, с. 193] Це місто-лібіринт, пастка для іноземців, але й місто-традиція, типово постмодерністське місто<sup>2</sup>: «Венеція – найдивовижніше місто на Землі, яке залишає у всіх, хто її відвідав, стійке відчуття 'другої реальності', 'апофеозу форми', за висловом О. Геніса, (...) це географічне, просторове втілення принципу нелінійності» [1].

Якщо постмодерністи трактували історію як Текст, часто позбавлений референта, то в сербського письменника розповідь про мистецькі концепти

<sup>2</sup> Цікавий матеріал для вивчення топосу Венеції дає зіставлення роману М. Продановича «Сад у Венеції» та роману Ю. Андруховича «Перверзія».



різних історичних періодів – це, по суті, розповідь про історію країни та її жителів. Історик мистецтва – всупереч очікуванням по-постмодерністському налаштованого читача – звертається до історії мистецтва лише у випадках, коли вона є частиною історії його життя. У романі М. Продановича зміна наративної стратегії є наголошеною і простежується як на рівні реінтерпретації поширених постмодерністських мотивів (дзеркало, лабіринт), топосів (Венеція), так і на рівні метатекстуального коментаря. Оповідач «Саду у Венеції» вважає постмодернізм минулим, тому його дискурс має бути інакшим: «Постмодерні каламбури стали частиною репертуару другорозрядних поп-зірок. Поняття 'постмодернізм' почали використовувати місцеві мудрагелі в країнах, де середня висота над рівнем моря перевищує дві тисячі метрів, і все це було знаком, що він остаточно вийшов з обігу, а його зміст перелився в інші теоретичні категорії» [5, с. 134].

Оповідач постійно нагадує читачеві, що його записи не належать до фікційних і робить це у формі своєрідного метатекстуального коментарю «навиворіт»: «Якби це був роман, вигадливий повелитель оповіді міг би влаштувати так... (...) Якби все це було якимось романом, стратегія письменника, я впевнений, зробила би так...» [5, с. 56]. Метатекстуальні коментарі постмодерністів стосувалися застосованої наративної стратегії, а наратор М. Продановича говорить про нереалізовані можливості оповіді й робить це у постпостмодерністський спосіб, використовуючи постмодерністські наративні техніки як ілюстрацію минулого етапу історії. Письменник повертається до традиційної моделі оповідача-літературного героя, який розповідає свою життєву історію, але цей оповідач, як і автор, є носієм постмодерністського досвіду. Його заувага стосовно відсутності геометрії у житті є сигналом її існування деінде – у романі «Сад у Венеції», у літературному творі, який побудований за правилами поетикальної архітектури.

Якщо в романі «Вечеря у святої Аполлонії» іронічним коментатором був імпліцитний автор, а з його висловлювань читач міг висувати мистецьку платформу, яку він репрезентує, то в романі «Сад у Венеції» іронія належить до сфери історії мистецтва, і нею позначені висловлювання Марселя Дюшана, який у романі називає свою іронію іронією байдужості, метаіронією [5, с. 91]. Творцеві артефактів «*ready-made*» («готових об'єктів») відведено в оповіді особливу роль. Славного митця можна вважати персонажем, який «присутній у своїй відсутності» (популярний серед постмодерністів «мінус-прийом»). Хоча автор революційної концепції «готових об'єктів» не належить до дійових осіб роману, безперечним є вплив його ідей на формування особистості героїв і їхній життєвий шлях. Записане на плівку інтерв'ю улюбленця дадаїстів стає своєрідною поетикальною програмою самого роману і є ключем до прочитання його художнього задуму.

Окремі тези апокрифного інтерв'ю можна трактувати як *ars poetica* митця-постмодерніста (постмодерністська парадигма, зрештою, багато в чому спирається на пошуки представників авангарду, зокрема сюрреалізму). Автор уводить його в роман як «документальне свідоцтво» (постмодерністський документ). У відповідях-роздумах Дюшана про мистецькі експерименти читач впізнає звернення до відомих постмодерністських наративних технік і прийомів:



митець згадує свої містифікації – картини, написані у манері Кандинського чи Пікассо – і припускає: «Вірю, що одного дня все це дуже потішить того, хто відкриє сліди. Мої праці від самого початку спиралися на добре сховані загадки, анаграми, (...) карти закопаних скарбів. (...) І я завжди залишав сліди, які можуть відвести наполегливих до розгадки. А можуть і завести на манівці. Ці... як це сказати... таємні роботи – мої роботи з відтермінованою дією» [5, с. 93]. Наративні практики наслідувального характеру (наприклад, стилізація, пастиш) були доповнені в постмодерну епоху «мімікріями» (цей жанр у сербській літературі активно використовував Александар Гаталіца), дуже популярними інтертекстуальними експериментами, творами «в манері» когось із відомих письменників<sup>3</sup>. По-постмодерному відповідає Дюшан і на питання оригінальності твору – зустрічним питанням, «що взагалі є оригіналом в епоху технічної репродукції...» [5, с. 93] і вводить у підтекст ідею симулякрів, автором якої є улюбленець белградських студентів Бодріяр. Фінальна частина інтерв'ю містить ідею про перетворення усього життя на мистецький твір, картину, *tableau vivant*. Втіленням такої спроби є долі героїв твору.

М. Проданович відмовився від метатекстуального коментарю на користь суб'єкта оповіді, а власне – на користь імпліцитної поетики. Семантизація форми, характерна для постмодерністських творів, наявна в романі в нетиповий для постмодернізму спосіб: «Сад у Венеції» побудовано як своєрідне втілення висловленої в інтерв'ю ідеї Дюшана про перетворення самого життя на твір мистецтва. Роман – як і життя наратора Бакі – складається з двох часових планів, кожному з яких відповідає певний етап історії Сербії та історії мистецтва. Першим із них є 80-ті роки як епоха постмодернізму і другим – кінець 90-х як період занепаду постмодерністської парадигми.

Письменник звертається до улюблених прийомів постмодернізму, але не реалізує їхнього потенціалу, роблячи їх наративно непродуктивними: «знайдений рукопис» (папки з паперами, звітка про які є поштовхом до ретроспективної оповіді) залишається непрочитаним. Роман завершується одержанням рукопису і прочитанням (завдяки фотографії з папки) італійського напису на сонячному годиннику, який нічого не додає до розповіді, але узгоджується з бажанням автора написати «відкритий твір»: «Я не любив закритих оповідей, досконалих конструкцій, в яких фрагменти розбитої майоліки складаються наприкінці у прекрасний предмет, саме такий, який вийшов із полум'я творення (...)» [5, с. 197]. Його «відкритий твір» не має нічого спільного з концепцією «відкритого твору» У. Еко і є знаком можливого продовження оповіді – «життя» героя роману.

Роман побудовано на протиставленні двох топосів (Белград і Венеція), двох епох (безтурботні 80-ті й буремні 90-ті), двох позицій (резигнації й активізму), двох способів вираження (музики і візуальних мистецтв). Таке подвоєння, однак, є принципово відмінним від характерної для постмодерністського роману «двоїстості» структури, пов'язаної з амбівалентним

<sup>3</sup> Одним із радикальних прикладів наслідування манери взірця є оповідання «Мілорад Павич. Шанувальник», автором якого є Владимир Пишталю.



характером оповіді, героїв (її виявом, наприклад, є прийом *«mise en abyme»*, коли «певна ситуація/дія на 'нижчому' рівні оповідної ілюзії відбиває головні характеристики 'вищого' рівня (всередині якого вона 'розміщена')» [4, с. 100]. Фабула роману позначена повторюваністю ключових моментів: Ліна і Дора залишають наратора, подавшись у пошуках щастя за кордон, а їхні останні розмови містять елемент цитатності. Бакі зауважує, що Дора повторює газетну фразу, а Ліна колись заговорила до нього як героїня любовного роману. Обидві типові парафрази є сигналами зміни, яка відбувається у героїнях – вони приймають правила найпопулярніших дискурсів замість елітного дискурсу мистецтва. Амбівалентність закладена в героях від народження: Ліна є напівфранцуженкою, Бакі (дитя шлюбу, який є другим для кожного з його батьків) походить із родини соціалістичної еліти, будучи онуком ворогів комунізму. Наратор, однак, уникає її наголошування, вона є природною рисою його героїв – жителів міста на межі культур.

Інакшою, на відміну від «Вечері у святої Аполлонії», є стратегія надання імен персонажам. Герої мають найчастіше ще й альтернативні імена: повне ім'я Ліни – Марселіна, Михайла Лисичича називають Фоксі, Лісіцький, Мімі, про повне ім'я наратора читач не довідується (Бакі можна трактувати як похідне і від «Бане» (повна форма – Бранислав), і як неформальне звертання. Оповідач коментує андрогінність імені Марселіна, пов'язуючи його семантику з богом Марсом, тоді як героїню названо на честь митця, якому присвячено багато місця в романі – Марселя Дюшана. Цей зв'язок залишається ненаголошеним. У випадку Андреа дель Кастаньйо ім'я стає долею; у романі «Сад у Венеції» закладений в іменах потенціал не реалізовано. Ель Лісіцький не доростає до рівня митця світової слави, відомого художника-конструктора, архітектора, у якого позичає псевдонім; не стає духовною донькою Дюшана (Марсе)Ліна. Така ж доля чекає на постмодерністські проекти, які носять секундарні, асоціативні назви – на музичну групу «ZENITH FC», зірками якої були Ліна і Ель Лісіцький. Наратор наголошує на джерелі походження назви колективу, яким є авангардистське літературне угруповання початку ХХ ст. («Зеніт»). Слухаючи Лінині музичні інтерпретації віршів сербських авангардистів (наприклад, Станіслава Вінавера), герой зауважує: «Слухай, Ліно, це все, не знаю, чи це те слово... якесь *постмодерне...*» [5, с. 97]. Групи «другої хвилі» рокерів, які потіснили зі сцени «рок-метафізиків», нагадують своєю інтертекстуальною технікою літературів-постмодерністів, які в цей час прийшли на зміну «літературним метафізикам». Публіка, яка ідентифікувалася з «такими герметичними творами» (так характеризує тексти цієї рок-групи наратор), прийняла герметичні твори представників «молодої сербської прози», до яких належав свого часу і М. Проданович.

Типово постмодерним є бажання музикантів-естетів додати до відомого літературного імені-символу літери FC. Відомий прийом «подвійного кодування» робить з них або *Футбольний Клуб ЗЕНІТ* (приманка для фанів-тінейджерів), або *Zenith for Connoisseurs* – «Зеніт для знавців». Ім'я ренесансного художника А. дель Кастаньйо було темою окремих роздумів письменника-коментатора «Вечері у святої Аполлонії», а історик мистецтва Бакі докладно



розповідає про історію назви часопису «Ічсилон» – речника постмодерністського погляду на світ і мистецтво, у назві якого наявний такий бажаний дух дадаїзму. У спогадах про 80-ті роки домінують постмодерністські прикмети часу: модна філософія Бодріяра, літературно-мистецькі ігри й містифікації, захоплення найновішими віяннями із Заходу (і дисидентською літературою зі Сходу) і рок-музика як медіум епохи: «У ті дні рок-н-рол здавався єдиним природним виходом» [5, с. 100].

Зв'язки постмодернізму і рок-культури є багатовекторними, починаючи зі спільних онтологічних засад і включно із взаємопроникненням художніх прийомів і поетики репрезентації. Тому в романі М. Продановича група Ель Лісіцького звертається до текстів авангардистів (духовних попередників постмодерністів) і бере назву літературного угруповання. Ліна є своєрідною персоніфікацією поєднання постмодерністської літератури і рок-ритмів: «Марселіна визнавала дійсність у тій мірі, в якій їй це відповідало» [5, с. 119]. Вона – схильна до іронії, безмежно дотепна «володарка паліндромів». Популярну в постмодерністів техніку колажу згадано як улюблену техніку Ліни – авторки текстів групи «ZENITH FC»: «Це були певного типу 'готові об'єкти', колажі вже наявних текстів, інколи зі змінами, які робили твори юродливих поетів міжвоєнного авангарду придатними для пісенного виконання» [5, с. 97].

Кінець епохи розквіту рок-музики і постмодерністської літературної моделі в Сербії припадає на другу половину 90-х років ХХ ст. – період, який є основним наративним полем розповіді героя. Оповідач свідомий культурної ситуації постпостмодернізму: у романі немає «олександрійських» ігор з читачем. Згадуючи літературну назву рок-групи, наратор *двічі* пояснює, хто такі «зенітисти». Коли герой впізнає прототекст Ліниної пісні, він повідомляє читачеві ім'я автора вірша, не сподіваючись, що той його впізнає сам. Бажаючи зачитувати чи парафразувати літературний твір, оповідач маркує його окресленням на зразок: «як писав один відомий письменник...». Для розуміння його оповіді іррелевантне знання літератури; його освіченість не допомагає у встановленні алюзивної комунікації з іншими, які не належать до когорти «олександрійських» читачів. Тому інтертекстуальні зв'язки у романі залишені для втаємничених (*for Connoisseurs*) і не є умовою реалізації значень твору. Проблема функціонування інтертексту прочитується також в «інтерв'ю» з Марселем Дюшаном.

У нових умовах змінюється й функціонування інтертекстів. На початку роману наратор згадує, як Дора (яка не належить до любителів літератури, особливо вітчизняної) переказувала йому «частини одного з небагатьох романів, які вона прочитала до кінця» [5, с. 19]. Особливо її схвилювала «деталь про якийсь вигаданий сад у Венеції, в якому повністю змінюється життєва історія того, хто до нього увійде» [5, с. 19]. У неназваному романі обізнаний читач впізнає один з найвідоміших романів сербського постмодернізму – «Долю і коментарі» Радослава Петковича. Саме тут з'являється мотив венеційського саду, в якому можна змінити свою долю. Історія, яка прийшла з коміксу, видалася найпривабливішою для героїні М. Продановича – вона змінює свою «історію»,



вийжджаючи за кордон. Змінює свою «історію» і Ліна, успішна авторка мистецтвознавчих текстів, яку Бакі зустрічає у Венеції 90-х.

Мотив саду у Венеції, згідно з авторською стратегією подвоєння, одержує дві реалізації: першою із них є Джардіні, виставковий сад-павільйон Бієнале, де герої дивляться «перформанс» митця із Зуктенії, іншою є сад, у якому вони опиняються після втечі з охопленого полум'ям простору «Лєвової пащі» – перформанса Дункана Велкама. Мистецтво виявляється безсилим змінити долю героїв: принаймні те, що називають мистецтвом на Бієнале в романі М. Продановича. Наратор звертає увагу читачів на модні дискурси – постгуманістичний і постколоніальний, які приходять на зміну постмодерністському: саме ними захоплюється тепер Ліна. Митець із Зуктенії є представником постколоніального дискурсу, пов'язаного з увагою до оригінально-фольклорного і дивовижного. Його «твір» – жива картина поїдання голубів хижими птахами, яких до того морили голодом. Самі ж лаштунки складаються з комбінації мотузок і металевих блоків: саме ці предмети були колись причиною смерті двох митців – коханого Ліни та її нареченого. Мистецтво у романі М. Продановича може вбити – здатність, якою в першому його романі були наділені загальні місця. Постгуманістичний дискурс (який у своїй основі, як зауважує наратор, не відрізняється від постколоніального і копіює його) втілений у «перформансі», який має на меті пробудити в людині одвічні страхи. Замість хижих птахів з'являються промені лазера, які полюють не на голубів, а на людей. Героям вдається втекти з охопленого полум'ям приміщення (картини страху матеріалізувалися, і глядачі стали заручниками вогню) і через подвір'я, що нагадувало венеційське з коміксу про Кorto, потрапити до саду. Однак, їхні долі продовжили свій хід і герої не потрапили до іншої історії. Поблукавши лабіринтом бідних кварталів Венеції, вони опинилися знову у власних історіях, продовживши жити своїм життям.

Мистецтво і література постають у романі без ореолу, який прикрашав їх раніше: «Інтерпретації давно з'їли факти» [5, с. 24]. Брутальна реальність 90-х вимагає інших засобів відтворення, далеких від ідеалу «чистого мистецтва». У «Саду у Венеції» читач може знайти чимало знайомих літературних типів, які потрапляють у нові обставини. Раденкович, поліцейський із науковим ступенем магістра, який повертає Бакі Лініні папки з паперами, нагадує Луку Лебана з «Професіонала» Д. Ковачевича, котрий приніс письменникові його ненаписані твори. Роздуми героя, який дивиться на Новий Белград з Калемегдану, спрямують читача до оповідань М. Пантича. Таке «вчитування» в текст інших творів є можливим, але не обов'язковим для роману М. Продановича. Розповідь про постмодерністські часи вимагає внесення коректив у постмодерністську модель і відповідного прочитання.

«Інтерв'ю» з М. Дюшаном «врівноважується» у позначеній симетрії структури роману нараторовими роздумами про Туринську плащаницю і нерукотворні образи. Техніку відбитка, до ідеї божественної вищості якої приходить герой-мистецтвознавець, використано як основний принцип оповіді. «Сад у Венеції» задуманий як текстуальний відбиток життя героїв, який не створює додаткових полів можливих значень.



Типові постмодерністські мотиви дзеркала і лабіринту з'являються в романі як реалістичні деталі, фрагменти життєвої картини. На початку роману Дора зауважує тріснуті дзеркала у квартирі Бакі і нагадує йому про старовинну прикмету, виводячи з парної кількості дзеркал висновок, що нещастя до героя мають теж приходити парами. Складну символіку дзеркала замінює поширене народне вірування, а подвоєна структура роману перетворюється на інструмент втілення художнього задуму – показу повторюваності драматичних подій, заданих двома тріснутими дзеркалами. Події циклічно повторюються, з кола немає виходу: обидві дівчини Бакі залишають його і їдуть за кордон, гинуть двоє коханих Ліни; існують дві папки, у яких зберігаються факти з його життя – службова («справа» в архівах служби безпеки) і приватна (яку йому передає Ліна). Герой рухається по колу, повертаючись у свою колишню квартиру, і, повторюючи цей кругообіг, фабула роману замикається. У Ліниному тексті, який оповідач називає збіркою загальних місць, «мотив тигрового хвоста, який утворює кільце, з'являвся і там, де Ліна зверталася до 'випробуваної' теорії – Фуко, Слотердайк, Вірілію, Дельоз, Гваттарі, Едвард Саїд» [5, с. 147]. Постмодерністська теорія втрачає своє наповнення і перетворюється на нав'язливий символ повторюваності – на другому полюсі оповіді «життєва історія» теж повертається до свого початку.

Оповідь знову стає «наївною». У розповіді про 90-ті роки вона знову виконує свою архаїчну функцію прихистку, де ховаються від життя герої. Дорина фраза «Збудуй мені місто» була своєрідною мантрою й означала «запрошення до розповіді» [5, с. 19]. «Сад у Венеції» є таким містом, збудованим із літературного матеріалу. Цитати, мотиви, топоси втрачають у ньому зв'язок із попередніми текстами (і літературним референтом) й утворюють нову незалежну будівлю, у фундамент якої закладено постмодерністські наративні експерименти автора «Вечері у святої Аполлонії».

#### Список літератури

1. Визель М. Поздние романы Итало Кальвино как образцы гипертекста [Електронний ресурс] / Михаил Визель. – Режим доступу : [www.netslova.ru/viesel/viesel.htm](http://www.netslova.ru/viesel/viesel.htm).
2. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. – (Nota bene).
3. Продановић М. Вечера код Свете Аполоније / Милета Продановић. – Београд : Књижевна омладина Србије, 1984. – 85 с. – (Едиција Пераз).
4. Jovanov S. Rečnik postmoderne : sa uputstvima za radoznale čitaoce / Svetislav Jovanov. – Beograd : Geopoetika, 1999. – 180 s.
5. Prodanic M. Vrt u Veneciji / Mileta Prodanović. – Beograd : Stubovi kulture, 2002. – 199 s. – (Biblioteka «Peščanik» ; knj. 70).



**DEVELOPMENT OF THE POSTMODERNIST FORM  
SEMANTIZATION STRATEGY IN THE POST-POSTMODERNIST AGE  
(MILETY PRODANOVIĆ'S NOVEL «A GARDEN IN VENICE»)**

**Alla Tatarenko**

*The Ivan Franko National University in Lviv,  
Universytetska Str., 1, Lviv 79000, Ukraine*

Changes undergone by postmodernist poetics in the postpostmodernism age (especially in the formally semantical aspect) are being discussed in the paper. To do the job, the novel "A Garden in Venice" by a Serbian postmodernist writer Mileta Prodanović, which is demonstrative in poetically structural aspect, has been analysed.

*Key words:* form semantization strategy, postmodernism, postpostmodernism, Mileta Prodanović, «A Garden in Venice».

**РАЗВИТИЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ СТРАТЕГИИ СЕМАНТИЗАЦИИ  
ФОРМЫ В ПЕРИОД ПОСТПОСТМОДЕРНИЗМА  
(РОМАН МИЛЕТЫ ПРОДАНОВИЧА «САД В ВЕНЕЦИИ»)**

**Алла Татаренко**

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

В статье изучается вопрос изменений, которым подвергается постмодернистская поэтика (в частности, в формально-семантическом аспекте) в период постпостмодернизма. Материалом для изучения избран роман известного сербского писателя-постмодерниста Милеты Продановича «Сад в Венеции», который является показательным в поэтикально-структурном плане.

*Ключевые слова:* семантизация формы, постмодернизм, постпостмодернизм, Милета Проданович, «Сад в Венеции».

Стаття надійшла до редколегії 27.01.2011

Прийнята до друку 23.02.2011



УДК 821.161.2-3/-9.09"192"Є.Маланюк-058.57(438)

## ПОЧАТОК ТАБОРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЄВГЕНА МАЛАНЮКА

Микола Крупач

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

Розглянуто суперечності, які виникають у процесі висвітлення діяльності Є. Маланюка в перші місяці інтернування на території Польщі, зокрема, у таборі для інтернованих воїнів Армії УНР міста Пйотркова.

*Ключові слова:* Є. Маланюк, табори для інтернованих воїнів Армії УНР, культурно-освітній гурток Штабу Армії УНР, літературний журнал «На хвилях життя», стінна газета «Вільне слово і малюнок».

Коли погортати сторінки деяких енциклопедичних чи навчальних видань, у яких згадано життєвий і творчий шлях Євгена Маланюка, то найчастіше натрапляємо на повідомлення, що після поразки Армії УНР він був інтернований у таборі польського міста Каліша (або біля нього), де пробув три роки. Таке твердження не зовсім відповідає дійсності, адже географія Маланюкового перебування в таборах інтернованих на території Польщі набагато ширша. Втім, неможливо на сьогодні хронологічно й однозначно точно вказати у яких саме таборах він проживав упродовж трьох років інтернування, адже загалом маємо надзвичайно фрагментарні відомості про його перебування на території Польщі в той період, а з них дуже важко зробити висновок хоч би про офіційне переміщення його підрозділу з табору в табір, бо навіть достовірно не знаємо, до котрого з них у певний час був прикріплений Є. Маланюк. Особливо скупими є повідомлення про перші місяці Маланюкового інтернування.

Відсутність точної інформації змушує навіть дослідників творчості письменника вдаватися до узагальнень або (у кращому випадку) обмежуватися переліком таборів, де ймовірно перебував Є. Маланюк. Можливо, такий стан дослідження таборової біографії письменника можна було б вважати навіть «вичерпним», якби в наявних на сьогодні джерелах (публікаціях Є. Маланюка, спогадах про нього, сучасних студіях тощо) не виникали деякі розходження у твердженнях про його громадсько-культурну діяльність того періоду. Та найбільш важливою є інформація про перебування Є. Маланюка в таборах інтернованих для пошуку невідомих текстів письменника, які можуть бути приховані за його утаємниченими псевдонімами та криптонімами. Знаючи табори, у яких перебував Є. Маланюк, вартує у їхніх періодичних виданнях детальніше проаналізувати низку (а часом і переважну більшість) невідомих досі підписів під публікаціями. Серед них можуть бути й приховані Маланюкові тексти, адже таборовий період



за обсягом написаного за певний проміжок часу найбільш плідний у його творчості, але водночас і найменш досліджений та спопуляризований.

Грунтовно не вивченою залишається й громадсько-культурна діяльність Є. Маланюка в таборах інтернованих на території Польщі, зокрема, на початку інтернування. Дослідники цієї царини також зустрічаються з браком інформації, адже таборів видання належать до малодоступних, у багатьох із них вже зараз важко прочитати текст, а архівні матеріали або частково знищені, або розкидані по різних сховищах Польщі та України, що також утруднює, а то й унеможлиблює роботу в цьому напрямку.

Утім, деяка інформація про перебування Є. Маланюка в таборах інтернованих, зокрема і про його громадсько-культурну діяльність у них, все ж наявна в різних джерелах, тому потребує зіставлення фактів та їхнього всебічного аналізу. Часом такі порівняльні спроби виявляють певні розходження в подачі матеріалів, а тому змушують дослідників вдаватися до гіпотетичних припущень або констатувати про нерозв'язаність на сьогоднішній день відповідної проблеми, тобто виявляють так звані «білі плями» маланюкознавства.

Метою цього дослідження якраз і є методом порівняння доступної інформації узагальнити географію ймовірних місць перебування Є. Маланюка в перші місяці інтернування та окреслити найбільш суперечливі моменти у висвітленні початку таборової діяльності письменника. Виявлені таким шляхом різнобічності у трактуванні конкретних проблем, неточності в повідомленнях чи відсутність інформації можуть стати відправними координатами для подальших пошуків у процесі дослідження життєвого та творчого шляхів письменника, зокрема таборового періоду.

Джерельною базою дослідження стали передусім періодичні видання початку 1920-х років, у яких наявні тексти Є. Маланюка або інформація про його громадсько-культурну діяльність, сучасні дослідження таборової преси та творчості письменника, а також спогади його сучасників.

Отож, перша проблема, яка виникає під час дослідження таборового періоду життя та творчості Є. Маланюка, це відсутність точної інформації про підрозділи, до яких тоді був зачислений воїн-письменник; про військові посади, які він обіймав (чи не обіймав ніяких), адже мав офіцерське звання; про місця дислокації таборів, у яких він перебував. Зазвичай ці прогалини у біографії письменника змушують авторів вдаватися до вже наведених стереотипних формулювань про трирічне перебування Є. Маланюка в Каліші<sup>1</sup>. Та в таборі

<sup>1</sup> Таке твердження, можливо, передусім почерпнуто зі статті про письменника, яка поміщена в 4-му томі «Енциклопедії українознавства», що побачив світ 1962 року, тобто за життя Є. Маланюка. У ній, між іншим, була допущена помилка, буцімто письменник 1923 року закінчив Подєбрэдську академію, а саме восени цього року він тільки вступив до неї. Але ця неточність, яка згодом перемістилася в деякі інші видання, зокрема довідкового характеру (див., наприклад: Слово і зброя: антологія української поезії присвяченої УПА і революційно-визвольній боротьбі 1942–1967. – Торонто, 1968. – С. 374; Українська Літературна Енциклопедія. – Т. 3. – К., 1995. – С. 272 та ін.), водночас підтверджує, що автори цих статей використовували біографічні відомості про Є. Маланюка передусім із «Енциклопедії українознавства», тому часто аналогічно вказували й про трирічне перебування письменника в Каліші.



цього польського містечка, умови перебування в якому були ще менш-більш терпимі, Є. Маланюк з'явився дещо пізніше, а перед тим була «епопея» скитання по інших оборах, приготованих вчорашніми союзниками для воїнів Армії УНР.

Достеменно знаємо, що тодішній українсько-польський кордон по ріці Збруч Є. Маланюк перетнув при остаточному відступі залишків Армії УНР трагічного **21-го листопада 1920 року**. Про це свідчить низка його поетичних творів, а також і «Вступне слово», написане до свята зброї, де, зокрема, читаємо: «...І пригадується найстрашніше. Безнадійно імлистий листопадовий день над Збручем. День, коли армія – згідно з якимсь параграфом “міжнародного” права – віддавала зброю /.../ Востаннє гупали ще наші гармати, щоб за годину збільшити могильну купу мертвого заліза по другім боці трагічної ріки /.../ Було щось несамовито страшне в тім добровільнім роззброєнні, щось значно гірше від звичайного обеззброєння поконаних і щось дуже близьке до страшної процедури деградації вояка. Це був символ якби прилюдного позбавлення народу його мужескості /.../ Якийсь юнак плакав вголос, не стидаючись, як жінка; хтось гарячий і лихий на все – дзвінко ламав гнучку крицю і з міцним прокльоном кидав уламки у Збруч; хтось побожно цілував святе залізо, прощаючись з ним як з нареченою /.../ Хто пережив той день 21 листопада 1920 р., той не міг би за жодну ціну пережити його вдруге» [14, с. 256–257]. Навіть дещо вкорочена цитата із «Вступного слова...» достатньо ілюструє той пригнічено-трагічний внутрішній стан воїнів Армії УНР, зокрема і Є. Маланюка, після переправи через Збруч. І в такому приниженні мілітарної гідності та людської загалом потрібно було знову виборювати своє право за місце під сонцем, але вже на чужині.

Покидав Україну Є. Маланюк у званні сотника Армії УНР – найвищому чині серед молодшого старшинського складу, яке, очевидно, отримав із урахування останнього військового звання ще в царській армії – поручика. Ніякої інформації про отримання ним чергового військового чину згодом не знаходимо ніде, хоч, наприклад, М. Селегіві, побратимові Є. Маланюка по перу та інтернуванню, в період перебування в Каліському таборі було присвоєно звання підполковника [9, с. 92]; підвищували військові чини в таборах й іншим офіцерам Армії УНР.

З жовтня 1920 року Є. Маланюк перебував на посаді старшини для доручень організаційного відділу Штабу Армії УНР [22, с. 256]. Навряд чи впродовж місяця, у цей страшний час поразок та відступу української армії, йому доручили інші обов'язки. Отож, можемо зробити висновок, що Є. Маланюк покидав Україну як офіцер Штабу Армії УНР та деякий час (щонайменше до квітня 1922 року) продовжив службу при ньому. Свідченням тому є, зокрема, його участь у культурно-освітньому гурткові Штабу Армії УНР. А от які обов'язки були покладені на нього в той час достеменно не знаємо.

У спогадах про письменника його товариш Петро Шох стверджував, що «десь у році 1922-ому» Є. Маланюк перебував «у ранзі сотника» 5-ї Херсонської дивізії [23, с. 152]. Штаб не бойової, а інтернованої армії повинен був постійно скорочувати свою чисельність, тому Маланюкове перепризначення у дивізію начебто цілком закономірне, але хоч приблизної дати, коли це могло відбутися, відшукати не вдалося. Не знаємо також, які конкретні армійські обов'язки були



покладені на Є. Маланюка вже у 5-й Херсонській дивізії, зокрема, чи й надалі він залишився в оперативному відділі штабу цього підрозділу (який коли й існував, то суто формально), чи був скерований, як багато хто з офіцерів, на культурно-освітню роботу в таборах.

Такою ж фрагментарною на сьогодні є й інформація про місця перебування Є. Маланюка, зокрема, впродовж першого року інтернування. Вірш «Краків», що згодом увійшов до Маланюкової збірки «Проща» (1954), датований 24 листопада 1920 року [16, с. 280]. Його зміст начебто засвідчує, що він написаний під безпосереднім впливом від перебування воїна-поета в той день у Кракові. Правда, епіграф, взятий до твору з вірша польського поета Л. Подгорського-Окулова, з яким і з творчістю якого Є. Маланюк познайомився дещо пізніше (у Пйотркові, як вказував сам Є. Маланюк [18, с. 463], а не в Каліші, як це помилко стверджував М. Мухин [6, с. 39]), майстерно відшліфований стиль поезії, дата публікації та інші чинники можуть викликати правомірний сумнів у дослідників, чи дійсно перед нами той варіант тексту, що був написаний 24 листопада 1920 року. Ще Л. Куценко свого часу звернув увагу, що у датуванні деяких віршів Є. Маланюка є певні розбіжності [11, с. 130–131]. Очевидно, вони передусім пов'язані з доопрацюванням, а той фундаментальною переробкою низки його поезій, зокрема, раннього періоду творчості. Вірш «Краків» також міг згодом зазнати серйозного редагування автора, а от точна дата під ним, очевидно, якраз і мала засвідчити тогочасне перебування Є. Маланюка в цьому польському місті.

Отож, довіряючи тут Є. Маланюкові, маємо підстави стверджувати, що, зокрема 24 листопада 1920 року, він перебував у Кракові. Водночас точно не знаємо, за яких обставин інтернований Є. Маланюк опинився в колишній польській столиці та скільки часу він там перебував. Після роззброєння польською адміністрацією значна частина Армії УНР до січня 1921 року була тимчасово прилаштована по деяких населених пунктах Галичини (переважно в селах поблизу Тернополя), але «кілька сотень інтернованих вояків» «на переломі 1920/1921 рр.» опинилися під Краковом у таборі Домб'є [7, с. 67]. Чи належав до їхнього числа Є. Маланюк – не знаємо, але його тодішню присутність у Кракові можна було б найбільш логічно пояснити, наприклад, обставинами, що пов'язані з підготовкою табору Домб'є до прийняття інтернованих воїнів Армії УНР. Урешті, він міг бути й серед перших інтернованих тощо. Але все це лише гіпотези, які можуть виникнути, коли не спробувати цілісно простежити подальший маршрут Є. Маланюка.

Враховуючи датування вірша «Краків», достеменно можемо стверджувати лише те, що в перші дні інтернування Є. Маланюк не перебував, як більшість воїнів Армії УНР, на території Галичини, а його шлях пролягав у глиб Польщі. І першим відомим нам населеним пунктом, де він на деякий час зупинився на польській території після інтернування, стало місто Краків. Водночас Маланюкова присутність там, очевидно, була короткочасною.

Дослідник таборового життя українців на території Польщі, О. Вішка, стверджує: «У листопаді 1920 р. [тут і далі виділення в цитатах. – М. К.], коли Армія УНР була інтернована у Польщі, Є. Маланюк перебував деякий час у



Варшаві, звідки потрапив до табору в Піотрокові Трибунальському: тут перебував на той час Штаб Армії УНР» [2, с. 361].

Отже, як впливає з повідомлення О. Вішки, у Варшаву Є. Маланюк прибув того ж таки листопада 1920 року, але, враховуючи датування вірша «Краків», він там міг бути не раніше 25 дня цього місяця. Якщо так, то його перебування у Кракові мало бути дійсно короткочасним, можливо, тільки той один день, яким датований вірш про місто, а його оглядини радше відбулися під час перестанку на шляху до Варшави.

На жаль, не вдалося розшукати публікації, де, очевидно, О. Вішка аргументує твердження про Маланюкове перебування у Варшаві, але не довіряти дослідникові також немає підстав, оскільки він працював, зокрема, з архівними матеріалами того часу, що зберігаються в Польщі. Можливо, там або деінде О. Вішка віднайшов і повідомлення, що висвітлює й причину тодішнього перебування Є. Маланюка у Варшаві.

Зокрема, посилаючись на публікації варшавського часопису «Трибуна України», О. Колянчук зазначає, що «після інтернування Української армії в районі Варшави (Повонзкі, Рембертув, Яблонна, Варшава-Прага) опинилося декілька відділків Армії УНР» [7, с. 62]. Отож, там також деякий час міг би перебувати і Є. Маланюк, але точно не знаємо, чи вже в кінці листопада–грудні 1920 року там могли знайти притулок інтерновані воїни Армії УНР. Є. Маланюк міг також прибути до Варшави, як представник Штабу Армії УНР, з якоюсь військовою місією тощо.

Та попри обов'язки Є. Маланюк міг мати й власний (передусім – творчий) інтерес побувати тоді у польській столиці. Наприклад, у листі до Є.-Ю. Пеленського Є. Маланюк розповів, що свої ранні твори почав друкувати приблизно 1916–1917 років [17, арк. 1] та відтоді вважав себе поетом. Водночас в «Епітафії» Адамові де Монтрезору, написаній 1939 року після загадкового зникнення і ймовірної смерті графа, Є. Маланюк стверджував, що «в страшнім безмежжі степу», тобто приблизно десь у другій половині 1920 року під час бойових дій Армії УНР у степовій зоні України, у їх творчому житті стався злам – «лірика зламала ржавий епос» [15, с. 74]. Якщо буквально розуміти цей вислів, то у трагічний для української державності час вони обидва покинули писати прозові твори (отже, до того писали навіть прозу), а віддали перевагу ліриці. А. Монтрезор тодішні фронтові поезії друкував (під криптонімом А. М.) у «тижневику Українського Козацтва» «Син України», який видавала Українська Військова місія у Варшаві з 7 серпня 1921 року. Цілком імовірно, що там також міг друкувати свої фронтові твори і його друг та бойовий побратим Є. Маланюк, підписуючи невідомими досі псевдонімами чи криптонімами.

У будь-якому випадку, в таборах інтернованих аж ніяк не міг відбутися літературний дебют Є. Маланюка, як це, пропри твердження самого письменника, доводять деякі дослідники його творчості. Отож, почувавши себе вже фаховим українським письменником (це вже упущення самого молодого поета, що про це ніхто або майже ніхто не знав), Є. Маланюк, наприклад, міг мати надію знайти працю в якомусь періодичному виданні у Варшаві, хоч би й у – «Сині України». Врешті, він міг розраховувати й на допомогу друга,



А. Монтрезора, мати якого ймовірно в той час проживала у Варшаві (зокрема, там вона перебувала з сином після революційних подій 1917 року, коли втратила свої маєтки на Західній Україні). Та й сам граф на початку 1920 років проживав у польській столиці, де його відвідував Є. Маланюк, коли приїжджав із таборів.

Як би там не було, але якщо Є. Маланюк і був у Варшаві, то йому не вдалося знайти застосування своєї творчої енергії та розпочати активну культурно-громадську діяльність, тому він змушений був повертатися в табори для інтернованих. Та все ж в україномовних виданнях, що виходили у Варшаві, зокрема 1920–1921 років, передусім у «Синові України», вартує хоч би спробувати розшукати тексти, які ймовірно можуть належати Є. Маланюкові.

Нагадаємо, О. Вішка стверджує, що з Варшави Є. Маланюк зразу потрапив до Пйотркова. Такий висновок начебто й логічний, але в першому числі таборового журналу «Наша зоря», що побачив світ 16 грудня 1920 року у Ланцуті, з'явилася публікація під назвою «До роковин смерті отамана Василя Тютюнника. Дещо з спогадів про небіжчика». Вона без підпису, але й досі не доводилося зустрічати інформації, щоб хтось із дослідників натрапив на менш-більш розгорнуті спогади про колишнього Командарма Армії УНР, які б не належали перові Є. Маланюка. Та й стиль публікації, подробиці висловлювань отамана та інші деталі вказують, що її авторство найбільш імовірно належить колишньому ад'ютантові Командарма, тобто Є. Маланюкові. А раз так, то в таборі, який офіційно почав функціонувати 15 грудня 1920 року (хоч перші інтерновані сюди прибули з Тернополя ще 27 листопада) [8, с. 69], статтю до першого номера таборового журналу, що датований наступним днем (16 грудня), міг подати тільки той, хто перебував у Ланцуті. Це припущення підтверджує і той факт, що редакція газети «Рідний край» 3 січня 1920 року надрукувала на своїх шпальтах повідомлення В. Запонюкові, адресоване так само в Ланцут [19, с. 8]. Нагадаємо, що з цим львівським часописом Є. Маланюк почав тісно співпрацювати щонайпізніше наприкінці грудня 1920 року, підписуючи публікації то криптонімом Е. М., то донедавна утаємниченими псевдонімами (чи утвореними від них криптонімами), один із яких – В. Запонюк. Цим же псевдонімом також підписаний і вірш «Козацький Отаман», який явно присвячений В. Тютюнникові та який побачив світ у газеті «Рідний край» 20 січня 1921 року, тобто незабаром після появи в таборовому журналі «Наша зоря» спогадів про отамана. Очевидно, вартує спробувати розшукати й інші докази (чи заперечення) перебування Є. Маланюка у Ланцуті, зокрема, орієнтовно у другій половині грудня 1920 – січні (можливо, тільки на початку місяця) 1921 років<sup>2</sup>.

Наступним Маланюковим пристанищем став табір у Пйотркові Трибунальському (інші варіанти українською мовою, що фігурують у різних

<sup>2</sup> Як виявилось, у ланцутському таборі Є. Маланюк уже перебував десь у першій половині 1920 року. Це, справді – сенсаційне, повідомлення на основі архівних документів зробив один із найретельніших дослідників національно-визвольної боротьби українського народу 1917–1921 років Ярослав Тинченко. Тепер дослідникам життєвого та творчого шляху Є. Маланюка потрібно серйозно переосмислити цей факт та внести відповідні корективи в біографічні відомості про письменника. Зокрема, прибрати з його біографії твердження про останнє перебування навесні 1920 року Є. Маланюка в рідному Архангороді.



джерелах – Петроків, Пйорткув, Піотрків тощо), про це маємо низку свідчень. Згідно зі «Списком відправлення залізничних ешелонів транспортів УНР залізницями у глиб Польщі» переїзд Штабу Армії з Бірок до Пйотркова розпочався 12 січня 1921 року [8, с. 32]. Отож, табір інтерновані офіцери та воїни почали обживати десь приблизно у **середині січня**. Орієнтовно тоді ж мав би прибути до Пйотркова і Є. Маланюк. Правда, це лише теоретичні обрахунки, що побудовані на логічних висновках із доступних на сьогодні проміжних джерел.

Про облаштування інтернованими табору в Пйотркові на початку його існування розповів у своїх спогадах Василь Прохода, учасник національно-визвольної боротьби 1917–1921 років, сотник, а згодом підполковник (між іншим, це звання йому також було присвоєно вже під час інтернування – у Пйотркові) Армії УНР. За його словами, «співробітників усіх управ штабу армії з конвоем командарма помістили в Пйорткові у двоповерховому будинку з невеликим подвір'ям, з якого можна було виходити вільно до міста за згодою вартового на воротах». «Козаки, переважно кіннотчики з конвою командарма, були розташовані на двоповерхових “нарах” у нижньому, а старшини на одноповерховому помості на горішньому поверсі мурованого будинку». Цей «малий табір» був розрахований «на півтори сотні осіб» [20, с. 417]. Відповідно в таких (доволі пристойних, як для таборів інтернованих на території Польщі) умовах мав тоді проживати і Є. Маланюк.

Утім, розповідаючи про культурно-освітню працю, яку він начебто започатковував у таборі, В. Прохода ні словом не згадав про Є. Маланюка. Зокрема, у його спогадах читаємо: «Спочатку я нудьгував, лежачи пару днів на помості, а потім, коли з'ясувалось, що доведеться сидіти довший час, взявся за працю. В одному кутку помешкання ми поставили стіл, що мав служити для потреб малої бібліотеки та читальні. Не пам'ятаю вже прізвищ всіх співробітників нашого гуртка. Найближчими з них для мене були сотник Бордоніс та Ілля Хмелюк, а найбільш активним став Петро Кожевников. Усього нас було біля десятка. Ми вирішили заложити український гурток “Просвіта” й заявили це для відома заступникові начальника Штабу полковникові Кущеві» [20, с. 418].

Отож, враховуючи процитовану інформацію, може виникнути сумнів, чи дійсно Є. Маланюк входив до десятки активних організаторів таборової культурно-освітньої праці в Пйотркові? В. Прохода, попри нарікання на пам'ять, згодом жив у Чехо-Словаччині, зокрема, навчався на лісовому відділі Української господарської академії. Тоді ж там проживав і Є. Маланюк, який на рік пізніше вступив до цього ж навчального закладу в Подебрадах. Чотири роки вони ходили одними коридорами не такого вже й чисельного вишу (подебрадську академію за період її існування закінчило всього 559 осіб); бували на спільних зібраннях різних тодішніх громадських організацій тощо. На той час Є. Маланюк уже здобув славу найвизначнішого поета української еміграції. Хоч і перегодя В. Прохода вже дещо менше цікавився культурно-громадським життям співвітчизників, все ж він не міг забути, що співпрацював колись у Пйотркові з тоді початкуючим, а тепер таким відомим поетом. Навіть навпаки – він мав би гордитися цим. Але й у другій книзі спогадів «Записки непокірливого», зокрема в



розділі «Українська Господарська Академія», автор так само оминає будь-які згадки про Є. Маланюка<sup>3</sup>.

Отож, таке замовчування В. Проходи, на перший погляд, видається дещо алогічним, адже є документальні свідчення таборової діяльності Є. Маланюка у Пйотркові. Зокрема, у таборових журналах «На хвилях життя» та «Тернистий шлях» вміщені його публікації, які підписані чи то справжнім прізвищем, чи утвореним від нього криптонімом (Е. М.). У низці джерел зазначено, що Є. Маланюк був імовірним редактором «На хвилях життя» – літературного журналу культурно-освітнього гуртка штабу Армії УНР, тож він мав тоді належати і до цього гуртка, і до складу співробітників Генштабу. Водночас дехто пов'язує його ім'я з редагуванням таборового часопису «Вільне слово і малюнок» («Всім»), але тут думки сучасних дослідників таборової преси дещо розходяться то на користь Є. Маланюка, то на користь В. Проходи, а то й містять компромісний варіант, де віддано належне праці обох. Імовірним редактором цього щоденника, наприклад, Н. Сидоренко вважає Є. Маланюка [21, с. 22], О. Вішка – В. Проходу та Є. Маланюка [3, с. 179], а О. Колянчук пише, що головним редактором газети був «Василь Проходай з Кулеметної дивізії»<sup>4</sup> [7, с. 76]. А Л. Куценко, зокрема, зазначав, що Маланюкові «вірші, публіцистичні, культурологічні, літературознавчі статті майже щочисла з'являються в таборових журналах», першим із яких названий – «Всім» [12, с. 9].

У підсумку маємо низку розходжень у повідомленнях про таборову діяльність Є. Маланюка у Пйотркові, які є закономірним наслідком браку точної інформації (зокрема, у виданнях гуртка не зазначено прізвищ редакторів). Такі «білі плями» вимагають від дослідників вдаватися до гіпотетичних припущень, вкрай необхідних, аби розв'язання певної проблеми хоч якось зрушилося з місця. Поступове освоєння нових джерел при трактуванні проблемних питань дає змогу або заперечити попереднє гіпотетичне її розв'язання, або доповнити новими відомостями.

Якраз повідомлення В. Проходи, почерпнуте з його спогадів, схиляє до думки, що він був одним із імовірних редакторів (а той головним редактором) часопису «Всім», а ім'я Є. Маланюка з'явилося у згадках про газету лише тому, що згодом він став найвідомішою особистістю з-поміж громадсько-культурних діячів того часу в таборі. З іншого боку, можна також задуматися і про ймовірно умисне замовчування автором спогадів інформації про присутність Є. Маланюка у Пйотркові, аби таким способом, можливо, приписати собі певні заслуги або ж

<sup>3</sup> Врешті, якби В. Прохода, хай суто теоретично, справді забув прізвище колишнього побратима по зброї та інтернуванню, а тепер знаного поета та культурно-громадського діяча української еміграції, то у спогадах він міг хоч би натякнути про його таборову діяльність чи просто присутність у Пйотркові, а згодом в Українській господарській академії. Такі важливі матеріали пішли б тільки на користь книги В. Проходи та забезпечили б інтерес до неї прихильників та дослідників творчості Є. Маланюка, більш того – навіть би сприяли увіковіченню імені самого автора спогадів.

<sup>4</sup> У повідомленні О. Колянчука допущено дві помилки: перша у прізвищі редактора суто механічна – зайва остання буква; друга потребує уточнення – як стверджує сам В. Прохода, у таборі він перебував у складі Штабу Армії УНР, а не Кулеметної дивізії.



уникнути згадок про якісь суперечливі моменти між членами гуртка (наприклад, особиста неприязнь, ідеологічні розходження тощо).

Після уважного прочитання двох книг спогадів В. Прохода та інших його публікацій, можемо прийти й до іншого (компромісного) гіпотетичного припущення. Підкреслюючи начебто власну забудькуватість, видається, В. Прохода свідомо оминув інформацію про присутність у Пйотркові не тільки Є. Маланюка, але й згодом всесвітньовідомого художника, водночас і поета Василя Хмелюка, хоча згадав про його брата Ілька (а це тільки посилює таке припущення). Річ у тім, що свої спогади В. Прохода писав на початку 1960-х років у Пряшеві (Чехословаччина) «після відбуття страхітливої десятилітньої каторги в концентраційних таборах, в околицях Воркути, на півночі СРСР» [1, с. 7]. А отже, розумів, що підкресленням заслуг Є. Маланюка в підтримуванні національної свідомості серед українського вояцтва, хай і інтернованого, може завдати не тільки йому шкоди, а передусім його дружині та синові, які також тоді мешкали в Чехословаччині. Власний гіркий досвід міг бути для автора спогадів запорукою вбереження від переслідувань тоталітарною системою інших<sup>5</sup>.

Врешті, важливо з'ясувати, чи гурток, про який говорить у спогадах В. Прохода, та гурток, що видавав журнал «На хвилях життя», – той самий, адже часом у таборі могло діяти по декілька різних об'єднань. Нагадаємо, В. Прохода згадує про рішення «заложити український гурток “Просвіта”» і далі його називає саме так, а на титульних сторінках літературного журналу «На хвилях життя» вказано, що це видання **культурно-освітнього гуртка («К. О. Г.») Штабу Армії УНР**. Водночас В. Прохода оповідає тільки про створення часопису «Всім», але ніде не згадує про таборовий журнал «На хвилях життя», у якому також не виявлено жодної його публікації. Отож, наявні розбіжності міг би прояснити перелік сфер діяльності заявлених об'єднань. Якщо реалізовані гуртками таборові заходи в переліку співпадатимуть, то мова йде про одне об'єднання, у повну назву якого потрібно внести уточнення.

Розповідаючи про діяльність гуртка, до якого входив, В. Прохода перераховує такі реалізовані заходи:

- створення малої бібліотеки та читальні, а також переплату українських часописів, що виходили у Львові;
- влаштування «відчитів на загальні й політичні теми» («щотижневий огляд політичних подій робив Кожевников»; В. Прохода «написав і виголосив реферат про історію Січі Запорізької»; «були й інші відчити», зокрема, «полковника з інженерно-технічної управи інж. Гудими»);
- заснування «стінного часопису “Вільне слово і малюнок”» [20, с. 418].

<sup>5</sup> Згадаймо хоч би фундаментальну працю Симона Наріжного «Українська еміграція» (Прага, 1942), якою, кажуть, користувалися радянські спецслужби, виловлюючи з 1944 року українських громадських та культурних діячів. Прізвище В. Прохода в ній, між іншим, згадано аж 9 разів; воно навіть наявне у списку тих, що «спільним коштом видали» книгу. Відповідно важливим завданням для дослідників є передбачити можливі суб'єктивні чинники у разі подання, а відповідно й при опрацюванні певної інформації, природа яких, як бачимо, може бути надзвичайно різнобічною.



Перелік реалізованих заходів, згідно з «широко накресленим планом», «культурно-освітнього гуртка інтернованих старшин та козаків Штабу Армії УНР» (саме такою була повна назва гуртка) знаходимо на останній сторінці першого числа журналу «На хвилях життя». Серед них:

- створення «невеличкої бібліотеки»;
- читання «лекцій на історичні та науково-популярні теми, приміром: Мазепа, радіо, авіація і т. д.», а також провадження «лекцій українознавства, чужих мов» та «налагодження початкової школи для козаків»;
- випуск часописів (а це могли бути тільки «Всім» та «На хвилях життя»; «Тернистий шлях» заявлений, як журнал культурно-освітнього відділу 1-ї Кулеметної дивізії) [10, с. 14].

Порівняльний аналіз проведених заходів вказує, що в спогадах В. Проходи та в журналі «На хвилях життя» ідеться про один гурток, і точна назва цього об'єднання вказана саме в його періодичному виданні.

Отже, враховуючи суб'єктивні чинники у процесі написання спогадів В. Проходаю та інформацію, почерпнуту з журналу «На хвилях життя», можемо дещо уточнити персональний перелік членів таборового гуртка в Пйотркові. До нього передусім належав сам В. Прохода, а також вказані ним – Ілля Хмелюк, П. Кожевников та Бордоніс. Беззастережно до цього списку можемо долучити Є. Маланюка та Василя Хмелюка, як тих, чиї прізвища наявні на сторінках журналу «На хвилях життя». До гуртка, очевидно, формально міг також належати і Віктор Куш<sup>6</sup>. До такої думки схиляє надрукований у другому номері журналу «На хвилях життя» його вірш «Чи не встав же, панове, той останній час...» [13, с. 20–21]. У будь-якому випадку В. Куш мав контролювати видання, адже саме він давав дозвіл на створення об'єднання, періодичним органом якого став журнал, і навіть був одним із його авторів. Відповідно він міг і мав би втручатися й у формування провідних тем журналу. Цей факт дуже важливий, зокрема, для осмислення деяких нюансів редакційної політики видання, що потребують окремого дослідження. Разом можемо говорити про 6–7 відомих на сьогодні членів гуртка, а їх всього було, як стверджує В. Прохода, «біля десятка».

З перерахованих імен із журналом «На хвилях життя» співпрацювали Є. Маланюк (як поет і перекладач), В. Куш (як поет), І. Хмелюк (як автор огляду «Зимовий похід Армії УНР», що підписаний його явним криптонімом – І. Х.), В. Хмелюк (як художник), а також в оформленні деяких сторінок, очевидно, брав участь П. Кожевников, криптонім якого (П. К.) вміщений під однією із заставок до публікації, що у свою чергу дозволяє визначити специфіку його стильової манери як художника-оздоблювача та, зіставивши її манерою В. Хмелюка, розмежувати їхні малюнки.

Із них безпосередньо авторами текстів у журналі «На хвилях життя» були тільки троє, а в двох числах цього видання встигло надрукувати власні публікації начебто 12 таборових письменників-початківців. Очевидно, всі вони б мали бути

<sup>6</sup> На час заснування гуртка В. Куш був ще полковником та, за твердженням В. Проходи, заступником начальника штабу Армії УНР; у березні 1921 року він став уже генерал-хорунжим та тимчасово виконував обов'язки начальника Генштабу.



членами культурно-освітнього гуртка. Але не всі члени гуртка мусили бути початкуючими авторами (зокрема, письменниками), що обов'язково мали помістити свої публікації у його літературному органі. Звідси напрошується логічний висновок, що в журналі низка публікацій підписана псевдонімами (або ж утаємниченими криптонімами), причому деякі з них очевидні. Ймовірно також, що якийсь чи навіть декілька втаємничених підписів можуть належати Є. Маланюкові. Це потрібно враховувати при пошуку текстів письменника, зокрема, таборового періоду. У журналі можуть бути й утаємничені тексти, наприклад, В. Хмелюка, який згодом також став відомим поетом.

За частотністю публікацій, підписаних однаковим прізвищем, псевдонімом чи відповідним криптонімом, безсумнівним лідером серед авторів двох номерів журналу «На хвилях життя» є саме – Є. Маланюк. Його перові тут належать чотири вірші та фрагмент перекладу прозового твору, які підписані його повним ім'ям та прізвищем або відповідним криптонімом (інші автори опублікували максимум два тексти). Якщо навіть не враховувати, що Є. Маланюкові можуть також належати звернення «Від редакції» у першому номері, деякі повідомлення в рубриці «Хроніка», а також можливі утаємничені тексти, він однаково найактивніший співробітник журналу, а отже – найбільш імовірний його редактор.

Правда, прізвища В. Проходи серед авторів журналу не знаходимо, або воно заховане за псевдонімом, або він не брав участі у виданні. Можливо, навіть принципово не співпрацював із ним, бо навіть ведучи мову в спогадах про «притихання» роботи гуртка, де він згодом залишився «майже сам», далі називає його «Просвітою» [20, с. 419] й жодним словом не згадує про його періодичний орган – таборовий журнал «На хвилях життя».

Натомість В. Прохода у спогадах досить розлого розповідає про стінну газету «Вільне слово і малюнок»: «Для цього часопису придбали велику, на зразок шкільної, таблицю, на якій після редакційної статті на якусь актуальну тему, вивішувались просто в оригіналах написані статті, замітки, дотепи, сатири й малюнки з відповідними написами. Був це свого роду тижневик, в якому виявлялась творчість особливо тих, хто не втратив гумору та розумівся на сатирі. Особливо виявлялось це в малюнках. При цьому сміялись всі, сміялись і ті, на кого жало сатири було скероване, бо то було дотепно, простодушню й правдиво без будь-яких претензій. В них була виявлена ціла епопея минулості й сучасності нашої козацької недолі» [20, с. 418].

Про «гумористичний стінний щоденник» «Всім» поміщено повідомлення й у першому числі літературного журналу «На хвилях життя». З нього дізнаємося, що «журнал» заснований 24 лютого 1921 року, а «найбільша» його особливість – це техніка видавництва: на одній зі стін старшинського бараку прибитий плакат «Всім» під ним аркуш паперу (тектури) з цвяшками; праворуч пояснення до журналу, писане в гумористичній формі, де зазначений лозунг – сміємось не плачемо; тут же скринька «Редакція Всім», в яку на протязі дня всі бажаючі кидають свій матеріал (карикатури, задачі, вірші, анекдоти). Ввечері, зібраний за день матеріал, переглядає редакційна колегія культурно-освітнього



гуртка, а наступного ранку «ці матеріали вивішуються на вітрині (плакаті)» [4, с. 14].

Цілком імовірно й навіть закономірно, що до складу редакційної колегії культурно-освітнього гуртка Штабу Армії УНР, яка опікувалася газетою «Всім», входив і Є. Маланюк. Якщо враховувати особливості стилю його таборових публікацій, наприклад, постійні уточнення в дужках, вживання крапки з комою (в таборах мало хто звертав увагу на такі «пишноти» стилю) тощо, то можна безспідставно припустити, що саме Є. Маланюкові навіть належить авторство повідомлення про вихід часопису «Всім», як і деяких інших анонімних заміток у відділі хроніки журналу «На хвилях життя». І це повідомлення, можливо, він навіть зробив з обов'язку – як по суті член редколегії стінної таборової газети, зокрема, в перші дні її виходу.

Отож, згідно з доступною на сьогодні інформацією, найбільш коректно було б стверджувати, що Є. Маланюк імовірно був одним із редакторів стінної таборової газети «Всім» у Пйотркові. Або ще більш точно – ймовірно **деякий час** (орієнтовно з кінця лютого – до кінця березня 1921 року) належав до членів редколегії культурно-освітнього гуртка Штабу Армії УНР, яка формувала це видання.

Після від'їзду з Пйотркова Є. Маланюка (очевидно, в останній декаді березня 1921 року), зокрема, В. Прохода й надалі опікувався газетою, яка виходила майже до кінця квітня 1921 року. Він повідомляє, що «назбиралось тих малюнків з надписами та віршами на два томи», які після ліквідації табору були надіслані до Товариства «Просвіта» у Львові, й висловлює побоювання, що «мабуть пізніше, під час різних окупацій, все загинуло» [20, с. 418–419].

Газета таки не загинула, а й досі зберігається у Львові [5]. Переглянувши її (на жаль, тільки фотокопії), публікацій у ній Є. Маланюка виявити не вдалося. Як слушно зауважує О. Вішка, у часописі «більшість місця займають сатиричні малюнки, тексту тут мало – є більше що оглядати, ніж читати» [3, с. 180]. Можливо, якийсь із небагатьох текстів міг належати Є. Маланюкові, але, щоби виявити його, потрібно провести довготривалу клопітку роботу, яка навряд чи буде успішною (тут радше можна спробувати розшукати ранні малюнки В. Хмелюка). Отже, немає підстав стверджувати про наявність Маланюкових публікацій майже в кожному номері газети (чи як її в таборі ще називали журналом, очевидно, вже тоді плануючи створити окремі зшитки).

Після від'їзду з табору в Пйотркові Є. Маланюка припинив своє існування журнал «На хвилях життя», а це чи не найважливіший аргумент щодо його лідерства в редагуванні цього видання. Та продовжила своє існування ще близько місяця газета «Всім», яка поволі почала перетворюватися із «щоденника» (ще наприкінці лютого вона виходила майже щодня) у «свого роду тижневик» (В. Прохода). З нез'ясованих поки що причин вона стала виданням Кулеметної дивізії, але нею й надалі чи не найбільше опікувався саме В. Прохода.

Багато ще обставин Маланюкового перебування у Пйотркові залишаються невивченими. Передусім, не знаємо причин закриття літературного журналу «На хвилях життя» та від'їзду з табору Є. Маланюка. Не знаємо дійсної атмосфери, яка панувала в таборі, зокрема, в культурно-освітньому гуртку Штабу Армії УНР



(є підстави вважати, що вона таки була непростою), а отже – як у ній почував себе молодий, ідеалістичний, сповнений натхнення й надалі присвятити себе справі відновлення української державності поет та воїн Є. Маланюк. Але все це теми, які потребують окремого та розлогого висвітлення.

Посилаючись на доступні сьогодні джерела, можемо зробити висновок, що активно громадсько-культурною роботою Є. Маланюк займався в таборі для інтернованих польського міста Пйотркова. Є низка підстав вважати, що тут він належав до культурно-освітнього гуртка інтернованих старшин та козаків Штабу Армії УНР, зокрема, входив до його редколегії, яка опікувалася такими таборовими виданнями, як стінна газета «Всім» та літературний журнал «На хвилях життя». Є. Маланюк водночас був найактивнішим співробітником журналу «На хвилях життя», а отже – найімовірнішим його редактором. Крім того, його вірш уміщений у літературно-військовому журналі «Тернистий шлях», який у Пйотркові видавав культурно-освітній відділ 1-ї Кулеметної дивізії, але публікацій, підписаних іменем та прізвищем письменника (чи відповідним криптонімом), не виявлено в газеті «Всім». Утім, це не виключає, що в котромусь із цих трьох таборових видань (або й в усіх) можуть бути й утаємнічені публікації Є. Маланюка, що підписані досі невідомими псевдонімами чи криптонімами.

### Список літератури

1. Биковський Л. Передмова / Лев Биковський // Прохода В. Записки непокірливого / В. Прохода. – Торонто, 1967. – Кн. I. – С. 7–8.
2. Вішка О. Маланюк Євген Филімонович / Омелян Вішка // Українська журналістика в іменах. – Львів, 1998. – Вип. V. – С. 361.
3. Вішка О. Преса української еміграції в Польщі (1920–1939 рр.) : історико-бібліографічне дослідження / Омелян Вішка. – Львів, 2002. – 480 с.
4. ВСІМ // На хвилях життя. – Ч. 1. – 1921. – С. 14.
5. Всім // Центральний державний історичний архів у Львові. – Ф. 309. – Оп. 1. – Од. зб. 2643.
6. Гридень К. [Мухин М.] З минулих літ / К. Гридень // Сучасність. – 1968. – С. 38–48.
7. Колянчук О. Увічнення нескорених. Українські військові меморіали 20–30-х рр. XX ст. у Польщі / Олександр Колянчук. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. – 246 с.
8. Колянчук О. Українська військова еміграція у Польщі / Олександр Колянчук. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2000. – 278 с.
9. Крупач М. «Каліський Парнас» : Михайло Селегій – воїн та письменник / Микола Крупач // Слово і час. – 2008. – № 10. – С. 90–98.
10. Культурно-освітній гурток інтернованих старшин та козаків Штабу Армії УНР... // На хвилях життя. – Ч. 1. – 1921. – С. 14.
11. Куценко Л. Dominus Маланюк : тло і постать / Леонід Куценко. – К. : Просвіта, 2002. – 368 с.
12. Куценко Л. Крицеве слово. Літературний портрет Євгена Маланюка / Леонід Куценко. – К. : Веселка, 2005. – 22 с.
13. Куц В. «Чи не встав же, панове, той останній час...» // На хвилях життя. – Ч. 2. – 1921. – С. 20–21.



14. Маланюк Є. Вступне слово... // Повернення : Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи.. / Євген Маланюк; [упорядкування, наукове редагування, передмова Т. Салиги]. – Львів : Світ, 2005. – С. 255–257.
15. Маланюк Є. Епітафія / Євген Маланюк // Остання весна. – Нью-Йорк, 1959. – С. 74.
16. Маланюк Є. Краків / Євген Маланюк // Поезії в одному томі. – Нью-Йорк, 1954. – С. 280.
17. Маланюк Є. Листи до Є.-Ю. Пеленського / Євген Маланюк // ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Архів Є.-Ю. Пеленського. – Ф. 76. – П. 2.
18. Маланюк Є. Посланіє / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Торонто: Гомін України, 1966. – Т. 2. – С. 454–470.
19. Переписка редакції // Рідний край. – Ч. 3. – 1921, 3 січня. – С. 8.
20. Прохода В. Записки непокірливого / Василь Прохода. – Торонто, 1967. – Кн. I. – 433 с.
21. Сидоренко Н. «Задротяне життя» українських часописів на чужині (1919–1924) / Наталя Сидоренко. – К., 2000. – 88 с.
22. Тинченко Я. Офіцерський корпус Армії Української Народної Республіки (1917–1921) / Ярослав Тинченко. – К. : Темпора, 2007. – 536 с.
23. Шох П. Євген Маланюк (Споми́н) / Петро Шох // Українська Господарська Академія в Ч.С.Р. Подєбради, 1922–1935, і Український технічно-господарський інститут. Подєбради – Регенсбург – Мюнхен, 1932–1973. – Нью-Йорк, 1972. – Т. 3. – С. 152–159.

## BEGINNING CAMP ACTIVITY OF JEVHEN MALANIUK

**Mykola Krupach**

*Ivan Franco National University of Lviv,  
1 Universytetska Str., Lviv 79000, Ukraine*

Contradictions which arise up at lighting activity of J. Malaniuk in the first months of internment on territory of Poland, in particular, in a camp for the internee warriors of Army UNR Pyotrkov city.

*Key words:* J. Malaniuk, camps for the internee warriors of Army of UNR, cultural and educational group of Staff of Army of UNR, literary magazine «On the waves of life», wall newspaper «The Free word and picture».



## НАЧАЛО ЛАГЕРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЕВГЕНИЯ МАЛАНЮКА

**Микола Крупач**

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

Рассмотрены противоречия, которые возникают при освещении деятельности Е. Маланюка в первые месяцы интернирования на территории Польши, в частности, в лагере для интернированных воинов Армии УНР города Пйотркова.

*Ключевые слова:* Е. Маланюк, лагеря для интернированных воинов Армии УНР, культурно-образовательный кружок Штаба Армии УНР, литературный журнал «На волнах жизни», стенная газета «Свободное слово и рисунок».

Стаття надійшла до редколегії 27.01.2011

Прийнята до друку 23.02.2011



УДК 821.161.2–1.09(477.87)"19"Зореслав:2–265.2

## АНТИЧНИЙ ТА БІБЛІЙНИЙ СВІТ ЛІРИКИ ЗОРЕСЛАВА

Наталія Ребрик

*Ужгород*

Проаналізовано античні мотиви та біблійні образи в ліриці Зореслава – одного з найбільших закарпатоукраїнських поетів міжвоєнного періоду. Зосереджено увагу на інтертекстуальних зв'язках його поезій зі світовим культурним метатекстом, доведено, що у ліриці Зореслава прочитується сучасне з минулим, національне зі світовим, класичне з новітнім.

*Ключові слова:* мотив, лірика, образ, класика, мистецтво.

Степан Сабол – у миру, о. Севастіян – духовне ім'я, Зореслав – літературний псевдонім. Народився 7 грудня 1909 року в Пряшеві. Тут здобув початкову й середню освіту. На 20-ті роки ХХ ст. припадають перші літературні спроби тоді студента горожанської школи. Спочатку писав язичієм, оскільки виховувався у москвофільській атмосфері тогочасного Пряшева. Друкувався в «Русскім слові», 1922 року дебютував у американському виданні «Світ дітей».

У 1924 році С. Сабол вступив ченцем до Мукачівського монастиря, звідки його як здібного монаха скерували у Галичину для вивчення риторики та філософії в монастирях Крехова, Лаврова, Добромилля. Тут майбутній письменник близько ознайомився з українською літературною класикою, творчістю Тараса Шевченка, Івана Франка, Юрія Федьковича, Богдана Лепкого тощо. З 1928 року він повністю порвав з москвофільством і почав писати українською мовою. По-справжньому захопився творчістю Т. Шевченка, І. Франка, Ю. Федьковича, Б. Лепкого, Павла Тичини, Євгена Плужника, Дмитра Загула, Максима Рильського тощо. Одночасно поет співпрацював у журналах «Перші промені», «Пробійні струї». Перші українські вірші друкував у календарі «Місіонер», журналі «Пчілка».

У 1931 році Степана Сабола направили у Рим, де він продовжив навчання в Григоріанському університеті. Ознайомився з творчістю Мікеланджело, перекладав Торквато Тассо. Повернувшись із Рима, викладав в Ужгородській гімназії та богословській семінарії. У 1933 році виходить в Ужгороді його перша поетична збірка «Зі серцем у руках» [3], якою одразу зарекомендував себе талановитим поетом. Друга книжка поезій «Сонце і блакить» [4] побачила світ також в Ужгороді в 1936 році. Цього ж року з'явилася «Укрита Фіалка» [5] – життєпис монахині сестри Василії Глібовецької ЧСВВ, святе життя якої є справді гідним наслідування, о. Севастіян Сабол редагує «Благовісник Пресвятого Серця Христового». У 1938 році деякий час працював у Великому Березному, а потім –



у Хусті – директором єпархіального інтернату. У період утвердження державності Карпатської України о. Севастіян Сабол став капеланом Карпатської Січі. У 1939 році, коли молоду Українську Державу потопили в крові угорські загарбники, Зореслава ув'язнено, але внаслідок неможливості фізичної розправи над греко-католицьким священиком, ім'я якого на той час було досить відомим, – його видворено на довічно поза межі Карпатської України. Зореслав продовжив свою духовну та літературну діяльність у Словаччині.

У 1948 році о. Сабол покинув рідні околиці й нелегально перебрався до Австрії, далі емігрував до Рима, де займався науковою роботою, захистив докторську дисертацію «Мелетій Смотрицький – полемічний антикатолик» [20]. У 1951 році виїхав до США, де продовжив місіонерську, наукову та літературну діяльність. У 1963 році вийшла в світ збірка вибраних поезій «З ранніх весен» з передмовою Богдана Кравціва [6]. У 1955 році у видавництві «Слово доброго пастиря» у Нью-Йорку видав наукову працю «Католицизм і православ'я» [13], в 1978 – дослідження «Голгота греко-католицької церкви у Чехословаччині» [14] – науковий розгляд подій і їх аналіз в історичній перспективі, спогади живого свідка приготувань до ліквідації греко-католицької церкви в Чехословаччині і – зрозуміло – в Закарпатті. Він є членом Співки українських письменників Словаччини та Національної співки письменників України. Помер 19 лютого 2003 року.

На сьогодні Зореслав як поет добре знаний. Його твори частково ввійшли до поетичної антології «Моя Карпатська Україно» [10]; у видавництві «Гражда» вийшла в «Шкільній серії» книжка «о. Степан-Севастіян Сабол (Зореслав)» [16]; побачив світ збірник, присвячений 100-літньому ювілею письменника [15]; до 100-річчя від дня народження у видавництві «Гражда» вийшли книги «Бог і Україна» [2] та «Католицизм і православ'я» [12], а у видавництві «Закарпаття» – «Блакитні ескадри» [2]; статті про поета та його вірші внесені до наукового збірника «Українська поезія Закарпаття ХХ ст.» та до ювілейного збірника «Письменники Срібної Землі»; його творчість аналізували науковці Л. Бабота, Ю. Балєга, Л. Голомб, М. Козак, О. Мишанич, М. Мушинка, І. Ребрик, Т. Салига, Л. Сенік, Н. Ференц, Д. Федака та ін.

Про те, що Зореслав – поет вищого гатунку, а естетика його вірша сягає європейського рівня, свого часу засвідчили Євген Маланюк, Антонін Гартл, Василь Гренджа-Донський, Володимир Бірчак, Євген Пеленський, Михайло Бажанський, Богдан Кравців та ін. Його поезії – глибоко чуттєва лірика, пристрасні, грізні заклинання, філософські імпресії, довершені, вишукані сонети – досконалі формою і змістом, пророцькі й бунтівнічі.

1931 рік. Зореславу – 22. Він – в Італії. Він вивчає теологічні науки в Григоріанському університеті Рима. «Вічне місто», метрополія старовинного світу, головний осередок західного християнства – Апостольська Столиця. Рим зачаровував молодого монаха собором Св. Петра й Колізеєм, фонтаном Джованні Лоренцо Берніні й грандіозними бароковими Іспанськими сходами, Пантеоном і П'яццею дель Пополо, манив «розспіваними хвилями» і «замріяними фйордами», «гаями помаранчів і маслин» та «алеями пахучих мрійних піній», давав усвідомлення «незмінної вічності» і людської – мандрівної – дочасності в ній з



«розшматованими зойками» і «каварняними оркестрами», зі «звучком порожнеч фокстроту і танго», поглиблював передчуття надходження «східнодиких орд» і «шалений рев скажености борень», утверджував віру у «весняний ранок і веселий день», у «пісню срібнодзвінну до ясноблимних зір», даючи «поклін безсмертності...»

Поет жив в Італії. А думав про Україну.

Він бачив її в образі матері-страдниці Ніоби, тої Ніоби, що була дочкою фрігійського царя Тантала і дружиною фіванського володаря Амфіона, що мала чотирнадцятеро дітей і була найщасливішою матір'ю, та через зухвалість і зневагу до богині Лето, матері двох дітей, жорстоко поплатилася за гординю: в один день Аполон і Артеміда (діти Лето) стрілами повбивали всіх нащадків Ніоби. Тіла їхні були поховані тільки на десятий день, а Амфіон сам заподіяв собі смерть. Ніоба завмерла від жаху, болю і сліз над загиблими дітьми і чоловіком. А згодом Зевс змилостивися і перетворив її на скелю, яку вітер переніс в Лідію, на батьківщину згорьованої матері. Там, високо на горі Сіпілі, стоїть обернена в камінь Ніоба і вічно ллє сльози скорботи:

В терпінь тополі шал обняв Ніобу –  
Знайшла нарешті край свого терпіння:  
Змінилася у статую з каміння,  
І білий мармур вкрив її жалобу [7, с. 75].

Як од кошмарного сну рятує раптове пробудження, так і тут, коли туга стає нестерпною, виникає прагнення зробити крок через невидиму межу болю, вихопитись зі свого тіла, з тіснин туги – і тоді відбувається перевтілення [17], настає особливий стан, щось середнє між життям і смертю, а, можливо, щось значно гірше, ніж смерть. Це – приреченість, закам'янілість, безмовність болю: обернулася у камінь Ніоба, побачивши смерть усіх своїх дітей, але біль триває і в камені – він спливає сльозами.

Та Зореслав побачив у цім печальнім образі не розпач і квиління, а шалений спротив обставинам. А замість Ніоби постала перед ним Україна (хоча Зореславів сонет «Ніоба» написаний за мотивами творів російсько-польського поета-емігранта Лева Миколайовича Гомоліцького), виснажена смертельним боєм за свої ідеали та непомірними втратами синів і дочок на полях битви... Проте не покорена, готова перетворитися в «люту львицю»:

В тім оці, повнім розпачу й боління,  
Світ гарних штук нову знайшов оздобу.  
І нині, воскресивши мітів добу,  
Не бачить сліз, не чує в нім квиління.

Та ти, страдальна Україно-Мати,  
Хоч знищена важким смертельним боєм,  
Не розпачай в терпінні, а кріпися



І не бажай німим камінням стати,  
Щоб дивувати світ статуй спокоєм,  
А радше в люту львицю замінився!... [7, с. 75]

Зореслав, як і свого часу Ольга Кобилянська в повісті «Ніоба» – «Дар калічити свою власну долю власними руками», – застерігає Україну від смертельного самознищення: Ніоба, тільки втрачаючи останню – наймолодшу – доньку, зрозуміла, що, по суті, сама знищила своїх дітей; тож і Україна повинна завжди бути в обороні своїх дітей, не вимагати від них зайвих жертв. Можна тільки уявити собі, які думки роїлися в голові молодого теолога, які почуття розривали його серце, коли в чужій, вже нацистській Італії закликав Україну кріпитися на шляху боротьби, а «не розпачати» (тут: очевидно, не впадати в розпач), не перетворюватися в німе каміння, а твердо пам'ятати високе покликання: бути, хоч «страждальною», та все ж матір'ю для своїх дітей. Органічне переплетіння міфу, символу з реальністю й імпресією, форма сонета, наступальний тон поезії, використання наказових дієслів, інверсії, кількаразове повторення опорних слів засвідчує сублімований вияв підсвідомих державотворчих імпульсів Зореслава, говорить про нього як про поета наративного модусу. Як це суголосно з Франковим: «Не ридать, а добувати...» чи «О ні! Не самі сльози і зітхання Тобі судились! Вірю в силу духа І в день воскресний твого повстання...» Як це перегукується зі Стусовим:

Ярій, душе. Ярій, а не ридай.  
У білій стужі сонце України.  
А ти шукай р – червону тіль каліни  
на чорних водах – тіль її шукай... [18, с. 48]

У цей час написані поезії «Лілеї», «Казка», «В пристані», «Під Везувієм», «Moll», «В Трієсті», «У Венеції», «Палатин», «Юнак» та ін. Кожна із них, як правило, побудована на якомусь міфі чи символі; у кожній – обов'язкові асоціації з українськими визвольними змаганнями; для кожної – характерний ліричний герой – юнак – «тужливий тюліпан», який перетворюється на «вогнистого гурагана», що «дужим гнівом вривається в рабську душу» і готовий об'єднати весь свій рід під прапором боротьби; через кожну прямо чи опосередковано проходить образ лілеї, яку на всіх католицьких землях вважали квіткою Пресвятої Діви.

У Біблії лілія – символ краси таємного нареченого і нареченої в глибокому взаємному коханні, ознака витонченого смаку, багатства, надії на достаток. Водночас вона – квітка смерті, помсти покійника. Греки приписували їй божественне походження із краплин молока матері богів – Юнони, що годувала маленького Геркулеса. Лілія була відома давнім персам, навіть їхня столиця називалася Суза, тобто «місто лілій». Тому і в гербі її як символ непорочної краси містилося кілька цих квітів. Красу лілії розхвалює сам Господь і ставить її вище всього прекрасного одягу Соломона. «Погляньте на польові лілеї, як зростають вони, – не працюють ані прядуть. А Я вам кажу, що й сам Соломон у всій славі не вдягався отак, як одна із них» [9].



Цей мотив Зореслав трактує по-філософськи глибоко і по-священницьки просто: краса – не в багатстві, усе в Божих руках, ми – в дочасності, тільки вічність незмінна. Соломонові лілеї-королівни, якими опікується богорівний Королевич, чарівно пахнуть, співають солодкий мед кришталевих вин, тобто насолоджуються життям вповні, відносять себе до якогось вищого суспільного щаблю і мають велику втіху від Господа, а той, хто сумнівається у святості Ісуса і втратив віру в Нього, перетворюється на звичайного мандрівця-бурлаку, який на дні життєвого келиха знаходить лише гіркий полин:

Злотодзвонною луною – Боже сонце,  
Піснею блакитною – зірки...  
Хто сплітав, хто прями, хто вишивав хитон цей,  
Що в ньому пишються квітки?

Соломонові лілеї-королівни –  
Не торкнеться їх чужа рука,  
Тільки білий Королевич богорівний  
Сам їх доглядає в цвітниках.

На долонях, що цвітуть розкішним маком,  
Солодість кришталевих райських вин...  
Лиш одним, одним мандрівникам, бурлакам  
Полишився їх гіркий полин [4, с. 24].

Напрошуються аналогії з філософськими поглядами Григорія Сковороди про «дві природи», про «три світи», про нерівну рівність, про необхідність пізнання людиною себе, про «сродну» працю і «сродне» виховання. На думку йдуть його афоризми: «Не знайдеш дня без темряви і світла, а року без зими і тепла. Не знайдеш і стану, щоб із гіркого та солодкого не був змішаним. Так весь світ складається. Протилежне протилежному сприяє»; «...ти зверни увагу не на вишуканість, а на те, чи мислимо ми благочестиво, на силу висловлених думок, визначай смак не по шкаралупі, а по ядру»; «без ядра горіх ніщо, так само, як і людина без серця» і под. А «запаховий» ряд Зореславового сонета: «пишються квітки» – «королівни-лілеї» – «цвітники» – «розкішні маки» – «райські вина» – «гіркий полин», – асоціативно веде до мандрівника Сіддхартха з однойменного твору Германа Гессе, який після тривалої розлуки при зустрічі з давнім товаришем переконував його, що те, що він гарно одягнутий і від нього приємно пахне, ще зовсім не значить про очерствіння його душі.

Окремо годилося б сказати про сонет «Пробудження». У збірці «Сонце і блакить» ним відкривався цикл «Криця». Очевидно, у тому є неабиякий сенс: поезія – конденсація духу і віри, моноліт любові й жертвності, поклик до Чину й Боротьби. Вона написана під безпосереднім впливом ранньої поезії П. Тичини, зокрема вірша «Не знаю і сам я, за що так люблю...».

Порівняймо. У П. Тичини.

Не знаю і сам я, за що так люблю  
Безщасну тую Україну мою?



За що так кохаю? І що у їй є? –  
Нещасний народ, його гірке життя:  
Темнота та голод... Ох, ліпше мовчать!  
За що ж так любити, за що так кохать?  
Не знаю, не знаю! – але я люблю,  
І сили свої всі я їй віддаю.  
Сїй пісні складаю, веселі, сумні,  
Молюсь за її... Але ж чудно мені,  
Що й сам я не знаю, за що так люблю  
Безщасную тую Україну мою... [19, с. 119]

У Зореслава.

Не знаю й сам, чому я покохав  
Тебе, о Україно розіпнята,  
Тебе, в кайданах, в невольницьких шатах,  
Оганьблену тавром усіх неслав.  
Я щастя, слави, величі бажав,  
Коли ішов у світ, а Ти в Пилата  
Конала в муці під рукою ката,  
Та голос Твій молитвою дрижав.  
І вперш тоді я духом пробудився,  
І вперш тоді любов'ю розгорівся  
І серцем покохав Тебе безмірно.  
А нині тисячі таких зо мною  
На кожний поклик Твій підуть до бою,  
Хоч би й на певну смерть – одважно й вірно! [5, с. 59]

Як бачимо, у сонеті Зореслава «оганьблена тавром усіх неслав» «розіпнята» Україна підносить молитвою свій голос-поклик до тисячі таких, як ліричний герой, щоб «не сконати в муці під рукою ката». Катові Зореслав дає ім'я Пилат. Асоціації, безперечно, сягають до Понтія Пилата – римського правителя Іудеї, якого Йосип Флавій і Тацит називають прокуратором, а Філон Олександрійський – відповідальним за численні жорстокості і страти, вчинені без будь-якого суду. Сонет написаний десь усередині 1930-х років. Зореслав добре знав ситуацію в Україні і на Закарпатті. Особливо турбувало його посилення в краї проросійських, прокомуністичних настроїв. «Благовісник», який редагував Зореслав, систематично подавав матеріали про життя в безбожному «Червоному раї». Зустрічаємо тут, зокрема, й інформацію про долю церковних достойників на Радянській Україні, а саме: Київський митрополит був нелюдським способом замордований, митрополита Венямина прив'язали на вітряк і так його замучили, зажива закопали архієпископа Андроника, єпископа Платона при найбільшій морозі обливали водою, доки з нього не зробили льодяний стовп, а коли замерз, то вояки пробивали його багнетами, єпископа Амвонія прив'язали коневі до хвоста і доти його волокли, доки не випустив духа. Отець Степан Сабол з цього приводу пише: «...Ми лише хотіли б запитати кожного нашого підкарпатського комуніста: брате, чи знаєш ти це все, і чи це розумне – так нищити, палити,



убивати, чи це розумне, коли чоловік стає кровожадною звірюкою і втіленням дияволом? Роздумай це, русине, своїм простим, але здоровим розумом, і відповісь собі на ті питання!» [16, с. 18]. Тож є всі підстави припустити, що Пилатом автор називає Йосипа Сталіна, котрий керує більшовицьким режимом і здійснює ті ж «численні жорстокості і страти без будь-якого суду».

У сонеті Зореслав співвідносить рідну Україну з Богоматір'ю, всім серцем бажає їй «щастя, слави, величі». На олтар національного й духовного відродження та державницького поступу України ліричний герой Степана-Севастіяна Сабола-Зореслава поклав своє життя: він готовий до бою, готовий до будь-яких випробувань, як зазначено у першому варіанті поезії: «хоча б і в пашу Етни».

Як у 1943 році згоріла третя поетична збірка поета «Блакитні ескадри», так пропала у вирі війни і поема на біблійну тему «Рут». Залишився тільки невеликий уривок із неї, що увійшов до четвертої поетичної збірки Зореслава «З ранніх весен». Увага Зореслава до Книги Рут є закономірною і зрозумілою: у ній він черпав духовні сили для життя на чужині, вчився бути терпимим, милосердним, відданим.

У цій біблійній розповіді, яку вважають «шматочком справжнього життя», йдеться про моавітку Рут, яка з прихильності до покійного чоловіка-єврея і з відданості новій родині, не побажала розлучитися зі своєю свекрухою Наомі, коли та вирішила повернутися до себе на батьківщину, в місто Вифлієм. Там, знайшовши багатого і знатного покровителя Боаза, родича покійного чоловіка, Рут вступає з ним у шлюб, щоб продовжити покійному рід і забезпечити спадкоємців. Завершує книгу стислий родовід, з якого випливає, що Овед, який народився від Боаз і Рут, був дідом засновника Ізраїльського царства, Давида. Головна героїня повісті – сором'язлива і скромна Рут, в серці якої – доброта, милосердя, любов, відданість, вірність родині покійного чоловіка, що доходить до повного самозречення: юна Рут, залишивши батька й матір, вирушає зі свекрухою до чужого народу, де до кінця днів її чекає доля утікачки, що не має ні цивільних прав, ні власності, ні даху над головою. Щоб гідно оцінити цей крок, варто пам'ятати, що ставлення ізраїльтян до моавітян завжди вирізнялося особливою ворожістю: зближення з ними розцінювали як зраду свого Бога, а змішані шлюби з вельможами розглядали як блуд. Моральні якості Рут оцінені найвище, коли жительки Вифлієма говорять Наомі, що її невістка для неї краща за сімох синів. У поезії Зореслава мова про самотню смерть на чужині, коли «погасне тихо зірка» земного життя, і ніхто з родини «не побачить більше смутку в очах» ліричного героя, який просить рідних, що залишилися на батьківщині, згадати «все гарне, що між нами було ще за життя»:

Ті дні, що їх ми разом проспівали  
По шовках трав, по соняшних квітках,  
Ті вечори, що тихо догоряли  
Над нами в небесах,  
Ті ночі, що тремтячою сльозою  
Спливали в тиху пісню веретен, –  
Заквітнуть знов кришталю росою  
У тіні хризантем... [6, с. 111]



У цих рядках стільки світлої печалі, стільки упокореності й безвідворотності, всепрощення й умиротворення, які справді стікають «тремтячою сльозою», щоб згодом завітнути «у тіні хризантем» кришталною крапелькою роси.

Степан Сабол як громадянин, Зореслав як поет, о. Севастіян як священник у житті наслідував заповіді Христові, а, як стверджує В. Жулай у статті «Феномен теургійної творчості»: «Людина, яка наслідує заповіді Христові, вступає у співтворчість з самим Богом, стає знаряддям і носієм теургійної дії і тим самим вносить свій вклад в справу Преображення світу» [8, с. 194]. Істинна творчість немислима без феномену натхнення, яке за своєю етимологією (*inspiratio*) означає входження в людину сторонньої духовної сутності, яка оволодіває її душевними здібностями, підвищуючи та посилюючи їх [8, с. 194]. У Зореслава – це: «...поет попадає у такий транс, із якого не може вирватися. Коли – все горить на папері. Натхнення, порив до писання». Тож справжні твори мистецтва немислимі без присутності в них метанаративів.

На нашу думку, три головні заповіді християнства є основними актами теургійної творчості Зореслава, такої творчості, в якій митець перероджується на провідника невичерпної креаційної енергії Творця. Заповідь возлюбити Бога дає Зореславу натхнення, возлюбити ближнього – прозріння, возлюбити ворога – терпимість і душевну рівновагу. Християнський світогляд поета охоплює поняття ширше, ніж суто релігійний світогляд. Його світогляд динамічний, західноєвропейський, Зореслав «не покладає надій на Схід... чи Захід Європи..., а вірить у власні сили народу, які збудить велика ідея». У автора – безмежний оптимізм і завзяття до бою, його вірші «відсвіжують атмосферу, будять приспані сили, підносять людям голови – відроджують душевно» [1, с. 166]. Це світогляд справжнього митця, метою життя і творчості якого є християнський націоналізм (термін запропонував Августин Волошин у статті «Наш націоналізм», опублікованій у 1935 році в газеті «Свобода»).

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

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

Творчість Зореслава має ті вершинні реєстри звучання, які дають підставу говорити про неї як про явище цілісне й унікальне в національній культурі, а витoki його (цього явища) треба шукати у багатовіковій історії, у неперервності традицій, у стремлінні до духовного поступу.

#### Список літератури

1. Бірчак В. Літературні стремління Підкарпатської Руси / В. Бірчак. – Ужгород, 1937. – 178 с.



2. *Зореслав*. Блакитні ескадри / Зореслав. – Ужгород : Закарпаття, 2009. – 430 с.
3. *Зореслав*. Зі серцем у руках / Зореслав. – Ужгород, 1933. – 53 с.
4. *Зореслав*. Сонце і блакить / Зореслав. – Ужгород, 1936. – 80 с.
5. *Зореслав*. Укрита Фіялка / Зореслав. – Ужгород, 1936. – 230 с.
6. *Зореслав*. З ранніх весен / Зореслав. – Нью-Йорк, 1963. – 116 с.
7. *Зореслав*. Ніовба / Зореслав // Пробоєм. – Прага, 1934. – Ч. 6.
8. Жулай В. І. Любов як теургійна творчість (за християнськими поглядами В. Соловйова) / В. І. Жулай // Християнство. Контекст світової історії та культури : науковий збірник / ред. кол. : А. М. Колодний, П. Л. Яроцький. – К. : Гнозис, 2000. – С. 194–196.
9. Євангеліє від св. Матвія : 6, 28–29.
10. *Моя Карпатська Україно : поетична антологія* / упоряд. та післяслово І. М. Ребрика. – Ужгород : Бокор, 1992. – 210 с.
11. О. Сабо́л Степан-Севасти́ян, ЧСВВ, Зореслав. Бог і Україна: Поезія / О. Сабо́л Степан-Севасти́ян, ЧСВВ, Зореслав / передмова Наталії Ребрика. – Ужгород : Гражда, 2009. – 240 с.
12. О. Сабо́л Степан-Севасти́ян, ЧСВВ, Зореслав. Католи́цтво і правосла́віє / О. Сабо́л Степан-Севасти́ян, ЧСВВ, Зореслав / передмова Наталії Ребрика. – Ужгород : Гражда, 2009. – 416 с.
13. О. Севасти́ян Сабо́л, ЧСВВ. Католи́цтво і правосла́в'я. / О. Сабо́л Степан-Севасти́ян, ЧСВВ. – Нью-Йорк, 1955. – 230 с.
14. О. Севасти́ян Сабо́л, ЧСВВ. Голгота греко-католи́цької церкви в Чехослова́ччині / О. Севасти́ян Сабо́л, ЧСВВ. – Торонто-Рим, 1978. – 352 с.
15. Провидець воскресіння України : методико-бібліографічні матеріали до 100-річчя від дня народження Зореслава (1909–2003). – Ужгород, 2009. – 44 с.
16. Ребрик Н. О. Степан-Севасти́ян Сабо́л (Зореслав) / Н. Ребрик. – Ужгород, 1998. – Вип. 3. – 87 с. – (Шкільна серія).
17. Содомора А. Співець одвічних перевтілень / А. Содомора. – Режим доступу : [beta.ukrcenter.com/49341](http://beta.ukrcenter.com/49341)
18. Стус В. Дорога болю / В. Стус. – К. : Радянський письменник, 1990. – С. 48.
19. Тичина П. Десь на дні мого серця / П. Тичина. – К. : Радянський письменник, 1991. – 119 с.
20. Sabol S. S. De Meletio Smotryckyj polemista anticatholico / S. S. Sabol. – Romae, 1951. – 38 p.

## ANTIQUE AND BIBLICAL MOTIFS IN THE LYRIC POETRY OF ZORESLAV

Nataliya Rebryk

*Uzhhorod*

The article considers the antique motifs in the lyric poetry of Zoreslav – one of the greatest Transcarpathian-Ukrainian poets of the period between the two world wars. The author concentrates her attention on the intertextual connections of his poetry with the world cultural metatext. She proves that presented in Zoreslav's lyric poetry are the present and the past, the national and the world's, the classical and the new.

*Key words:* motif, lyric poetry, image, the classics, art.



## АНТИЧНЫЙ И БИБЛЕЙСКИЙ МИР ЛИРИКИ ЗОРЕСЛАВА

Наталия Рэбрык

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

В статье говорится о античных мотивах и библейских образах в лирике Зореслава – одного из крупнейших закарпатоукраинских поэтов междувоенного периода. Автор концентрирует внимание на интертекстуальных связях его стихов с мировым культурным метатекстом, доказывает, что в лирике Зореслава прочитывается современное с прошлым, национальное с мировым, классическое с новейшим.

*Ключевые слова:* мотив, лирика, образ, классика, искусство

Стаття надійшла до редколегії 03.02.2011

Прийнята до друку 10.03.2011



УДК 821.161.2–1.09"19"О.Теліга

## МІЖ ДВОМА БЕРЕГАМИ (ТЕМАТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ЛІРИКИ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ)

Тетяна Голембовська

*Ужгородський національний університет,  
вул. Підгірна, 46, Ужгород, Україна*

Розкрито тематичну своєрідність лірики Олени Теліги – української поетеси-революціонерки, яка, виконуючи завдання Організації Українських Націоналістів в окупованому гітлерівцями Кисві, була знищена гестапо в Бабиному Яру у віці неповних 35 літ, залишивши нам у спадок всього 38 ліричних поезій.

*Ключові слова:* тематика, любовний мотив, громадянська лірика, профетична поезія.

Як вдалося Олені Телізі на невеликій текстовій площі (її спадщина нараховує всього 38 ліричних творів) досягти такої вражаючої різнобічності ліричних почуттів, окреслити настільки широкі тематичні горизонти? Приваблива і хвилююча, легка й доступна для синкретичного читацького сприймання, тематична своєрідність лірики О. Теліги залишається непростю для аналітичних дефініцій, породивши довгий шлейф суперечливих міркувань. Якщо, скажімо, чимало критиків з подивом констатувало, що в поетичній спадщині О. Теліги не так вже й багато патріотичної лірики в її звичному, традиційному вираженні, то Дмитро Донцов зумисне наголошував на незвичайній енергійності творів з громадянською тематикою [1]. Особисто мені близька позиція Юрія Шереха (Шевельова), який відкинув арифметичні підрахунки в галузі тематики: «Можна творити поезію високого патріотизму, ні разу не вживши слів – батьківщина або вітчизна; можна проїняти творчість палкою любов'ю до України, ні разу не вживши слово Україна; можна писати пристрасні любовні поезії, не вживши слів любов чи кохання. Бо поезія не називає, а пориває... Це добре знала Олена Теліга» [3, с. 452].

Експресивний вираз думок і почуттів сторожкої душі української поетеси нелегко піддається інтерпретації, й тому за основне завдання цієї статті я поклала вироблення методики тематичного картографування ліричної творчості поетеси.

Вже в першій відомій поезії Олени Теліги «Весняне» («Розцвітають кущі ясміну...»), що була опублікована 1929 року, можна спостерегти тематичне ядро, з якого розгорнулися найрізноманітніші мотиви в пізнішій творчості поетеси – саме так, як з джерела народжується ріка. Під тематичним ядром я маю на увазі універсальну конфліктну ситуацію, коли *внутрішній світ ліричного «я»* з його почуттями, переживаннями, роздумами, настроями, вступає в діалог із *зовнішнім світом*, переповненим подіями, кольорами, постатями, обличчями. Між обома



світами виникає напруга, бо ліричне «я» шукає в безмежному зовнішньому світі свого неповторного, унікального щастя.

У «Весняному» об'єктом прагнень героїні є кохання. Мрійлива й водночас енергійна, вона ставить до зовнішнього світу максималістські вимоги, тужить за повнотою особистого щастя, хоч усвідомлює, що ця мета може бути недосяжною:

Цілий день я проброджу марно,  
Не зустрівши очей твоїх... [3, с. 37]

Можна погодитися з Ю. Шерехом, що «поезія Олени Теліги виросла з альбомної поезії» [4, с. 307]. Читаючи інтимну лірику О. Теліги в тому хронологічному порядку, в якому вона виходила з-під пера поетеси, зауважуєш, як з часом змінюється внутрішній світ героїні, наповнюючись дедалі багатшим настроєво-емоційним змістом. Вступний акорд до лірики О. Теліги – поезія «Весняне» – вибухає коханням, молодістю, оптимізмом, вірою в майбутнє. Настрій ще не затьмарений розчаруваннями. Навіть не зустрівши в натовпі очей коханого, лірична героїня не засмучується, плекаючи надію, що він їй присниться. Поезія випромінює позитивну енергію, здається, ніби вона писана під шквальним поривом емоцій. Мотив взаємного кохання підкреслено рядками, які характеризують настрій героїні і надають поезії радісного забарвлення:

Розцвітають кущі ясмину,  
Грає сонце в височині!  
.....  
І не вітряно, і не хмарно,  
Все заповнює весняний сміх [3, с. 37].

Наступна поезія «Тільки вечір злітає на місто», що була опублікована зразу після поетичного твору «Весняне», має вже інший, драматичніший, настрій. Кохання, що тут оспівується, не таке веселе і безтурботне. Затьмарене воно розлукою, і довгими зимовими вечорами лірична героїня згадує «всі слова, що почула від нього» [3, с. 14]. Експресивне образне мовлення характеризує героїню як сміливу, непокірну особистість, яка не боїться перешкод і за своє щастя, за любов боротиметься наперекір невдачам («Хай назустріч ідуть мені люди, / Хай цілує непроханий вітер!» [3, с. 14]). Для смислового виділення зображуваного і підсилення його естетичного ефекту, О. Теліга вдається до таких засобів, як метафора і контраст:

Хоч на вулиці зимно та сніжно,  
Хоч шумить надокучливе місто,  
Я зберу обережно та ніжно  
Всі ці згадки в безцінне намисто [3, с. 14].

Зіткненням контрастних мотивів – засніженої холодної вулиці і гарячих почуттів, що переповнюють серце ліричної героїні, підкреслено унікальність, винятковість її мрії, а саму мрію увиразнено метафоричним образом безцінного



наміста: інші зустрічі забудуться, а ця – єдина і неповторна – назавжди залишиться в серці.

В інтимній ліриці О. Теліги тематично схожими, але ідейно відмінними є дві поезії, створені в різний час: ліричний монолог «Мужчинам» (1932) і полемічна поезія «Відповідь» (1935). Лейтмотив обох творів – місце жінки в житті чоловіка.

Не зірвуться слова гартовані, як криця,  
І у руці перо не зміниться на спис,  
Бо ми – лише жінки [3, с. 20].

Так починається поезія «Мужчинам». У ній лірична героїня бачить жінку вірною, ніжною подругою чоловіка, яка допомагає йому ласкавим словом, доброю порадою, захоплюється сміливістю, рішучістю чоловіка, готова по його слідах піти хоч на смерть.

Натомість поезія «Відповідь» є водночас і продовженням, і запереченням поезії «Мужчинам». Це – вірш-виклик. Спочатку тут підтверджується стереотипне уявлення про те, що жінці «...не до лица / З мечем в руці і з блискавками гніву, / Військовим кроком, з поглядом ловця, / Іти завзято крізь вогонь і зливу» [3, с. 41]. Цю банальну тезу розгортає й наступна строфа, наповнюючи читача заспокійливою гармонією, заколисуючи звичним спокоєм:

Ми ж ваша пристань – тиха і ясна,  
Де кораблями – ваші збиті крила.  
Не Лев, а Діва – наш відвічний знак.  
Не гнів, а ніжність – наша вічна сила [3, с. 33].

Та вже у третій строфі читач починає здогадуватися, що цей гімн чоловікам сповнений гіркою іронією, а уславлення жіночої покірності і пасивності – вдаване. Насправді героїню вже не задовольняє традиційний образ жінки. Вона з наростаючим боєм згадує про «ослабілі руки» лицарів, які не втримали зброю, і її серце заливає хвиля обурення проти давніх звичаїв, які відводять жінці отаку пасивну роль – чекати коханого, хвилюючись за нього, в той час, як він, можливо, стоїть віч-на-віч зі смертю. Героїня хоче бути не просто товаришкою, а соратницею на полі бою:

І рвуться пальці – довгі і стрункі,  
Роздерти звички, як старі котари,  
Щоб взяти зброю з вашої руки  
і вдарить твердо – там, де треба вдарить [3, с. 33].

Порівнюючи ці тематично подібні поезії, помічаємо, що в пізнішому творі героїня значно змужніла, стала рішучішою, сміливішою, безстрашною.

До речі, роздумам про те, якою має бути справжня жінка, О. Теліга присвятила публіцистичну статтю «Якими нас прагнете?», надруковану у «Віснику» того ж 1935 року, що й поезія «Відповідь». Як і в ліричному творі, тут прозвучала терпка іронія з приводу поширених серед українських чоловіків-



літераторів уявлень про тип жінки-рабині. Такими ж збитими стереотипами виявилися й уявлення про жінку-матір, жінку-дружину, берегиню домашнього вогнища. За словами поетеси, українська жінка «вже не хоче бути ні рабинею, ні "вампом", ні амазонкою. Вона хоче бути Жінкою. Лише такою жінкою, що є відмінним, але рівновартісним і вірним союзником чоловіка в боротьбі за життя, а головне – за націю» [3, с. 77].

У поезії «Чужа весна» (1932) також звучить любовний мотив, але почуття тут не палке й віддане, як у попередніх творах – тут воно не дозволене, заборонене етичним імперативом. У перших двох строфах бачимо очима ліричної героїні міське довкілля: яскраво освітлені вулиці, сповнені гуркоту трамваїв та шуму авт, і порожні провулки, якими щовечора повертається вона додому, а наступні дві строфи занурюють читача у внутрішній її світ, даючи змогу зрозуміти стан стривоженої душі, яка на свої почуття наклала табу, бо перешкодою для взаємин став духовний розбрат: «ти для мене чужий, не з єдиного краю, а тому не затерти поплутані межі» [3, с. 36]. Про яку єдність тут йдеться? Очевидно, не лише про спільність етнічного походження, а й про духовну солідарність. Хоч юнак, з яким вона зустрічається, їй не байдужий (саме почуттям симпатії можна витлумачити схвильований стан дівчини – «мої кроки і серце застукають гулко»), але вона мусить «твердо й безжалісно знати, що не зродиться полум'я з вогненних блисків» [3, с. 36].

Якщо в першій відомій поезії О. Теліги «Весняне» юна героїня, здається, пожертвувала би всім заради кохання, то в «Чужій весні» вона жертвує самим коханням! Якщо в ранніх віршах найдорожчим було почуття до коханого, то тепер найціннішою для неї стала любов до Батьківщини. Але вітально-еротичного світосприйняття поетеса не втратила, просто воно стало серйознішим, дорослішим. Наприклад, вірш «Сьогодні кожний крок хотів би бути вальсом» (1934) наскрізь пройнятий радісною любов'ю до життя, до коханої людини. Лірична героїня усміхнена, щаслива, переповнена глибокими почуттями:

Любов – лише тобі... А це її уламки,  
Це – через край вино... [3, с. 18]

Хоча сама поезія панівним своїм настроєм і провідним мотивом нагадує дебютну поезію «Весняне», проте там, у дебютній поезії, не було навіть натяку на те, що щастя може бути забагато – йшлося лише про очікування любові. Різниця між датами публікації цих поезій – шість років, однак, якщо в дебютному вірші ми бачили шукачку щастя, то в поезії 1934 року появились іронічні й журливі інтонації, помітно забарвивши змінене ставлення героїні до кохання.

Ще один, зовсім відмінний, настрій наявний у поезії «Я руці, що біла, не пробачу...» (1935). Якщо в попередніх творах з любовними мотивами перепліталися погідні настроєві стани й філософські роздуми, то тут описано конкретний момент розчарування. Лірична героїня представлена вже не як ніжна, сповнена надій дівчина, а як амбітна жінка, котра не погоджується бути підвладною чоловікові і всі колишні свої почуття до нього «у гордість замінила».



Водночас, сповнена шляхетної самоповаги, вона не є жорстокою до коханого кривдника, зберігаючи в глибині душі святість почуття любові:

Але навіть за твою шпіцруту  
Слів отруйних я тобі не шлю,  
Бо не вмію замінять в отруту  
Відгоріле, соняшне «люблю» [3, с. 15].

У цьому творі конфліктну ситуацію перенесено на образну площину воєнних баталій: мотив гордої любові виражений за допомогою «військової» лексики: *переможний бич, шпіцрута, стріли затруті*. Конфлікт закоханих асоціюється в уяві читача з протистоянням двох воєвничих племен. Подібні засоби драматизації любовного мотиву використано і в інших поезіях О. Теліги, як-от «На п'ятім поверсі» (1934) і «Вечірня пісня» (1935). Особливо це помітно у «Вечірній пісні», в якій «військова» лексика винесена в кінець вірша, на місце клаузули, де отримує особливий ритмічний і логічний наголос:

Тобі ж подарую зброю:  
Цілунок гострий, як ніж.  
.....  
Уста рішучі, як вистріл,  
Тверді, як лезо меча [3, с. 22].

Обидва щойно названі твори об'єднує мотив, який уже фігурував у попередніх поезіях: особлива любов, яка спонукає жінку підтримувати свого чоловіка скрізь і завжди: вибухати гнівом, коли той зазнає поразки, і сяяти радістю, коли він перемагає. У «Вечірній пісні» бачимо героїню сильною, мужньою; вона прагне розділити втому, нещастя свого коханого, щоб йому було легше:

Зложи на мої коліна  
Каміння жорстоких днів,  
І срібло свого полину  
Мені поклади до ніг [3, с. 22].

Мотив такої ж відданої любові наявний у третій частині триптиху «Чорна площа»:

На чолі твоїм темний знак,  
Кров червона тече струмками,  
Та тепер я – за двох міцна  
І за двох – підіймаю камінь [3, с. 44].

Чи не варто вважати появу мотиву боротьби в надрах ранньої любовної лірики – проникливої, схвильованої, експресивної – симптомом зародження іншого, спорідненого, мотиву любові до Батьківщини? Першою поезією, в якій можна розпізнати зародки патріотичного лейтмотиву була вже згадана «Чужа



весна» (1932). Якщо розтлумачити цей твір у плані конфлікту між інтимними і громадянськими почуттями ліричної героїні, котра інтереси Батьківщини ставить вище особистих, то можна припустити, що «Чужа весна» дала поштовх для розвитку патріотичних мотивів, так як поезія «Весняне» стала моделлю для любовних мотивів.

Найранішою поезією з виразним громадянським звучанням є «Пломінний день» (1932). Сама О. Теліга жартома назвала цей ліричний шедевр своєю першою «патріотичною спробою». Твір розповідає про визначний час у житті героїні, коли душа «грає і тікає на шляхи великі». «Пломінний день» – це момент осмислення свого шляху в житті, гірке усвідомлення того, як мало для самих українців не раз означає Україна: співвітчизники змирилися з тим, що живуть не в вільній державі, а героїня змиритися не хоче й не може. У цій поезії вперше, неначе вулкан, вибухнуло бажання жити яскраво, бурхливо, яке поодинокими іскрами пробивалося раніше в інтимній ліриці:

Все чекаю на гарячий подих, –  
Геній людський чи лише випадок –  
Щоб застигли і покірні води  
Забурлили водоспадом [3, с. 11].

Першою поезією, в якій прозвучав бунт проти підневільного життя в ситих, сірих, оспалих буднях, був «Сонний день», написаний переламного 1932 року. Твір дуже відрізняється від інших поезій з подібним мотивом, що були створені пізніше. Спершу тут іронічно розповідається про перевагу спокійного життя:

Мрії, спогади – все згоріло...  
Легко жить без великих хотінь! [3, с. 12]

Та ось під впливом сильної, захоплюючої особистості свого друга і хвилюючої його розповіді «про козацькі степи й станиці / і про все, що лише присниться / не на рідній землі» в ліричній героїні прокидається бажання активної дії, високих життєвих злетів. Так раптово розвіявся сон буденщини і народилася романтика визвольних стремлень:

...кожне із слів яскравих  
Обірвалось на душу мляву  
Ніби весла на став.  
Сну нема! [3, с. 12]

У пізнішій творчості О. Теліги вітаїстичний мотив протесту проти сірих буднів і бажання жити на повну потужність, з радіщами і з печалами, зустрічається в багатьох поезіях («На п'ятім поверсі», «Махнуть рукою! Розіллать вино», «Усе – лише не це! Не ці спокійні дні...» та ін.). Усі ті твори об'єднує бажання *жити* в повному розумінні того слова – як його розуміла О. Теліга. Життєлюбні поезії сповнені рішучості, енергійності, рвучкості і мають антиміщанське спрямування. Інколи здається, що затишні сімейні будні були для поетеси в'язницею, з якої вона хотіла вирватися, так як невільник бажає здобути



свободу. Наприклад, у ліричній присвяті «Чоловікові», переплітаються мотив бунту проти комфорту міщанської родини і провісницьке прозирання в долю особисту і загальноукраїнську. Вся поезія пройнята одним настроєм, у кожній строфі звучить заперечення буденного спокою і виражено порив у грізне, але бажане невідоме, яке змінить життя героїчної особистості й історію її нації:

Що нам щастя солодких звичок  
У незмінних обіймах дому!  
Може, завтра вже нас відкличе  
Канонада грізного грому! [3, с. 23]

Непереможне бажання жити яскраво й небуденно у двох пізніших поезіях «Махнуть рукою! Розлинь вино!» та «Усе лише не це! Не ці спокійні дні!» виражене пронизливо, наче відчайдушний порив авантюрної душі, якій понад усе потрібні рух і небезпека, а єдиним приємним відпочинком після такого бурхливого життя вона вважає смерть.

Поезії вітаїстичної тематики мають безліч смислових та емоційних відтінків. Скажімо, виразні політичні мотиви звучать у поезії «Засудженим» (1932), що має форму звернення до загиблих бойовиків ОУН Василя Біласа і Дмитра Данилишина, яких польська влада приречла до смертної кари. Лірична героїня обурена тим, що співвітчизники спокійно спали того світанку, коли молоді герої збиралися вмерти; вона виражає глибокий жаль і біль, які викликали дві мученицькі смерті:

А тепер наші і душі топчуть, і ранять  
Ваші кроки останні по зимній землі [3, с. 53].

Ця втрата не була марною, бо надихнула в революційні шеренги нові юні сили:

І піти по слідах ваших скошених кроків  
Рвучко тягнуться сотні окрилених ніг [3, с. 53].

В останній строфі, для увиразнення героїчних постатей юнаків, котрі пішли на смерть, використано засіб контрасту: протиставлено *тишу* над могилою – і *хвилювання* в рідному краю, *скошені* кроки знищених героїв – і *марш сотень окрилених* ніг тих завзятих людей, котрі горять бажанням помститися за несправедливу смерть. Очевидно, в шеренги молодих бійців за свободу людини й нації стала і сама поетеса. Й хоча поезій з відвертими політичними мотивами в О. Теліги небагато, напружене підпільне життя залишило на її творчості помітний слід. Щоправда, рідше трапляються тут повчальні, закличні чи наказові риторичні інтонації, як-от у творі «Усе – лише не це...»:

Ти в тінь не йди. Тривай в пекучій грі  
В сліпуче сяйво не лякайся дивиться... [3, с. 48]



За словами Юрія Коваліва, «героїзм як найвища чеснота, як взірець людської гідності – то визначальний орієнтир її життя і творчості, тісно пов'язаних із боротьбою за національне визволення рідного народу» [2, с. 100]. У поезії «Поворот», що написана того ж переламного для поетеси 1932 року, ліричне «ми» є не просто оптимістично налаштованою спільнотою молодих патріотів, яка підвладна лише романтичному настрою і прямує до величної мрії, не задумуючись про перешкоди на обраному шляху. Ні, героїчні постаті О. Теліги добре усвідомлюють і небезпеку своїх дій, і те, що мрії можуть не збутися:

Чекає все: і розпач, і образа,  
А рідний край нам буде – чужиною [3, с. 17].

Але оптимізму у цьому творі, як і у багатьох інших, дуже багато, адже в ньому йдеться про неминуче здійснення заповітної мрії – повернення на визволену Батьківщину:

І те, що було мрією роками,  
Все обернеться в дійсність і можливість... [3, с. 17]

Щоби підкреслити, наскільки для ліричної героїні важливе це повернення, в поезії використано повтор займенників «наш», «свій», які вказують на міцний зв'язок ліричної героїні з Батьківщиною:

Подумать тільки: *наші* села і люди,  
А завтра прийдемо до *свого* міста!  
Захоплять владно зголоднілі груди  
*Своє* повітря – тепле та іскристе [3, с. 17].

Оптимістичний фінал цієї поезії звучить як пророче видіння, яке неминуче збудеться:

Заметемо вогнем любови межі,  
Перейдемо убрід бурхливій воді,  
Щоб взяти повно все, що нам належить,  
І злитись знову зі своїм народом [3, с. 17].

Цей ліричний монолог, викладений з використанням граматичного майбутнього часу, вказує на те, що хоча лірична героїня є емоційною, рвійною, але водночас і передбачливою, вольовою, рішучою людиною, яка буде далекоглядні плани на майбутнє, розвиває стратегію життя власного і життя всієї нації.

Вражаюче передбачення власної долі знаходимо і в поезії «Лист» (1936) та інших творах О. Теліги. Як висловився ідейний наставник і друг поетеси Д. Донцов, «мала вона в високій степені загострений зір поетів з Божої ласки. Бачила духовними очима, за доступним тілесному оку світом з його видимими змислами контурами – укриту, невидиму суть явищ» [1, с. 603]. Профетичні візії вказують на те, що поетеса готувала себе до майбутнього свого призначення і героїчний її чин у Києві, був вистражданим душею і вигостреним духом тієї



сильної жінки. У профетичній поезії О. Теліги, як і, до речі, у Тараса Шевченка («Мені однаково...») та Василя Стуса («Як добре те, що смерті не боюсь я...»), вражає несподіваність, майже містична точність творчого передбачення, коли лірично виражені пророчі передчуття невдовзі справдилися в реальній дійсності – у житті поета і його країни.

Якими ж є основні особливості поетичної семантики О. Теліги? Образно висловлюючись, її поезія нагадує ріку з неоднаковими берегами, які, скажімо, має Дніпро біля Канева: один берег високий і крутий – це інтимна, любовна лірика, а протилежний – пологий і тому, можливо, спершу не надто примітний, зате вабить око й уяву широченними просторами, що простяглися ген аж до далекого обрію – то лірика громадянська. Але ж як рвучко вирують схвильовані поетичні течії між обома берегами, як стрімко несуть вони читача – аж дух захоплює від швидкості і яскравих краєвидів! У такому бурхливому вируванні ліричних почуттів важко розрізнити окремі тематичні струмені, що злилися в єдиному ліричному плині. Та й чи не змішалися вони ще у верхів'ях поетичної ріки? Адже і особистісна, і громадянська її лірика випливають з одного й того ж джерела – творчої індивідуальності непокірної поетеси-революціонерки...

Любовна лірика О. Теліги за стислий час (різниця між публікаціями першої та останньої її поезії – одинадцять років) зазнала помітних змін. Її тематика ускладнювалася, вводилися нові конфлікти, напружувалася ситуація, лірична героїня ставала сильнішою, безстрашнішою. Згодом між двома тематичними берегами стрімкої ліричної ріки появляються поезії на політичну і філософську тематику, з антиміщанськими і провісницькими мотивами. Якщо в любовній ліриці з плином часу виринали твори, писані під впливом розчарувань, то у громадянській поезії дедалі сильнішими ставали особистісні, навіть автобіографічні, інтонації, профетичні мотиви очікування героїнею неминучого свого вищого призначення.

Здебільшого її поезія адресована не натовпу, а конкретній людині, й тому в читача складається враження, що саме він і є цим адресатом – з ним лірична героїня ділиться своїми думками, почуттями, переживаннями, в яких інтимні і політичні мотиви не лише нерозривно зв'язані, переплетені, а й споріднені. У плані вираження поетеса образно викладає широку, точно не окреслену тематику, конкретизація якої залежить від читача. Переважно це вірші символіко-метафоричного характеру, змістові межі яких нечітко визначені, розмиті. Їй лише окремі ключові слова чи фрази підтверджують наші здогади про те, яке саме почуття є провідним мотивом твору – любов до Батьківщини чи до коханої людини.

...Ріка її глибокої й повноводої лірики струменіє між двома тематичними берегами, а між ними вирує чимало різноманітних мотивів – вони зливаються в єдиному інтелектуально-емоційному потоці проникливої і правдомовної «Душі на сторожі», яка думає й переживає, любить і ненавидить, не залишаючи байдужим і свого читача.



## Список літератури

1. Донцов Д. Поетка вогняних меж / Д. Донцов // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К. : Рось, 1994. – Кн. II. – С. 600–607.
2. Ковалів Ю. Олена Теліга / Ю. Ковалів // Історія української літератури ХХ століття : у 2-х кн. – К. : Либідь, 1994. – Кн. II, ч. 1.
3. Теліга О. Збірник / О. Теліга; ред. О. Жданович. – К.–Париж–Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992.
4. Шерех Ю. Не для дітей / Ю. Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. / Ю. Шерех. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. I.

**BETWEEN TWO BANKS  
(THEMATIC PECULIARITY OF OLENA TELIHA'S LYRICS)**

**Tet'ana Holembovs'ka**

*National University of Uzhhorod,  
Pidhirna Str., 46, Uzhhorod, Ukraine*

The article reveals the thematic peculiarity of the lyrics by Olena Teliha, who is a Ukrainian revolutionary poetess. Fulfilling the task given by the Organisation of Ukrainian Nationalists in Kyiv occupied by fascists, she was executed by Gestapo in Babyn Yar at the age of 35, leaving the inheritance of only 38 poems.

*Key words:* thematics, love motif, civic lyrics, prophetic poetry.

**МЕЖДУ ДВУМЯ БЕРЕГАМИ  
(ТЕМАТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ ОЛЭНЫ ТЕЛИГИ)**

**Тетяна Голембовская**

*Ужгородский национальный университет,  
ул. Пидгирна, 46, Ужгород, Украина*

В статье освещено тематическое своеобразие лирики Олэны Телиги – украинской поэтессы-революционерки, которая, выполняя задание Организации Украинских Националистов, погибла от рук гестапо в Бабьем Яру в возрасте неполных 35 лет, оставив нам в наследие всего 38 лирических поэзий.

*Ключевые слова:* тематика, любовный мотив, гражданская лирика, профетическая поэзия.

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2011  
Прийнята до друку 15.03.2011



УДК 821.161.2–12.09"19"Р.Купчинський

## ДРАМАТИЧНА ПОЕМА «ВЕЛИКИЙ ДЕНЬ» ЯК ПЕРЕТИН ОСОБИСТОГО ТА НАЦІОНАЛЬНОГО ДОСВІДУ

Марта Мельник

*Львівський університет внутрішніх справ,  
вул. Городоцька, 26, Львів 79007, Україна*

Розглянуто драматичну поему «Великий день» в контексті національно-визвольної боротьби українського народу. Проаналізовано основні ідейні складові твору, його зв'язок із історією. Продемонстровано успішність використання можливості жанру драматичної поеми Р. Купчинським у розкритті актуального героїко-політичного змісту твору, його історіософських, націософських сенсів.

*Ключові слова:* національне питання, імперія, панславізм, державність, національна свідомість.

Відображення значущих для української історії та характеру подій у поетичній формі є одним із традиційних і найдієвіших способів озвучення, трансляції знання наступним генераціям. Завдяки поетичному слову культура отримує можливість оживити і закріпити найважливіші складові національного характеру – духовно-патріотичні, ціннісні. Автор, своєю чергою, отримує можливість реалізувати акт єднання особистого досвіду та загальнонаціонального.

Твір «Великий день» цілком слушно заслуговує бути названим ораторією тим, хто по-геройськи поліг на Маківці, славнем Листопадовому чинові, оскільки розгортання теми ведеться лише на високих регістрах, з допомогою естетичних категорій піднесеного, трагічного, які домінують у морально-етичній проблематиці твору над ситуативно доцільною категорією потворного.

Темою поеми відповідно до її жанрових можливостей автор обрав особливі події і яскраві характери української недавньої історії, які актуалізуються у творі на рівні персонажів, що є уособленням подвигу Українських Січових Стрільців, сюжету, образної оркестровки. Особливим є місце дії у творі, навіть символічним, – це гора Маківка у Карпатах, з якою пов'язана переможна героїка усусусів. Так актуалізуються три звитяжні бої української визвольної історії ХХ ст. армії УСС із «відвічним ворогом» з 29 квітня по 2 травня 1915 року, які засвідчили перший збірний успіх стрілецької зброї та стрілецького Духа. У ньому розбилася московська навала об горстку ідейного Стрілецтва. Маківка – важливий форпост української національної ідентичності на художній карті українського світу Р. Купчинського. Вона зринає раз у раз не лише у ліро-епічних формах Р. Купчинського, але й у власне ліричних:



Там Маківка гора стоїть віддавна,  
 Стара, як сам Бескид, та не віддавна славна.  
 У тисяч дев'ятсот п'ятнадцятому році  
 Зі співом на устах, з огнем завзяття в оці,  
 Йшли Січові Стрільці до наступу на неї –  
 Нелітні носії великої ідеї.  
 Ішли на правнуків Петра і Катерини  
 Абсурдні лицарі Червоної калини  
 Хоч не одному з них гармати рили яму  
 У мурі москалів на схід пробили браму  
 І тою брамою сплили у синю далеч  
 На спрагнені поля під княжий город Галич... [10, с. 3]

Свою шану віддадуть святому місцю національної звитяги О. Бабій [2], Д. Вітовський [4]. Із твором Р. Купчинського їх об'єднує націософська символізація топосу Маківки як вмістилища української волі. Із єдності місця випливає тотожність його пейзажного обрамлення, що конденсується в мікродеталях: «бори, гори, звори» відлунюють і у Р. Купчинського [10], і О. Бабія [2].

Утримання Маківки було стратегічною перемогою – завдяки цьому не сталося прориву лінії фронту, навпаки, російські війська відкинено назад. А сам бій став доказом того, що «український нарід не зрікся своїх прав до самостійного життя та що він має волю і силу вибороти собі ті права кров'ю і залізом», що «довголітня неволя не знизилася українського народу до ряду покірних рабів», а навпаки, – піднесла як борців за волю». Щоправда, такі високі оцінки боям на Маківці пролунали 1935 року. А на початку 20-х років настрої галицької спільноти були дещо іншими – насамперед депресивно-песимістичними, що спонукували дорікати ветеранам стрільцям: «ще вчора оспівуваний героїзм вони (частина галицької інтелігенції. – М. М.) назвали політичним романтизмом, а нічим не причетних до української поразки звинувачували за свої втрачені ілюзії» [8, с. 343]. Поема ж переконує, що її автор прагнув спростувати несправедливі звинувачення, з одного боку, а з іншого – піднести на дусі військовополонених, з якими ділив і радість, і печаль. Адже не випадково твір було інсценізовано в Тухолі на Помор'ю, дня першого падолиста 1920 року, у день, як сказано у творі, – «не святий, а трисвятий» [10, с. 8], – річницю проголошення ЗУНР 1 листопада 1918 року. Головний герой поеми Дмитро Вітовський був керівником цього переможного листопадового повстання у Львові. А сам Р. Купчинський наближав із вірою у перемогу той святий листопад українства у боях за Львів:

Бож нині, нині день святий!  
 Ні, не святий, а трисвятий!  
 День перший падолиста!!!  
 В той день народ порвав кайдани.  
 І груди свою на кров, на рани  
 наставив ворогам: «На!.. Бий!!  
 А краю рідного не руш!!!»  
 В той день горів огонь святий



У міліонах душ!

...

В той день із гір, з підгір'я, з долів

Злетівся цвіт народу.

Забув на час усіх ідолів,

А вибрав Господом: Свободу! [10, с. 8]

Споріднений мотив адорування того першого падолиста, що приніс «взимі весну» розгортає О. Бабій у поемі «Гуцульський курінь» [1]. Фабульний час у поемі Р. Купчинського 1 листопада 1919 року, бо Д. Вітовський загинув у авіакатастрофі у серпні 1919 року. Однак ретроспективні екскурси свідомості головного героя углиб української історії розширюють і час, і простір поеми. 1 листопада як твірна часова точка поеми, видається нам, вплинула і на «містерійність» твору в плані образотворення персонажів. Адже здавна в Галичині у цей день «цвинтарі палають полум'ям свічок на могилах померлих» [16, с. 28] і стає можливим продуктивний духовний контакт живих із тими родичами «з-за обрію» цього світу, хто потребує молитовної допомоги, чи прагне допомогти сущим. Очевидно, що по-своєму вплинули і реальний катастрофізм історичної ситуації, і містичні її наслідки на вибір «оболонки» персонажів поеми – усі, за винятком Мужика та Сина, є Духами, що вийшли з могил 1 листопада. Вийшли мертві, щоб допомогти «...живим і ненарожденним землякам» (Т. Шевченко).

Можливо, що остаточну «децизію» щодо «духів» міг обрати Р. Купчинський під впливом етюду Д. Вітовського «Звіт», що був написаний 1916 року, а надрукований 1917 року у літературно-мистецькому збірнику «Тим, що впали» [17, с. 382]. Адже спостерігається інтертекстуальна взаємодія обох творів у поемі «Великий день». В етюді Д. Вітовського маємої ночі на подільських ланах над Стрипою «на горбі могила» і така тиша, «що ти певний, що мусить якийсь голос одізватися, щоби природа мертвою не видалася...» [3, с. 69]. А далі в етюді іде змалювання пейзажу: «Із сходу подув легенький вітрець. Зашамотів очерет. Задрожала вода Стрипи, й постали маленькі хвилі. Імлою сповнилася могила. Перестали мерехтіти зорі, зупинився місяць...» [3, с. 69]. Як цей екстер'єр актуалізує у свідомості, нагадує нам про пейзажну увертюру твору Р. Купчинського:

Здрімався ліс! Не чуть... не грає!

Зів'ялий лист не шевелить?!

Заснули гори. Стихли плаї?!

Один потік не спить!

І зорі моргають очима

Немов на будний день!?

І місяць загасив огонь

За райськими дверима? [10, с. 6]

В обох уривках, окрім подібних пейзажних акцентів, є спільне сугерування реципієнтові напруги, драматичного очікування. А далі в етюді Д. Вітовського вміщені такі колізії сюжету, без яких, напевно, не було б поеми Р. Купчинського:



«Поволі отворилася могила... І почали з неї виходити самі молоді, самі гарні хлопці... Із здивуванням розглядалися довкола... Що це? Як клалися у сю могилу, була осінь, а тепер?.. Зеленіють поля, віє теплий вітрець. Так довго спали?.. І почали згадувати: їх ряди по цей бік ріки – по той бік... хто був по той бік?.. Ах, згадали! Так що це? Не чути гармат, ні крісів...

І всі звертаються до того, що поволі, повагом останній вийшов з могили. А він так само кинув оком по полях, і його лице мов зраділо від якоїсь таємної радості. Спокійно кинув у громаду одне слово: «Збірка!» ...І дивнії дива почали творитися в ясну маєву ніч... На зазив із подільських ланів почали отворятися могили. І над Дністром, і в Карпатах, ген усюди, де тільки зложили колись до неї того, що мав на шапці рідну відзнаку, що мав Мазепину, а в серці віру. А з них почали виходити самі молоді, самі гарні... ...І з-над Галича, і з Карпат, і з-над Сяну, і з-над Дону, і з Кавказу. ... Все заніміло, бо це мертві звіти складали» [3, с. 70].

Варто зазначити, що у своєму творі Р. Купчинський оригінально потрактував мотив вставання з могил відповідно до власної ідеї, не повторив сюжетних колізій твору Д. Вітовського, ані персонажної організації. Якщо у творі Д. Вітовського січовики складають звіт старшині, то у Р. Купчинського, навпаки, Дух полковника Д. Вітовського скликав на збірку своїх стрільців, аби дати їм свій звіт про те, що немає ні царів, ні цесарів, немає кайданів:

Стрільці мої! З долини зла  
Я, сотник ваш, сюди прийшов  
Сказати вам, що не пішла  
На марно ваша юна кров!...[10, с. 9]

У Р. Купчинського теж є мотив впізнавання місця, але, на відміну від етюду Д. Вітовського, де усі повсталі з мертвих намагаються зорієнтуватися на місцевості, його впізнає провідник, Дух Вітовського, померлі ж рядовики, прокидаючись з вічного сну, знають свою «вічну» дислокацію.

Взагалі ж містеріальний план твору, творений специфічними персонажами-Духами разом з фінальною появою Архистратига Михайла, розширює часові межі проблематики твору у позачасовість, сприяє сприйняттю морально-дидактичних висновків поеми як універсально-візіонерських.

Треба сказати, що могила як ідентифікаційний топос стрілецької поезії має значну частотність використання у різних авторів, яким галицька критика у 20–30 роках це закидала як мінус. Однак, думаємо, що тут є інтуїтивне осягнення зв'язку народу зі своєю землею, яку у час польсько-української війни намагалися відібрати. «...Могили в'яжуть нарід з землею в не меншій мірі, аніж оселі, де мешкають живі. Може звідсіль і спорідненість слів “дім-домовина”... Могили дають виразне свідоцтво посідання народом даного терену і ступінь його закорінення в нім» [13, с. 353–358].

Образ Д. Вітовського у поемі сповнений пафосу, драматизму. Він – утілення самопожертви в ім'я України. І в цьому Р. Купчинський об'єктивно оцінив статус Вітовського-борця в українській історії і державності. При уточненні часу дії твору Р. Купчинському чомусь важливим було вести часовий відлік від смерті полковника Д. Вітовського. Його смерть 4 серпня 1919 року поблизу Ратибора



над Долішньою Сілезією в авіакатастрофі, яку дослідники визначають як «звичайне політичне вбивство», за яким пішла низка вбивств лідерів національно-визвольної боротьби. Він був справжнім вождем і провідником мас, якого Україні завжди бракувало у хвилини крутих історичних переворотів [5, с. 131]. За значенням для української справи його порівнювали із Симоном Петлюрою. І, як згодом по Петлюрі, наприклад, у поезії УПА [22, с. 160–162], так по смерті Д. Вітовського, Україна сповнилася треносами за своїм героєм – і в публіцистичній періодиці, і в поезії. Того трагічного року, як дослідив Р. Горак [5], був написаний поетичний некролог О. Олесь «Пам'яті Д. Вітовського»:

Схилено голови... Нова труна,  
Нова тяжка безмірна втрата...  
Розбитий келих без вина;  
Народ без сина і без брата [10, с. 9].

Тоді у газеті «Стрілець» поряд із офіційним запізнілим повідомленням (це було зумовлено навмисними перешкодами окупантів. – *М. М.*) про смерть полковника Р. Купчинський вилле свої сльози: «Не журися – потішав... свого вірного товариша, – що Твій гріб на чужині. Як тільки втишитися світова буря, візьмемо ми Твої Тлінні Останки в Рідний край. І зложимо їх у рідній сторонці Твоїй, де Ти вчився так народ любити.

І могилу високу при дорозі квітами вберемо, і вишиємо барвінком і рутою, вмережуємо довкола. Поставимо на гріб високий хрест з берези, як се є звичаєм у стрільців. А на хресті напишемо Тобі: “за волю і самостійність України згинув Дмитро Вітовський, полковник УСС”. Щоб кождий, хто чи йде, чи їде, знав, хто Ти був і за що боровся...» [5]. Цей своєрідний вербальний, умовний ритуал поховання дасть змогу серцем діткнутися до прощальної червоної китайки Провідника, похованого 14 серпня 1919 року у Берліні, усім українцям.

Також Р. Купчинський акцентував на несамовитому зв'язку полковника із рідною землею. Перший монолог Духа полковника Д. Вітовського у поемі виявляє портрет людини, яка по тривалому часі розлуки вдивляється у екстер'єр і фізіологічним зором, і психологічним, внутрішнім: «Один, один Чумацький Шлях, / Дорога душ до раю, / Блестить, міниться в небесах, / Як у мойому краю / Роса перлиста!» Фрагмент виявляє те, що герой був у розлуці із рідними місцями, і наче впізнає їх знову. Те, що у поемі в ніч 1 листопада Дух Вітовського повернувся на рідну гору Маківку, до своїх стрільців, з якими тут «здобув перемогу, а потім погнав ворога з Карпат» [5] – з далекої і глибокої могили, є художнім ходом неабиякої емоційної та ідейної сили, що розкриває правдиво сутність реального прототипа. Адже відомо, що полковник Д. Вітовський «з Парижа рвався туди. Йому здавалося, що його присутність серед стрільців подесатерить їхні сили. Україну можна врятувати» – підсумовує Р. Горак. На основі нечисленних публікацій про Д. Вітовського можна зробити висновок, що він був ідеологом українського стрілецького війська, його вчителем, батьком, його Мойсеєм на шляху до омріяної свободи.

Саме з його іменем пов'язується у тих роках ідея соборності українських



земель і єдності розділених єдинокровних галицьких та наддніпрянських українців. Газета «Діло» за 5 листопада 1918 року інформувала громадськість, як Полковник повідомив Київ по телефону про здобуття Львова: «зайнятий українськими військами Львів складає поклін Києву, столиці всієї України». Тому з такою великою емоційною силою поставлено у поемі Р. Купчинського проблему українського братовбивства у першій світовій війні, породжену розчакнутістю українських земель між імперіями, в епізоді, де чути з-під землі «жалібні голоси», «голоси братів»:

Одні з них разом з нами в бій  
Пішли, а другі проти нас.  
Одних і других вів наказ  
катів: царів і цісарів,  
І на невилъну смерть завів.  
Тепер вони в одній могилі  
В братнім обняті з нами чають  
На воскресення ясні хвилі:  
Не так для себе, як для краю!! [10, с. 10]

Історично доконаним фактом біографії Д. Вітовського є те, що саме він, а не генерал Мирон Тарнавський командував збіркою волею стрілецтва. Тому розподіл ролей у творі Р. Купчинського зумовлений об'єктивністю історії – на поклик Духа полковника виходять усі стрільці з могил, бо ж це під його впливом «стрілець виростав до громадянського ідеалу». Тому постать головного героя поеми – Д. Вітовського символізована до рівня «нерозтраченої віри у перемогу, яка неодмінно ще буде» [16, с. 29].

З Образом Дмитра Вітовського у поемі «Великий день» пов'язані історіософські почування і передчуття її автора, який у період політичного песимізму в Галичині, по-своєму намагався не лише пізнати причини поразки українців у національно-визвольній боротьбі початку ХХ ст., але й окреслити перспективи національного оздоровлення. Сама поема була написана у таборі інтернованих у Тухолі 1920 року, а видана 1921 року у Львові. Отже, побачимо, що в плані історіософських і етнопсихологічних оцінок свого буремного часу Р. Купчинський передчув, випередив ті гасла, що стануть «пробоевими» у 30-х роках для генерації «п'олум'янооких пасіонаріїв» (О. Забужко). Він буде в авангарді пошуку відповіді на питання про причини наших історичних невдач. Він теж вбачатиме їх у хибах національного характеру українців – як це згодом, але з середини 20-х років і впродовж 30-х ХХ ст. артикулюватиметься у працях В. Липинського, В. Яніва, Д. Донцова, поезії Є. Маланюка.

Цей час зафіксує нові спроби психологічного портрета українця, які виходять з практичної цілі відповісти на політичні потреби дня, на витворену ситуацію, щоб потім, вивчивши вдачу і поступово змінюючи її недоліки, змінити ситуацію, стати на рівні вимог дня. З'являються праці, що сприяють активному розвитку української етнопсихології, яка до цього часу ледь жевріла у різних працях історичного та етнографічного характеру. 1926 року у Відні з'являються «Листи до братів-хліборобів» В. Липинського, які він написав упродовж 1919–



1926 років, книга Д. Донцова «Націоналізм», що вийшла у Львові 1926 року. 1935 року на Першому українському конгресі прозвучала доповідь Я. Яреми «Українська духовість в її культурно-історичних виявах»; виходить книга Дарії Віконської «За силу і перемогу» (1938), а також «Призначення України» Юрія Липи (1938). У працях засуджено психологічний комплекс національного поразенства в українській душі, наголошено на плеканні волюнтаристських первнів. На цей період припадає інтенсивний розвиток історіософської поезії: Є. Маланюка, Ю. Дарагана, О. Стефановича, О. Теліги, О. Ольжича.

Наприклад, В. Липинський, керувався тезою, що для правильної побудови держави необхідне перевиховання української нації як спільноти. У цьому його підтримував і Д. Донцов. Основною рисою українського характеру В. Липинський вважав індивідуалізм, а небезпекою – брак підпорядкування, стихійний нахил до всякого індивідуалістичного анархізму і різної отаманщини, а також надмірну емоційність. «Надмірною чутливістю при пропорціонально ослабій волі та інтелігентності пояснюється теж дразливість на дрібниці і байдужість до дійсно важніших речей, яких відрізнити від дрібниць не вміємо. Всі наші одушевлення зі слізьми, молитвами і «всенародніми» співами проходять так само скоро і несподівано, як скоро і несподівано вони появляються» [11, с. 426]. Тому не розвинулися в Україні дисципліна, послух, громадянська солідарність, здатність до жертви і самопожертви. Причини недержавності він вбачав у геополітичному розташуванні, у слабості на Україні того войовничого типу, який має стихійні хотіння до завоювання влади, а також у відсутності ідейності, що вимагає «своєї реалізації ціною зусилля, а іноді й жертв» [11, с. 422].

У своєму «Націоналізмі», осмисленому як система нового світогляду, яка мала б прийти на зміну старому, Д. Донцов зробив подібні, як і В. Липинський, висновки щодо української духовності. Корінь лиха, на думку Д. Донцова, – у занепаді вольовості і в ідеалі спокою як життєвому стилі українців, що переходить в ідеал краси. Ідеал краси «не в стримлінню до здобуття, а в тузі за ідилією, за збереження того, що є» [6, с. 129]. Справжнє для нього – «краса вічного руху, поезія здобувця, твердих м'язів і твердої волі», а нетерпиме – надмірна неагресивність, ворожість до війни, пацифізм, а також життєва позиція українця-обивателя, для якого власні потреби є важливішими за міць держави. Виклад поглядів Д. Донцов продовжив і в наступних своїх творах, при чому, як з'ясував В. Янів, «він злагіднює понуру картину дійсності протиставленням сучасності минулому, але в сумі всі зроблені констатації тільки підтвердять попередні дослідження» [21, с. 28].

Для Д. Віконської, авторки книги «За силу і перемогу», «увесь український альтруїзм, охота допомагати іншим, породжені культом слабих, витвореним на основі відчуття власної слабкості. Українська людина – “задивлена в дрібні успіхи душевної амбіції, ... нездібна до справжнього творчого гніву ані до глибокої творчої радості, не здібна обурюватися ані захоплюватися цілою істотою, не здібна до одержимої любові, що одна у парі з холодним розумом дає непереможну силу доконати на вигляд недосяжного, нездібна врешті до героїчного відчуження життя, яке задля великого діла нехтує особистим,



“малим”» [21]. І таку «малість» української людини Д. Віконська пояснює з погляду українського історичного досвіду, тобто багатовіковою неволею нашого народу.

Поема «Великий день» Р. Купчинського певною мірою підсумовує його військовий досвід, відрізняючись настроєм від поезії власне більшим волюнтаризмом, сталевістю, хоч «умаєння» стрілецької поезії, і поезії Р. Купчинського у тому ж числі, квітами і ліризмом, задивлення у красиве – це радше підсвідомі спроби у момент катастрофи хоч би в такий спосіб утвердити свій терен, відновити у хаосі війни суголосність із «ментальним камертоном», «частоти» якого випромінює національне слово, мелос, орнамент. У творі розгорнуто концепцію героїчності – як рису рядового солдата, військової маси, і, що особливо важливо, як питомий прояв провідництва. Невипадково твір присвячено «Чесним Провідникам Народу». Тут Р. Купчинський суголосний Є. Маланюкові, оскільки працює на витворення традиції «пошани до визначних особистостей», без якої не може витворитися традиція, що грає таку велику роль в вихованні Нації, в накресленні її історичних завдань і шляхів.

І на вимогу грядущого дня створеним художнім образом Р. Купчинський утверджує волюнтаристські первні у концепції вождя, акцентує на войовничості, але жертвовності образу:

І я пішов у першій лаві,  
На бій смертельний на пролом.  
Не задля почесі чи слави!  
Але на те, щоб на селом,  
Щоби над тим селом нещасним,  
Де царювала Чорна Доля  
Заграла саявом сонця ясным  
Воля! [10, с. 12]

Головний герой здатен навіть на більше – задля добра України він готовий віддати найцінніше, що має людина – власну чисту безсмертну душу:

«Я перекув з кайдан мечі!  
Я втишив стони та плачі  
Я пхнув народ на шлях обнови.  
...Я все віддав, що тільки міг;  
А ще віддам і розкіш раю  
За вас дітей, братів моїх  
За Тебе, Рідний краю»!! [10, с. 13]

Апофеозом вибраності Д. Вітовського як народного чільника є сходження з небес Архангела Михайла: «Руками скверними не смій / Діткнути вибранця небес, / Бо він созданий для чудес» [10]. Р. Купчинський вводить його до пантеону українських вождів як продовжувача їхньої героїчної постави та української лицарської традиції – «Остряниці і Гуні, Дорошенка і Мазепи» [10]. Текст твору виразно демонструє на прикладі образів Дмитра Вітовського та Четаря, Трубача і загалом стрілецького війська співвідношення «вождь-маса», в



якому природною, навіть необхідною для військової (національної) спільноти є категорія провідника, вождя, котрий кермує нею, опікується я: Наставник і Батько, вступаючи в ідейну взаємодію із концепціями національної еліти Д. Донцова і В. Липинського. Можна сказати, що власний військовий досвід Р. Купчинського допоміг йому відчутти отой «дух часу», що відкриває нові ідеї в умах різних людей. Отже, у ліро-драмо-епосі Р. Купчинського, як згодом у поезії українського резистансу 40–50-х років ХХ ст., такі «піднесені, осяяні святістю, беатифіковані, глорифіковані образи провідників – це і психологічний захист, оберіг у деструктивній ситуації війни – фізичної, і психологічної (за рахунок пропаганди противника) – ці постаті творять український егрегор, єдине силове поле через одноосібний чи сукупний (у вигляді сім'ї, нації, держави і т. д.), контакти із енергетичним полем Всесвіту, перетворюючись на ангелів-охоронців душ українських воїнів, рятуючи останніх від зомбування» [22, с. 168]. Рятуючи від сумнівів, малодушності, страху, від «внутрішньо-особистого» ворога, від Духа Черні.

Можна сказати, що письменник інтуїтивно в конкретному текстовому втіленні ідеї національного вождя вивів його питомі риси, що згодом будуть артикульовані на сторінках «Книги спостережень» Є. Маланюка: те, що вождь «завжди є національним “завтра”, що часто мучиться з національним “передучора”, має властивість ... “бути вогнищем, що скупчує в собі всенародні почування, ... моральні силові лінії народу”, є носієм “невичерпної моральної енергії”, котра притягає до нього “збірну енергію мас”».

Морально-етичне протистояння Духа половника Вітовського і Духа Черні у поемі – художнє втілення амбівалентного ціннісно-полярного поєднання на рівні «ми-вони», що наявне, з одного боку, у суспільствах, що протиставляються, а з іншого логічно схематизує протиріччя в межах однієї спільноти, що має розв'язок як герой – антигерой. Невипадково, Дух Черні, наче тінь, скрадається за Духом Вітовського, є його моральним та історичним, точніше історіософським антиподом.

У проекції на сучасність усусусівської генерації це протистояння прочитують як проблему «віри і зневіри», на думку І. Приходько [14], Н. Кулеші [8], Т. Салиги [16], – «Чи не намарно пролили свою кров Січові Стрільці, чи не даремними були жертви усіх борців за Волю України?!» [16, с. 29]. Однак Дух Черні у творі не є лише алегорією національної зневіри конкретного історичного періоду. Зрозуміло із тексту твору, що це дух нечистий, злий, навіть демонічний. Адже ж Мужика і Сина, за їхнім відчуттям, «нечиста сила привела» до місця суперечки героя й антигероя. Він підступно випробовує Дух Вітовського, спокушає. Спосіб організації сюжетного епізоду спокушання Д. Вітовського апелює до поетичного досвіду великого посередника Р. Купчинського, І. Франка, зокрема його безсмертної поеми «Мойсей». До речі, І. Франко присутній у творі через інтертексти зі знаменитого його славню «Не пора» – гаслом «нам пора для України жити». У поемі Р. Купчинського Архистратиг Михайло проголошує «Кажи для краю жити їм, / Не тільки умирати» [10, с. 38]. Ремінісцентною є розмова Духа полковника Дмитра Вітовського із Духом черні як демоном спокуси – за прикладом розмови Мойсея із демоном пустелі Азазелем.

Ім'я антигероя «Дух Черні» поширює семантичні межі його символічності,



актуалізуючи досвід української історії доби Руїни. Своїм твором Р. Купчинський встав у той літературний шерех, що осмислює значення явища черні для українського національного характеру – не в сенсі простого народу, низів суспільства, що було споконвіку, а в значенні духовно обмеженого середовища, маси, верстви, позбавленої високих помислів і бажань. Останнє закріпила в літературному контексті «Чорна Рада» П. Куліша, присвячена однойменним подіям 1663 року у Лівобережній Україні через соціально-демагогічні впливи на низове козацтво та чернь (селян та міщан), що мала тоді право голосу, та, відповідно, через їхню підтримку образу кошового І. Брюховецького як захисника інтересів народу його було обрано гетьманом «під тиском московського війська». Він проводив відверто промосковську політику, яка принесла важкі наслідки для України, оскільки поглибила тут російські впливи. І хоч у першому українському історичному романі П. Куліша М. Костомаров відзначав «и могущество и слабость духовной жизни народа» [7, с. 195], цей твір є, напевно, першим, де звучить проблема національної меншовартості і на рівні ватажка, і на рівні підпорядкованої йому маси.

Пізніше з'явиться роман «Апостол черні» О. Кобилянської з 1926 по 1928 роки у празькій періодиці, а окремим виданням – 1936 року у Львові [20, с. 101]. Герой твору Юліан Цезаревич уособлює концепцію подолання «духовного мужицтва», зародки якої Р. Чопик простежив ще в оповіданні О. Кобилянської «Через кладку» (1911 року). «Україна поспрагла героя. Вона поспрагла його. Мужа, що відімість завдані їй кривди, що здолає волею долю, подасть взір трибу "проти ситуацій". Мужа, що переможе» [20].

«Нарід чи чернь» – сакраментально прозвучить вічне питання українства у публіцистичному нарисі Уласа Самчука 1941 року у Києві: «при першому погляді на дійсність це питання не дає нам спокою. Воно врізається в нашу свідомість, воно переслідує нас ... Хто ми? Нарід чи чернь? Нарід чи маса?.. Організована, свідомо, вигране на збірну одиниця, чи юрба без'язиких і безликих постатей? Величезна маса живих людиноподібних істот 1941 року по народженні Христа не розуміє і не усвідомлює в собі двох дуже важливих і основних первнів (елементів): людську гідність і національну свідомість» [18, с. 57].

А у 60-х роках на еміграції уже філософськи осмисленим це питання трансформується у «Книзі спостережень» Є. Маланюка як комплекс малоросійства, національного пораженства, «не цілого» українства. І ось у цьому ряді – поема Р. Купчинського, ідеї якої повніше розкриваються у сюжетних зіткненнях Духа Черні із дійовими особами – Стрільцями, Сином, Мужиком.

Якщо Дух Д. Вітовського у поемі – Апостол Волі, то Дух Черні – апостол Неволі, духовного рабства. Останній реально виявляє себе жаским сміхом власне в той момент, коли Дух Вітовського виголосив свій звіт про те, що не топчеться вже більш ні людська, ні національна гідність:

...Я з вістями до вас наспів;  
...Немає вже кордонів,  
Що нас ділили!  
Немає вже законів,  
Що нас давили!



Немає вже рабів,  
 Панів, царів та цісарів!  
 Немає вже кайдан, ні ран, ні стонів,  
 Є тільки вольний край свободного народа!  
 Є тільки клич розкутих мільйонів:  
 «Свобода!!» [10, с. 15]

Якщо вищенаведений уривок сугерував УСІМ радісно-святочний настрій, то після того, як «святочну тишу прoder глумливий, а зловіщий сміх» [10], у поганому передчутті німіють інші діячі твору. Ритмічно рядки із повторами у поемі стали усіченими, уривчастими – ніби це напружений стукіт стривоженого серця – саме так автор передав високу емоційну напругу, драматизм ідейного протистояння:

– Хтось засміявся!!  
 – Живий, чи дух?!..  
 ЧЕТАР  
 – Ні то живий, і ні то птах,  
 Бо сміх ударив, як обух,  
 А в серці жах!..  
 ВСІ за ним  
 – А в серці жах! [10, с. 16]

До речі, у поезії О. Бабія «На нашій Голгофі» наявний образ черні антитетичний образів Народу-Христа, символізує духовний підступ, зраду. А в поемі «Остання офіра цісареві» поет конкретизував поняття як внутрішню, негативну властивість сутності народу, подібно до Р. Купчинського: «Ми вже вольні, та в нас дух раба, / Що для себе кує сам окови» [1, с. 184]. Очевидно, конкретика історичної катастрофи налаштовувала на подібні націософські рефлексії.

Автохарактеристика Духа Черні на прохання Д. Вітовського про самоідентифікацію зухвала і впевнена – він вважає себе «паном цих гір і цих долин»: «народа твого син!» Житло його там, «де серце б'є!». А далі у тексті – антистрофа Духа Черні на «звіт» Духа Д. Вітовського:

Кордони є!  
 Проклони є!  
 І стони є!  
 І є царі та цісарі!  
 І є пани та нуждарі  
 І море горя та недолі!  
 Немає тільки волі!! [10, с. 16]

Бачимо, як Р. Купчинський будує інтригу боротьби Духа Черні, яка полягає в притлумлюванні тих «умов та рефлексів» національного інстинкту, що є, за Є. Маланюком, «в нормальній, незмалоросійщеній психіці кожного сина свого народу» – а це «чорне-біле, добре-зле, вірне-невірне, чисте-нечисте, Боже-диявольське» [12, с. 235]. Адже в малоросійстві ці рефлексії редукуються до



розмірів мужицької арифметики.

У результаті наполегливого наступу Духа Черні, що ще й силою заклать діє на військовиків, вони «чим раз то більше зневірюються ВСІ» і втрачають правдиві національні орієнтири: «Полковнику! Кайдани чуть! Кого ж нам слухати, кого ж?!» Найбільше затьмарення національної, історичної пам'яті тих, що з могил встали на поклик Д. Вітовського, – зневіра у його провідництві, у тих цінностях, асоційованих із його постаттю. Морально нищачи Полковник в очах УСІХ, Дух Черні таким способом деструктуризує військо, позбавляє центру цю громаду, тобто розпорошуючи єдність, якоюсь мірою демонізує її: «Не вір провідникам, як псам, / Найбільший вожд собі ти сам!»; «Не дайте віри ви йому / Бо він ваш край завів у тьму!» Маса у поемі остаточно зазомбована, луною в її устах звучать повтори фраз Духа Черні: «ВСІ: – Завів у тьму».

Адже, як зазначав Є. Маланюк, насмішкувате ставлення до національних святощів і вартостей є одним із прямих способів досягнення «занику історичної пам'яті народу» [12, с. 235]. Духові Д. Вітовського, що символізує у поемі і національну пам'ять українства, суджено викрити злочинну малоросійську суть Духа Черні. Прикметно, що його словесний бій є ще одним прикладом протиставлення цінностей головних антагоністів твору:

– Ти Острянищу й Гуню дав  
Під шибеничний стовп!  
Ти Брюховецького підняв  
На спинах п'яної товпи!  
Ти Дорошенка понизив!  
Мазепу кляв як бунтаря!  
В Переяславі ти завив:  
«Волим під батюшку-царя!»  
І найновіші всі твої  
Я знаю вчизки скверні... [10, с. 17]

Гнівна інвектива побудована на прізвищах українських козацьких ватажків, що є антиподами відвертому малоросу Брюховецькому. Особливо важливим є називання імені І. Мазепи, адже Р. Купчинський, як і воїн-уєнерівець Є. Маланюк, вбачає у «мазепинстві» «нещадне демаскування», «найрадикальніший лік саме на малоросійство. Бо що ж є Мазепинство, як не чинна свідомість Нації і інстинктивно зв'язана з тією свідомістю політична і мілітарна воля Нацією бути» [12, с. 239]. З іменем І. Мазепи асоціюють і боротьбу за «молоде покоління, яке мало бути вільне від скаліченості батьків-сучасників». Також у монументальній картині обудження Духа старовини із поеми «Гуцульський курінь» О. Бабія окремим символічним мазком «Над Бугом бродить дух Мазепи, / ... З німих могил посеред збіжжя / Воскресло давнє Запоріжжя...» [1, с. 191].

Але Дух Черні зачарував, зневолив військо Д. Вітовського, яке «наче в сні», зазомбоване, повторюють за демоном і втілення духовної суверенності Дух Дмитра Вітовського, як Франків Мойсей, переживає мить зневіри:

– А може й так!?! Я відійшов...  
І довго спав.



Народ зморився і пропав!...  
Пропала марно юна кров!! [10, с. 18]

Зокрема, Є. Маланюк зауважив, що для плекання національного інстинкту важливі два чинники – час і обставини. Стрілецьке покоління частково цим володіло, тому Р. Купчинський виводить двобій героя і антигероя на рівень генераційний. Так у дію вступають Мужик (тобто селянин) і Син.

Син – це прозірлива, навіть візіонерська алегорія наступного покоління українства, тих «полум'янооких пасіонаріїв», що прийдуть наприкінці двадцятих, у тридцятих та сорокових роках, тобто і у близькому і дальшому майбутньому.

Мужик – алегорія того українства минулого, що було уражене комплексом національної меншовартості, що перебувало на рівні «мужицької арихметики» (Є. Маланюк). Він приховує своє українство – він «тутешній». Авторські ремарки «Мужик хитрун і трус», стурбований лише одним-єдиним «ковбасним» (І. Приходько) питанням:

– Нехай би вже хто будь прийшов!  
Коб нам давав потрохи дров!! [10, с. 18]

Позиція Мужика спричинює короткотривалий триумф Духа Черні, внаслідок якого ним опановуються УСІ, і засліплені, забувши про попередні, ще за життя, звитяги, проклинають Дух Д. Вітовського.

Однак на авансцену на противагу антитезі виходить теза, антигероеві (Мужик) – герой у тілі і душі, Син Мужика. Він найперше впізнає Д. Вітовського, і з цього моменту змінюється рух персонажних впливів, повертаючись на круги своя.

Син витримує словесний двобій із Духом Черні, це його духовна ініціація. До речі, ритмічно і фразово, синхронно за формою і антитетично за змістом відповіді Сина актуалізують попереднє самоозначення Духа Черні, однак відновлюють правдиві національні рефлексії, таким способом нейтралізуючи головного антигероя:

– Куди вас вів –  
– На Київ і на Львів!  
– А де зайшли!  
– Згубили все, а що знайшли?!  
– Велику міць!  
– В людях?!  
– В грудях!! [10, с. 19]

Прокидаються від чорної помани ЧЕТАР і ВСІ, адже Син переконав, що оті жаскі звуки «зі світа» – це не кайдани, а спроби звільнитися від них. Цікаво, що в репліках Сина проглядають передчуття Р. Купчинського майбутніх донцовських тез. І є навіть спроби примирити ті крайнощі української натури – красу і силу, що їх протиставлятиме Д. Донцов і заперечуватиме одну – красу і породжений нею ліризм:

Не ніч, а день



Бо там горить святий огонь,  
Що стопить міць душевних пут!  
Чому ще досі не стопив?! –  
Бо в нас були ще маловіри,  
Яких огонь не обхопив!  
Які воліли звуки ліри  
Від грому сурми босвих!  
Тепер огонь горить і в них! [10, с. 19]

Постпозиційне звернення Архистратига Михайла до Сина розкриває той літературний простір, що живив дух Р. Купчинського в процесі творення поеми, надихав його, сповняв оптимізмом та надією у повоєнних двадцятих роках. Адже чимало реплік Духа Черні, що викривають ментальні гріхи українства на шляху історичного поступу, – брак провідництва, почуття національної ущербності, – виринуть на схилі літ Р. Купчинського – у його «Терпких думках» – не як ідеологія літературного персонажа, а як болісна правда українського, але радянського часу, що значно відставав від його мрій 20-х років. Останній монолог Архистратига має значення апострофи, послання до рідного народу, в якому звучить і голос автора твору, і голос Франковий – із «Прологу» до його «Мойсея» у спільному для обох фінальному фрагменті геополітичних візій України. Індикаторами «присутності» прототексту І. Франка є Карпатські гори, Кавказ, інтонації віри в будучину українців поряд із попередньою фіксацією на об'єктивних мінусах нації, ствердження цінності пролитої крові в ім'я свободи.

У І. Франка:

Та прийде час, і ти огнистим видом  
Засяєш у народів вольних колі,  
Труснеш Кавказ, вбережешся Бескидом,  
  
Покотиш Чорним морем гомін волі  
І глянеш, як хазяїн домовитий,  
По своїй хаті і по своїм полі.

У Р. Купчинського:

Настане час, блаженний час,  
Затихне брязкіт збруй...  
І кликне до Карпат Кавказ:  
«Вартуй! Вартуй! Вартуй!»  
  
І кликне Сян до Чорних Вод,  
Понад веселий край,  
А ті до Припетських болот:  
«Чувай! Чувай! Чувай!» [10, с. 20]

Хоч ані ритмічно, ані строфічно та способом розгортання думки обидва твори не тотожні, є підстави говорити про зв'язок між ними на ідейному рівні, на рівні погляду адресанта на свою землю, мовби з висоти пташиного польоту, –



коли у полі зору широко закросений обрій, та на рівні творчого задуму Р. Купчинського, що проявляється організаційно. Адже перша частина Пролога власне і присвячена тим рисам українства, з яких і виріс Дух Черні із поеми Р. Купчинського: «записано в сусідів бути гноєм, / Тяглом у поїздах їх бистроїзних? // Невже повік і ділом буде твоїм / укрита злість, облудлива покірність / Усякому, хто зрадою й розбоєм / Тебе скував і заприсяг на вірність...» В І. Франка апострофа до рідного народу є прологом до поеми, у Р. Купчинського – її закінченням. На розгортання націософської думки Р. Купчинського суттєво вплинуло його бойове минуле і поточний історичний момент – поразка у битві, але ще не у війні. Тому увиразнено у його творі два історичні духовні центри України, як це було у час першої світової війни, – Київ і Львів: «заграє дзвін, Софії Дзвін / У Києві старім, / І вдарить тон о небосклон / Як той весняний грім! // І Юр у Львові задрожить / Від дзвонів і пісень...!» [23, с. 20] І саме тому у монолозі Архистратига зафіксовано у поетичний спосіб стратегію майбутньої національно-визвольної боротьби, де знову ж таки прозирає на рівні інтертекстуальної взаємодії авторитет І. Франка. Звернемось до тексту Р. Купчинського:

А як хоч клаптичок землі  
Возьме котрий з народів,  
То ти на клаптичку оттім  
Виховуй Валенродів [10, с. 20].

Згадане як загальна у поемі власне назва валенрод – це відлуння поеми А. Міцкевича «Конрад Валенрод», що була осмислена у резонансній статті І. Франка «Поет зради», де в український суспільний простір вносився, осмислюючись, валенродизм як певна поведінкова парадигма боротьби. Головною метою Валенрода в умовах окупації Литви тевтонцями, який свідомо йде на співробітництво із ворогом було при слушній нагоді завдати йому нищівного удару і знищити задля незалежності свого народу. Навіть остання строфа із поеми Р. Купчинського містить поклики на «Пролог» до Франкової поеми «Мойсей»:

І Юр у Львові задрожить  
Від дзвонів і пісень  
І всьому миру возвістить  
Про Твій Воскресний День,  
Преславна наша Україно!!! [10, с. 20]

Як і колись І. Франко, Р. Купчинський «вірить в силу Духа І в день воскресний твого повстання».

«Великий день» має всі ознаки драматичної поеми – на рівні формальному і змістовому. Віршований твір пронизаний ремарками, що інформують про динаміку емоційних перетворень Д. Вітовського у ідейних зіткненнях із іншими персонажами – Духом Черні, Жовнірами, Салдатами, Мужиком, Сином. Більше ремарок, які б свідчили про більшу кількість актів, аніж один, і були «означенням



місцевості, інколи опису місцевості, де відбувається дія», немає. Є лише вступна ремарка, подана у віршованій формі, що конкретизує місце дії і виводить на кін головних антагоністів конфлікту – полковника Д. Вітовського і Духа Черні. А далі Д. Вітовський постійно присутній на авансцені твору, саме він «викликає до дії» інших персонажів – Трубача, Четаря, фактично усіх полеглих на Маківці військовиків, – і стрільців, і австрійців, і «салдатів», окрім Сина і Мужика, яких задіяв Дух Черні, та Архистратига Михайла, що як божественна сутність, виконав відповідну статусові функцію «бог з машини». Є ще одна ремарка, з допомогою якої розпочинається в межах єдиної дії епізод розмови Духів із людьми. Практично дія у поемі єдина, не піддається членуванню на окремі акти, є радше однією сценою, розгорнутою навколо Духа полковника Д. Вітовського, що властиве драматичному етюдіві, «невеликому за обсягом одноактному віршованому чи прозовому драматичному творіві». Як драматична поема «Великий день» за обсягом не надто великий твір, однак має інші відповідні зазначеному жанрові властивості – «внутрішній динамічний сюжет, драматизм світоглядних та моральних принципів за відсутності панорамного тла зовнішніх подій». На користь драматичності цієї поеми працюють і часті означення її як драматичної поеми-«містерії».

З іншого боку, етюдність передбачає «життєвість епізоду», що характери дійових осіб лише окреслені, а події зображені статично. У нашому випадку «життєвість епізоду» неможлива, оскільки маємо містичне зіткнення «і живих, і мертвих, і ненарождених», і святих, характери фонових персонажів справді лише окреслені. Однак характеротворення моральних антагоністів твору, Духа полковника Д. Вітовського і Духа Черні, а наприкінці і Сина, – виразне, динамічне, повне завдяки антитетичному принципу побудови твору на персонажному рівні як герой-антигерой, на рівні організації тексту – в монологах, та полемічних діалогах та полілогах – як строфа та антистрофа. Отже, варто зупинитися на дефініції твору як драматична поема, однак враховувати і названі властивості драматичного етюда. Можливо, матиме право на існування окреслення твору як «мала драматична поема», адже ж у літературознавчій практиці є такі приклади подібного термінотворення, як «маленький роман» (Г. Тарасюк), «маленька трагедія» (О. Пушкіна).

Успішно Р. Купчинський використав можливості жанру драматичної поеми у розкритті актуального героїко-політичного змісту твору, його історіософських, націософських сенсів. Свідомість Р. Купчинського – українського січового стрільця в історичний момент національної безнадії спровокувала його як письменника звернутися до теми героїчного здвигу стрілецтва на горі Маківці. В адоруванні хронотопу (Маківка, перше листопада) поеми у творі спостерігаються інтертекстуальні зв'язки зі стрілецькою літературною творчістю: топос могили (новела Д. Вітовського «Звіт, ліро-епічний етюд О. Бабія «На Маківці»), мотив «листопадового зриву» (із поемою О. Бабія «Гуцульський курінь»). Містерійний рівень драматичної поеми Р. Купчинського дав змогу встановити її літературні зв'язки із новелістичним етюдом Д. Вітовського «Звіт» на рівні спонуки до написання, на рівні прототексту, що дав певну «схему» епізоду «вставання з могил», в якому Р. Купчинський оригінально сконструював фабулу. Зауважимо,



що мотив «вставання з могил» є до певної міри «вічним» для стрілецької поезії, адже наявний у багатьох, наприклад, у типологічно спорідненого з Р. Купчинським М. Матієва-Мельника («Паде пожовклй лист») із О. Бабієм у цьому мотиві. Художня парадигма образу Д. Вітовського охоплює концепцію героя, провідництва, ідею соборності України. Окрім того, образ у конфліктних лініях із Духом Черні, солдатами, Сином, мужиком вміщує націософські рефлексії Р. Купчинського, що ґрунтуються на його військовому досвіді, і в них він випереджує етнопсихологічні концепції Д. Донцова, Ю. Липи, Є. Маланюка, В. Липинського, і є близьким у наголосі на волюнтаристських рисах українства, потребі національної еліти, сталевості українського характеру. Через образ Духа Черні Р. Купчинський продовжує літературне осмислення проблеми української історичної традиції національного поразенства, котра йде від «Чорної Ради» П. Куліша. В її розгортанні автор типологічно близький до історіософських оцінок Є. Маланюка (комплекс малоросійства). Через образ сина і образ Архистратига Михайла втілюється візіонерський рівень цієї поеми-містерії – авторське, з відстані часу бачимо, що історично правильне, бачення майбутнього покоління 30-х років, отих полум'янооких пасіонаріїв, як О. Теліга, О. Ольжич, вояки і поети УПА.

Оскільки жанрово твір функціонує на межі драматичної поеми і драматичного етюда, запропоновано характеризувати його як маленьку драматичну поему відповідно до літературознавчої практики.

#### Список літератури

1. *Бабій О.* Гуцульський курінь / О. Бабій // *Стрілецька Голгофа* : Спроба антології / упорядник, автор вступної статті і приміток Т. Ю. Салига. – Львів : Каменяр, 1992.
2. *Бабій О.* На Маківці / О. Бабій // *Стрілецька Голгофа* : Спроба антології / упорядник, автор вступної статті і приміток Т. Ю. Салига. – Львів : Каменяр, 1992.
3. *Вітовський Д.* Звіт / Д. Вітовський // *Стрілецька Голгофа* : Спроба антології / упорядник, автор вступної статті і приміток Т. Ю. Салига. – Львів : Каменяр, 1992.
4. *Вітовський Д.* Маківка / Д. Вітовський // *Стрілецька Голгофа* : Спроба антології / упорядник, автор вступної статті і приміток Т. Ю. Салига. – Львів : Каменяр, 1992.
5. *Горак Р.* Дмитро Вітовський / Р. Горак // *Дзвін* 1992. – № 1–2. – С. 130–142.
6. *Донцов Д.* Націоналізм / Д. Донцов. – Львів : Нове життя, 1926.
7. *Зеров М.* Українське письменство XIX ст. : Лекція XXXVI. Куліш «Чорна Рада» / М. Зеров // *Зеров М.* Українське письменство XIX століття. Від Куліша до Винниченка (Нариси з новітнього українського письменства). Статті / М. Зеров; упорядник і науковий редактор О. Баган. – Дрогобич : ВФ «Відродження», 2007. – С. 194–201.
8. *Кулеша Н.* Роман Купчинський – речник українського Січового Стрілецтва / Н. Кулеша // *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики / НАН України.* ЛНБ ім. В. Стефаника. НДЦ періодики; ред. кол. : М. М. Романюк (відп. ред.) та ін. – Львів, 1995. – Вип. 2.
9. *Купчинський Р.* Маківка / Р. Купчинський // *Слово* : збірник українських письменників : Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – Едмонтон : Об'єднання українських письменників «Слово», 1978. – 36. 7.



10. Купчинський Р. Великий день. Драматична поема / Р. Купчинський. – Львів : Друкарня Ставропігійського Інститута, 1921. – 22 с.
11. Липинський В. Листи до братів-хліборобів / В. Липинський. – Нью-Йорк : Булава, 1954.
12. Маланюк Е. Малоросійство / Е. Маланюк // Маланюк Е. Книга спостережень / Е. Маланюк. – Торонто, 1966. – Т. II.
13. Маланюк Е. На невчасну тему / Е. Маланюк // Маланюк Е. Книга спостережень. Проза / Е. Маланюк – Торонто, 1966. – Т. 2. – С. 353–358.
14. Приходько І. Роман Купчинський / І. Приходько // Приходько І. Творчі портрети українських письменників ХХ ст. : посіб. для вузів і шкіл / І. Приходько. – Тернопіль : РВВ упр. по пресі, 1993.
15. Роздольська І. Мотив змієборства в українській поезії резистансу першої половини ХХ століття / І. Роздольська // Матеріали Всеукраїнського наукового семінару «Феномен текстовості у сучасній культурі» (3–5 травня 1997 р., Львів). – Молода нація. – 1997. – № 5. – С. 132–140.
16. Салига Т. Бард української пісні... і не тільки бард... / Т. Салига // «Муза і меч» : національний рух у фольклорних та літературних джерелах : збірник наукових праць. – Львів, 2005.
17. Салига Т. Дмитро Вітовський / Т. Салига // Стрілецька Голгофа : спроба антології / упорядник, автор вступної статті і приміток Т. Ю. Салига. – Львів : Каменяр, 1992.
18. Самчук У. Нарід чи чернь? / У. Самчук // Улас Самчук : УСЕ для школи. Українська література. 11 клас. / автори-упорядники А. Жив'юк, Н. Паскевич. – К. : Всеуви́то, 2001. – Вип. 2. – С. 57–58.
19. Українські січові стрільці 1914–1920 / за ред. Б. Гнаткевича та ін. – Репринт. Відтворення з вид. 1935 р. – Львів : Слово, 1991. – 160 с.
20. Чопик Р. Очікуючи Його. Ольга Кобилянська : від Царівни – до Цесаревича (не-роман) / Р. Чопик // Чопик Р. Переступний вік (українське письменство на зламі ХІХ – ХХ ст.) / Р. Чопик; відп. ред. Є. Нахлік. – Львів; Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – С. 62–113.
21. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. – Мюнхен, 1993.
22. Яремчук І. Під знаком вогню : Генетичний контекст та естетична природа поезії УПА : монографія / І. Яремчук. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 211 с.

## DRAMATICAL POEM «BIG DAY» AS RESULT OF PERSONAL AND NATIONAL EXPERIENCE

Marta Melnyk

*Lviv University of Internal Affairs,  
26, Gorodocka Str., Lviv 79007, Ukraine*

There is viewed drama poem Big Day in context of national struggle of Ukrainians. The author analyzes main ideas of poem and its historical connections. There is demonstrated possibility of using the genre as the way of describing of actual senses.

*Key words:* national problem, the empire, Pan-Slavism, statehood, national consciousness.



## ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭМА «ВЕЛИКИЙ ДЕНЬ» КАК ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ЛИЧНОГО И НАЦИОНАЛЬНОГО ОПЫТА

Марта Мельник

*Львовский университет внутренних дел,  
ул. Городецкая, 26, Львов 79007, Украина*

Рассмотрена драматическая поэма «Великий день» в контексте национально-освободительной борьбы украинского народа. Автором проанализированы основные идейные составляющие произведения, его связь с историей. Продемонстрирована успеваемость использования возможности жанра драматичной поэмы Р. Купчинским в раскрытии актуального героико-политического содержания произведения, его историософских, нациософских смыслов.

*Ключевые слова:* национальный вопрос, империя, панславизм, государственность, национальное сознание.

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2011

Прийнята до друку 15.03.2011



УДК 801.73:821.161.2–32"18/19"В.Стефаник:17.035.3

## УКРАЇНСТВО ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Степан Микуш

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

Досліджено джерела (витоки) української національної ідеї у новелістиці В. Стефаника, її значення для сучасного культурного поступу України, а також способи характеротворення українця-хлібодара.

*Ключові слова:* національна ідея, поетика новели, герменевтика тексту, фольклоризм твору.

Перш ніж повести розмову про Василя Стефаника – виразника української національної ідеї, великого співця рідної землі, хочеться нагадати слова Вацлава Морачевського, польського друга нашого новеліста, який ставив його поряд із великими творцями світової літератури: «Можна б сказати про нього, що він був птахом, який співав, бо мусить; співає, і пісня та стає йому необхідністю і нагородою. Можна було б сказати, що він був подібним до дерева, яке втрачає листя, терпить, вмирає, навесні наново вкривається зеленню. Але Стефаник був людиною, був поетом. Чиста його душа не заплямувала себе жодною банальною думкою, жодним негідним почуттям. Як на початку був хлопчиком у білій сорочці, так і все життя пройшов, як святий» [1, с. 67].

Не зрадив В. Стефаник жодному своєму слову, ні на хвилину не переставав любити свою землю і своїх людей. Любов була для нього натхненням, він надзвичайно чуйний до своїх героїв – і до Антона («Синя книжечка»), і до Леся («Лесева фамілія»), і до Катрусі із однойменної новели, і Данила («Май»), і Гриця («Новина»), і Максима («Сини»), і до Марії («Марія»). Але у цій любові до українця він перш за все до болю у грудях, до неймовірного розпачу Шевченкового («Я так її, Я так люблю мою Україну убогу, Що прокляну святого Бога – За неї душу погублю!») пристрасно впевнений: із мук і страждань неодмінно має постати незалежна Україна. Стефаникові герої мучаться, страждають, а, часом, і гинуть, але вірять... Вірять у себе, у свою землю, свою країну, у її майбутнє. Вони кремінні, сталеві, овіяні найвищими заповідями своїх предків – любити свій край і людину на землі, бо «буде син, і буде мати, і будуть люде на землі» (Т. Шевченко).

Десь на початку розпаду Радянського Союзу я прочитав у тодішньому рупорі комсомолії Львівщини газеті «Ленінська молодь» інтерв'ю із нашим славним шахістом Василем Іванчуком. На запитання, хто його улюблений письменник, спортсмен відповів: «Василь Стефаник». І додав: «Я майже кожен рік буваю в Англії і помітив, що твори нашого новеліста видаються там чи не



щорічно». І в мене виникло два дивні запитання: перше — як міг такий непростий для читання покутський новеліст стати улюбленим письменником львівського grosмейстера; і друге — як оті ситі англійці можуть смакувати нашими, на перший погляд, образами «нендзи і розпачу», як кажуть поляки. На перше питання ще не отримав відповіді, бо досі не спілкувався із В. Іванчуком. А друге питання стосується нашої теми, то ж і поведемо про це мову.

У чому полягає українська національна ідея, українство В. Стефаника? Перший, хто торкнувся цієї теми, був Іван Франко. Ще у кінці XIX — на початку XX ст. він застерігав від спроб звузити соціально-тематичні та національні межі творчості не тільки В. Стефаника, а й усієї української літератури: «ті трагедії й драми, які малює Стефанік, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis* повторитися в душі кожного чоловіка» [5, т. 35, с. 109]. Не зважати на це — значить вихолощувати саму сутність літератури, її гуманістичний зміст, загальнолюдський характер, зрештою, національну ідею і, що важливо, поетику твору.

Вже у «Синій книжечці» новеліста йдеться не про нуждаря чи «спролетаризованого» селянина, а проводиться ідея фатуму, долі людини — вічна проблема для будь-якого суспільства: «Ей, — якби мій дід з гроба підвівся. Мой, штири воли, як слимузи, двадцять штири морги поля, хата на ціле село! А онуки, аді!» [4, т. 2, с. 15]. Як бачимо, про нужду, тобто соціальну бідність тут нема мови, навпаки, дід, виявляється, був добрим середняком, якщо за тими мірками не багатирем. Але чому внук «заробив» синю книжечку, свідоцтво безробітного батрака? Бо «все йому йшло з рук, нічого в руки, бо вмерла йому жінка, а за нею і два сини». Отже, фатум, доля... Потім В. Стефанік розвине цю тему й у «Басарабах», і в образках «Стратився», «Скін», «Давнина».

Ось у корчмі п'ють двоє: Іван і Проць (образок «У корчмі»). Проць п'є з горя, що його жінка б'є. А б'є тому, що він пияк. Іван дорікає йому, що він жінки боїться, вливаючи разом з горілкою відвагу у Процьове серце. «Я маю охоту, каже Проць, — тебе зачистувати, бо ти мене, як якийс казав, як мама рідна на добре радиш» [4, т. 1, с. 25]. Потім Проць іде додому, зухвало співає, але біля воріт уже тихіше, а біля хати зовсім замовкає. Чи є у цьому творі соціальний чи національний підтекст? Звичайно є. Чи йдеться про якихось нуждарів? Ні. Це прекрасний психологічний малюнок. Тут порушено проблему, що є вічною, як бойків світ — хто господар у хаті: чоловік чи жінка — питання, яке у будь-якого народу актуальне на будь-якому часовому зрізі.

В образку «Майстер» описано не злидаря, а будівничого, котрий спився через те, що не зміг осилити себе і здався перед наступним творчим кроком — збудувати не житловий будинок, а церкву. У «Побожній» — родинний конфлікт двох характерів-антиподів: Семена і Семенихи, вони зовсім не нуждарі. Басараби (образок «Басараби») — рід багатіїв і спадкових самогубців. Адже у цьому творі закладена проблема спокути гріха, каяття, яка є вселюдською проблемою.

Герої таких творів, як «Стратився», «Виводили з села», «Давнина», «Портрет», «Такий попок», «Скін», зрештою «Сини», «Марія», «Morituri», «Мати», «Діточа пригода», «Суд», «Вечірня година» — персонажі зовсім не нуждарського циклу і не «заробітні» люди.



У «Новині» В. Стефаник, щоб підсилити соціальне звучання твору, переніс подію (дітовбивство), що сталося у селі Трійця, із осені на весну, у час так званого передновка. Для чого? Для художньої правди! Не новий (згадаймо «Сон» Т. Шевченка), але геніальний прийом! Бо хто б повірив, що восени не було що «ані їсти шо, ані в хаті затопити, ані ніц» [4, т. 1, с. 54]: восени зібрано хоч сякий-такий, але урожай. А суть новели в іншому – в українській національній ідеї: чому цілу зиму після смерті дружини ніхто, навіть родичі чи найближчі сусіди, не знали, як живе Гриць Летючий зі своїми маленькими дітьми. Де ваш, українці, прадавній звичай взаємодопомоги? Та це ж наша давня українська риса людинолюбства і взаємодопомоги! Пам'ятаєте, у «Захарі Беркуті» столітній провідник каже до громади: «Життя лиш доти має вартість, доки чоловік може допомогти іншим». Ця ідея переборола дві світові війни і три голодомори (XX століття тільки), кожен із них десятки разів повинен бути вписаний у Книгу Гіннеса. Цей феномен українства повинен нам допомогти сьогодні, бо інакше «сонце встане і оскверненню землю спалить»... (Т. Шевченко). Хіба після цього можна назвати письменником-трагіком, чим грішили навіть такі люди, як Богдан Лепкий чи Іан Труш. Навпаки, В. Стефаник – феноменальний виразник українства, людства і християнства – це той перший чинник, чим він є рідний для всіх, у тому числі й для англійців.

«Кажуть, що я песиміст, – з гіркотою озивається новеліст. Але це – неправда. Я оптиміст. Я представив ваше темне життя і представив ваш настрій! І все те страшне, що в ньому є, а що так болить мене. Писав я, горіючи, і кров зі сльозами мішалася. Але коли я найшов у власних душах такі слова, що можуть гриміти, як грім, і світити, як зорі – то це оптимізм» [4, т. 2, с. 167]. І вже пізніше добавить: «Майбутнє покоління критиків назве мене здоров'єм України». Як у воду дивився!

Друге. Пам'ятаєм, що В. Стефаник почав свою творчість, фактично, із розвитком європейського модернізму. Якраз тоді новеліст навчався у Кракові. Там діяла потужна модерна «Молода Польща» на чолі з Орканом, Пшибишевським, Тетмаєром і іншими видатними польськими модерністами. Молодий наш українець регулярно відвідує засідання гуртка. Через В. Морачевського добре знайомий із європейським модернізмом, із Полем Верленом, наприклад. Але той же В. Морачевський пізніше влучно зауважить, що «відвідував «Молоду Польщу» як відвідують музей: вона не залишила глибоко сліду у цього мужика». Іншими словами, європейський модернізм, внутрішнє бачення людини В. Стефаник пересадив на український ґрунт – і виросла прекрасна щепа української новели, із національним еством. Про це, ох як забувають, наші «пост-пост-модерністи», нашпиговуючи сексуальною вульгаризацією цілі сторінки. А у В. Стефаника нема ні однієї сексуальної сцени – і англійці читають! Отже, європейський модерн на українському «чорноземі» – це теж складова української національної ідеї.

Третій феномен українства В. Стефаника – це своєрідне потужне опертя на народну творчість. Той же геній І. Франка зазначить після перших публікацій В. Стефаника, що у його творах «сильне, як океан, глибоке чуття, що бринить у кожному слові, чується у кожній рисочці» і «всі його твори пронизані глибоко



зворушливим ліризмом, який міцно хвилював людське серце та зразу, першим реченням, переносить читача в своєрідний ніжний настрій. Його нариси як найкращі народні пісні» [6, т. 33, с. 143].

У кожному образку, у кожному рухові мистецького пензля новеліста відчувається до болю палка любов до свого героя, і бринить настрої, тон пісні, колядки, думи. Навіть формою Стефаникові образки нагадують українські народні думи.

«– Семенку, абис не давав Катрусю, і Марійку, і Василька (характерні для народної творчості повтори) бити мачусі. Чуєш? Бо мачуха **буде вас бити, від їди відгонити і білих сорочок не давати** (жирний шрифт наш. – М. С.). – Я не дам та й дедеві буду казати» [4, т. 1, с. 144] – нанизування інфінітивів. Та й білий колір сорочки – як символ чистоти, пошани, порядності і народного етикету.

«– Не поможе нічого, синку мій наймиліший, дитино моя найзолотіша! Як виростеш, аби-сте си межи собов дуже любили, дуже, дуже!» [4, т. 1, с. 144]. Знову почуття любові, взаємодопомоги і української, і вселюдської.

У ремарках письменника нуртує стиснута нелюдським спокоєм поезія чарівної краси, «котру, – каже Ольга Кобилянська, – не можна забути, і все хочеться її пити. І все, і все...» [3, с. 80]. Отже, В. Стефаник і українська народна пісня – це щось одне. Він дуже любив народні пісні, але сам співати не міг, до цього просив інших. Слухав скам'яніло, незворушно переживаючи, бачив тільки йому зримає.

По-четверте, українство В. Стефаника – у надзвичайно майстерному зображенні відданості рідній землі, прив'язаності до неї всім єством і готовності віддати життя за Україну: «Послідній раз прийшов Андрій: він був у мене вчений. Тату, каже, тепер ідемо воювати за Україну. – За яку Україну? – А він підоймив шаблев груду землі та каже: оце Україна, а тут, – справив шаблев в груди, – отут її кров; землю нашу від ворога відбирати. Дайте мені, каже, білу сорочку, дайте чистої води, аби-м обмився та й бувайте здорові» [4, т. 1, с. 207].

У новелах «Марія», «Сини» – свідомо пожертва життям во ім'я України не зупинена ані сильним високоморальним інстинктом батька-матері, ані відчуттям втрачених мрій, самотньою старістю і крахом всяких сподівань на самостійність України: синів нема – загинули, України нема – загарбали, нічого нема... Є тільки свідомість виконаного обов'язку перед своєю землею, нацією, народом, який має бути вічно. Є тільки одвічний знак – жертва во ім'я збереження українськості.

Ці монументальні постаті простежуються у процесі їх еволюції як селян-патріотів, які викохали синів, що стали національно свідомими і цю свідомість прищепили їм батькам. В обох випадках герої розкриваються у складних психологічних колізіях, які вимагали докладніших студій, ніж у звичайних злегка нашкіцтованих образках. «Образковість» більшою мірою витримана в «Синах», ніж у «Марії». Образок стану, психологічного стану Марії, героїні однойменного твору, є тільки у своєрідному оформленні – у зачині й закінченні. Марія сидить на призьбі й зосереджується на своїх переживаннях, що напливають, як кадри, у її споминах. «...У Марії в голові спомини з жалем, з розпукою ткали плахту, щоб закрити перед її очима ту прірву в житті...» [4, т. 1, с. 193]. Наприкінці твору Марія «задеревіла» від співу козаків, неначе заснула, – «не будить її». Однак у цей



образок вставлена, своєрідно інкрустується сценка-діалог, діалог Марії з козаками, відтак він переростає у полілог, у якому беруть участь односельчани Марії, які додають фрази-характеристики Марії. Основна, домінантна риса характеру Марії – це її монолітність, міцність, здоров'я фізичне і духовне. Виклад від всезнаючого автора тут посідає порівняно багато місця. Ця характеристика «від автора» проте неначе зливається з монологом Марії. Портрет жінки-патріотки вимальовується на тлі часу, наповненого бурхливими подіями, сповненого тривожної настроєвості. Відповідно й пейзаж психологізовано й символізовано: «Далеко під горами ревіли гармати, палали села, а чорний дим розтягався змієм по синьому небі і шукав щілин у блакиті, щоби десь там обмитися від крові і спузи» [4, т. 1, с. 190]. Такий же психологізований портрет героїні, що відбиває внутрішні затамовані пристрасті, пульсацію почуттів і думок: «Сиділа на приспі і нагадувала все минуле. Сперла голову до стіни, сиве волосся вилискувало до сонця, як чеpecь із блискучого плуга; чорні очі відсували чоло вгору. Воно морщилося, тікало під залізний чеpecь від тих великих, нещасних очей, які шукали на дні душі скарбів її цілого життя» [4, т. 1, с. 190]. Очі і чоло – ці деталі портрета передано оригінально – не мальовничо, як у Івана Нечуя-Левицького, а в процесі своєрідного психологічного руху – «Чорні очі відсунули чоло вгору», чоло «морщилося, тікало від тих великих, нещасних очей», очі «шукали на дні душі скарбів цілого життя». Тут натяк на спогад-синтез. Після цього інакше прочитується життя трудівниці-подвижниці. Життєпружність, життєрадісність відчувається у всіх подіях, у всіх ситуаціях, у всіх трудах і справах Марії. Материнство оздоровлювало життєрадісну Марію: «Вона їх родила міцних і здорових, як ковбки; чим була грубша, тим більше робила, по кожній дитині була все краща і веселіша; а молока – то мала такого, що дітей могла не плекати, а купати» [4, т. 1, с. 191]. Трудовий гарт, натхнення праця, любов чоловіка, любов до дітей – усе це гартувало, «вितесувало» монумент героїні: «То як, бувало, жнуть на ниві цілу ніч, як дзвонять до сну дітям серпами, що позаду них понакривані спали, то чого їй тоді було треба, або чого боялася? Хіба, щоб зірда не впала дітям на голову; але вона була жвава така, що і зірду ймила би на кінчик серпа» [4, т. 1, с. 191]. Висока доза майстерності, пластика й естетичне замилювання автора – все мобілізоване для створення не холодного монументу жниці із застиглим серпом, а живого, зігрітого почуттям, динамічного образу. «Дзвонять дітям серпами до сну», бо й діти ночують у полі. «Зірду ймила би на кінчик серпа» – як оживив, одухотворив, опоетизував знаряддя праці письменник! Росли діти, росла духовно разом з ними і невтомна мати: «Діти росли всі, ні одно не слабувало. Пішли до школи. Ходила за ними по всіх містах, носила на плечах колачі й білі сорочки, ноги ніколи не боліли їй» [4, т. 1, с. 191]. Марія їде залізницею до синів, – «у Львові заперли їх до арешту за бунт», і серце матері – горнило всіх пристрастей – уподібнюється до вогню паровоза: «...а та колія так бігла й летіла до синів, мовби там у машині, напереді, горіло її серце» [4, т. 1, с. 191]. У цьому випадку у В. Стефаника нема нюансування при зображенні психологічного стану – глибина, інтенсивність переживань виражена крилато, синтетично-символічно або ж констатуванням результату внутрішньої грандіозної битви пристрастей. Коли настала війна і



національно свідомі сини Марії добровольцями поспішили в загони Січових Стрільців, то Марія «Лагодила їх цілу ніч у дорогу... А як почало світати, на зорях, як побачила їх, що сплять супокійно, то й сама заспокоїлася. Сіла біля них в головах, гляділа на них тихенько від зорі до сходу сонця і – в той час посивіла» [4, т. 1, с. 191]. Далі В. Стефаник своєрідно зобразив діалектику душі матері і патріотки. Віддаючи Україні своїх трьох синів, Марія-мати веде внутрішню боротьбу. Вона прагнула, аби «котрийсь із старших обернувся до неї і сказав:

– Мамо, лишаємо тобі найменшого на поміч і потіху» [4, т. 1, с. 192].

Але сини теж своєрідні моноліти – «ні один не сказав того слова». І тоді – це улюблений прийом В. Стефаника – біль людський спливає на оточення, на навколишню природу. Марія «діалогізує» зі стернею: «Сиві стерні передавали в її душу свій шепіт, шелестіли до вуха».

«Тож вони зреклися тебе: паничі забули мужичку» [4, т. 1, с. 191]. Невипадково стерні «сиві» – такі ж, як волосся посивілої за ніч матері, що благословила синів на бій за Україну. Ця «гірка крапелька» – антитеза – «втроїла її відразу». Діалектика душі розгортається: Марія виймає ніж і загрожує, що «закопає зараз у себе», якщо найменший син не вернеться до неї. Драматизм сцени набуває апогею: Марія падає непритомна. Коли приходить до себе, то бачить найменшого сина при собі. Але ж знову заперечує себе, свої бажання. Марія переростає колишню Марію. Вона виростає, стає патріоткою:

«– Біжим, синку, за ними, аби-м їх здогонила, най мені, дурній мужичці, простять. Я не знала добре, я невинна, що моя голова здуріла, як тота Україна забирає мені діти» [4, т. 1, с. 193].

Ця сценка – майстерність шекспірівської проби, найвищий тонус трагедії. Далі драматизм іде на спад, принаймі у душі Марії, надходить відчуття катарсису, хоч напруга тла ще вулканічна і сягає ще несамопитих вимірів: «За цими здурілими людьми горів світ, немов на те, щоби їм до пекла дорогу показувати. Всі скакали в ріку, що несла на собі багряну заграву і подобала на мстивий меч, який простягся здовж землі. Дороги дудніли і скрипіли, їх мова була страшна і той зойк, що родився зі сказаної лютості, як жерло себе залізо і камінь. Здавалося, що земля скаржиться на ті свої рани» [4, т. 1, с. 191].

Це апокаліпсичний пейзаж, пейзаж-видіння, пейзаж-марево. Він продовжується неймовірною гіперболізацією: «гармати виважували землю з її предвічної постелі. Хати підлітали вгору, як горючі пивки, люди, закопані в землю, скам'яніли й не могли підвести руки, щоби перехрестити діти, червона ріка збивала шум в крові, і він, як вінок, кружляв коло голов трупів, які тихенько сунули за водою» [4, т. 1, с. 193]. Чи це дійсний пейзаж, чи криваво-вогненні видіння Марії? Одне і друге. Усе це – кипіння почуттів Матері, у якої троє синів пішло на війну.

У сцені розмови з козаками наявна певна розрядка – перехід від непривітного ставлення Марії як до уявних ворогів до материнської милості: пісні козаків з великої України такі ж, як і синів Маріїних. Якщо б зобразити графіком почуття, – це була б якась неймовірна кардіограма. Отой мотив серця – зболеного, зраненого, обпеченого повторюється тут удвічі: то серце Маріїне прирівнюється до вогню у печі локомотива, то «Попід мурами мами держали



серця в долонях і дули на них, аби не боліли» [4, т. 1, с. 132]. І знову надзвичайно оригінальна «формула» характеристики материнського портрета. Дослідниця О. Черненко порівнює цей образ з образністю зарубіжних експресіоністів [7, с. 212]. Але вона, мабуть, не врахувала особливостей українського й польського побуту, адже майже в кожній селянській хаті, де жили греко-католики, а також римо-католики, висів образ діви Марії, серце якої пробите ножами, багнетами. Чи не тому й твір названий Марією? Це – асоціація зі стражданнями Божої Матері. Цей образ вирине у «Синах». Отже, «образок» у Стефаниківському мистецтві набув крайніх точок психологічного кипіння. Багатостраждальна мати-Марія асоціюється з матір'ю-Україною. Характер монументалізується завдяки могутнім штрихам гіперболізованого письма, набуває рис величного символу.

Характерною особливістю психологічного аналізу у цій новелі-студії є те, що образ характеру подано як процес його еволюції-еволюції Марії від просто матері, яка просто шанує все синівське як таке, бо воно – скарб рідних дітей, до свідомої матері-українки, патріотки, національна свідомість якої народжує нову якість – спроможність поставити патріотичне вище від материнського. Але цей процес не схематичний, а глибоко діалектичний. До речі, типологічно стефаниківська Мати складністю колізії інтимно-патріотичного нагадує поему Акакія Церетелі «Мати і син».

І ще одне: цим твором «коротких форм» В. Стефанік спростував твердження теоретика роману й новели Ф. Шпільгагена про «готові характери» в новелі, які нібито не проходять розвитку. Але поруч з еволюційними у стефаниківській новелістиці є й «готові характери», прикладом чого можуть бути «Сини». Ця психологічна студія портретує головного героя – Максима, батька, який віддав Україні синів, тільки кількома штрихами («сивий чупер на голові», засипаний курявою, кривий, він неначе виріс із землі і злився з нею), скупом окреслює простір (нива, на якій він рухається з кінями, волочить землю), пору (весна, яку кокретизовано співом і мікрообразом жайворонка). Усе це – тло. У гамі тла є й портретовані інші мікропортрети, навіть «характери» коней. Це Босак, буйний, непокірний, задиристий і кусливий кінь. Хоч він і вирвав у господаря жмут сивого волосся, скусає йому «всі плечі», господар його любить і вичісує, кажучи, що за цю буйність він подарує його святому Юрієві, «аби-с з ним ішов змії розбивати». Устами Максима В. Стефанік приходить до знаменитого філософського узагальнення: земля – це спокій, праця і пісня – так через «характер» Босака, коня, проходить ця думка: «робити землю ти нездатний, бо в тобі спокою нема».

Другий кінь – Звіздочолий – мав лагідну і співчутливу вдачу («він своїм гривом обтирає дідові сльози»). Образи цих двох коней воскрешують у споминах батька силуети синів-патріотів. Але головна монументальна «постать» у новелі – біль батьківський. Він поданий як своєрідний процес-кардіограма. Дуже оригінальний тут основний прийом психологічного аналізу, спрямованого на показ болю. Це внутрішній монолог, своєрідний потік свідомості. Діалог, улюблений прийом Стефаниківського «портретотворення», тут монологізується. А з другого боку монолог Максима, носія нестерпного болю, туги за синами, діалогізується, драматизується. По-перше, він вибухується окремими репліками,



а то й абзацами, які нагадують ритмічні вибухи вулкану, а, по-друге, «драматургія» тут ґрунтується на зверненні Максима щораз до іншого «слухача»: до коней, до образів у хаті (святців), до своєї пораненої ноги, до сонця, до черствого хліба, до синів, до дівчат, які їх любили, і, нарешті, до Бога і Матері Божої. Біль людський тут часто трансформується у поезію, як у народних голосіннях. Мова старого Максима, котрий «галасував», лютився, лаявся, сплескує ліричними хвилями ласки і ніжності. Іноді Максим зматеріалізовує свій біль, своє горе, намагається визначити його температуру, його неймовірну пекучість («Насипте студеної роси на мій сивий волос, бо він мене пече кожний, як розжарений дріт» [4, т. 1, с. 205], неначе в цьому волосі-дроті проходить струм надпотужного вольтажу.

Почуття любові до синів виражається теж у витончених, глибоко психолізованих образах. Як у народній пісні припадають у тузі до слідочка «на жовтім пісочку», так стефаниківський герой шукає слідів своїх синів: «Або приходи хоть ти, коханко, без дитини, та на твої шиї я вздрю его руки, а на твоїх губах зачервоніють его губи, а з твоїх очей, як з глибокої кирниці я віловлю его очі і сховаю їх в моє серце, як у коробку. Я, як пес, занюхаю его чупер на твої долоні... Коханко, приходи і ратуй старого» [4, т. 1, с. 205]. Як бачимо, В. Стефаник принаймі на півстоліття випередив учених, які займаються вивченням біоенергії.

Частину болю трансформує герой в енергію роботи, у змагання з кіньми-змійми; він затамовує його, намагається перебороти, але в останній фразі вже чується розпач («приходи і ратуй старого»). Почуття втрати доповнюється болем самотності.

Окрім такого вижбухування вогню почуттів – душевних страждань, своєрідного психологічного самоаналізу героя, є авторські штрихи, якими по-скульптурному ошадливо, але промовисто витесує В. Стефаник монумент страждущого Батька. Це своєрідні психолізовані ремарки, які виражають внутрішній неспокій, клекіт, кипіння почуттів.

«То він потряс сивою головою попід чорні кінські гриви та кричав даліше» [4, т. 1, с. 202].

«І дід здохнув обі руки вгору й кликав ними до цілого світу:

– Ходи, невісточко, ходи до тата, нам попа не треба!» [4, т. 1, с. 205].

«І рвав з голови сиве волосся та кидав на землю» [4, т. 1, с. 205]. «Голосно заривав, приляг до землі і нею, як хустиною, обтирав сльози і почорнів» [4, т. 1, с. 205].

Це скульптура людського горя, «скульптурний» художній прийом психоаналізу. У кінцевому абзаці старий Максим у гамі голосінь малює триптих портрет як полісимволічний візуальний образ горя, образ, розрахований на асоціацію: символом материнських страждань узвичаєно вважати Матір Божу.

«– А ти, Мати Божа, будь мойов газдинев; ти з своїм сином посередині, а коло тебе Андрій та Іван по боках... Ти дала сина одного, а я двох» [4, т. 1, с. 206].

Образ Максима – це образ-моноліт, «монолітніший» за Марію з одноіменного твору: у матері ще були вагання, чи віддати своїх дітей Україні. Максим сам посилає молодшого сина за старшим боротися за Україну.



Мучеництво патріота неначе досягає повного висвячення: у кінцевій молитві, помішуючи своїх синів поруч з Божою Матір'ю, батько цим своєрідно «висвячує» їх, їхню пам'ять, яка незагойною раною живе в його серці.

Як бачимо, у процесі «побудови» характеру В. Стефаник послуговується двома формами психологічного аналізу – «зовнішньою мовою почуттів» (В. Фашенко), і внутрішньою. Автор фіксує вчинки, жести героя здебільшого в екстремальних ситуаціях, коли ті «видимі» форми динаміки людського тіла є виразом психічних станів, душевних болючих переживань людини. Формою «інтервентного» (І. Денисюк) психоаналізу є здебільшого самоаналіз з боку героя. Це ще не «потік свідомості» – невисловлене, внутрішнє мовлення, а репліки – тиради, які наближаються до форми монолога не виголошеного.

Інтенсивність переживань «зматеріалізована» у формах предметності зображення – у тропях, складовою частиною яких є предмети фізичні, пластичні. Майстер фіксує переживання ситуативні і які стосуються певного моменту та є більш-менш випадковими, а також для цього героя визначальні, що виражають характерність його вдачі і є характеротворчими. Новелістичні жанрові форми, «малі» форми прози, не дають часопростору на зображення еволюції характерів, і В. Стефаникові найбільш притаманний прийом психічного портретування. І в майстерності новели як психологізованого портрета В. Стефаник досягає виняткового успіху. Його новаторство, якщо можна по-оксюморонному сказати, полягає у створенні мініатюри-монумента. Адже такі образи-характери, як Марія в однойменній новелі та Максим у «Синах» – це монументи українському хлібодару-патріотові.

#### Список літератури

1. *Вервес Г. Д.* Владислав Оркан і українська література / Г. Д. Вервес. – К., 1962.
2. *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / І. О. Денисюк. – К., 1981.
3. *Косташук В.* Володар дум селянських / В. Косташук. – Ужгород, 1968.
4. *Стефаник В.* Повне зібрання творів : у 3 т. / В. Стефаник. – К., 1952.
5. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Збір. творів: у 50-ти т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1982.
6. *Франко І.* Українська література / І. Франко // Франко І. Збір. творів: у 50-ти т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1982.
7. *Черненко О.* Імпресіонізм та експресіонізм / О. Черненко // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики. – К., 1994. – С. 212–214.



## UKRAINAIAN NATIONAL IDEA OF VASYL STEFANYK

**Stephan Mykush**

*Ivan Franco National University of Lviv,  
1 Universytetska Str., Lviv 79000, Ukraine*

The article includes the research of sources (origins) of the Ukrainian national idea in short stories by V. Stefanyk, its importance for modern cultural progress in Ukraine, and ways of the character-creation of Ukrainian bread-farmer.

*Key words:* national idea, novel's poetics, hermeneutics of text, folklority.

## УКРАИНСЬКО НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНЬКА

**Стэпан Мыкуш**

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
ул. Университетская, 1, Киев 79000, Украина*

В статье исследуются источники украинской национальной идеи в новеллистике В. Стефаныка, ее значение для современного культурного развития Украины, а также способы характеротворения украинца-хлебодача.

*Ключевые слова:* национальная идея, поэтика новеллы, герменевтика текста, фольклоризм произведения.

Стаття надійшла до редколегії 03.02.2011

Прийнята до друку 10.03.2011



## МОЛОДА КАФЕДРА

УДК 81'255.4–051Т.Осьмачка:821.111–2"15/16"В.Шекспір

### ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ПОЕТИКА УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДІВ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДІВ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ)

Дмитро Дроздовський

Київ

Зроблено спробу окреслити рецепцію В. Шекспіра в перекладах Т. Осьмачки, з'ясувати природу перекладацького методу та сформулювати філософсько-художню концепцію поглядів Т. Осьмачки на драматичну В. Шекспіра.

*Ключові слова:* рецепція, експресіонізм, В. Шекспір, Т. Осьмачка, необароковий переклад.

Проблема рецепції однією національною художньою системою текстів іншої системи або найвидатніших творів із канону світової літератури пов'язана не лише з розширенням парадигм художності літератури-реципієнта. Важливо враховувати також, у який спосіб відбувається рецепція, в якій формі тексти інших культур потрапляють у новий художньо-національний простір, у який час відбувається цей міжкультурний *діалог*. Саме тому, з другого боку, важливо брати до уваги особливості культурно-історичної свідомості періоду, в якому відбувається рецепція. Як зазначає Т. Денисова, вивчення таких категорій, як «канон», «рецепція» тощо допомагає у вивченні історії розвитку жанрів, стилів певної національної літератури. «Історію жанрів, напрямів, шкіл можна структурувати за принципами генези, канону, рецепції, поетології, компаративістики, наративістики, історії ідей тощо» [1, с. 6].

У цій статті ми спробуємо окреслити рецепцію творів Вільяма Шекспіра в українській літературі на матеріалі перекладів Тодосія (Теодосія) Степановича Осьмачки (1895–1962). Важливо зауважити, що в поглядах на В. Шекспіра, які ми маємо в Т. Осьмачки, наявні тенденції ще дорадянського (в будь-якому разі не-радянського) розуміння В. Шекспіра<sup>1</sup>, але, безперечно, «заангажованого» відповідно до інших завдань розбудови національної художньої свідомості.

<sup>1</sup> Важливо зазначити, що у своїх літературознавчих пошуках Ігор Костецький передовсім орієнтується на західні джерела. Це помітне і в публікаціях про В. Шекспіра, і в інших студіях, скажімо, у ґрунтовній праці: *Вибраний Стефан Георг по українському та іншими, передусім слов'янськими мовами*: у 2 т.; [видали Ігор Костецький, Олег Зуєвський]. – Штутгарт: На горі, 1971.



До В. Шекспіра Т. Осьмачка звертається, щоб у такий спосіб розширити художній простір української літератури. «...перекладаючи “Макбета”, Теодосій Осьмачка створив важливий твір мистецтва [...] широкого інтересу і застосування» [12, с. 53]. В. Жила також зазначає, що «переклад виявляє глибоку емоційну перейнятість Осьмачки, який є надзвичайно чутливим до усіх проявів присутніх у творі характерів. Перекладач дивиться на них із розумінням і правильно витлумачує їхні функції. Він досконало красномовний і, можливо, дещо суворий, інтерпретуючи атмосферу жаху і таємних сил, які контролюють слова та вчинки в трагедії. Осьмаччина подача “Макбета” не втрачає через свою ускладненість; це п’еса, в якій дія стрімко просувається вперед, втілюючи шекспірівську реальність, але побачену через призму почуття і розуму Осьмачки. Я помічаю в ній Осьмаччині почуття і відчуження, його манеру сприйняття і ті важливі риси, які не дають применшити величі трагедії. Переклад виконано могутньою, зворушливою мовою» [12, с. 52–53].

Нагадаємо, що трагедію «Макбет» у світовому літературознавстві інтерпретують як «простір *перфекційної* реалізації задуму, якомога повнішого зображення дійсності. Передовсім у “Макбеті” потрібно говорити про тему змагання людини з людиною, себто з собою» [11, с. 108].

Як відомо, переклад є спробою формування національної художньої системи. Отже, увага до перекладу певного художнього твору визначається, зокрема, і специфікою історичного періоду, в якому відбувається рецепція твору, і особливістю розвитку жанрових традицій національної літератури певного історичного часу. Говорячи про жанрову традицію кінця ХІХ – початку ХХ ст., варто зазначити: «За спостереженнями М. Комарова, з 1880 по 1906 роки з’явилося понад 400 п’єс і стільки ж з 1906 по 1912 роки разом із перекладами. У цей період українська драма тяжіє до потужного відтворення класичних жанрових прототипів, урізноманітнених авторськими інтенціями і творчою активністю драматургічного слова. Спостерігається надзвичайна динаміка в межах жанрових парадигм близьких або й значно віддалених жанрів» [3, с. 1]. Ще наприкінці ХІХ ст. маємо спробу розширити простір рецепції в українській літературі, що передовсім пов’язаний із постановкою драматичних творів європейської класики.

Зокрема, Т. Осьмачка зацікавився В. Шекспіром в інших, ніж наприкінці ХІХ ст., досить складних для української культури соціальних умовах, пов’язаних із черговою втратою української державності. За нових умов важливо було створити культурний простір, що зміг би допомогти зберегти українську культуру від знищення, що мав би закарбувати соціальну трагедію нового часу. Зрештою, сама творчість Т. Осьмачки відображає соціальні жахи 30-х років ХХ ст. (важливо зазначити, що творчість В. Шекспіра відображає соціально-історичні катастрофи своєї та попередньої епохи – ХV–ХVІ ст.). Проте Т. Осьмачка за доби МУРу постає складовою тієї величезної місії, яку брали на себе представники цього мистецького угруповання, які практично втілювали концепцію художньої творчості як літургії, або й навіть теургії: «Ми всі поспішали з кожним новим твором на його

---

Тому, можна з упевненістю говорити про відмінність шекспірознавчого дискурсу, який у 40–60-ті роки формувався в УРСР і дискурсу І. Костецького.



обговорення з колегами, ми всі – попри особисті тертя, – були одержимі бажанням поділитися зробленим з іншими. Цієї братерськості, цього творчого захвату ніколи не було ні в радянських спілках письменників під диктатурою політичної партії, ні в американській спілці під диктатурою долара. Не з того треба дивуватися, що щоденне життя МУРу було сповнене свар, а з того, що попри це було в ньому горіння, захват... і, як це не дивно, творилася своєрідна братерськість» [9, с. 321].

Певною мірою, найчастіше Осьмаччину творчість вписують до експресіоністської парадигми. Саме експресіонізм пов'язаний із зображенням жахливих, неспівмірних, гротескових ситуацій (що на рівні техніки реалізується за допомогою «летючого стилю», ущільнених часових і просторових координат), які допомагають реалізувати вже стратегію МУРу до зображення *повноти буття* в літературі, тенденцію *ad realiora* (Юрій Шерех). Експресіонізм постає особливо актуальною формою відтворення дійсності за умов історико-політичних і соціально-культурних криз. Щось подібне ми мали і в 40-ві роки ХХ ст. Водночас, одна зі світоглядних рис експресіоністської поетики полягає в особливій емоційності опису, що викликає в читача потужну емоційну реакцію на зображуване. Зауважимо, що подібну емоційну наративну конденсованість літературознавці засвідчують у трагедії «Макбет» [11, с. 131].

«Тріумф “Макбета” в організації художнього світу, ніколи не вдавалося створити щось подібне в двох тисячах ста рядках. Слово, яке найкраще пасує до цієї ситуації, це слово “дивовижність”, “дивність”<sup>2</sup>. Все в цій трагедії дивне, і в битві, що передує трагедії (“All hail, Macbeth! hail to thee, thane of Glamis!”), і момент, коли Макбет повертається до леді Макбет, то “Your face, my thane, is as a book where men / May read **strange** matters”» [10, с. 347].

Зрештою, ця *дивність, таємничість* постійно переслідує цю трагедію, що розгортається у просторі дивних знаків, особливих «сигнатур» ренесансного письма. Глядачі існують у системі таємничих указівників. Не випадково слово «**strange**» трапляється в тексті трагедії досить часто: «Lamentings heard i' the air; **strange** screams of death», «Within the volume of which time I have seen / Hours dreadful and things **strange**», «And Duncan's horses—a thing most **strange** and certain», «heir cruel parricide, filling their hearers / With **strange** invention», «With twenty mortal murders on their crowns, / And push us from our stools: this is more **strange** / Than such a murder is» тощо.

Світ «Макбета» – «це темний і таємничий світ, від початків захоплений відьмами» [10, с. 347]. Ця трагедія має особливу композицію, що реалізується через сцени, які позначають межові стани; їх неможливо чітко зрозуміти з позиції класичної раціональності. «Банко випозичає в ночі “темну годину”, останню годину, яку він зможе провести на землі, в якій не існує розрізнення між темрявою та світлом:

That darkness does the face of earth entomb,  
When living light should kiss it? (II, IV, 9–10)» [10, с. 347].

<sup>2</sup> Мається на увазі англійське поняття «strange».



Трагедія «Макбет» (а Т. Осьмачка починає свій діалог із В. Шекспіром саме з перекладу цієї трагедії) побудована на принциповій утаємниченості, недовомовленості. «Якщо спробувати змалювати в уяві картини того, чого автор не позначив на папері, лишивши тільки натяки, то можна справді жахнутися. В цьому особлива сила «експресіонізму» цієї трагедії:

That look not like the inhabitants o' the earth,  
And yet are on't?

(«Макбет», I, III, 41–2)

Чи:

Take any shape but that, and my firm nerves  
Shall never tremble

(«Макбет», III, IV, 102–3)

...Або ось у такому фрагменті:

why do I yield to that suggestion  
Whose horrid image doth unfix my hair  
And make my seated heart knock at my ribs,  
Against the use of nature? Present fears  
Are less than horrible imaginings:  
My thought, whose murder yet is but fantastical,  
Shakes so my single state of man that function  
Is smother'd in surmise, and nothing is  
But what is not

(«Макбет», I, III, 134–42)» [3, с. 350].

Отже, американські шекспірознавці наголошують на використанні «експресіоністської» образності, експресіоністської поетики в трагедії «Макбет». Дія в цьому творі не дорівнює діянню, водночас, існує особливий вакуум між зовнішньою дійсністю трагедії та внутрішньою подієвістю, що наявна лише на рівні натяків. Так, на мечі Макбета закарбовано: «smoked with bloody execution». Водночас, друга сцена першого акту відкривається словами Макбета: «What **bloody** man is that? He can report, / As seemeth by his plight, of the revolt / The newest state» (жирний шрифт наш. – Д. Д.). Далі Малколм пояснює, що це «This is the sergeant / Who like a good and hardy soldier fought / 'Gainst my captivity. Hail, brave friend! / Say to the king the knowledge of the broil / As thou didst leave it». Отже, слово «**bloody**» буде постійно переслідувати Макбета. Важливо зауважити, що в англійській мові воно позначає не лише «кривавий», «поранений», а й «чортів», «клятий» тощо.

Дійство трагедії оповито ніччю та туманом, ми не можемо розібратися в стрункій подієвості, оскільки перебуваємо в таємничому просторі «сигнатур»:

Come, thick night,  
And pall thee in the dunest smoke of hell,  
That my keen knife see not the wound it makes,  
Nor heaven peep through the blanket of the dark,  
To cry 'Hold, hold!'

(«Макбет», I, V, 51–5).



Колридж писав, що «Shakespeare as a poet was providing in images a substitute for that visual language which in his dramatic works he got from the actors». Визначення дії як візуалізованої мови дуже промовисте» [10, с. 21]. В. Шекспір і справді намагався працювати на межі перекодування двох семіотичних систем: він перекодував мову акторів на мову художнього твору і навпаки, мав здатність подавати художню мову написаного твору готовими формами для сценічного втілення. Отже, «візуалізація мови» – це, певною мірою, також і спроба підійти до того, що сьогодні ми називаємо *поетикою експресіонізму*, орієнтованою на вираження і враження реципієнта надмірністю зображуваного. З другого боку, доречно говорити і про особливий «ренесансний імажинізм» у В. Шекспіра, коли перед читачем постає цілком зримий художній образ (або художня деталь). «Тож не дивно, що в шекспірознавстві для визначення поняття «образ» («image») застосовують і до метафор, і метонімії, і персонажів, характерів, деталей, інтер'єрів, інших форм художнього вираження у В. Шекспіра (зокрема, це блискуче продемонструвала у своїй праці К. Спурджен (Caroline Spurgeon)» [10, с. 21]. У В. Шекспіра «Symbolism grows naturally out of the materials of the drama» [10, с. 23]. Американські шекспірознавці наголошують на особливому поєднанні «матеріальності» та «символічності» у В. Шекспіра, що підтверджує думку про те, чому твори цього автора стали близькими для українських письменників, зокрема в період МУРу. Ми справді маємо потужно представлену «символістську магму» у творчості видатного англійця. Не дивно, що початок ХХ ст. став тим часом, який на філософському рівні був близьким до всіх символістських виявів у культурах попередніх епох.

«Для Шекспіра властиве те, що його характери не впливають із власної долі, дія не впливає також із неї. Для Шекспіра “людську сутність” не можна описати словами Голсуорсі “the best plot here is”. Другорядні персонажі в Шекспіра висловлюються значно конкретніше і чіткіше. Великі шекспірівські характери не виокремлюються із природи, не доповнюють її, а протистоять їй» [10, с. 319–320].

Сцена, коли вбито Дункана, постає однією з найтрагічніших у ренесансній трагедії. «Вбивство Дункана видається начебто поспішним, непродуманим, а проте, по-справжньому трагічним! В трагедії відважний і чесний чоловік у мить стає злочинцем проти закону моралі. Сер Артур прирівнює вбивцю до Сатани: “Evil, be thou my good” або “Fair is foul and foul is fair”. Зміна, що відбувається, не є психологічно вмотивованою, радше, ми маємо якусь контрастну ситуацію, яка не осмислюється глядачем, а приймається емоційно через надмірно явлену дію» [10, с. 320].

Варто зазначити, що В. Шекспір віддаляється від нарації, яку маємо в Голіншеда. Але це поглиблює експресивно-емоційну силу трагедії та силу імагінативну. Передовсім законом трагедійної логіки керує прагнення вразити емоційну природу глядача, як-от:

**Sergeant**

Yes;

As sparrows eagles, or the hare the lion.



If I say sooth, I must report they were  
As cannons overcharged with double cracks, so they  
Doubly redoubled strokes upon the foe:  
Except they meant to bathe in reeking wounds,  
Or memorise another Golgotha,  
I cannot tell.  
But I am faint, my gashes cry for help» [10, c. 321]. («Макбет»).

«В історичних хроніках, у “Генрі IV” чи “Кромвелі” перемагає історія. В Шекспіра – закон сцени. Макбет у трагедії змінюється лише один раз. Отелло ніколи не йде на таку рішучу зміну, він, перебуваючи в стані омани, здійснює акт справедливості, як йому це видається. В будь-якому разі неможливо говорити про психологію в цих двох найвизначніших трагедіях. Натомість можна говорити про особливості мотивації персонажів. Ось саме ця мотивація породжена не психологією, а емоційно-експресивною силою театру» [10, с. 325].

У нашій статті ми поділяємо тезу про те, що «експресіонізм як специфічний спосіб образного вираження, на переконання К. Едшміда, – явище наднаціональне, не лише особливе “завдання мистецтва”, а “вимога духу”, “не програма стилю”, а “питання душі”, “проблема людства”, тому він “існував в усі часи”, адже “всі похмурі великі революції духу породжували один і той же образ творення”, “стиль, спільний для багатьох”. Проте на початку ХХ ст. у багатьох європейських країнах виникла не лише нагальна потреба в такому способі вираження, а й були світоглядно-психологічні передумови для його естетичного вияву на стильовому рівні» [4, с. 28].

Експресіоністський світогляд знайшов свій вияв в українській літературі ще у 1910–1920-х роках ХХ ст. Як зазначає Р. Мовчан: «У 1910–1920 рр. експресіонізм не оминув і мистецтва України – там був для нього сприятливий національний ґрунт: потужна барокова й романтична традиції, активізовані в період кризового стану суспільства, модернізація колективної свідомості. Адже “едшмідівська воля й спрага до життя” (М. Хвильовий), спрямовані на перебудову світу, визначали загальну емоційну атмосферу тодішньої української дійсності. Це проявлялося не лише в масовому ентузіазмі й духовному піднесенні, активізації громадянської позиції звичайних людей, а й створювало атмосферу незадоволення, невпевненості, спонукало до несподіваних прозрінь, глибоких розчарувань і неприхованого бунту непокорених. Експресіонізм і уособлював цей бунт, був новим суб’єктивним відчуттям, що його не міг художньо забезпечити імпресіонізм. Тому у 1920-ті роки він вільно проникав у всі шпарини тодішнього українського мистецтва й приживався в ньому, хоча й не оформився в єдину стильову течію, як було в Німеччині» [4, с. 28–19].

Саме до експресіоністської поетики Р. Мовчан зараховує творчість Т. Осьмачки. В українських культурних умовах експресіонізм був складовою модернізаційного мистецького руху, що розвинувся в українській літературі початку ХХ ст. Обидві художні системи були орієнтовані на створення іншої дійсності. «Власне, для українського мистецтва “романтика вітаїзму”, “активний романтизм” і експресіонізм були поняттями одного модерністського ряду – як його виражальні світоглядно-естетичні моделі, спрямовані на заперечення, спротив,



удосконалення й перетворення життя, зі спільною ірраціональною основою, перевагою духовного над матеріальним. Ще К. Едшмід вважав, що в експресіонізмі відродилися саме ідеї романтизму, що «експресіонізм – той самий романтизм, тільки інтенсивніший, активніший, так би мовити – романтизм “експресивний”». Світовідчуття експресіоністів – ідеалістичне. Проте вони «запалені великими ідеями людськості сильніше, ніж от борці романтизму, які ще невиразно шукали духа» (К. Едшмід). Тому в тодішній українській літературі експресіонізм виконував інтегруючу роль між авангардом і модернізмом, хоча й проявлявся лише на рівні індивідуальних стилів виразними стильовими тенденціями. Вони оновлювали мову української прози, робили її більш динамічною й «урбанізованою», утілюючи «бунтарське самовираження». Загалом експресіонізм легко вписується в модерністську парадигму 1920-х років, бо у своїй класичній основі є відкритим задекларованим бунтом проти реалістичної традиції зі ставкою на виняткову суб'єктивність, а не лише зустрічною течією проти імпресіонізму й натуралізму» [4, с. 29].

Т. Осьмачка прагнув створити якісно іншу українську мову, що відрізнялася б від попередньої літературної традиції. Особливість перекладу творів В. Шекспіра засвідчує цю авторську інтенцію, що пов'язана з використанням експресіоністського перекладацького методу. Своєю чергою, експресіоністська поетика справді давала можливість актуалізувати потуги української художньої мови зокрема ще барокової доби (особлива барокова образність, реалізована в метафорах-консейтах, у паліндромах, «ракових» віршах тощо). Як зазначає Б. Шалагінов, метафори-консейти не є аж настільки чужими для ренесансної художньої ментальності: «Шекспір освоює *консейт* – ускладнену розгорнуту метафору, де в чуттєво унаочнених образах зближуються далекі явища чи абстрактні поняття... Характерний приклад консейта в драматургії – розмова Ромео і Джульєтти про пілігрима під час танцю» [5, с. 189].

Водночас Т. Осьмачка постає і «бароковим» перекладачем В. Шекспіра, що засвідчує мова перекладів. Т. Осьмачка послуговується часто архаїчними лексемами, що вийшли з активного вжитку в його час. У такий спосіб він хоче досягти адекватності в перекладі: використати лексику, яка буде наближеною в часі до доби В. Шекспіра. Власне, сьогодні багато труднощів у англійців викликає розуміння Шекспірових фраз, оскільки код до тієї мови частково втрачено. Певно, що Т. Осьмачка прагнув використати лексичний запас забутої лексики. Проте також можна говорити і про творення перекладу, який потребуватиме свого розшифрування з боку читача.

Визначаючи особливість Осьмаччиного сприйняття В. Шекспіра, можна висловити таку думку: В. Шекспір для українського письменника був поетом надчасовим, який зумів схопити універсальну сутність людського життя, історії. Отже, В. Шекспір створив своїх персонажів універсальними, «матричними», подібними до *традиційних* персонажів (Одісея, Олександра Македонського, Агасфера). Тому українська література має взорувати на цю психологічну та світоглядну універсальність ренесансних характерів і прагнути до зображення *людини в часі*, позаяк лише в такий спосіб можна досягти тієї повноти зображення, як це вдалося В. Шекспіру. Проте, якщо говорити про переклад Шекспірових творів,



то тут Т. Осьмачка відходить від думки, що й переклад у нову епоху має бути «новим». Навпаки, перекладачеві йдеться про використання архаїчної та напівзабутої лексики, яка б у читацькому сприйнятті створювала ефект незвичності, «очуднення». Тобто Т. Осьмачка прагне подати твори В. Шекспіра як *інакші* відносно до мови свого часу. Проте подібна інтенція в 30-ті роки ХХ ст. могла мати інше підґрунтя: зберегти українську мову від експансії російської.

Ось лише кілька прикладів, що засвідчують «архаїчність» і «домодерність» перекладацького методу, яким послуговується Т. Осьмачка:

- «...А слуги аж харчать, **п'яненні**» (76<sup>3</sup>). П'янений – дуже п'яний.
- «В **догоді немірений** день скінчив» (73). Догода – 1) догідливість, погодження; 2) зручність, задоволеність. Тут це слово вжито у другому значенні.
- «І **насмів** він багато...» (92). Насміти – відважитися, посміти.
- «...І ночам, і дням, // Що грядуть, лише вони дадуть // І владу царську, і **обладу**» (7). Облада – нерухоме майно, маєток. Спільнокореневе слово, проте таке, що має статус *історизму*, – *обладунок*.
- «Не **впередили** нас, і наша воля // Слугою **недостачі** стала» (74). Впереджати – 1) випереджати, обганяти; 2) попереджати. Тут слово вжито у другому значенні.
- «Неприродне все, як і **трапунок** той...» (87). Трапунок – випадок.
- «...Смерть провадить останню **змагу** із життям» (76). Змага – суперечка, сперечання.
- «...Хто // Від жінки народився, не завгорить // Тобі» (116). «...Хто вчинок цей **сподіав**, більше, ніж кривавий?» (88). Сподіяти – вчинити.
- «Чи не отой це хutorянин, який **завирився**, ждучи достатків» (80). Завиритись – розсердитись, розгніватись.

Ця лексика – історична, архаїзована, вже певною мірою забута в часи Т. Осьмачки. Деякою мірою слова подібні до русизмів, проте словник Б. Грінченка засвідчує, що це «позірні русизми», які просто були добре забыті, а тому і сприймалися, як русизми. Можна помітити, що Т. Осьмачка прагне наблизити мову свого перекладу до оригінальної мови В. Шекспіра, зробити її «дивною» для сприйняття.

До подібного методу вдається й І. Костецький, перекладаючи, наприклад, «Сонети» В. Шекспіра (хоча видання «Шекспірових сонетів» показує всю повноту стильової палітри в українській літературі – від бароко, сентименталізму, романтизму до імпресіонізму, модернізму). Як зауважує дослідниця рецепції В. Шекспіра в українській літературі Л. Коломієць: «Ігор Костецький – ерудит із тонким відчуттям поетичної епохи і поетичного стилю – з цілком об'єктивних причин обирає найменш популярний у читача (звичного в перекладі бачити “прозорий” зміст оригіналу) радикальний шлях стилізації. Цими причинами послужили стильові особливості Шекспірового сонету, а саме: “непрозорість”, неоднозначність його поетичного мовлення, на якій неодноразово наголошували

<sup>3</sup> У дужках вказано сторінки, з яких узято цитати, за виданням: *Шекспір В. Макбет*; Генрі IV / В. Шекспір; [пер. з англ. Т. Осьмачка]. – Мюнхен: На горі, 1961. – 446 с.



дослідники (в тім числі, й українські), але яку перекладач, орієнтований на передачу змісту оригіналу, мусить ігнорувати, в протилежному разі його переклад втратить на "зрозумілості" читачеві, а отже – на легкості сприйняття – читабельності – перекладу, тобто на його комунікативній функції, що для переважної більшості перекладачів і перекладознавців є абсолютним критерієм оцінки якості перекладу. В цих обставинах переклади Костецького обминають увагою і читачі і критики, оскільки їх складна мовностильова структура не розрахована на запити масового читача, якими переважно й керуються останні, а вимагає тонкого філологічного аналізу» [2, с. 193].

Проте Т. Осьмачка вдається і до експресіоністської поетики в перекладі В. Шекспіра. Передовсім про експресіонізм можна говорити (на рівні техніки), звернувшись до аналізу поетичної метафорики Т. Осьмачки. Засоби лексичного увиразнення показують, що перекладач прагне використати такі засоби увиразнення, які властиві для В. Шекспіра, проте які в українській літературі були реалізовані сповна в бароковій літературі. Наведемо деякі приклади:

- «...божевіллям у мене зір мигтить» (75)
- «...вигуками дивними там вуха // Всім роздимають» (92),
- «...відвернулась віра» (58),
- «...гамір ночі позіхне» (99),
- «...до рятунку рани мої волають» (53),
- «...душею витягатися на муках...» (97),
- «життя його під суд тяжкий схилилось» (59),
- «...кажан пролине // Свій літ чернечий» (97),
- «каміння порухом руша...» (108),
- «...ліси словами гомонять» (108),
- «...молошний вельми ти на добрість...» (64),
- «навмисна кволість» (78),
- «...найближчої тропи не вхопиш» (64),
- «...напружте свою відвагу // Аж до луску...» (72),
- «...не обереться мук» (55),
- «...нереальний глуме, геть!» (107),
- «...ніж не бачив рани // Тії, що сам прооре» (65),
- «...словами кількома // Обмін зробити...» (74),
- «...сни затіпають північні нами» (97),
- «...сова десь голосила» (76),
- «...сонце піднімає світло» (53),
- «...щоб я в полон не впав» (52).

Ці фрагменти з перекладеної трагедії «Макбет» засвідчують прагнення до поєднання непок'єднуваного (творення оксиморонної художньої дійсності), до витворення ефекту «очуднення» шляхом розламування читацького очікування (це «очуднення» як притаманну рису шекспірівських текстів обґрунтував у своїх передмовах до перекладів Т. Осьмачки І. Костецький): традиційні сполучення, фразеологічні зрощення трансформуються, видозмінюються в несподіваний спосіб. Так, у Осьмаччиному перекладі «Макбета» «відвернулась віра», хоча звичним є сполучення «відвернулась доля», «напружте свою відвагу» (звичніше: «напружувати



увагу чи зусилля»), «не оббереться мук» (замість «не оббереться біди, лиха»). У кількох випадках метафору побудовано на поєднанні семантично ніби несподіваних слів, які, проте, розширюють горизонт художньої образності в перекладі: «кажан долине // Свій літ чернечий», «сова десь голосила», «сонце піднімає світло», «ліси словами гомонять» тощо. Отже, використовуючи архаїчну лексику, автор перекладу прагне бути оригінальним на іншому рівні: рівні засобів вираження, метафоричності художньої мови, на рівні авторських новотворів (стилістичних неологізмів): веселуші (ночі), забатожена (шкапа), завоїстий (тобто: заводій), мислюю (тобто: мчуся), (одержу) москотульки (тобто: віддубасять), набульбашений (негідник), обвиванці, оженячений, оконячений, орукавичить (руку), охлявач, поплювуха, прошколений, розвиразкований, стрімучий, шпигачка тощо.

Наводимо деякі з них разом із оригінальним текстом В. Шекспіра<sup>4</sup>:

- «But there's no bottom, none, // In my **voluptuousness**» (1315) – «Та ніхто дістати // Не зможе дна в моїй **ласоті...**» (128);
- «In the rebel's **fight...**» (1294) – «...У **бойовиську** із бунтівниками...» (59);
- «Most **sacrilegious murder...**» (1302) – «Страшний, **святонаругий** душогубець...» (83);
- «Norway himself, // With **terrible numbers...**» (1293) – «Сам король норвезький // Із хмарами своїх **потуг незглядних...**» (54);
- «Stay, you **imperfect speakers...**» (1294) – «Стривайте, ви, **промовці недомовні...**» (58);
- «Thou liest, thou **shag-ear'd villain!**» (1314) – «Брешеш ти, поганцю **кудлий!**» (125);
- «With twenty **trenched gashes** on his head...» (1308) – «...Ран із двадцять // У голові **дірують...**» (104).

Можна помітити, що авторське новотворення в Т. Осьмачки ґрунтується на принципах згаданої вище «семантичної поетики»: маємо приклади паронімічної атракції, семантичної інновації тощо.

Експресіоністська поетика поставала особливим художнім «буфером» між поетикою авангарду з прагненням до крайнього оновлення художньої мови та модерністськими тенденціями. Експресіонізм і авангард поєднує прагнення до «поетики надмірної вражальності». «Спільним знаменником для різновекторних ознак авангардного руху 20-х років пропонується визнати фактор екстремальності» (жирний шрифт наш. – Д. Д.). Водночас, ця «екстремальність» була однією з визначальних рис Шекспірової творчості. Зрештою, тяжіння до надміру постає також складовою ренесансного художнього світогляду.

<sup>4</sup> Оригінальні фрази з В. Шекспіра цит. за вид. : *Shakespeare W. The Complete Works of Shakespeare / W. Shakespeare.* – Massachusetts-Toronto, 1971. – 1743 р. Переклади відповідних фраз у Т. Осьмачки – за вид. : *Шекспір В. Макбет. Генрі IV. / В. Шекспір ; [пер. з англ. Т. Осьмачка].* – Мюнхен : На горі. – 1961. – 446 с.



## Список літератури

1. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття / Т. Н. Денисова. – К. : Довіра, 2002. – 318 с.
2. Коломієць Л. В. Мовно-стильові виміри творчого методу перекладача : на матеріалі українських перекладів Шекспірових сонетів / Л. В. Коломієць // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. праць. – К. : Логос. – 2000. – С. 192–202.
3. Малютіна Н. П. Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. П. Малютіна. – К. : 2007. – 40 с.
4. Мовчан Р. В. Модернізм в українській прозі 1920-х років : генезис, поетика, стратегії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Р. В. Мовчан. – К. : Логос, 2009. – 40 с.
5. Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література. Від античності до початку ХІХ сторіччя : історико-естетичний нарис / Б. Б. Шалагінов. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2004. – 355 с.
6. Шекспір В. Твори: в 6 т. / В. Шекспір. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1. – 536 с.
7. Шекспір В. Трагедія Макбета ; Король Генрі IV / В. Шекспір ; [пер. з англ. Т. Осьмачка] ; [ред. Ігор Костецький]. – Мюнхен : На горі, 1961. – 447 с.
8. Шекспір В. Сонети / В. Шекспір ; [з англ. пер. Ігор Костецький]. – Мюнхен : На горі, 1958. – 254 с.
9. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. / Юрій Шерех. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 2. – 367 с.
10. Downer A. S. The Life of Our Design : The Function of Imagery in the Poetic Drama / A. S. Downer // Shakespeare. Modern Essays in Criticism ; [edited by L. F. Dean]. – New York : Oxford University Press, 1967. – P. 19–36.
11. Goddard H. The Meaning of Shakespeare / H. Goddard. – Chicago and London : Phoenix Books, 1951. – Vol. II. – 302 p.
12. Zyla W. Teodosij Os'machka as a Translator of Shakespeare's Macbeth / W. Zyla // Українська шекспірія на Заході – Едмонтон : Славута, 1990. – С. 69–84.

**EXPRESSIONISTIC SUBLIME IN THE  
UKRAINIAN TRANSLATIONS OF WILLIAM SHAKESPEARE  
(BASED ON THE TRANSLATIONS OF TODOS OSMACHKA)**

**Dmytro Drozdovskyi**

*Kyiv*

In the paper, we have an attempt to analyze the reception of W. Shakespeare in translations by T. Osmachka, to define the nature of the translation method and philosophical viewpoints of T. Osmachka on the W. Shakespeare's dramas.

*Key words:* reception, expressionism, W. Shakespeare, T. Osmachka neo-baroque translation.



**ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ ПОЭТИКА УКРАИНСКИХ ПЕРЕВОДОВ  
ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДОВ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ)**

**Дмитрий Дроздовский**

*Киев*

В статье сделано попытку очертить рецепцию В. Шекспира в переводах Т. Осьмачки, выяснить природу переводческого метода и сформулировать философско-художественную концепцию взглядов Т. Осьмачки на драматическую В. Шекспира.

*Ключевые слова:* рецепция, экспрессионизм, В. Шекспир, Т. Осьмачка, необарокковый перевод.

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2011

Прийнята до друку 15.03.2011



УДК 81:[821.161.2–1"19"+821.133.1–1"19"]:78

## ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕНЕСЕННЯ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ В УКРАЇНСЬКУ ТА ФРАНЦУЗЬКУ ПОЕЗІЮ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Ярина СТЕЦЬКО

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

Досліджено лінгвістичні аспекти проблеми синтезу мистецтв (зокрема поезії та музики). Проаналізовано засоби передання музичних жанрів у поезії. Окремі жанри та форми, які віддавна належали до музики входять як в українську, так і у французьку поезію початку XX ст. Розглядаємо твори Павла Тичини, написані у жанрі теми з варіаціями («Арфами, арфами...», «Закучерявилися хмари...», «Гаї шумлять», «Деся надходила весна», «З кохання плакав я...»). Як приклад екстраполяції сонатної форми в поезію розглянуто вірш Поля Елюара «On ne peut te connaître». Досліджено засоби передання сонатної форми і жанру симфонії у «П'ятій симфонії» Євгена Маланюка.

*Ключові слова:* синтез мистецтв, тема з варіаціями, сонатна форма, симфонія.

Поезія першої половини XX ст. максимально наближується до інших видів мистецтва, зокрема – до музики. Це зближення, окрім інших рівнів, відбувається також і на жанрово-композиційному. Значну роль у зближенні поезії з різними мистецтвами відіграв ще Стефан Малларме, який вбачав у природі лише знак. Саме він великою мірою посприяв формуванню символізму у французькому поетичному мистецтві. Поет прагнув написати універсальний твір, щось на зразок *Summa poetica*. Аналогічні спроби в мистецтві пластичних форм проводив Опуст Роден. Загальна тенденція злиття поезії з музикою прослідковується в самих назвах поетичних творів того часу: «Гами» Стюарта Мерріля, «Осінні сонати» Каміля Моклера, «Північно-західна колискова у мінорі» Трістана Корб'єра, «Романси без слів», «Осіння пісня», «Мінорний пейзаж» Поля Верлена, який прагнув до музикальності і співучості вірша, граючи «словами і складами, як музикант звуками» [7, с. 13].

Щодо самої музики початку XX ст., то і французькі, і українські композитори прагнули до новизни і, водночас, до простоти викладу музичного матеріалу. Для доробку композиторів цього часу були характерні розмаїття задумів і стильових манер, тенденція до творення великих форм у симфонічній, оперній та камерно-інструментальній музиці. Накреслювалося потужне піднесення інтелектуального рівня музичної творчості. Подібні явища спостерігалися і в тогочасній поезії. Крім цього, французькі (О. Мессін, А. Жоліве, Даніель-Лесюр та ін.) і українські (К. Стеценко, С. Людкевич,



В. Барвінський, Р. Сімович, Р. Нижанківський та ін.) композитори нерідко поверталися до фольклорних джерел. Народне підґрунтя знаходимо також у поетичних творах М. Рильського, П. Тичини, Є. Маланюка, Г. Аполлінера, П. Реверді, Р. Кено. У 20-х роках ХХ ст. у Франції творили композитори Д. Мійо, А. Онеггер, Р. Пуленк, Ж. Орік. Зокрема А. Онеггер написав яскраві синтетичні оперно-ораторіальні твори, а Д. Мійо творив майже у всіх музичних жанрах. У 30-х роках у багатьох французьких композиторів (А. Русселя, Л. Дюрея, А. Радіге та інших) посилюлися модерністичні тенденції. Композитори нерідко співпрацювали з поетами (наприклад, з Л. Арагоном). Така ж тенденція запанувала і в українській музиці кінця 20-х – початку 30-х років: так, у 1928 році композитор В. Борисов узяв епіграфом рядки з вірша І. Франка до двочастинного Другого квартету, а композитор В. Косенко в другій частині свого Другого квартету (1929) використав поетичний твір В. Еллана-Блакитного. Загалом, у 20-ті роки українське музичне мистецтво переживало розквіт, справжнє відродження, відзначалося різноманіттям стилів та напрямів, високим рівнем композиторської творчості. Проте вже у 30-ті роки цей розвиток було затримано утвердженням культу Сталіна, запереченням необхідності творчих пошуків.

Тісний зв'язок з музичним мистецтвом характерний для всього творчого шляху поета Є. Маланюка. У 40-х роках він написав поему, назва якої промовляє сама за себе: «П'ята симфонія». Цей монументальний твір присвячений Василеві Тютюнникові. За епіграф до поеми автор взяв напис Людвіга-Вана Бетховена на партитурі знаменитої «П'ятої симфонії»: «So pocht das Schicksal an die Pforte» (Так доля стукає у двері). Поетичний твір Є. Маланюка стилістично дуже близький до сповненої трагізму Бетховенової музики, що стала символом поеми. Л.-В. Бетховен був улюбленим композитором поета, Зрештою вся поетична творчість Є. Маланюка до певної міри пройнята настроєм, стилем та глибоким психологізмом, притаманним його музиці. Поема «П'ята симфонія», на відміну від одноіменної чотиричастинної симфонії Л. В. Бетховена, складається з восьми частин. Проте перша частина поетичного твору «Тернопіль, 31 травня 1919» не лише за духом і настроєм, але й композиційно перегукується з першою частиною симфонії, оскільки тут дотримано характерних для симфонії норм сонатної форми. У музиці сонатна форма ґрунтується на експозиційному протиставленні і репризному об'єднанні музичного матеріалу за тональними і тематичними ознаками. Сонатна форма складається з трьох головних частин – експозиції, розробки і репризи. Перші два рядки поеми відтворюють перші такти відомої Бетховенової симфонії і виконують функцію головної партії, яка веде головну думку і дає імпульс для подальшого розвитку:

... Так стукає судьба у браму серця,  
І треба вміть почути віщий стук... [2, с. 390]

На основі цього ж образу, цієї ж теми знову за законами класичної симфонії побудована наступна строфа твору, яку можна трактувати як побічну партію, тобто дещо видозмінене трактування головної теми:



То мить була, коли скалками терцій  
Дробило час.  
Нервово бгав п'ястук  
Пустий наказ – безсилу смугу друкую  
Чекать? Розпорошитися? О, ні! –  
Ось стукає судьба, і криця стуку  
Скресає в іскрах вже нестримний гнів [2, с. 390].

Наведена вище строфа характеризується притаманними для побічної партії в музиці моментами ліризму («То мить була, коли скалками терцій / Дробило час»), а також розвитку, навіть, прориву («Скресає в іскрах вже нестримний гнів»).

Далі йдуть поетичні рядки, в яких розвивається образ і фабула твору, тому їх доцільно порівнювати з розробкою, яка через ефект поступового *crescendo* (наростання звуку) на словах «Й крізь шкло вагону ріс червневий гук» переходить в репризу, де знову звучить головна тема, яка врівноважує цілісну форму твору:

Так стукає судьба у двері серця,  
І треба вміть схопити віщий звук [2, с. 392].

Таким способом ця складна і, водночас, гнучка форма дала змогу поетові не лише максимально наповнити поему звучанням музики Л.-В. Бетховена, але й відобразити багатогранність та несподівані контрасти задуманих образів. Наближує поему до музики й відповідне евфонічне опрацювання тексту.

Паралелі поетичних жанрів з музичними простежуються й у французькій тогочасній поезії. Зокрема, твір П. Елюара «On ne peut te connaître» тематично і композиційно нагадує собою поширену в музиці сонатну форму (форма, що ґрунтується на розвитку двох тем у різних тональностях. Характерним для сонатної форми в музиці є безперервність та інтенсивність у розвитку, загострення тематичних контрастів з поступовим наближенням і узагальненням тем. Головні її розділи – це експозиція, розробка та реприза).

On ne peut te connaître  
Mieux que je te connais

Tes yeux dans lesquelles nous dormons  
Tous les deux  
Ont fait à mes lumières d'homme  
Un sort meilleur qu'aux nuits du monde

Tes yeux dans lesquelles je voyage  
Ont donné aux gestes des routes  
Un sens détaché de la terre

Dans tes yeux ceux qui nous révèlent  
Notre solitude infinie  
Ne sont plus ce qu'ils croyaient être



On ne peut te connaître  
 Mieux que je te connais [5, с. 497–498].

Образ ліричного героя, як домінантний у перших двох рядках, виконує роль загальної тональності твору. Головним образом наступних трьох строф є «les yeux» (очі), а зі зміною образу міняється і тональність. Тому доцільно порівнювати ці строфи з розробкою, у якій відбувається зміна тональності і розробляється тема. Анафоричні повторення сполучення «les yeux» на початку кожної з цих строф, а також повторення однакових синтаксичних конструкцій («Tes yeux dans lesquelles nous dormons»; «Tes yeux dans lesquelles je voyage» та «Ont fait à mes lumières d'homme/Un sort meilleur qu'aux nuits du monde»; «Ont donné aux gestes des routes/Un sens détaché de la terre») нагадують собою засіб секвенції, коли єдиний музичний мотив послідовно повторюється на іншій висоті. Звідси виникає враження наростання напруги, пришвидшення загального темпу, поступового crescendo (наростання сили звуку), яке веде до кульмінаційної передостанньої строфи («Dans tes yeux ceux qui nous révèlent / Notre solitude infinie / Ne sont plus ce qu'ils croyaient être»). Як повернення до головної тональності і головної теми твору (а, відповідно, як реприза) звучать два останні рядки, які є точним повторенням перших двох.

Цікавим у жанровому плані є сповнений музики цикл Ф. Понжа «Le Mimosa» зі збірки «La rage de l'expression». Французький дослідник поезії Серж Мартен трактує названий цикл як послідовність двадцяти шести етюдів [6, с. 116]. Етюд подано у значенні, якого йому надають музиканти: вправи для розвитку виконавської майстерності, що при цьому можуть бути шедеврами музичної літератури. Характеризуючи творчість Ф. Понжа, згаданий вище дослідник часто послуговується музичним терміном «рапсодія». Саме так він визначає жанр багатьох його поезій, а тому окреслює всю творчість Ф. Понжа як «écriture rapsodique» [6, с. 75].

Опис мімози в одноіменному творі Ф. Понжа не ведеться прямими засобами. Навпаки, твір рясніє порівняннями («comme un personnage», «poudré comme Pierrot», «ses feuilles ont l'air de grands plumes, très légères»). Проте після кожного такого порівняння звучать певні застереження, які вводяться прислівниками чи сурядними сполучниками: «mais», «cependant», «aucunement», «et pourtant». З цього видно, що поета більше цікавлять відмінності, ніж аналогії. Багато слів з першого абзацу належать до театрального семантичного поля: «Poudré comme Pierrot», dans «son costume», «un personnage», «comédie», квітка з'являється на «fond d'azur» (символ декорацій).

У композиційному плані твір не має повної завершеності. Він швидше нагадує окремі записи, чернетки, на основі яких згодом мав би бути написаний твір. Кожен такий запис починається з абзацу і складається з одного речення (за винятком п'ятого абзацу, який містить два непов'язані між собою речення). У перших п'яти абзацах автор дає опис квітки, порівнює її з персонажем італійської комедії; говорить про її колір, форми; описує її характер; навіть наголошує на присутності в ній чогось вульгарного (оскільки термін «mimosa» походить з народної (вульгарної) латини). І, нарешті, в шостому абзаці Ф. Понж припиняє



опис квітки і зосереджується на самому слові. Завершальні рядки першого етюду з циклу «Le mimosa», який сам автор окреслив як «етюд дуже театральний, справжню увертюру» [6, с. 117] звучать так:

[...] Comme dans tamaris il y a tamis, dans mimosa il y a mima.

Справді слово «mimosa» походить від латинського слова «mimus», що означає «паяц», «мім». Цим і пояснюється вжите на початку твору порівняння мімози «poudré(e) comme Pierrot» (П'єро, персонаж пантоміми з напудреним мукою обличчям). Зрештою наближення понять «mimosa» і «mima» є не випадковим в етимологічному плані: назва рослини справді походить від латинського «mimus», оскільки рослина, яка має властивість скорочуватися при дотику до неї, нагадує цим гримасу міма. Отже, порівняння з П'єро має під собою логічне підґрунтя. Звідси й композиційні особливості твору: кожен абзац відіграє роль «дотику» до рослини.

Фонетичні засоби без сумніву відіграють дуже вагому роль у досягненні ефекту музикальності поетичного твору, проте музикальність поетичних творів ХХ ст. ґрунтується не так на звукових, як на змістових засобах. За приклад візьмемо ще один вірш Поля Елюара «La courbe de tes yeux»:

La courbe de tes yeux fait le tour de mon *coeur*,  
Un rond de danse et de *douceur*,  
Auréole du temps, *berceau* nocturne et sûr,  
Et si je ne sais plus tout ce que j'ai *vécu*  
C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours *vu* [5, с. 494].

Вже за своїм звучанням цей поетичний текст нагадує музичний твір, а якщо говорити точніше, то твір, написаний у жанрі колискової пісні. Кожен з рядків цієї строфи містить по одній цезурі, а тому ділиться на дві частини, з яких перша має висхідну інтонацію, а друга – низхідну. (La courbe de tes yeux ↑ fait le tour de mon coeur ↓). Семантичним конденсатором мелодизму тут є слово «berceau», що має асоціативний зв'язок як з колисковою, так і з, найчастіше, дводольним розміром.

В українській поезії П. Тичина першим почав озвучувати свої вірші, зазвичай, завдяки семантиці слова і меншою мірою – завдяки його сонориці. Твердження про музичність «Сонячних кларнетів» вже давно стало загальним. Музичні елементи органічно вплітаються у словесно-образну тканину тексту. У способі озвучення поезії через семантику поетичної мови в українській поезії П. Тичина не був першовідкривачем. Олександр Олесь, М. Вороний вміли також виражати музичні образи, та легко зауважити відмінність між П. Тичиною та іншими поетами у кількісному вживанні семантичних звукових та музичних образів. До того ж у поезії П. Тичини навіть предметний світ звучить музикою: «Горить-тремтить ріка, як музика», «акордилися планети», «тополі арфи гнуть», «арфами... обізвалися гаї», «Слухаю мелодій хмар озер та вітру», «грають грози», «вітри на арфу грають», «Звучить земля, як орган», «Дніпро торкає струни» і т. д.



Не тільки в українській, а й у світовій літературі важко знайти настільки насичену музикою поетичну збірку.

Певні жанри, що віддавна належали винятково до музичної сфери, тепер легко й органічно переходять і у сферу словесного мистецтва. Це стосується серед інших жанру теми з варіаціями, при якому головна тема видозмінюється декілька разів, відображаючи таким способом низку настроїв та нюансів. П. Тичина вдається до різноманітних повторень як на рівні семантики, так і на ритмомелодійному рівні. До жанру теми з варіаціями П. Тичина звертався неодноразово. Більшість лірико-пейзажних творів збірки «Сонячні кларнети» написана у цьому жанрі: «Арфами, арфами...», «Закучерявилися хмари...», «Гаї шумлять...», «Десь надходила весна...», «З кохання плакав я...» та інші. Враження варіаційності всіх строф утворюється також завдяки ідентичності їх ритмомелодійних малюнків. Характеризуючи ритмомелодику поезії П. Тичини «Арфами, арфами...», дослідниця Н. Костенко зауважує: «У цьому вірші використана дактило-хореїчна логоедична структура, однак вона має специфічний для Тичини характер: різнометричні стопи з'являються не в середині рядка, а в певному місці строфи (у даному випадку – дактилі в першому і сьомому рядках, хореї, у яких часом виявляється анапестичний імпульс, – у всіх інших)» [1, с. 55].

Візьмемо для прикладу ще один твір – «Не дивися так привітно...». Темою є перша строфа твору:

Не дивися так привітно,  
Яблуневоцвітно.  
Стигнуть зорі, як пшениця:  
Буду я журиться.  
Не милуй мене шовково,  
Ясно-соколово.  
На схід сонця квітнуть рожі:  
Будуть дні погожі [3, с. 42].

Усі інші строфи «розвивають» тему, зберігаючи при цьому загальну її структуру. Перший рядок другої строфи («Не милуй мене шовково») точно відтворює граматичний малюнок першого рядка першої строфи; а варіантом прислівникового неологізму «яблуневоцвітно» стає ще один неологізм тієї ж граматичної категорії «ясно-соколово». Загалом, порівнюючи перші дві строфи твору, ми бачимо метричні, звукові, словесні і навіть фразові паралелі. Введення теми з варіаціями допомагає уникнути статичності. Повна ритмомелодійна ідентичність всіх строф відтінює варіювання, що відбувається в семантичній сфері твору.

У 40-х роках ХХ ст. питання взаємозв'язку музики та поезії набуває особливої актуальності. Таке зростання інтересу до музичної проблематики в межах поетичного мистецтва певною мірою зумовлюється кризою поетичного вислову. Музика, на думку відомого французького есеїста румунського походження Сіорана, справді займає особливе місце у загальній системі



мистецтв: «Я шукав Сумніву у всіх мистецтвах (...); проте відмовився шукати його в музиці, тут він не зміг би розцвісти» [4, с. 148].

Отже, як в українську, так і у французьку поезії першої половини ХХ ст. входять численні жанри та форми, які віддавна належали винятково музиці. Серед ранніх творів П. Тичини знаходимо вірші, написані у жанрі теми з варіаціями («Арфами, арфами...», «Закучерявилися хмари...», «Гаї шумлять...», «Деся надходила весна...», «З кохання плакав я...» та інші). Тематично і композиційно відповідає нормам сонатної форми поезія П. Елюара «On ne peut te connaître». За законами сонатної форми, як це і властиво жанрові симфонії в музиці, написано твір Є. Маланюка «П'ята симфонія». Вірш П. Тичини «Закучерявилися хмари» мовними засобами відтворює ефект розлогості та раптової зміни настрою, що передаються тріолями і синкопами у вступі до Першого одночастинного фортепіанного концерту В. Косенка, французький поет Ф. Понж використовує музичний жанр етюд у своєму поетичному циклі «Le Mimosa».

#### Список літератури

1. Костенко Н. В. Поетика Павла Тичини / Н. В. Костенко. – К. : Вища школа, 1982. – 254 с.
2. Маланюк Є. Поезії / Є. Маланюк. – Львів : Фенікс, 1992. – 685 с.
3. Тичина П. Зібрання творів : у 12-ти т. / Павло Тичина. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1. Поезії 1906–1934. – 735 с.
4. Cioran. Précis de décomposition / Cioran. – Gallimard, 1984. – 266 p.
5. Les plus beaux poèmes de la langue française. – Paris : Hachette Jeunesse, 1996. – 317 p.
6. Martin S. Francis Ponge / S. Martin. – Paris : Seghers, 1994. – 164 p.
7. Mathieu P. Essais sur la métrique de Verlaine / Bernard S. Mallarmé et la musique. Paris : Seuil, 1959. – 72 p.

### THE PECULIARITIES OF TRANSFERRING MUSIC GENRES INTO UKRAINIAN AND FRENCH POETRY OF THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

Yaryna Stetsko

*Ivan Franco National University of Lviv,  
1 Universytetska Str., Lviv 79000, Ukraine*

In the context of linguistic problems, the synthesis of arts (poetry – with music) is researched, synthetic ways of achieving musical effects in a poetic piece are considered. Some genres and forms which had belonged exceptionally to music since times immemorial, enter both Ukrainian and French poetry of the first half of the XXth century. Among early works by Pavlo Tychyna we come across poems written in the genre of theme with variations. In terms of theme and composition Paul Eluard's poem «On ne peut te connaître» meets the norms of sonata form. Yevhen Malanyuk's piece «The Fifth Symphony» is written according to the laws of sonata form, as it is characteristic of genre symphonies in music.

*Key words:* synthesis of arts, theme with variations, sonata form, symphonie.



## ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕНОСА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В УКРАИНСКУЮ И ФРАНЦУЗСКУЮ ПОЭЗИЮ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Ярина Стэцько

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

Исследовано лингвистические аспекты проблемы синтеза искусств (в частности поэзии и музыки). Проанализировано средства передачи музыкальных жанров в поэзии. Отдельные жанры и формы, которые издавна принадлежали к музыке, входят как в украинскую, так и во французскую поэзию начала XX века. Рассмотрено произведения Павла Тычины, написанные в жанре темы с вариациями. Как пример экстраполяции сонатной формы в поэзии изучаем стихотворение Поля Элюара «On ne peut te connaître». Исследовано средства передачи сонатной формы и жанра симфонии в «Пятой симфонии» Евгения Маланюка.

*Ключевые слова:* синтез искусств, тема с вариациями, сонатная форма, симфония.

Стаття надійшла до редколегії 27.01.2011

Прийнята до друку 23.02.2011



УДК 821.161.2–1.09"19"О.Зуєвський:1

## ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВІЗІЇ ЕПОХИ В ПОВОЄННІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА ЗУЄВСЬКОГО

Ігор Васишин

*Національний університет «Львівська політехніка»,  
вул. С. Бандери, 12, Львів 79013, Україна*

Розглянуто повоєнну лірику Олега Зуєвського, висвітлено тематику й проблематику поетичних творів першої збірки «Золоті ворота», виділено провідні мотиви у творчості поета воєнного і повоєнного періодів.

*Ключові слова:* символізм, екзистенційні мотиви, трагізм епохи, мотив дороги, «свобода вибору», лірико-філософська рефлексія.

В українській літературі Олег Зуєвський відомий як видатний поет, перекладач, творчий доробок якого становить багато поетичних збірок, численні переклади віршів таких поетів, як В. Шекспір, Р.-М. Рільке, Е. Дікінсон, Г. Аполлінер, С. Малларме, А. Рембо. Аналізуючи художньо-стильові аспекти поезії О. Зуєвського, дослідники виділяють, зазвичай, символізм (В. Державин, І. Костецький), неосимволізм (Б. Бойчук, Б. Рубчак), у пізнього О. Зуєвського – елементи сюрреалізму (Ю. Шерех, І. Фізер, С. Павличко).

Після війни поет, як і багато його сучасників, котрі працювали в царині літератури, опинився в таборах ДіПі, де активно продовжував свою літературну діяльність в еміграційній періодиці: «Наше життя», «Світання», «Арка». Поезії воєнного та повоєнного періодів увійшли до виданої 1947 року в Мюнхені збірки «Золоті ворота», яка відразу стала помітним явищем еміграційного літературного процесу, отримавши численні відгуки від письменників, провідних критиків та літературознавців – Ю. Шереха, В. Державина, І. Костецького, С. Гординського. «Однією з найбільш значущих літературних подій другої еміграції, – писав Володимир Державин, – є книга лірики маловідомого досі поета-символіста Олега Зуєвського "Золоті ворота". Його засадчо вільний всяких фольклорних і фольклорно-тичинівських ремінісценцій, глибоко європейський, – а тим самим і органічно український – неосимволізм, вражає своєю безкомпромісовою своєрідністю і хвилює, мов та віртуозно накреслена ним самим "згадка" про речі реальніші за емпіричне життя» [1, с. 140].

Різностильову гаму української поезії повоєнного періоду (Є. Маланюк, О. Стефанович, В. Барка, Ю. Клен, Т. Осьмачка, В. Лесич) часто поєднує спільна тематика, зокрема екзистенційно-філософське осмислення проблеми епохи й людини, де світ людини, її внутрішнє «я» (екзистенція) набуває широкого спектру лірико-філософського висвітлення. Символізм ранніх поезій О. Зуєвського



безумовно поєднується з екзистенціальною традицією, у якій сконцентрованість на індивідуальності, проблемах пошуку власної автентичності, екзистенційних мотивах смутку, зневіри, тривоги, самотності, смерті, внутрішньопсихологічних аспектах людського існування визначає поетичне буття автора. Уже в першому вірші «Арабески» через образ-символ «золотих воріт» (духовного ідеалу) окреслюється лейтмотив поезій збірки – мотив дороги. Як зазначає В. Яременко, «значення (семантична) наповненість образів “далі”, “золотих воріт”, “дороги”, “ранку” підкреслюється їхньою наскрізністю у збірці» [5, с. 71]. Архетип дороги в лірико-філософській поезії символізує, з одного боку, пошук життєвого шляху людини, пізнання нею не лише навколишнього світу, а й себе, своєї автентичності, осмислення й переосмислення сенсу власного буття, його повноти й повноцінності. З іншого боку, дорога – це також постійна зміна життєвих обставин, виникнення екзистенційних ситуацій, пов'язаних зі складністю, мінливістю, швидкоплинністю й кінцевістю життя, що спричинює постійну зміну внутрішньопсихологічного стану особистості. З екзистенціалістського погляду, дорога символізує внутрішній духовний розвиток людини через пізнання себе й світу, тому що повноцінно реалізувати себе особистість може лише на шляху до майбутнього. На думку Ж.-П. Сартра, особливість людини розкривається в неповторності, унікальності людської особи, що знаходить своє безпосереднє втілення саме в цілях, задумах, проектах, спрямованих і «націлених» у майбутнє.

Дорога в поетичному світобаченні і світосприйнятті О. Зуєвського – це пошук себе і світу, світу власної екзистенції, непізнаваного, ірраціонального, який визначає внутрішнє буття людини і є центром її світовідчуття і світорозуміння. Це й «дорога в даль», у майбутнє, сповнена внутрішньої екзистенційної тривоги, з її неспокоєм, сумнівами і передчуттями («Арабески»); духовний шлях до Бога, до храму, «де над усім – веління божества...», («Я вхожу в храм...»), омріяна дорога до «оаз» щастя й добра крізь «глухі звороти» долі («Я вертаюсь до тих воріт...»); дорога віри й надії, що веде до «світлої далі» («На вході цвіт і далі малинові...», із циклу сонетів «Біля чорної брами»); «далека путь» до мети крізь страхіття епохи, де визначальними стають «свобода вибору» й духовне самоствердження («Дорожний сонет»). Бажання дійти до «золотих воріт» буремними шляхами епохи, сягнути за край непізнаваного світу, відкрити його для себе – це, насамперед, духовне прагнення до ідеалу, що підтримує, окрилює людину, даючи їй віру й насагу на шляху світопізнання. «Золоті ворота» – також символ, однак без жодних історіософічних пояснень і спільностей з реальними, київськими Золотими воротами. Це був знак віри, ідеал (золоті ворота до щастя), те ж саме, що для Михайла Ореста – святий Грааль», – підкреслює С. Павличко [4, с. 474].

Надія, змішана з тривогою, сумнівами в правильності вибраного шляху, переповнює ліричного героя на дорозі до пошуку своєї мети:

Кришталь, кришталь... і золоті ворота  
Горять на сонці. Чи ж дійду туди?  
Чи не спаде з них раптом позолота,  
А вітер злий чи не змете сліди? [2, с. 6]



Порівнюючи поетичні світи В. Лесича та О. Зуєвського, М. Ільницький зазначає: «...світ Олега Зуєвського (нар. 1920 р.) максимально звільняється з-під влади реальності і прямує у сферу мовних структур, в якій здобуває власну суверенність. Слово в нього не має означення, воно має значення. Значення, яке не можна ідентифікувати з предметами, явищами чи якимсь окресленим емоційним станом, а з тим, що такого окреслення принципово не приймає, бо воно, це слово, є чимось надреальним чи позареальним, як і позасвідомим, "нерозгаданим"» [3, с. 70]. Дорога до «золотих воріт», за якими «незнана даль», пролягає через «похмурі стіни» самотності, «зневіри, як привид туману», крізь цвинтарі, гроби, «брук-труну» у непізнаване, нереальне, але таке відчуте й бажане. Цим бажаним і стає для героя також пошук духовних і моральних істин – дорога до храму, до Бога, що, мов промінь світла, пробивається крізь мури безнадії, зневіри, створюючи, хоч на мить, ілюзію щастя й благословення, коли «підіймається знову надія», даючи віру в силу «для злету в далекі висоти» («Коли розтавала раптово...»). Власне, саме в епоху «розбожнення» й зневіри максимально загострюється екзистенційна свідомість, спонукаючи одних сприймати смерть, як трагічну кінцевість буття, а інших – ставати на шлях пошуку Бога, духовно переосмислюючи її, як етап на шляху до вічності.

Крізь символічну картину віртуального світосприйняття поета пробиваються, містифікуючись, ознаки епохи – символічно-образні штрихи її суті: даль, що «горить червоно» з піднятим над нею хрестом, останній «закритий храм», «новий цвинтар», який швидко виростає біля старого, «злий, гідкий гном» із захованими ключами від храму, що виступає його темним господарем. («Світле поле й барвисті грона...»). Проте віра й надія на спасіння не полишають ліричного героя на його шляху крізь буремні дні хижої доби, а сама можливість дотику до вічності підтримує його, дає життєву наснагу («Може й буде, що в смутний день...»):

Може й буде, що в смутний день,  
Як вогні догорять на луках,  
Хтось прославлений знов прийде  
І до замкнених трун постука [2, с. 22].

Друга частина поетичної збірки О. Зуєвського має символічну назву «На перепуттях». Семантика художньо-філософського архетипу «перепуття» («роздоріжжя») передбачає розкриття внутрішньопсихологічного стану людини, яка постає перед вибором духовних, моральних цінностей, життєвих пріоритетів. Цей нелегкий вибір дуже часто супроводжується сумнівами, тривогою, внутрішніми конфліктами та боротьбою з власним «я», проте він дає змогу самовизначитися, осмислити та переосмислити минуле й продовжити свій шлях. Саме «на перепуттях» духовного самопізнання і самовизначення опиняється ліричний герой О. Зуєвського, мандруючи дорогами епохи. Трагічні символи доби (боротьба «горлиці» й «шуляка» – добра і зла), символічні ознаки катастрофи, що насувається, спричиняють візії можливої загибелі світу («Тривожна сповідь під блакитним небом...»). Герой вірить у могутність добра, проте він сповнений екзистенційної тривоги, бо відчуває, що надто великою є



сила хижого зла, що в неозорому обрії й надалі «кружлятиме шуляк». Тому й лякає його самого «відповідь сподівано-недобра», проте, керуючись реаліями «розбожненої» епохи, – трагічно-пророча.

У символічний театр масок, своєрідний театр абсурду, наповнений сюрреалістичними образами, переростає кінець епохи в поезії «Останній день». «Карлик в бучнім наряді», «злий чернець», що «марно стримує свій щирий сміх», король, який заради раю «відмовлявся від земних утіх», палаючий вертеп, скигління «клишоногого песика» створюють фантазмагоричну картину руйнування та загибелі світу, що «згасає, мов восковий пожар». Ілюзія нереальності того, що відбувається навколо, додає поезії відчуття згасання, страхітливої безвиході, вінцем якої є усвідомлення трагічної дисгармонії сучасної доби. Омріяний світ ліричного героя відділений від нього «чорною брамою» (цикл «Біля чорної брами»). Недаремно до цього вінка сонетів автор бере епіграф з Данте «*Lasciate ogni speranza...*», повторюючи в унісон слова з «Пекла», однієї з частин «Божественної комедії»: «залиш надію всяк, хто сюди входить». Епіграф підкреслює те, що поет прагне ще раз осмислити й переосмислити міфологему смерті на рівні загибелі епохи, коли «кривавий меч піднято» над світом. «Чорна брама» символізує ту межу між добром і злом, між життям, смертю і безсмертям, яку часто важко й відрізнити, бо перед нею – зло (піднятий «кривавий меч», клич «темних сил»), а за нею – мрія, невідомість, можливо, нездійсненна й невинуватана ілюзія. Це породжує в душі ліричного героя тривогу й сумнів у можливості досягнення своєї мети й правильності обраного шляху:

«І хто пізна, що так лиш тут, де вхід,  
Де, наче в сні, цвіте рожевий квіт,  
А там, з-за брами – демон сліз і крови?» [2, с. 41]

Проте в рядках сонетів прочитується ще й інша глибинна ідея. Поет, створюючи низку філософських опозицій: життя–смерть, мить–вічність, ілюзія–реальність, надія–безнадія, нагадує про те, що, незважаючи на весь трагізм доби, людське життя, позбавлене всіх надій, навіть ілюзорних, перетворюється в справжнє пекло.

Ліричний герой О. Зуєвського прагне вирватися з полону трагічних відчуттів, проте, як дамоклів меч, спричиняючи внутрішню тривогу, над ним нависає епоха, візія якої стає лейтмотивом вірша «Тема». Переживання трагізму епохи відтворює метафорика й символіка поезії, що передає всю емоційну гаму екзистенційних відчуттів поета: «привиди, мов ластівки над полем», «блакитноголе» небо, плач, що «ранить колючим боєм». Образ-символ зруйнованої України: «непривітні кручі», «Дніпро, Дунай, змутнілий Збруч», «голоси без звуків», фарби «без життя»; екзистенційна безвихідь людини, що стала заручником страшної доби, її ідолів, яким змушена, «ламаючи» у розпачі руки, приносити нові жертви, складають філософське бачення поетом новітніх реалій епохи. Поезія завершується екзистенційно-філософським висновком, візією майбутнього:

В кінці ж – татарський хан, сади, гареми,  
І, як здобуток, розклад злої теми... [2, с. 42]



Самотнє блукання невідомими дорогами, незаними шляхами – мотив поетичного переспіву Г. Гессе «В тумані». Заглиблення у власну екзистенцію, аналіз особистісних переживань трансформуються в образ самотнього мандрівника, що блукає невідомими дорогами, втративши друзів у «мряччі днів», прагнучи пізнати себе в часи навколишньої світової «теміні», зазирнувши в її глибини:

Чудно в тумані блукати!  
Всі сиротіють там.  
Ніхто не зрить брата –  
Кожен іде сам [2, с. 50].

Туман роз'єднує людей, залишаючи кожного сам на сам із собою, зі світом власної душі – екзистенціальна основа лірико-філософської рефлексії поета, його поезії переживання. Надія, що з'являється знову на шляху, реалізується в образі Матері, «рятівниці усіх світів» («Полохливо розбіглись ниви...»), що «підвелася» й готова стати на захист людини в страшну, трагічну епоху. Проте ця прекрасна надія ілюзорна, бо чи зможе «материнська рука», її ласка й любов захистити людство від неминучого покарання, адже «привид страшної кари» (мотив катастрофізму) вже висить над «розбожненим» світом. Аналізуючи наступні збірки поета, С. Павличко зауважує: «І сюрреалізм французів, і герметична поезія італійців (за власним визнанням Олега Зуєвського, найближча йому за світовідчуттям) були породженням цієї глобальної катастрофи. Її відблиск, помножений на українську національну трагедію, лежить на поезії Зуєвського» [4, с. 478].

Самотня мандрівка тернистими шляхами епохи крізь застороги й сумніви, зневіру й відчай не позбавляє, проте, ліричного героя віри в торжество істини, що відкидає «зрадництва пута», які втрачають свою міць; надії, що глибоке й міцне коріння – символ невмирущості, здатне пробивати камінь й проростати ввись, утверджуючи нове життя «навіть без сонця», але заради сонця:

Буде у ньому стебло, а не смерть.  
Вічна снага, невідхідна,  
Здійметься ранком і згідно  
Виповнить простір красою ущерть [2, с. 54].

Збірку завершує лірико-філософська поезія «Дорожний сонет», у якій крізь філософське узагальнення трагічних символів сучасної доби («міцні дроти, од вітру обважнілі»), що прагне скувати людину у її прагненні до далекої мети, звучить мотив свободи. Перевертень-вовкулака, який символізує все несите, темне, криваве, що несе із собою епоха, підстерігатиме на кожному кроці, «скрегочучи» зубами й шаленіючи від того, «що не буде так», бо герой робить свій стоїчний вибір, виступаючи супроти реалій страшної доби, прагнучи віднайти свою автентичність, духовну суть. Філософсько-буттєве Гамлетове питання «бути, чи не бути» пробивається крізь сумнів і зневіру, кристалізуючись в екзистенційний мотив «свободи вибору», яка полягає в бажанні ліричного героя



продовжувати свій шлях крізь заповіти «буряних скрижалей» епохи, передбачувану поміж дроту «музику пустинь», незважаючи на невизначеність шляху, неокресленість, ілюзорність своїх мрій:

Хоч там, над полем, знову біло-синь  
І поміж дроту – музика пустинь [2, с. 62].

У поетичному просторі О. Зуєвського світ самотньої людини, що мандрує дорогами епохи, становить основу екзистенційної свідомості поета, переростаючи у своєму символічно-образному варіанті в поетичне «буття-у-світі» як виразник творчої автентичності митця, реалізації його художньо-естетичних принципів. Витончене світосприйняття поета, прагнення сягнути глибин власної свідомості, пошук трансцендентних джерел існування істини разом з елементами позареалістичної художньої мови, внутрішньою напругою і драматизмом поетичних рядків творять непересічний світ повоєнної лірики О. Зуєвського, у якому домінує не лише бачення, осмислення й художнє відтворення реалій доби, а й саме її відчуття на тонкому рівні як свідомості, так і підсвідомості, що й творить сумарно філософсько-поетичну візію епохи.

### Список літератури

1. Державин В. Українська еміграційна література (1945–1947) / Володимир Державин // Календар-альманах на ювілейний 1948 рік. – Аугсбург; Мюнхен, 1948. – С. 130–152.
2. Зуєвський О. Золоті ворота. Поезії / Олег Зуєвський. – Мюнхен, 1947. – 66 с.
3. Ільницький М. Українська повоєнна еміграційна поезія / Микола Ільницький. – Львів: Львівський обласний науково-методичний інститут освіти; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, – 1995. – 116 с.
4. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко. – К.: Основи, 2002. – 680 с.
5. Яременко В. Межінь української поезії / Василь Яременко // Українське слово. – К.: Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 67–84. – (Хрестоматія української літератури та літературної критики).

## EXISTENTIAL VISION OF POST-WAR ERA IN CREATIVITY OF OLEG ZUYEVSKYI

Igor Vasylyshyn

*Lviv Polytechnic National University,  
12 S. Bandera Str., Lviv 79013, Ukraine*

The article deals with post-war lyrics of Oleg Zuyevskyi, it covers topics and issues of first poetry «Golden gates», it touches on the main motives in poetry of poet in war and post-war periods.

*Key words:* symbolism, existential motives, tragic age, motif of way, «freedom of choice», lyrical and philosophical reflection.



## ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ВИЗИИ ЭПОХИ В ПОСЛЕВОЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕГА ЗУЕВСКОГО

Игорь Василишин

*Национальный университет «Львовская политехника»,  
ул. С. Бандеры, 12, Львов 79013. Украина*

Рассмотрено послевоенную лирику Олега Зуевского, отражено тематику и проблематику поэтических сочинений первого сборника «Золотые ворота», выделено ведущие мотивы в творчестве поэта военного и послевоенного периодов.

*Ключевые слова:* символизм, экзистенциальные мотивы, трагизм эпохи, мотив дороги, «свобода выбора», лирико-философская рефлексия.

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2011

Прийнята до друку 15.03.2011



УДК 821.161.2–31/–32.09"18"О.Стороженко:1

## ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА В АСПЕКТІ ГОТИЧНОЇ ПОЕТИКИ

Христина ПАСТУХ

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

Подано типологію готичних творів Олексі Стороженка. До групи так званого «приємного страху» зараховано оповідання, у яких представників потойбічних сил людина перемагає і насміхається над ними, а до другої групи – так званої готико-романтичної френезії – віднесено «чорний» роман письменника «Марко Проклятий». Простежено витoki готичних мотивів та образів творів обох груп в українському фольклорі й аналогії їх у творах зарубіжних письменників – Жака Казота, Метью Льюїса та Чарльза Метьюріна при спробі окреслити національну специфіку української готики.

*Ключові слова:* приємний страх, романтична френезія, готична поетика, Агасфер, зло, добро.

Ще не з'ясовано докладно, що таке літературна готика у літературному процесі. Тлумачення її як явища преромантизму чи навіть і романтизму вже не може задовільнити багатьох учених. Якщо архітектурна готика, що її імітувала літературна, застигла на певному історичному етапі будівництва, то в історії словесності готичні жанри (роман, оповідання, поема, драма) проходять через усі художні напрями кінця XVIII – початку XXI ст. аж до сучасного магічного реалізму. Поки що літературознавці не відважуються визнати готицизм самостійним напрямом красного письменства, але літературною течією його назвати можна. Хоча готичний роман, зачинателем якого став автор «Замку Отранто» (1764) Горас Уолпол, сформувався в Англії, то це не означає, що відносно незалежно не викристалізувалися жанри національної готики в інших країнах, особливо у тих, де була багата народна міфологія і демонологія, адже інтеграція надприродних сил у дійство літературного художнього твору є істотним константом готичної поетики. Готичний роман (як теж інші готичні жанри) – це роман страху і жаху й пов'язаної з ними особливої психологічної напруги (suspense), це роман таємниці (mystery). В образах духів – демонологічних привидів – втілене почуття страху й таємничості.

У розвитку готичної поетики у період преромантизму і романтизму у ній спостерігаються дві модифікації психологізму: 1) переживання «приємного страху», своєрідної гри зі страхом і 2) несамовитого стресу, викликаного жахом. Сюжетна напруга у текстах першої групи розряджається у щасливому фіналі (happy end) – страх виявився ілюзорним, переможеним. У творах другого гатунку перипетії сюжету закінчуються жахливою покарою лиходіїв – смертю або ж іще



гіршим за неї безсмертям. Представником майстерного зображення «приємного страху» в англійській літературі є Анна Радкліфф, а так званого «чорного роману» – письменники романтичної френезії Метью Льюїс та Чарльз Метьюрін. Дефініцію френезії як терміна і генологічного поняття дає «Słownik terminów literackich / Pod. red. Janusza Sławińskiego»: «Френезія романтична (франц. *frenésie* – шаленство, англ. *romantic frenzy*, франц. *frenésie romantique*, нім. *schwarze Romantik*, *Shauerromantik*, рос. французская неистовая литература) характерна для однієї з течій романтичної літератури (названої шаленою літературою) і схиляється до перенасичення образу світу мотивами жаху, злочину, божевілля, неприборканих пристрастей і поривів, звільнених з-під контролю розуму. Героям френетичних творів були притаманні імморалізм та зневага до загальноприйнятих норм. Їхні вчинки свідчили про поступливість людської природи перед темними й незбагненими диявольськими силами. Френетичну творчість представляють такі твори, як «Чернець» М. Льюїса, «Мельмот-Блукач» Ч. Метьюріна, «Ганісландець» В. Гюго, які перебувають у тісному зв'язку з романом жаху, хоча й виступали в інших літературних жанрах» [3, с. 167].

Елементи готичної поетики, починаючи з епохи романтизму, наявні у творчості багатьох українських письменників, про що свідчать декілька недавно виданих антологій нашої готики. Оригінально трансформована готична поетика через творчу особистість Олекси Стороженка. Є у нього два вищезгадані типи готики – готика «приємного страху» і готика «чорного» жаху – френетична. Перша характерна для оповідань з наявністю потойбічної сили, друга зумовила образ Марка Проклятого як вічного блукача в однойменному романі. В обох випадках образи, мотиви й загальну тональність письменник черпав з українського фольклору, хоч був ознайомлений теж із західноєвропейським готичним романом, вплив якого, особливо французького та англійського, подекуди відчувається.

Інтеграція надприродних сил у зображене у творі дійство – істотна прикмета готичної поетики. Охоплюючи літератури різних народів, готична течія забарвлювалась у національні кольори їхнього фольклору. Дослідники констатують вияви жорстокості й крайнього жаху в німецькій народній творчості, натомість у французькій ця риса послаблена, що дало змогу витворити так званий готичний галантний роман. Специфіку готико-демонічних образів української міфології влучно визначив Пантелеймон Куліш у статті «Погляд на усню словесність українську». Видатний фольклорист відзначав, що українська казка «образи з надістотнього миру любить [...] чоловічити; сама та маровина не має в собі нічого надлюдського: чоловік одоліва кожну страшну потвар в українській казці не стільки силою, скільки добрим розумом і мужнім духом. Чує себе руське серце дужчим над усяку несправедну силу» [1, с. 431]. І далі: «Владика пекла в ні одного народу не виступа таким небораком, як в українського. “Не такий чорт страшний, як його малюють є в його примовка”» [1, с. 431–432]. «До казок же посміховних прилучимо оповідання про чорта, про відьом і про всяку нечисту силу, котру чоловік одолів, яко розумніший від неї» [1, с. 433].



Узагалі ота «посміховність», гумор – то національна особливість української готики, серед творів якої переважають оповідання «гри зі страхом» і мало є «чорних», френетичних повістей чи романів.

В оповіданні О. Стороженка «Се така баба, що їй на махових вилах чорт чоботи оддавав» носієм страху (атрибут готичної поетики) є не чорт, а людина. Людина не чорта боїться, а він «преехидної» баби, хитрішої за нього. І хоч баба робить зло задля заробітку (за послугу чортові вимагає чобіт зі срібними підківками), але комізм ситуації згладжує гострі риси лиходійки в дусі «посміховної» тенденції української готики. Лише за допомогою єхидної баби розладнано сім'ю, чого не зумів зробити чорт. Боючись баби, він віддає їй обіцяні чоботи на вилах, на безпечній віддалі.

Дослідники розрізняють два типи жінок у готичному творі – сумирну жертву лиходія і так звану фатальну жінку. Такою є героїня цього Стороженкового оповідання, образ якої письменник реконструював на підставі двох приповідок: «Де чорт не справиться – туди бабу пішле» і «Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддав». Є й польська приповідка – «gdzie diabeł nie może, tam babę pośle» – й аналогічна німецька. Досліджуючи фольклорну основу Стороженкового оповідання, Микола Сумцов знайшов казки чи оповідки з аналогічним сюжетом та образом хитрішої за чорта баби у білоруській народній творчості, литовській, нарешті в іспанській й не дошукався в українській. Однак пізніше одну українську казку з цим сюжетом опублікував Борис Грінченко у збірнику «Из уст народа», а ще пізніше аж три Володимир Гнатюк у XIII томі «Етнографічного вісника». Не у всіх казках чоловік зарізав дружину, у деяких він з нею посварився й помирився, вивчивши ситуацію. На народній сюжетній канві письменник «вишив» конкретні побутові й психологічні деталі в параметрах майстерної нарації.

Образом фатальної жінки споріднене з цим оповіданням «Жонатий чорт». Спочатку немає відмінностей у ситуації чорта й людини – обидва чоловіки втікають від злющої дружини й деякий час подорожують і співпрацюють як товариші по неволі. Чорт поселяється в людину, чоловік звідти його виганяє, заробляючи немалі гроші. Готична напруга наростає тоді, коли «товариші» посварилися. Чоловік засуджений на страту, бо не може вигнати біса з королівської дочки (чорт на злість йому не вилазить). Коли почали ворожбита припікати на вогні, у нього знайшовся розум: налякав чорта, що йде його дружина, і той утік. Фінал аналогічний баладі А. Міцкевича «Пані Твардовська» й її переспіву П. Гулаком-Артемівським. У тексті Стороженкового оповідання частково вказані його фольклорні джерела і прислів'я «Сам чорт не пізна, яка з дівчини вийде молодича», «Швидше тікай до чорта з рогами, коли не хочеш дутеля з'їсти». Про «сімейне життя» чорта, зокрема про допомогу дияволиці з боку баби-повитухи при народженні дитини існують численні українські міфологічні легенди, а також і про залицання нечистої сили до дівчат та молодичь, до числа залицальників гоголівської Солохи теж належить чорт. Однак Стороженкове оповідання «Закоханий чорт» інтригує дослідників тим, що аналогічну назву (*Le diable amoureux*) має і готичний роман французького письменника XVIII ст. Жака Казота. Щоправда, Вельзевул у цьому романі з



метою спокусити офіцера дон Альвара з'являється спочатку в образі хлопця, який потім перетворюється у прекрасну дівчину. Більш реалістична метаморфоза хлопця в дівчину в романі М. Льюїса «Чернець». Дівчина Матільда проникає у чоловічий монастир в одязі послушника, назвавши себе Розаріо, і лише потім сама розкриває абатові Амброзіо таємницю своєї статі. А згодом з'ясовується, що вона – посланець Люцифера. З усіх образів закоханих дияволів у літературному зображенні найсильнішою і нелукавою пристрастю відзначається лермонтівський Демон. Готицизм роману Ж. Казота й оповідання О. Стороженка споріднені тим, що в обох випадках людина перемагає страх, носієм якого у міфологічній традиції є нечиста сила. Зокрема, козак-запорожець в оповіданні О. Стороженка похвалювався було, що не боїться чорта, але, побачивши біса з довжелезним хвостом на рандеву з відьмою, був паралізований страхом. Однак, переборовши страх, за допомогою пустельника змушує чорта вірно служити йому десять років і визволяє від його кохання молоду гарну відьму.

Уже у цьому оповіданні злегка накреслені майже товариські відносини людини з чортом. Зрідка в українському фольклорі, як-от у легенді про кривого чорта, надрукованій в «Етнографічному збірнику» (т. XIII, 1902), чорт віддячується людині за надану йому послугу. У «Чортовій корчмі» – одному з найдотепніших оповідань О. Стороженка – жалюгідний чортик постукав у хату літнього козака з проханням погрітися, бо вельми змерз на морозі. Чортик нарікає на залежність від свого начальства («скажи, враже, як пан каже»), яке примушує його тинятися по світу й спокушати людей. Від цієї мандрівки стерлися у нього пазурі на лапах і шерсть вилізла на боці... У безпосередній товариській розмові (козак легенько потріпав чортика за вуха) цей несподіваний гість признається, що за розпорядженням пекла набудовано багато шинків і що у найближчій корчмі шинкує чорт, удаючи єврея. Чортик запрошує козака до корчми на бал, на який злетяться чорти й київські відьми, а він сьогодні там виступатиме у ролі танцюриста. Шинкар-чорт щедро частує козака, і запорожець бере участь у гультії. Відлупцює теж шахрая у грі в карти. Знайомий вдячний чорт проводить надміру захмеленого козака додому, який тримається двома руками за хвіст свого супутника. Прокинувшись опівдні й схаменувшись, що пропустив службу божу в церкві, козак у цьому обвинувачує чортів. Корчму християни спалюють, але в її руїнах і досі чорти справляють свої бенкети. Отже, у цьому творі руїни корчми виконують функцію локуса несамовитості, що його дослідники готичної поетики називають головним героєм готичного роману. Таким локусом несамовитості зазвичай буває старий замок або його руїни, підземелля кладовищ тощо.

В одному із ранніх оповідань О. Стороженка оселею духів предків, які вночі оживають з портретів, є старий Несвізький замок. З цим твором перегукується «Старий двір» – готичне оповідання Богдана Лепкого. Перемога гумору над страхом – ось що притаманне для малої прози «приємної» готики О. Стороженка. Натомість його готико-френетичний роман «Марко Проклятий» має різко протилежну емоційну тональність. Атмосферу «чорного» роману створює нагромадження в образі головного героя виняткової «колекції» жахів – страхітливих злочинів і несамовитої покари. Серед гріхів Марка – інцест із сестрою, вбивство її та своєї рідної матері й численних суперників, які



залицялися до сестри. Марко покараний прокляттям батька і матері на довічне блукання й носіння у торбі голів трупів – матері й сестри, неймовірна вага яких може зменшитися лише вчинками добра. Генеза образу цього великого грішника – Агасфера, чи Вічного Жида, – складна й ще не досліджена. Автор роману тридцять років пошукував крихти легенди, яка скристалізувала приповідку «Товчеться, як Марко по пеклу». До цих окрушин можна зарахувати легенди про сходження в пекло святих і грішних, зокрема «віршу» з кінця XVIII ст. «Пекельний Марко», легенди «Вояк у пеклі», «Вічний дід», народні оповідання про розбійника, який носив у торбі стільки каменів чи цеглин, скільки вбив людей, тягар яких анулювався після ще одного вбивства – знищення ще більшого лиходія. Створюючи національний тип вічного блукача, О. Стороженко був теж ознайомлений з образом Агасфера у західноєвропейських літературах. «Каждый народ, – писав він у листі до В. Белого, – имеет своего скитальца: французы вечного жида Сантенера, испанцы – Мельмота, у немцев и англичан так их много, что не перечесть, у русских – Кашей бессмертный, а у нас – Марко и, кажется, наш-то Марко заткнет за пояс всех скитальцев» [2, с. 12]. Український блукач оригінальний хоч би тим, що він заходить у пекло й товче і лякає чортів, а також заангажовується у козацьку війну з польськими окупантами. Від подвигів у цій боротьбі легшає його торба – натуралістичний символ тягару гріхів. Цими своїми добрими вчинками Марко Проклятий споріднений з образом Вічного Монгола в англійському готичному романі М. Льюїса «Чернець», бо й цей безсмертний блукач, якому дозволено зупинятися в одному місті не більше двох тижнів, за цей час робить там багато добра.

Свої гріхи і покару Марко Проклятий порівнює з Каїновими. Витоки безсмертного Блукача, отже, у Біблії. Апокрифічна легенда про Агасфера, або Вічного Жида, була зафіксована у середньовічній так званій «Народній книзі». Агасфер – єрусалимський єврей, швець, який нібито не дозволив біля своєї оселі відпочити Ісусові Христові по дорозі на Голгофу і навіть ударив його, за що був покараний безсмертям – аж до другої зустрічі з Христом під час страшного суду. Образові вічного скитальця присвячений монументальний роман англійця Ч. Метьюріна – «Мельмот-Блукач» (1820), популярний і в Росії. Мельмот – чорнокнижник, покараний за контакти з дияволом на 150 років блукання по світу після першої смерті. Друга його смерть мученицька – духи волочать його лабіринтами у мурах на скелю й кидають у море. Марко Проклятий помирає й воскресає щосуботи, вислуховуючи прокляття своїх батьків, які з'являються з того світу. З англійським Мельмотом-блукачем українського Марка-грішника споріднює несамопитий погляд очей, моторошний пекельний сміх, спроможність провіщати деякі події. Аналогії між двома романами можна знайти в деяких жахливих натуралістичних сценах і деталях, у зображенні інквізиції фанатиків, у різноманітності художнього простору як тла для портрета головного героя, у різкому контрасті між злом і добром, зрештою у тенденції опору диявольським силам, моралі імморалізму. Адже зображення жаху в готичному романі підпорядковане одвічному конфліктові добра і зла, і з цього погляду готичний жанр має ознаки параболічності.



## Список літератури

1. Куліш П. Погляд на усню словесність українську / П. Куліш // Куліш П. Твори : у 6 т. / П. Куліш – Львів : Просвіта, 1909. – Т. 6. – С. 429–435.
2. Стороженко О. Твори : у 2 т. / О. Стороженко. – К. : Держлітвидав, 1957. – Т. 1. – 438 с.
3. *Frenezja romantyczna* // *Słownik terminów literackich* / [Pod. red. Janusza Sławińskiego]. – Wyd. trzecie. – Wrocław ; Warszawa; Kraków : Ossolineum, 1976. – S. 167.

OLEKSA STOROZHENKO'S WORKS IN THE ASPECT OF THE  
GOTHIC POETICS

Khrystyna Pastukh

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Universytetska Str., 1, Lviv 79000, Ukraine*

Typology of Oleksa Storozhenko's gothic works is realized in the article. The group of so called «pleasant terror» includes stories where a person overcomes and ridicules the representatives of supernatural powers, and the second group of so called Gothic-romantic frenzy contains the writer's «black» novel «Marko Cursed». The origins of Gothic motives and images of the works of two groups are traced in the Ukrainian folklore and also their analogies in the works of the foreign writers – Jaques Kazot, Mathew Lewis and Charles Mathurin while attempting to outline the national specificity of the Ukrainian Gothic.

*Key words:* a pleasant terror, romantic frenzy, Gothic poetics, Agaspher, evil, good.

ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ СТОРОЖЕНКО В АСПЕКТЕ  
ГОТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Кристина Пастух

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

В статье проведена типология готических произведений Алексея Стороженко. К группе так называемого «приятного страха» зачислены рассказы, в которых человек побеждает потусторонние силы и насмехается над ними, а ко второй группе – так называемой готико-романтической френезии – отнесен «чорный» роман писателя «Марко Проклятый». Исследовано источники готических мотивов и образов произведений обеих групп в украинском фольклоре и их аналогии в произведениях зарубежных писателей – Жака Казота, Мэтью Льюиса и Чарльза Мэтьюрина при попытке очертить национальную специфику украинской готики.

*Ключевые слова:* приятный страх, романтическая френезия, готическая поэтика, Агасфер, зло, добро.

Стаття надійшла до редколегії 27.01.2011

Прийнята до друку 23.02.2011



УДК 821.161.2–1/–3.09"192/193":050:929:016 О.Бабій

## ПЕРІОД «ЛНВ» – «ВІСТНИКА» У ТВОРЧОМУ БУТТІ ОЛЕСЯ БАБІЯ: БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ТА БІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТИ

Оксана Утріско

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

Зосереджено увагу на періоді 1922–1939 років у житті Олесь Бабія, який означено як продуктивний і вартісний. З допомогою бібліографічного та біографічного підходів до спадщини митця у часописі «ЛНВ»–«Вістник» заактуалізовано ідею творчого універсалізму, яка може бути продуктивною для студій над усією творчістю О. Бабія.

*Ключові слова:* Олесь Бабій, «ЛНВ»–«Вістник», бібліографія, універсалізм, біографія.

Якщо переглянути числа Донцовського «ЛНВ»–«Вістника» від 1922 до 1939 року, можна пересвідчитися у тому, що серед його авторів є Олесь Бабій, митець, народжений стрілецьким визвольним змагом, «митусівець», а згодом, у 30-х роках, – оунівець, автор «Гімну українських націоналістів».

Частотність його літературної присутності у журналі – неоднакова, однак досить регулярна, а сама спадщина, що є різноманітною в аспекті жанровому, тематичному, стильовому, може становити значний науковий інтерес. Тим більше, що відповідної літературознавчої оцінки вона не має дотепер. Варто лише відзначити спорадичні спроби у царині бібліографії, виокремити силует О. Бабія в українських періодичних виданнях Галичини міжвоєнного періоду. Наприклад, у бібліографічному покажчику Л. Сироти, присвяченому групі «Митуса», є позиції, що стосуються участі О. Бабія у «ЛНВ» за редакцією Д. Донцова у 1922 і 1923 роках [11, с. 38, 47, 76, 77, 84, 85, 88]. Таке хронологічне обмеження бібліографії зумовлене функціонуванням групи «Митуса». Однак О. Бабій співпрацював із «ЛНВ»–«Вістником» значно довше. Цінність роботи Л. Сироти щодо творчості О. Бабія полягає у спробі бібліографічного виокремлення поетичного, літературно-критичного, перекладного його здобутків у період «Митуси». У виданні «Вістник: місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. 1933–1939: Систематичний покажчик змісту», який підготували Т. Добко, Б. Ясінський [3] також можемо спостерігати хронологічне обмеження в увазі до автури часопису.

Тому насамперед варто виокремити проблему бібліографічної реконструкції силуету О. Бабія на сторінках Донцовського часопису, що дасть змогу сформулювати подальшу літературознавчу перспективу в осмисленні цієї



літературної постаті. Адже бібліографія, як слушно і влучно зазначав І. Франко, – «канва, по якій вишиває історія літератури».

Оглядаючи Донцовський журнал, можемо констатувати, що О. Бабій розпочав співпрацю із ним від першого року його життя, за винятком кількох випусків, присутній у дискурсі журналу – як суб'єкт літературного процесу і об'єкт рецепції до 1939 року, тобто впродовж усього періоду його виходу під егідою Д. Донцова. Варто зупинитися на з'ясуванні передусім біографічних та бібліографічних особливостей літературної присутності О. Бабія у часописі.

Отже, 1922 року виходить оновлений ЛНВ за редакцією Д. Донцова. І вже у першому числі наявне прізвище О. Бабія і поезія «На селі». Згодом з'являться ще вірші «Юний сміх» (кн. 3), «Тихше» (кн. 3), «Жита» (кн. 4), «Моя молитва» (кн. 8), також два поетичні переклади лірики І. Еренбурга (кн. 7) та рецензія на книгу малої прози М. Матіїва-Мельника (кн. 9). Отже, маємо 7 віршових публікацій (5 оригінальних та 2 перекладні) та 1 рецензію. Також від 1922 року бере початок «вістниківська» літературно-критична рецепція письменництва О. Бабія – у малій прозі (кн. 5).

Чи випадковим було авторство О. Бабія у «ЛНВ»? Думаємо, що ні, адже світоглядно О. Бабій тяжітиме в цей час до націоналістичного політичного руху, шораз більше поринаючи у нього, що матиме згодом для нього суттєві життєво-політичні наслідки. Варто зазначити, що стрілецька когорта, яка тоді розпорошилася по часописах Галичини, загалом прихильно сприйняла появу «ЛНВ» Д. Донцова. Якщо звернемося до гумористично-сатиричного часопису «Маски» за 1923 рік, побачимо у ньому шаржовий, але доброзичливий портрет Д. Донцова у виконанні і О. Бабія, і Р. Купчинського. Наприклад, у «Весняних рефлексіях» Чмелика (псевдонім О. Бабія), що є шаржем-оглядом львівської преси, вигідними для портретованого оцінками мазками змальовано його профіль як редактора нового часопису. На фоні «політики в нас», що «неначе метелик, – раз туди, раз сюди» – автор наголошує на питанні послідовного дотримання задекларованої 1922 року позиції:

Я цікаву одну маю думку свою:

– Чи Донцов є борцем чи героєм в бою?

Чи буде він війну і ненависть славить,

Як гарматне ядро понад ним задзвенить? [13, с. 3]

Однак авторові імponує войовничість і волонтаризм видання, редакторська атмосфера, адже далі у сатирі подано оцінку часопису «Руслан», від якого «чути запах гниючого трупа» [13, с. 3], також схвалення харизми Д. Донцова та акцентування її специфіки містить і шарж-«епітафія» Р. Купчинського у другому числі «Масок»:

Отсе пан Донцов політик фаховий,

Оскільки мав би ще й вишкіл військовий,

То вже напевно в нас на Україні

Витав би штуку а La Муссоліні [9, с. 6].



Згодом «Маски» обігруватимуть літературну й ідеологічну мілітарність редактора «ЛНВ»—«Вістника» у фейлетоні «Новий репертуар українського театру у Львові на 1923/24 рік», Оголошуючи прем'єрні вистави українського театру (тобто громадського та культурного життя) у виконанні провідних акторів (прикметних галицьких діячів), де серед «артистів у головних ролях» зазначений Д. Донцов у п'єсі «Тимко капраль» І. Мидловського [8, с. 4].

Про сприйняття концепції журналу О. Бабієм та її підтримку свідчить також і виступ О. Бабія 1923 року зі статтею-оглядом української преси за 1922 рік, що зумовила дискусію поміж ним, Є. Маланюком та Д. Донцовим. Частково звернено на неї увагу – з позиції Є. Маланюка у статті М. Крупача [6]. У перспективі варто її проаналізувати з погляду усіх учасників. Можливо, також, що мотив стійкості в бою, який прозвучав у сатирі Чмелика, пов'язаний власне із дискусією «про молодих». Принагідно зауважимо, що для О. Бабія цей конфлікт згодом матиме продуктивні творчі наслідки – він з більшою увагою придивлятиметься до літературної постави Є. Маланюка, належно і поважно сприйматиме її творчу специфіку. У 1929 році О. Бабій боронитиме редакторську стратегію Д. Донцова на конгресі націоналістів 1929 року, та про це згодом.

Чи була співпраця із часописом Д. Донцова для О. Бабія основною його діяльністю у літературній періодиці? Адже продуктивність його тут не надто інтенсивна, хоча маємо окремі періоди творчого піднесення (1929) і періоди мовчання (1927, 1928).

Упродовж 1924–1929 років він жив у Празі, де вчився в Українському педагогічному інституті ім. М. Драгоманова та захистив докторську дисертацію (1929). У празький період також дописував до інших львівських часописів – наприклад, до гумористично-сатиричного «Зизу» у 1924 році [12, с. 215]. З 1925 року він – член редакційної колегії органу ГУНМ «Національна думка», у 1926–1928 роках – його головний редактор [5, с. 364]. З 1930 року живе у Словаччині [12, с. 215]. У 1939–1941 роках працював учителем літератури в українській гімназії в Холмі. Після війни проживав на еміграції [5, с. 364].

Треба розуміти, що часово-кількісна нерівномірність поданих до журналу матеріалів зумовлена насамперед біографічними колізіями письменника, який у період міжвоєнної проявляв себе у різноманітних площинах громадського та літературно-мистецького життя.

Відомо, що у 1921–1923-му роках О. Бабій працював у сатирично-гумористичному журналі «Будяк», 1923 року перейшов до наступника «Будяка», часопису «Маски». Також присутній у дискурсі львівських часописів «Вперед» (1922), «Діло» (1922) «Громадський Вістник» (1922, 1923), «Нашим інвалідам» (1922), «Народньому ілюстрованому календарі товариства «Просвіта» на 1923, 1924 рік» (1922), «Світ дитини» (1922), «Свобода» (1922, 1923), «Січові вісти» (1923), «Театральне мистецтво» (1922, 1923), «Новий час» (1923), «Земля і воля» (1923), дописував до празької «Нової України» (1923).

Окрім цього, митець працював у напрямі вияскравлення власної творчої індивідуальності – як поет, прозаїк, драматург. Виходять друком його поетичні збірки: «Поезії» (Львів, 1923), «Перехрестя» (1930), «За щастя оmanoю» (1930), «Пожнив'я» (1930), поема «Гуцульський курінь» (1930), «Остання офіра



цесареві» (Львів, 1937), збірки малої прози «Шукаю людини» (Львів, 1921), «Гнів» (Львів, 1922), повісті «Перші стежі» (Львів, 1937), «Дві сестри» (Станіславів, 1938), «Останні» (1938)

Якщо статистично облікувати присутність О. Бабія у журналі у 20-х роках, то побачимо, що 1923 році О. Бабій друкує три вірші, дві рецензії та один поетичний переклад, у 1924 році – один віршовий твір та три рецензії, у 1925 році – дві поезії, один переклад, дві рецензії, у 1926 році – три поезії, одну рецензію. У 1927-му у журналі з'являється лише відгук на Бабієву поему «Гуцульський курінь», а у 1929-му – вісім поезій, одна рецензія та дві великі літературознавчі розвідки – про М. Євшана, та ідеологічні основи літератури. Можна сказати, що 1929-й рік у творчому життєписі О. Бабія був підсумковим щодо його наукових пошуків у Празі, звідси – така продуктивність на сторінках журналу і у 1930-му році, і у 1931-му, адже продовжено публікування його наукових розвідок.

1929-й рік зумовлює і рух життєвих колізій письменника. У січні-лютому 1929 року О. Бабій брав участь в установчому конгресі ОУН у Відні, що його історики характеризують як «завершальний етап об'єднання націоналістичних течій української політики» [5, с. 5]. У ньому О. Бабій був внесений «до реєстру учасників від Закарпаття» у другому півріччі 1928 – початку 1929 років [5, с. 46], у проекті списку учасників на КУН від 27–28 січня 1929 року внесений «від Групи Української Національної Молоді» (Прага) із помітною про підтвердження приїзду [5, с. 48]. Під час роботи конгресу О. Бабій також брав участь у полемічному обговоренні завдань націоналістичного руху та ідеологічного напрямку «ЛНВ» Д. Донцова у зв'язку із головною стратегічною лінією ОУН – відкиданням будь-якої партійної чи класової диференціації та презентацією і реалізацією ОУН як домінуючої сили українського суспільного життя [4, с. 534]. Частково О. Бабій визнав рацію позиції Д. Донцова, яку можна застосовувати, наприклад, у Закарпатському регіоні: «Конгрес стає згори на цю лінію, на яку хочемо звести український націоналістичний рух: на шлях непартійності. А ргіогі поставивши так справу, не продискутуємо в цілості; ми загубимо ідеальну мету. Комуністичний рух може протиставитися всім устроям державним найбільше. А все ж він знаходить можливість об'єднати легальні шляхи з нелегальними. Ми можемо зависнути в абстракті, не ставши реальним політичним чинником. Не біймося ставляти націоналізму рухом суспільних партій. Легальність є в сусідстві з лояльністю. Але приміром на Закарпатті маємо можливість створити партію і становище Донцова в тому випадку є правильніше, ніж наше» [5, с. 66].

Бачимо, що О. Бабій захищав Донцовську лінію ЛНВ у точці плюралістичного ставлення до власне літературного автора часопису: «Л. Н. В. тільки ідеологічно є націоналістичним, а щодо поезії, то поети не згуртовані в ЛНВ, а також часто не націоналістів друкують. Український націоналізм не здобувся на організацію літературного світа. Є свобода повна до анархічності у протиставленні до комуністів. Ніяка група це не робила. Одинокий Донцов поширює це, але це один і тому, що вони не інтегруються, він не в силі охопити» [5, с. 77]. Згодом у дискусії про проблему націоналізму й ідеології на засіданні ідеологічної комісії О. Бабій виступив на захист Д. Донцова в його прагненні



«охопити націоналізмом всі ділянки життя»: «Вище Доноцова не перейдемо. Включити в тези уступ про волюнтаризм» [5, с. 144].

У 1930 році О. Бабій продовжує публікування на шпальтах журналу розвідку про Миколу Євшана, також друкує розвідку про Фрідріха Ніцше. Оглядач журналу у рубриці «Нові книжки» липнево-серпневого числа інформує про вихід Бабієвої збірки поезій «Перехрестя» (Львів, 1930).

У вересні 1932 року відбувався у Львові так званий «процес конгресівців» – судове слухання справи учасників Націоналістичного конгресу. У результаті судової розправи усіх учасників конгресу, а це О. Бабій, О. Бойдуник, Ю. Вассиян, Є. Зиблікевич, С. Ленкавський, З. Пеленський, окрім Є. Зиблікевича, що «зміг переконати присяжних у зміні політичних уподобань», «було засуджено до чотирьох років ув'язнення» [5, с. 361].

Станом на січень 1934 року О. Бабій уже півтора року перебував у Дрогобицькій в'язниці внаслідок засуду на 4 роки у «справі конгресівців» за належність до ОУН. Кореспондент «Діла» підрахував, що йому залишилося там сидіти ще два з половиною роки [10]. Отже, з 1932 року по 1936 О. Бабій відбував ув'язнення.

Отже те, що у 1932 році О. Бабій не виходив на шпальти «ЛНВ» із жодним твором, зумовлено його арештом. Хоча митець значився у передплатній рекламі часопису на останній сторінці титульного аркуша: «ЛНВ принесе м. і. твори: Ол. Бабія, В. Бирчака, І. Калиніва, Н. Королевої, А. Крижанівського, Вол. Кучабського, Н. Лівицької, Ю. Липи, Галі Мазуренко, Е. Маланюка, М. Матіїва-Мельника, Л. Мосендза, О. Ольжича, У. Самчука, О. Стефановича, В. Стефаніка – в белетристиці і поезії...». Очевидно, що напрям його писань відповідав проголошеній програмі журналу: «літературний імперіалізм в краснім письменстві, творчий суб'єктивізм в критиці, енергетизм – в філософії, волюнтаризм – в політиці», а самі твори «...вносять в нашу дійсність творчі ідеї завтрашнього дня і ті, що відсвіжують традиції нашого великого минулого» [1].

Загалом бачимо, що у 30-х роках О. Бабій присутній лише у літературно-критичному дискурсі часопису – і осмислюється як автор поезії, прози, чи загалом учасник літературного життя Львова – власне «вісниківського» чи не «вісниківського» напряму. Часопис реагує на збірку поезій «Перехрестя» (Львів, 1930) [7, 1930. – Кн. 7–8. – С. 743], еротичну лірику «За щастя оmanoю» (Львів, 1930) [7, 1930. – Кн. 2. – С. 189–190], стрілецька його проза, повісті «Дві сестри» [1, 1937. – Кн. 2. – С. 155–156] та «Останні» [1, 1937. – Кн. 6. – С. 472–473]. Полемічно сприймається, наприклад, оцінка О. Бабія причин стрілецької поразки у листопадові дні, яку той озвучив у часописі «Час» [7, 1930. – Кн. 7–8. – С. 933]. Цікавим є судження часопису у дефініюванні такого явища, як «львівські поети» і застосування його до постаті О. Бабія [1, 1935. – Кн. 2. – С. 150–155].

Окремо варто виділити критичне ставлення «Вісника» до О. Бабія у якості працівника газети «Українські вісті» упродовж 1936–1939 років. Хоча на шпальтах журналу маємо лише два таких моменти, однак вони дуже красномовні. Один стосується статті О. Бабія в газеті «Українські вісті» про Лесю Українку «Чверть століття по смерті Лесі Українки». Оглядач «М. З.» в'їдливо зауважує, що О. Бабій «не любить того світогляду»..., який «сьогодні аж приходить у нас



до голосу» [1, 1938. – Кн. 9. – С. 679]. З інтонацій можна зрозуміти, що О. Бабій уже не працює із «Вістником», і, можливо перед тим мав якісь ідейного характеру розходження з редакцією. Другий момент – акцент часопису на прямій світоглядній незгоді, майже неприхованому ворожому ставленні до доробку О. Бабія у газеті «Українські вісті», із тематикою та характером його публікацій [1, 1939. – Кн. 3. – С. 230–232]. Засновником «Українських вістей» був Фронт Національної єдності, українська націоналістична партія, лідером її був Дмитро Паліїв, який вважав, що «поряд із таємною підпільною організацією мала існувати легальна політична партія націоналістів, яка б, використовуючи всі легальні можливості, поширювала національно-патріотичні ідеї, а водночас користувалася результатами тиску на уряд з боку підпілля», що викликало незгоду у лідерів ОУН [2, с. 102]. Виступаючи проти політики «нормалізації» УНДП та проти тактики політичного терору ОУН у міжвоєнний час займала місце поміж крайніми націоналістичними та консервативними угрупованнями [4, с. 1004]. Офіційна ідеологія «творчого націоналізму», творцем якої вважають Миколу Шлемкевича [2, с. 103], ґрунтувалася «на ідеї інтеграції нації та створення авторитетного національного проводу, щоб забезпечити повернення українського народу в коло активних суб'єктів історії» [4, с. 1005], також «подолання партійних поділів» [2, с. 103]. Щоправда, у другій половині 1930-х років парія зблизилась із гетьманським рухом, виявивши схильність до доктрини монархії [4, с. 1005]. Треба розуміти, що у випадку критики О. Бабія, очевидно, наявні розходження у нюансах націоналістичної стратегії.

Загалом систематична присутність О. Бабія як автора «Вістника» засвідчує його сприйняття і літературної програми часопису, і його власне національних акцентів. Першопублікація у ньому літературознавчих монографій митця – також красномовний факт. Наскільки значущим був О. Бабій у журналі як його автор, чи наскільки його творчі вияви тут були естетично вартісніші на фоні публікацій у інших часописах, – питання майбутнього, які потребують ретельної пошукової праці. У перспективі – розгляд спадщини О. Бабія на тлі вістниківської концепції «літературного імперіалізму», конкретизація його відносин із Д. Донцовим, осмислення напрацьованого у родо-видовому плані та з погляду творчої еволюції митця і цілісності його мистецького силуету.

Подаємо бібліографічний реєстр спадщини О. Бабія у часописі «ЛНВ» (1922–1923) – «Вістник» (1933–1939), що виходив під егідою Д. Донцова за родовим та хронологічним принципами.

#### Список літератури

1. Вістник : Місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – Львів, 1933–1939.
2. Дедик О. Львів. Місто наших героїв : путівник / О. Дедик, А. Козицький, В. Мороз, В. Муравський; [за ред. А. Козицького]. – Львів : Літопис, 2009. – 248 с.
3. Добко Т. В. Вістник : Місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. 1933–1939 : Системат. покажч. змісту / Т. В. Добко, Б. Д. Ясінський; наук. ред. О. С. Онищенко; НАН України. Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського; б-ка Конгресу США; НТШ Америки. – К.; Вашингтон; Нью-Йорк, 2002. – 340 с.



4. Довідник з історії України (А–Я) : посібник для середніх загальноосвітніх навчальних закладів / за заг. ред. І. З. Підкови, Р. М. Шуста. – Вид. 2-ге. – К. : Генеза, 2001. – 1136 с.
5. Конгрес Українських націоналістів в 1929 році : документи і матеріали / Упоряд. В. Муравський; НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника; Центр досліджень визвольного руху. – Львів, 2006. – 420 с.
6. *Крупач М.* Дмитро Донцов та Євген Маланюк : перше полемічне перехрестя / М. Крупач // Вісниківство : літературна традиція та ідеї : збірник наукових праць, присвячений пам'яті Василя Іванишина / ред. колегія: Л. Кравченко (голова), О. Баган, П. Іванишин та ін. – Дрогобич : Коло, 2009. – С. 49–58.
7. Літературно-науковий вістник. – Львів, 1922–1932.
8. Новий репертуар українського театру у Львові на 1923/24 р. // Маски. – 1923. – Ч. 2. – 7 квіт. – С. 4.
9. *Р. К.* Епітафії. I серія (Донцов, Федорців, Голубець, Струтинський, Л. Лепкий, О. Бабій, М. Гайворонський) / Р. К. // Маски. – Львів, 1923. – Ч. 2. – 7 квіт. – С. 6.
10. Самовбивчий замах Олеся Бабія? // Діло. – 1934. – Ч. 3. – 5 січ. – С. 1.
11. *Сирота Л.* Літературна група «Митуса (1921–1922)»: О. Бабій, В. Бобинський, Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк : бібліографічний покажчик / Л. Сирота; НДЦ періодики ЛНБ ім. В. Стефаника. НАН України. – Львів, 2004. – 190 с.
12. *Сніцарчук Л. В.* Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20–30-х рр. ХХ ст. : історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості / Л. В. Сніцарчук. – Львів, 2001. – 240 с.
13. *Чмелик.* Весняні рефлексії / Чмелик // Маски. – Львів, 1923. – Ч. 1 – 30 марта. – С. 3.

**Бібліографія Олеся Бабія  
у часописі «Літературно-науковий вістник» (1922–1932)  
та «Вістник» (1933–1939)**

**Поетичні твори**

**1922**

- Бабій О. На селі: [вірш] / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1922. – Кн. 1 (за май). – С. 27.
- Бабій О. Юний сміх: [вірш] / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1922. – Кн. 3 (за липень). – С. 200.
- Бабій О. Тихше: [вірш] / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1922. – Кн. 3 (за липень). – С. 268.
- Бабій О. Жита: [вірш] / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1922. – Кн. 4 (за серпень). – С. 62.
- Бабій О. Моя молитва: [вірш] / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1922. – Кн. 8 (за грудень). – С. 116.

**1923**

- Бабій О. Селянська колісанка: [вірш] / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1923. – Кн. 6 (за червень). – С. 118–119.



Бабій О. Ти: [вірш] / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1923. – Кн. 10 (за жовтень). – С. 134.

Бабій О. Весна: [вірш] / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1923. – Кн. 11 (за падолист). – С. 259.

#### 1924

Бабій Ол. Відродження: [вірш] / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1924. – Кн. X (за жовтень). – С. 1–4.

#### 1925

Бабій Ол. I. Вона і Він («Вона і Він. Зєднались. Дух і Матерія...»): [вірш] / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1925. – Кн. 2 (за лютий). – С. 104–105.

Бабій Ол. II. Вже вірю («Вже вірю: Я звено у безконечному...»): [вірш] / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1925. – Кн. 2 (за лютий). – С. 105.

#### 1926

Бабій Ол. Загнівались («Загнівався на тебе дуже я...»): [вірш] / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1926. – Кн. 2 (за лютий). – С. 97.

Бабій Ол. Він поет («Носити в грудях сон про святість Херувима...»): [вірш] / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1926. – Кн. 7–8 (за липень–серпень). – С. 193.

Бабій Ол. В майбутнє («Нераз боюсь, боюся дня такого...»): [вірш] / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1926. – Кн. 7–8 (за липень–серпень). – С. 196–197.

#### 1929

Бабій Ол. Полудне (I. «Манять мене нові світи далекі...»; II. «Вже знаю, знаю і глибоко вірю...»; III. «Блаженний той, хто в серці віру має...»; IV. «Ні, Ти не там далеко та високо...»): [вірші] Літературно-науковий вістник / Ол. Бабій // Літературно-Науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 3 (за март). – С. 193–195.

Бабій Ол. Nocturno (I. «Вночі, мов пугачі, десь одлетіли смутки...»; II. «І як тебе молишь? І як тебе благи?»; III. «Заснула ти. Лежиш дрімуча, сонна...»): [вірші] / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 5 (за май). – С. 387–388.

Бабій Ол. Ніщє: сонет / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 6 (за червень). – С. 481.

Бабій Ол. Весняне («Я такий стиглий, як в жнива колос...»): [вірш] / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 6 (за червень). – С. 481–482.

Бабій Ол. Гра: [вірш] / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 6 (за червень). – С. 557.



Бабій Ол. Уривок з поеми («Сповнилося. Вже знайдено дорогу...») / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 7–8 (за липень–серпень). – С. 582.

Бабій О. З гір («Там, де зелені гори Карпати...») : [вірш] / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 10 (за жовтень). – С. 898–914.

Бабій Ол. З гір («Там, де зелені гори Карпати...») : [вірш] / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 10 (за жовтень). – С. 898–914.

#### Рецензії, статті, розвідки

1922

Бабій О. [Рец. на кн. :] Мельник М. По той бік греблі : оповідання / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1922. – Кн. 9 (за грудень). – С. 81–82.

1923

Бабій О. Літературні журнали в 1922–23 роках: [стаття] / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1923. – Кн. 10 (за жовтень). – С. 181–182.

Бабій О. [Рец. на кн. :] Гренджа-Донський В. Золоті ключі : Поезії / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1923. – Кн. 11 (за падолист). – С. 281–282.

1924

Бабій О. [Рец. на кн. :] Бобинський В. Тайна танцю / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1924. – Кн. 2 (за лютий). – С. 183–184.

Бабій О. [Рец. на кн. :] Василь Атаманюк: Нова єврейська поезія. Антологія. Вид. «Друкар». К., 1923, ст. 36, 8 / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1924. – Кн. 3–4 (за март і цвітень). – С. 348. (Рубр. «Бібліографія»).

Бабій Ол. [Рец. на кн. :] Микола Гоголь. Тарас Бульба, істор. повість. Переклав Володимир Супранівський. Вид. «Ока». Коломия, 1924 / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1924. – Кн. 3–4 (за март і цвітень). – С. 349–350. – (Рубр. «Бібліографія»).

1925

Бабій Ол. [Рец. на кн. :] Павло Тичина. Вітер з України. Поезії. Харків 1924. Вид. «Червоний шлях». Стор. 84, 8 / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1925. – Кн. 2 (за лютий). – С. 182–184. – (Рубр. «Бібліографія»).

Бабій О. [Рец. на кн. :] Євген Маланюк. Стилєт і стилос. Вірші. Подєбради. 1925. Вид. «Київ» / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1925. – Кн. 9 (за вересень). – С. 91–93. – (Рубр. «Бібліографія»).

1926

Бабій О. [Рец. на кн. :] Мати, сценічна картина. Написав Євген Рудий (Вид. «Дівочий театр») Мукачево, 1926 / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1926. – Кн. 11 (за падолист). – С. 281. – (Рубр. «Бібліографія»).



**1929**

Бабій О. Идеологічні основи сучасної західноукраїнської літератури / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 7–8 (за липень–серпень). – С. 595–607.

Бабій О. Идеологічні основи сучасної західноукраїнської літератури (закінчення) / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 9 (за вересень). – С. 809–814.

Бабій О. Микола Євшан (Федюшка). Його життя і творчість / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 10 (за жовтень). – С. 898–914.

Бабій Ол. Микола Євшан (Федюшка). Критичний огляд творчості М. Євшана / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 11 (за листопад). – С. 975–986.

Бабій Ол. [Рец. на кн. :] Уляна Кравченко. В житті є щось..., поезії, Коломия. 1929, Загальна книгозбірня / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 11 (за падолист). – С. 1026–1027. – (Рубр. «Бібліографія»).

Бабій Ол. Микола Євшан (Федюшка) / О. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1929. – Кн. 12 (за грудень). – С. 1056–1067.

**1930**

Бабій Ол. Микола Євшан (Федюшка). Під прапором мистецтва / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1930. – Кн. 1 (за січень). – С. 36–47.

Бабій Ол. Микола Євшан (Федюшка). Євшан публіцист / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1930. – Кн. 2 (за лютий). – С. 110–117.

Бабій Ол. Фридрих Ніцше (В тридцяті роковини смерті) / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1930. – Кн. 11 (за листопад). – С. 994–1001.

**1931**

Бабій Ол. Фридрих Ніцше (Продовження) / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1931. – Кн. 1 (за січень). – С. 33–40.

Бабій Ол. Фридрих Ніцше (Продовження) / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1931. – Кн. 2 (за лютий). – С. 160–166.

Бабій Ол. Фридрих Ніцше (Докінчення) / Ол. Бабій // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1931. – Кн. 3 (за березень). – С. 274–279.

**Переклади****1922**

Еренбург І. В Софіївському соборі: [вірші]; [пер. з рос. О. Бабія] / І. Еренбург // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1922. – Кн. 7 (за падолист). – С. 12.

Еренбург І. Внуки будуть дивуватися...: Із збірки «Какуни»: [вірші]; [пер. з рос. О. Бабія] / І. Еренбург // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1922. – Кн. 7 (за падолист). – С. 29.



1923

Єсенін С. Загибель вовка: [вірші]; [пер. з рос. О. Бабія] / С. Єсенін // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1923. – Кн. 2 (за лютий). – С. 113.

1925

Єсенін С. У рідному селі: [вірш]; [пер. з рос. Ол. Бабія] / С. Єсенін // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1925. – Кн. 7–8 (за липень–серпень). – С. 244–245.

#### О. Бабій в літературно-критичній оцінці часопису:

1922

Р. Ц. [Рец. на кн. :] Бабій О. Гнів: новели / Р. Ц. // Літературно-науковий вістник. – Відень, 1922. – Кн. 5 (за вересень). – С. 189–190.

1923

Донцов Д. Про «молодих» / Д. Донцов // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1923. – Кн. 11 (за падолист). – С. 267–280.

Шкрумеляк Ю. [Рец. На кн. :] Ол. Бабій. Із циклів: «Прамати» і «Під шум Прута». Накл. Вид-ва Новина. – Львів, 1923. ст. 32, мал. 8. Окладинка роботи артиста маляра П. Ковжуна / Ю. Шкрумеляк // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1923. – Кн. 12 (за грудень). – С. 373–374.

1925

Меріям. Нарис сучасної галицької поезії / Меріям // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1925. – Кн. 9 (за вересень). – С. 70–79 (Є про «Митусу» і Бабія).

1926

Дорошенко В. [Рец. на кн. :] Олесь Бабій. Родинна тайна. Драма на 3 дії (В-во «Русалка»). Львів, 1926, с. 48+8 / В. Дорошенко // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1926. – Кн. 10 (за жовтень). – С. 184–186. – (Рубр. «Бібліографія»).

1927

Devius. [Рец. на кн. :] Олесь Бабій Гуцульський курінь, поема / Devius // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1927. – Кн. 6 (за червень). – С. 90–91. – (Рубр. «Бібліографія»).

«Нові книжки» // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1927. – Кн. 4 (за квітень). – С. 383. Згадано книгу О. Б. «Гуцульський курінь», поема, Прага, 1927, ст. 154, 8 (Накл. Групи української Національної Молоді).

1930

«Нові книжки» // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1930. – Кн. 7–8 (за липень–серпень). – С. 743. Зазначено видання збірки поезій О. Бабія «Перехрестя» (В-во «Новина», Львів, 1930, ст. 68).

М. Ур. [Рец. на кн. :] Олесь Бабій. За щастя оманою, еротики, Львів, 1930, вид. «Новина», ст. 48, 8. / М. Ур. // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1930. – Кн. 2 (за лютий). – С. 189–190. – (Рубр. «Бібліографія»).



### 1931

Т. З. [Рец. на кн. :] Ол. Кузьма : Листопадові Дні із ілюстраціями і шкiцями. Льва, 1931, накл. автора, стр. 444. / Т. З. // Літературно-науковий вістник. – Львів, 1930. – Кн. 7–8 (за липень–серпень). – С. 933. – (Рубр. «Бібліографія»). Полеміка рецензента із оцінками О. Бабія у часописі «Час» причин фінальної поразки стрілецької армії у листопадових днях.

### 1933

Р. – ар. [Рец. на кн. :] Критика. Ч. : 1–2, 7–8, 1932. Життя і революція. Кн. 1, 2–3, 1932 / Р. – ар. // Вістник. – Львів, 1933. – Р. I. – Кн. 1. – (січень). – С. 75–76.

Реакція на Антологію української поезії, яку видали в радянській Україні В. Атаманюк, Е. Плужник, Ф. Якубовський – на те, що вони в літературній «української буржуазії» Галичини догледіли «революційну силу» – і в поезії О. Бабія теж.

### 1935

М. Л. З пресового фільму / М. Л. // Вістник : місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – Львів, 1935. – Р. III. – Кн. 2 (січень). – С. 150–155.

У полемічній репліці щодо критеріїв ідентифікації «львівських поетів» у Варшавському «Тижневику ілюстрованому» автор зазначає, що О. Бабій «вже від кількох літ у Львові не мешкає», хоч дописує до львівських видань, але «У Львові не пише».

### 1937

Граничка Л. [Рец. на кн. :] 1) Ол. Бабій. Дві сестрі. Повість. Вид-во Сад ч. 1. Львів 1936 16 стор. 128; 2) Володимир Бірчак. Проти закону. Повість на тлі поезій 12-го віку. Зі словом автора і передмовою Л. Нигрицького. Укр. Б-ка ч. 45 Львів, 1936. 16, стор. 127. Обгортка рисунку Е. Козака / Л. Граничка // Вістник. – 1937. – Р. V. – Кн. 2 (лютий). – С. 155–156. – (Рубр. Бібліографія).

Граничка Л. [Рец. на кн. :] Ол. Бабій. Останні. Повість з визвольної війни. В-во Сад ч. 2. Львів 1937 16 стор. 217 / Л. Граничка // Вістник. – 1937. – Р. V. – Кн. 6 (червень). – С. 472–473. – (Рубр. Бібліографія).

### 1938

М. З. З пресового фільму / М. З. // Вістник. – 1938. – Р. IV. – Кн. 9 (вересень). – С. 579–682.

Полемічний відгук на статтю О. Бабія в газеті «Українські вісті» про Лесю Українку «Чверть століття по смерті Лесі Українки»: Ол. Бабій «не любить того світогляду»..., який «сьогодні аж приходить у нас до голосу» (с. 679). З інтонацій можна зрозуміти, що О. Бабій уже не працює із «Вістником», і, можливо перед тим мав якісь ідейного характеру розходження з редакцією.

### 1939

М. Л. З пресового фільму / М. З. // Вістник. – 1939. – Р. VII. – Кн. 3 (березень). – С. 230–232. Пряма світоглядна незгода, майже неприховане вороже ставлення до



додатку О. Бабія у газеті «Українські вісті», із тематикою та характером його публікацій.

## THE PERIOD OF JOURNAL «LNV» – «VISTNYK» IN OLES BABII'S LIFE: BIBLIOGRAPHIC AND BIOGRAPHIC ASPECTS

Oksana Utrisko

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Universytetska Str., 1, Lviv 79000, Ukraine*

This article is devoted to the period of Journal «LNV» – «Vistnyk» in O. Babii's life. The period is determined qualitatively. Bibliographic and biographic approach of O. Babii's creations appeal to the idea of creative universalism for the study into O. Babii's creations.

*Key words:* O. Babii, Journal «LNV»–«Vistnyk», bibliography, universalism, biography.

## ПЕРИОД «ЛНВ» – «ВЕСТНИКА» В ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ОЛЕСЯ БАБИЯ: БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ И БИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Оксана Утриско

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

Обращено внимание на период «ЛНВ»–«Вестника» в жизни Олесья Бабия, который осмыслен с точки зрения продуктивности и ценности. С помощью библиографического и биографического подхода к наследию писателя в журнале актуализирована идея творческого универсализма, которая может оказаться перспективной для работы над всем творчеством О. Бабия.

*Ключевые слова:* О. Бабий, журнал «ЛНВ»–«Вестник», библиография, универсализм, биография.

Стаття надійшла до редколегії 17.02.2011

Прийнята до друку 15.03.2011



УДК 821.161.2–1.09"20"В.Голобородько:392(=161.2)

## БУТТЄВІ МІФОЛОГЕМИ У ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА (ЗБІРКА «МИ ЙДЕМО»)

Олеся Ребрик

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

Розглянуто міфологічну поезію зі збірки «Ми йдемо». Акцентовано увагу на буттєвій міфологемі.

*Ключові слова:* міфологема, життєвий цикл, міф, ритуал.

Представник київської школи поетів, Василь Голобородько, належить до тих поодиноких митців, які невпинно і невтомно працюють над віднайденням та поверненням до життя явищ, які от-от відійдуть у небуття. Визначаючи причини чи передумови актуалізації міфологічної проблематики в українському літературному процесі середини – кінця ХХ ст., варто зазначити, що звернення до міфологічних джерел мало місце й раніше. Все ж, серед очевидних причин інтенсивнішого їх використання можна назвати радикальні зміни в ситуації буття культури, потребу реабілітації «диwa», а також розмивання межі між раціональним та ірраціональним.

Василь Голобородько – один із найбільших українських поетів-інтелектуалістів. Його вслуховування – вживання у внутрішню форму слова і особливе його, українського слова, відчування – переживання є незбагненною таїною, котру дослідники намагаються віднайти у впливові на творчість поета вчення О. Потебні, у суголосності до думок герменевтиків з їх стратегією витлумачення історичних фактів на основі філологічних даних (що своєю чергою зробило герменевтику універсальним принципом інтерпретації художнього тексту). Поет глибоко оригінальний в усьому: і в сюжетно-композиційній структурі своїх поезій, і в особливостях суб'єктної їх організації, і в трансформації міфологічних образів та мотивів. Міфологічні коди його поезії – то не стилізації, не розробка мотиву чи образу, а прояв органічного принципу художнього мислення, завдяки чому він розв'язує найрізноманітніші, переважно незвичайні естетичні завдання. Саме тут починається міфопоетизація світу, звертання до міфологічних сюжетів, сцен, образів, які характеризуються глобальністю, універсальністю та мають широке розповсюдження в культурах народів світу.

Ритуал зміни періодів життя, переходу з одного в інший, міфологічні особливості, що супроводять цю зміну, також є різновидом циклічно-ритуальної міфологеми у поезії В. Голобородька. Дорога – це ще шлях від народження до



смерті, подорож у глиб себе, шлях до ідеалу, це мандри уві сні і крізь сні, подорож духу, який шукає найвищу сутність буття у Всесвіті, врешті, це подорож текстом і крізь текст, через відсилання і культурні коди тощо.

Найповніше представлений етап дитинства: «Ембріони янгольських крил», «З дитинства: дощ», «З дитинства: замовляння дощику», «З дитинства: піч», «З дитинства: політ на журавлі», «З дитинства: скиртування», «З дитинства: спрага», «З дитинства: хліб», «Молода молодича», «Народитися одночасно із матір'ю», «Пам'ятаю в дитинстві...»... Це вказує на великий спектр можливостей цього віку та його важливість.

Дуже архаїчні моделі світовідчуття відтворює поет у вірші «Грушка». Грушка у В. Голобородька сідає вечеряти разом з дітьми, мати наливає їй молока, намазує окраєць медом. Кульмінація емоційної думки – у «замовлянні», що завершує картину вечери і вірш загалом:

Їж, грушко, мед, а нам дай груш!...  
...Пий, грушко, молоко, а нам дай груш!...  
...Їж, грушко, хліб, а нам дай груш! [1, с. 56]

Це інтуїтивно відтворена сакральна трапеза (мед, молоко і хліб у давнину були даром – жертвою, як продукти «чисті», священні). В обрядах різдвяного циклу є суголосні моменти. Господар ділиться освяченим хлібом з худобою. А плодів дерева, щоб давали добрий урожай, «лякає» сокирою. Тут наявна своєрідна семантика «угоди». Психологічний паралелізм у цьому вірші зворотний: не стан людини порівнюється з явищем природи, а елемент природи (грушка) діє, як людина. Проте художня мета, якої досягає В. Голобородько, суголосна тому, що є в інших віршах: картина погідного літнього вечора, вечерея під хатою (до якої ще запрошують і грушку) створює враження високої гармонійності традиційного життєвого ладу.

«Час переживання» організує зміст вірша в поезії «Народитися одночасно із матір'ю». У зачині ліричний герой деталізує прагнення зробити те, про що повідомляє заголовок:

Слухаючи материні розповіді про її життя,  
хотів би народитися одночасно із матір'ю,  
хотів би бути поряд із матір'ю  
увесь її вік  
від дня її народження –  
аж до того дня,  
коли вона передасть мені слова  
відомих їй народних пісень [1, с. 33].

Життя тут представлене як процес передання з покоління в покоління слів «народних пісень».

Далі зображено реалізацію цього бажання. Умовний спосіб змінюється дійсним, і відбувається настільки глибока «ретроспекція», що ліричний герой



бачить себе до свого народження. Це засвідчує, що у вірші відображено не індивідуальний досвід, а колективний історичний досвід народу:

У двадцятих роках продираюся  
крізь колючий дріт на поле:  
удвох із матір'ю прилаштовуємо на дереві  
колиску з первістком [1, с. 33].

Колючий дріт, що, мабуть, залишився з Першої світової або громадянської війни, – чуттєва конкретизація історичних обставин. «Колиска з первістком» на дереві входить у чималий міфологемний ряд поезій В. Голобородька зі згадками про дерево роду або життя.

Ліричний герой поезії «Народитися одночасно із матір'ю» знаходить порозуміння із матір'ю в минулому. Духовна єдність сильніша за час. Ліричний герой долучається в одвічний цикл хліборобської праці: *«Поряд із матір'ю на полі працюємо»*.

У В. Голобородька часи перетинаються, герой діє в минулому, і його бачить не лише мати, а й сторож, який, зрештою, мабуть, упізнав і пропустив його на тік, бо далі:

Допомагаю матері крутити віялку,  
слухаю, як народжується пісня [1, с. 33].

Пісня «народжується», як жива істота, і послана Богом: *«Бог, який камінь з душі знімає, / починає співати материними устами – / і материн трудовень стає трішки легшим»*.

Третій епізод розгортається під час війни: *«У війну, одягнений у білий маскувальний халат, / переходжу через фронт до матері...»*. Те, що тут «ненароджений» уперше озивається до своєї матері словом, має біографічне пояснення: В. Голобородько народився у квітні 1945 року.

У кінцівці знову з'являється образ дерева:  
Мати чує мій голос, зраділа,  
озирається, хоче мене побачити,  
та я ховаюся за вишневим деревом [1, с. 33].

Образ дерева тут – символ тривання роду з покоління в покоління, а через нього – й незнищенності народу. На прикладі цієї поезії видно одну з особливостей поетики В. Голобородька: розширений до меж усієї нації діапазон «ліричного переживання». «Темою ліричного вірша може бути будь-яка подія або явище зовнішнього або внутрішнього світу, коли вони стають фактом напруженого духовного життя поета, включаються ним у це життя» [3, с. 156].

Ритуального характеру набувають і художньо трансформовані міфопоетичні уявлення про те, що душа людини потребує захисту і після смерті. В українській міфології, а саме за повір'ями гуцулів, душа померлого у день похорону вертає назад до хати. Останнім прихистком людини стає домовина, побудована гуцулами з дерева.



Точку «вимирання» В. Голобородько визначив в той момент, «коли жінки перестали народжувати...» [1, с. 193]. Передвісниками смерті у поезії стають випалене згарище, ворони, сині кольори – на перший погляд досить типові символи, проте В. Голобородько поєднав їх із цілком життєствердними образами – сім'єю, калиною тощо.

Смерть може також трактуватися як початок циклу життя, оскільки тема реінкарнації чи переселення душ після біологічної смерті є популярним мотивом творчості В. Голобородька («Вітер мертвих», «Могила у небі» «На бабусиному обличчі», «Дорослішати...», «А той не корчився...»).

Дуже тісно з періодами життя пов'язана циклічна зміна дня і ночі. Зазвичай події, що відбуваються ввечері несуть у собі тривогу, прощання, неприємні зустрічі, втрати. «Час» вірша «Будемо йти вечірнім селом» зрозумілий вже з назви. Ліричного героя забирають до війська і він прощається з коханою, проте розуміє, що вона його не чекатиме. Отже, для нього це втрата, проте настрій вірша заспокійливий та створюється позитивна візуалізація:

Будемо йти вечірнім селом,  
будуть дерева тихі-претихі,  
буде місяць круглий-прекруглий... [1, с. 103]

«Пісенька вночі» зі збірки «Колекціонер кольорових олівців» створює подібний настрій. Присутність у тексті дивної міфологічної істоти, яка щовечора «дзвенить струнами» під вікном ліричного героя налаштовує на сприйняття тексту магічного. Автор ніби випробовує свого персонажа та й читача теж – чи повірять і чи будуть вони готові сприйняти магічний світ, що існує поруч із нами. Проте висновок досить трагічний. «Хлопчик із метеликовими крилами», а саме він щоночі розважав ліричного героя, застається без крила. Таку розв'язку, що її В. Голобородько нам пропонує, можна інтерпретувати як бажання проілюструвати людське невміння повірити в чудо та потребу отримувати усьому наукове пояснення чи підтвердження.

Зникання відчуттів, їх притуплення або навіть відсутність ілюструє поезія «Виходжу серед ночі в сад». Перед читачем постає візія напівсну, блукання-марення, на меті якого знайти квітнуче дерево, що немовби тікає від ліричного героя:

Аби якось виявити свою присутність  
мені треба побачити квітнуче дерево,  
але ніяк не можу ні побачити,  
ні відчутти.  
[... ..]  
чому зі сходом сонця  
ти не виходиш в сад,  
а коли проходиш ненароком повз квітнуче дерево,  
то затуляєш очі [1, с. 399].



Дія, що зображена у вірші перегукується з ритуальним опівнічним шуканням цвіту папороті на свято Купала. Відома давня легенда про надзвичайні чарівні властивості цвіту папороті. Переважно розповідають так: якщо в Купальську ніч піти в гущавину лісу, то можна побачити як опівночі загориться яскравим вогнем цвіт папороті. Якщо хтось зірве цвіт папороті і зашиє в долоню, той зможе рукою визначати місця, де в минулому були закопані дорогоцінні скарби, зможе без ключів одчиняти будь-які двері, розуміти мову тварин і птахів тощо. Ліричний герой поезії В. Голобородька «Виходжу серед ночі в сад» прагне лише «*виявити свою присутність*». Здавалось би це простіше, ніж знайти міфологічний цвіт папороті, проте все ж йому не під силу.

Схожа варіативність конотацій та полісемантичність характерна для В. Голобородька. Поезія «В той час, як я мучився...» [1, с. 153] ілюструє це явище – кінь, що схожий і на годинник, і одночасно може бути «човганням черевиків поводиря». Водіння коня (саме цей процес є в основі вірша) можна інтерпретувати по-різному. Звук, що супроводжує водіння, викликає спочатку тривожні асоціації:

Я не знав, що там збираються робити:  
може хочуть зарізати коня  
може на ньому хочуть украсти чужу жінку...

Проте довге монотонне цокання коня-годинника заспокоює думки ліричного героя («...*або просто поїхати по дрова до лісу*») і дарує йому відповідь на поставлене на початку вірша запитання.

Циклічно-ритуальні міфологеми, що пов'язані з періодами життя, відображаються у зміні людської свідомості на різних якісних рівнях – психологічний, фізичний, духовний рух людини протягом життя залежить не від віку, а від вміння відчувати світ. Доросла людина у поезії В. Голобородька здатна емоційно сприймати світ на рівні з дитиною, або ж навпаки.

Отже, неповторного колориту надають ліриці В. Голобородька наявні у художній тканині віршованих текстів постаті міфологічних істот – уособлень надприродної сили, які посилюють містичне звучання.

Оригінально переосмислюючи карпатську демонологію, язичницькі вірування, поет не акцентує традиційні міфологічні топоси (дім, ліс, вода та ін.) як місця перебування демонічних істот, що простежується, приміром, у «Лісовій пісні» Лесі Українки. Для ліричного героя поезії В. Голобородька поклоніння духам гір – це, як вважає С. Токарев, своєрідна міфологізація гірського пограниччя [4, с. 604], тобто відмежування світу сакрального від профанного.

Проте ми спокійно можемо читати ці поезії, навіть не знаючи про існування таких міфів, сприймаємо їх дуже особисто, «переживаємо» під час прочитання. В. Голобородько описав очевидні речі: прихід осені, зміну пір року, настання ночі, ріст дерев... все те, що, в принципі, кожен може спостерегти. Це ще, однак, не є тією абсолютною поезією, про яку Ю. Пшибось пише, аналізуючи дистих про сонях з «Пана Тадеуша» А. Міцкевича. Проте сприймається аналогічно. У таких випадках стикаємося із проблемою передачі живого досвіду,



що ґрунтується на етнографічному матеріалі (поняття «поетики досвіду», що його пропонує використовувати Ришард Нич) [2, с. 35].

#### Список літератури

1. Голобородько В. Ми йдемо : збірка віршів / В. Голобородько. – К. ; Рівне, 2005 – 1051 с.
2. Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Ришард Нич. – Львів : Центр гуманітарних досліджень; К. : Смолоскип, 2007. – («Університетські діалоги», №4). – 63 с.
3. Сильман Т. И. Заметки о лирике / Т. И. Сильман. – Л. : Сов. писатель, 1977. – 224 с.
4. Токарев С. А. Ранние формы религии / С. А. Токарев. – М. : Политиздат, 1990. – 622 с.

### MYTHOLOGEM OF EXIST IN POETRY BY VASYL GOLOBORODJKO (COLLECTION «WE ARE GOING»)

Olesia Rebryk

*Ivan Franko National university of Lviv,  
1 Universytetska Str., Lviv 79000, Ukraine*

The paper examines mythological poetry by Vasyl Goloborodjko (collection «We are going»). The article focuses on the mythologem of exist.

*Key words:* mythologem, life cycle, myth, ritual.

### МИФОЛОГЕМЫ БЫТИЯ В ПОЭЗИИ ВАСИЛИЯ ГОЛОБОРОДЬКА (СОБРАНИЕ «МЫ ИДЕМ»)

Олеся Ребрык

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

Рассматривается мифологическая поэзия, представленная в сборнике «Мы идем». Акцентируется внимание на мифологеме бытия.

*Ключевые слова:* мифологема, жизненный цикл, миф, ритуал.

Стаття надійшла до редколегії 27.01.2011

Прийнята до друку 23.02.2011



УДК 821.161.2–31.091“19”

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ РОМАНІВ ВИХОВАННЯ  
«ПОВНОЛІТНІ ДІТИ» ІРИНИ ВІЛЬДЕ ТА «БРАТЯ-БЛИЗНЕЦЬ»  
ОЛЕКСИ СТОРОЖЕНКА**

**Ярина Янів**

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

Порівняно деякі типологічні властивості романів виховання Ірини Вільде «Повнолітні діти» та Олексі Стороженка «Братя-близнець» у контексті жанру.

*Ключові слова:* роман виховання, становлення героя, тип героя, форма оповіді, виховний сюжет.

Виокремлення певних типологічних рис та народження дефініції роману виховання як окремого жанру припадає на 1774 рік. Уперше цей термін вжив Ф. фон Бланкенбург, а ввів у літературознавчий термінологічний апарат В. Дільтей. Термін «роман виховання» походить з лексики німецького літературознавства і є копією перекладу німецького слова Bildungsroman. Німецьке слово «Bildung» означає і виховання, і освіту. Різновидами Bildungsromanу є ще «Entwicklungsroman» (роман розвитку) й «Erziehungsroman», що можна перекласти як «педагогічний роман».

Великий внесок у розробку теоретичної бази роману виховання зробив М. Бахтін, який як основу цього жанру розумів «момент суттєвого становлення людини». Він вирізняв цей тип роману як щось відмінне і рідкісне поряд із домінуючим масовим типом, у центрі якого статичний герой. «На противагу статичній єдності тут подається динамічна єдність образу героя. Сам герой, його характер стають змінною величиною у формулі цього роману. Зміна самого героя набуває сюжетного значення, а у зв'язку з цим в основі переосмислюється і перебудовується весь сюжет роману. Час переноситься всередину людини, входить в самий образ її, суттєво змінюючи значення всіх моментів її долі і життя» [1, с. 200]

З появою дилогії Й.-В. Гете «Роки навчання Вільгельма Майстера» (1796) та «Роки подорожі Вільгельма Майстера» (1829), яку літературознавці беруть за зразок, виникає класична канонічна форма роману виховання, згідно з якою «ідея освіти та розвитку, втілена у структурі твору, відігравала генеруючу та організуючу роль для усіх елементів цієї форми» [7, с. 10]. Основними ознаками були: виховний сюжет, відповідний тип героя, перешкоди, які відіграють вирішальну роль у становленні особистості героя, конфлікт, що виникає в



результаті пошуку себе і фіксування тих змін, які відбуваються в характері героя на різних етапах його життєвого шляху, мотив подорожі за межі рідного дому і відображення змін у характері особистості під впливом цього. Кінцевим етапом і ознакою завершення формування героя є «установка на створення певної позитивної життєвої програми, без якої самовизначення героя неможливе, а саме виховання втратило б зміст» [3, с. 7]; «здобуття істинного “Я” і справжнього місця в житті» [6, с. 494].

В українській літературі дожовтневого періоду жанровий тип роману виховання не досліджували, відсутній був навіть сам термін. Одним із перших осмислив цей жанр в контексті української літератури, його зародження та формування як національної версії просвітницького роману О. Сидоренко у праці «Роман виховання в українській літературі другої половини XIX – початку XX століть». Н. Грицюта розглядала цей жанр у творчості Т. Шевченка. І. Денисюк аналізував як роман виховання незавершений твір І. Франка «Не спитавши броду».

Якщо розглядати цей жанр у контексті історичного розвитку, то виникає потреба говорити про певні відхилення від класичного зразка, про модифікаційні зміни роману виховання, а також про «варіативний вияв його в національних літературах» [8, с. 1]. Дослідники зазначають певні типологічні відмінності між творами, які належать до різних часових зрізів. Наприклад, Ю. Попов спостерігає тенденцію до ліризації в романі виховання XX ст.: «якщо в XIX ст. домінувала оповідь від 3-ї особи, то в XX ст. автор не раз зливається з героєм. Різна також доля авторського втручання в розповідь, аж до повного його усунення. ... Друга важлива тенденція в XX ст. полягає у переміщенні центру тяжіння розповіді із сфери зовнішньої події в область свідомості та підсвідомості... значно оновлює проблематику і арсенал художніх засобів» [6, с. 495].

Також помітна варіативність роману виховання залежно від національної основи, що пов'язано з національним характером, певними національними ідеалами у традиції виховання, з суспільно-історичними змінами. Наприклад, Ю. Попов зазначає, що автобіографічні спогади автора «залежно від національної літературної традиції фіксуються з більшою чи меншою мірою відвертості (відвертіше у французькій літературі, більш завуальовано в англійській та російській)» [6, с. 494].

Однією із особливостей українського роману виховання дослідниця Н. Грицюта вважає введення двох героїв, які є рівноцінними у розвитку виховного сюжету. «М. Бахтін і його послідовники, вивчаючи роман виховання XVIII–XIX ст., приймали за жанровий канон “одногеройну” структуру. Герой трактувався як єдиний концептуальний центр сюжету, в якому абсолютизується внутрішнє ідейне “я” автора. ... Дошевченківський роман виховання у сюжетному плані був одноцентровим, навіть у тому разі, якщо мав двох героїв-братів (Жан-Поль «Пустотливі роки» 1804), тобто їхні сюжетні лінії були нерівноцінні. У Шевченка в “Близнецах” спостерігаємо сюжетну двоцентровість» [4, с. 11]. Ця інваріантна ознака наявна також у творчості О. Стороженка в романі «Братя-близнецы». Але тут бінарні образи не є абсолютно антитетичними, полярними як два крайні моральні вияви, а швидше це два різні характери, які



доповнюють один одного і разом творять гармонію. Але в кінці твору архітектоніка цього бінарного образу змінюється, відбувається розгалуження, і образи, які становили гармонійне ціле, розвиваються зовсім різними лініями.

Порівнюючи роман О. Строженка «Братя-близнецы» (1857) із романом Ірини Вільде «Повнолітні діти» (1952) і співставляючи їх як пропозиції двох різних епох, можна помітити суттєві відмінності і завдяки цьому простежити деякі риси історичної модифікації українського роману виховання. У творі О. Строженка оповідач фіксує поверхню подій, тоді як у романі «Повнолітні діти» автор заглиблюється у внутрішній світ героїні, процес становлення характеру показує у всіх нюансах. Подібна як у О. Строженка тенденція оповіді спостерігається також у романах виховання «Люборацькі» А. Свидницького, «Пан Халявський» Квітки-Основ'яненка. Така відмінність підтверджує думку дослідників про «переміщення (в ХХ ст. – Я. Я.) центру тяжіння оповіді із сфери зовнішньої подієвості в область свідомості та підсвідомості» [6, с. 495], що впливає на відображення становлення характеру героя. У романі «Братя-близнецы» становлення особистості героїв показано через готові авторські оцінки, описи характерів героїв чи їх поведінки у певній ситуації. Наприклад: «Семенко был угрюм и молчалив, Ивась скор и болтлив...» [10, с. 184], «Семенко показывал совершенное равнодушие вообще к забавам и игрушкам. Ивась же, напротив, забавлялся всякой безделкой» [10, с. 185], «Соревнования в учении между братьями вовсе не было. Семенко не хотел быть выскочкою перед братом, хотя по преимуществу памяти и прилежанию он всегда скорее и тверже его выучивал уроки» [10, с. 188].

У романі «Повнолітні діти» поряд із зовнішнім сильно розвинений внутрішній сюжет, великий акцент зроблено на внутрішньому світі головної героїні, передано глибокі психологічні переживання, оповідь часто переходить у невластиву пряму мову, що допомагає побачити персонажа зсередини. Виховання, дорослішання героїні показано через процес душевних змін, дуже тонко відображено переживання, емоції, думки. Особистісні зміни показано через емоційну реакцію на зовнішній світ, через глибокі внутрішні переживання, самоаналіз. Наприклад: «Аж тепер усе безповоротно скінчилося. Але чому я не плачу? Чому не кричу?» [2, с. 201]. Або: «Нічого. Не хоче тільки обзиватися ні до кого, ані вставати молитися. Не хоче просто жодного руху. Приходить сам директор. Приходять товаришки з інших класів, але їх зараз же проганяє Мігулів. Усі говорять до Дарки водночас різними голосами. Хочуть обернути Дарчин опір на жарт. Обіцяють щось, але від Дарки так далеко втекла воля до всякого руху, що не хочеться навіть сказати їм, щоб залишили її у спокої. Абсолютно нічого не хочеться» [2, с. 229].

Роман виховання ХХ ст. масштабніший, складніший за своєю проблематикою, і відповідно в ньому значно ширше коло наставників, охоплює також широку панораму суспільно-політичного життя. У романі «Повнолітні діти» одну із головних ролей, які впливають на формування особистості героїні, окрім батьків, друзів, відіграє тогочасна дійсність. Відображено суспільно-історичне тло, умови, які формують патріотичні почуття Дарки, національну



свідомість, орієнтацію на певні моральні цінності. Значний результат має самовиховання.

У «Братях-близнецах» домінуючим наставником виступають батьки. Стосунки між батьками і дітьми дуже теплі, сердечні, але досить односторонні. Саме батьки вирішують долю братів-близнюків, обираючи їм життєвий шлях, а вони з великою пошаною приймають це рішення. Їх розділяє певна дистанція, яка зумовлена віковою різницею, стереотипом відносин між батьками і дітьми того часу і яка не дозволяє зародження дружніх і ближчих стосунків, як у героїні «Повнолітніх дітей». Батьки Дарки – це водночас і друзі, які допомагають визначитися, розібратися у складних ситуаціях. Тут уже частково втрачається бар'єр між поколіннями. Такі деталі передають традицію сімейного виховання різних епох.

Один із неминучих моментів роману виховання – це подорож / виїзд з рідного дому як новий етап на шляху до дорослого життя. В цей час відбувається перелом у душі героя, який попадає в нове середовище. Цей переломний період характеризується станом розгубленості, усвідомленням відповідальності за свої вчинки, з'являються нові обличчя, які відіграють важливу роль у подальшому становленні героя. Цей етап життя по-різному переживають герої романів О. Стороженка та Ірини Вільде. Об'єднує ці два романи зорієнтованість на відображення духу часу у дидактичних проблемах. Наприклад, в О. Стороженка дуже чітко відображено традиції виховання, які були у поміщицьких сім'ях того часу: брати-близнюки вирушають за межі рідного дому із рідною для них людиною – мудрим слугою Захарком, який буде їхнім опікуном аж до повернення додому. Натомість для Дарки переїзд до іншого міста – це перехід у самостійне життя.

Отже, порівнявши деякі риси романів виховання різних епох, можна помітити певні відмінності, еволюцію жанру, але й певну жанрову єдність.

### Список літератури

1. Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 188–236.
2. Вільде Ірина. Повнолітні діти / Ірина Вільде // Вільде І. Збір. творів: у 5 т. / Ірина Вільде. – К., 1986. – Т. 4. – 162 с.
3. Влодавская И. А. Поэтика английского романа воспитания нач. XX века / И. А. Влодавская. – К.: Выща школа, 1983. – 181 с.
4. Грицюта Н. Н. Проза Т. Шевченко в контексте развития европейского романа воспитания: автореф. дис. на соискание научного степени канд. филол. наук / Н. Н. Грицюта. – К., 1993. – 22 с.
5. Денисюк І. «Не спитавши броду» як роман виховання / І. Денисюк // Українське літературознавство: зб. наук. праць. – 2003. – Вип. 66. – С. 64–77.
6. Попов Ю. Роман виховання / Ю. Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – С. 492–495.
7. Притолюк С. Жанрові особливості роману виховання / С. Притолюк. – Тернопіль: Видавець Стародубець, 2004. – 48 с.



8. *Притолок С.* Романи Карла Еміля Францоа в контексті європейського роману виховання до кінця 19-го століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / С. Притолок. – Тернопіль, 2004. – 21 с.

9. *Сидоренко А. А.* Роман воспитания в украинской литературе второй половины XIX – начала XX веков : автореф. дис. на соискание научного степени канд. филол. наук / А. А. Сидоренко. – К. – 19 с.

10. *Стороженко О.* Братья-близнецы / О. Стороженко // Стороженко О. Твори : у 2 т. / О. Стороженко. – К., 1957 – Т. 2.

# COMPARATIVE ASPECT OF THE NOVELS OF EDUCATION «THE ADOLESCENT» BY IRYNA WILDE AND «BROTHERS-GEMINI» BY OLEKSA STOROZHENKO

**Yaryna Yaniv**

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department,  
Universytetska Str., 1, Lviv 79000, Ukraine*

The article mapping some typological properties novels of education «The adolescent» by Iryna Wilde and «Brothers-Gemini» by O. Storozhenko in the context of the genre.

*Key words:* novel of education, becoming a hero, the type of a hero, the form of a stories, educational storyline.

# СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ РОМАНОВ ВОСПИТАНИЯ «СОВЕРШЕННОЛЕТНИЕ ДЕТИ» ИРИНЫ ВИЛЬДЭ И «БРАТЬЯ-БЛИЗНЕЦЫ» ОЛЕКСА СТОРОЖЕНКО

**Ярина Янив**

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

В статье сопоставленные некоторые типологические свойства романов воспитания Ирины Вильдэ «Совершеннолетние дети» и О. Стороженко «Братья-близнецы» в контексте жанра.

*Ключевые слова:* роман воспитания, становления героя, тип героя, форма повествования, воспитательный сюжет.

Стаття надійшла до редколегії 27.01.2011

Прийнята до друку 23.02.2011



УДК 821.161.2–32.09"19"Ф.Заревич: 159.923.35

**ГОНИТВА ЗА ГРІШМИ ЧИ КОМПЛЕКС МЕНШОВАРТОСТІ?  
(РОЗДУМИ НАД ОПОВІДАННЯМ  
ФЕДОРА ЗАРЕВИЧА «ХЛОПОВИЧ ЖОРЖ МОТОЗО»)**

**Любов Мельник**

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

Подано розмірковування над проблематикою оповідання Ф. Заревича «Хлопович Жорж Мотозо», показано згубний вплив грошей на свідомість людини, а відтак – втрату моральних якостей.

*Ключові слова:* українська ментальність, самоствердження, комплекс меншовартості, психоаналіз, проблематика твору, система людських цінностей, самоідентифікація.

Українська ментальність завжди відрізнялася від способу мислення росіянина, поляка чи німця. Патріотизм, сила волі, терплячість, щирість, гостинність, поетичність, працьовитість, релігійність – усіх ознак і не перелічити. Однак замість шанованої терплячості згодом з'явилася «врівноважена» пасивність, що «немає зла аби не вийшло на добре», а поряд із патріотизмом проявилось щире визнання інших культур, мов аж до зречення рідного слова та свого коріння!.. Іншими словами, це вже спостерігалася ментальність «провансальства» (Д. Донцов), яка гальмувала самоствердження української нації, бо переконувала, що «ми самі не зможемо», що «наша культура розвинеться повнокровно лише у взаємодії з чиеюсь культурою вищою» [2]. Так дійшло і до появи комплексу меншовартості.

Уперше комплекс меншовартості дослідив і детально описав австрійський психоаналітик Альфред Адлер. Він зробив цей комплекс наріжним каменем свого психоаналізу. На думку вченого, ознаками комплексу є прагнення «маленької людини» максимально скористатися владою (або її видимістю), яка силою обставин опинилася в її руках, і таким способом самоствердитися [1].

У XIX ст. комплекс меншовартості українця був болючим місцем для багатьох культурних та літературних діячів України. Наприклад, Тарас Шевченко здійснив його бичування у своєму посланні «І мертвим, і живим...», Іван Карпенко-Карий – у «Мартині Борулі», а галицький письменник Федір Заревич порушив цю проблему в оповіданні «Хлопович Жорж Мотозо». На прикладі останнього твору спробуємо з'ясувати, що ж насправді керувало вчинками Заревичевого героя: звичайне бажання збагатитися чи комплекс власної неповноцінності?



Вже на початку твору ми зустрічаємо ущипливу сатиру письменника з таким соціальним відтінком: «Бачили ми вже доволі і давніше, і бачимо не мало сьогодні, як хлопський син, задягнувши сурдутину, цурається свого роду, як усею силою він рад би де пришитися до шляхтича або паночка, або и деколи капустянить своє батьківське прозвище и натягає его, аби тільки затерти сліди гнізда хлопського. А буває и так, що просить аж у истеріи, аби перешили его прозвище хлопське...» [4, с. 10]. Для підтвердження своїх слів автор наводить нам історію про Юрка Мотуза, сина господаря із Козлинця, який видав себе за панича Жоржа Мотозо.

Що ж спонукало молодого хлопця селянського походження так зневажити свої ім'я та прізвище? Скажемо, що, крім соціального, і корисливий мотив.

Досить облудним типом виступає головний герой цього оповідання. Його аферистські наміри збагатитися коштом заможної нареченої обертаються бумерангом проти нього самого.

Отож, юнак знайомиться із двома сестрами, начебто шляхтянками, і намагається одружитися з молодшою Шарлотою. Однак підступні та цинічні сестри Жаня і Шарлота під приводом вигаданого судового процесу за родинний маєток «витягують» зі самовпевненого франта гроші. Спочатку старша Жаня заявляє Жоржеві: «Правда, що будучність показується може и найкрасша, але теперішнє щастя ваше може на якійсь чась перерватися...» [4, с. 16], а згодом додає: «Ото ж видите, пане Жорж, наші скупі доходи не дозволяють намъ довше у Львові оставати, если не схочемо бідувати и матір'я утратити» [4, с. 17]. Тепер закоханий Жорж настільки вірить кожному слову красунечки Шарлоти та її сестри, що не бере до уваги застереження товариша щодо ймовірного обману, а навпаки розповідає тому почуту історію про те, що батько дівчат мав село, однак його брат підробив заповіт і вигнав усіх із маєтку. Тому сім'я дівчат веде судовий процес проти родича.

Допомагаючи сестрам, Юрко (Жорж) підробляє батьковий підпис на векселі і отримує чималу суму, частину якої дає дівцям. Але розтративши триста ринських, Мотозо повинен сплатити з відсотками шістсот! Такий необдуманий крок аж ніяк не свідчить про розум головного героя. Сам письменник на початку оповідання представляє нам Жоржа як корисливого, хитрого юнака, а наприкінці історії висловлюється про нього як про «чоловіка звичайного, нелукавого; а тільки по правді сказавши трошки нерозумного» [4, с. 23]. І хоча цим самим дещо зменшується гострота твору, переростаючи з проблеми соціальної у моральну, все-таки варто задуматися над вчинками таких горе-українців, адже їх обмеженість і тупість можуть дуже багато нашкодити!

Оповідання «Хлопович Жорж Мотозо», написане у кращих традиціях реалізму, вже згодом, ймовірно, стало основою для створення комедії М. Куліша «Мина Мазайло». Правда, проблематика цього твору дає підстави говорити якраз про відмову від батьківського прізвища як про хворобу суспільства, а не вигадки окремих його членів. Пригадаймо нарікання Мيني на утиски і погорду у зв'язку зі своїм прізвищем: «Ще малим, як оддав батько в город до школи, першого ж дня на регіт взяли: Мазайло! Жодна гімназистка не хотіла гуляти – Мазайло! За репетитора не брали – Мазайло! На службу не приймали – Мазайло! Од кохання



відмовлялися – Мазайло!» [3, с. 99]. У такій саркастичній тираді героя, на превеликий жаль, закладена гірка правда довготривалої зневаги до всього українського.

Нагадаємо, що зовсім інша ситуація була з Юрком Мотузом – товариші, майбутні правники, сприймали його таким, яким він є насправді. Намір виділитися, як багач Мотозо, з'явився у молодика, щоб не без користі для себе отримати чужий маєток, «щастє на будуще». Можна сказати, що таким способом грошовий капітал сприймався ним як джерело свободи людини, умова реалізації її творчих сил. У Мини бажання стати Мазеніним було зумовлене багатьма чинниками, та кар'єрний ріст, до якого так прагнув герой, зіграв вирішальну роль.

У здійсненні задумів Жоржа допомагає хитрість та підступність – афера із підписами адвоката і батька, Мина ж напяму іде в загс та змінює без проблем (!) своє прізвище. А яку награну ділову заклопотаність показував так званий Жорж, коли заходив до Жані та Шарлоти в гості: «О, як я нині находився и намучився изъ адвокатомъ моимъ – такъ то тяжело свій питомий гріш відобрати» [4, с. 21]! Пихатість Мини своєю чергою, представлена сміхотворним діалогом перед дзеркалом: «Однині я – Мина Мазенін. Здрастуйте, Мазенін, Мино Марковичу! *(Привітався на другий голос)*. А-а, добродій Мазенін? Моє вам!.. *(Ще привітався на третій голос)*. Товаришу Мазенін! Здрастуйте!.. *(Іще привітався)*. Здоров був, Мазенін! Зайдімо?.. Гм. *(Помріяв трошки)*. Ви не знайомі? *(Подавши комусь руку)*. Дуже приємно – Мазенін. *(Уклонився)*. Будь ласка, ви часом не Мазенін?! *(Кивнув головою)*. Так, я Мазенін!.. *(Офіційним голосом)*. Ваше посвідчення, громадянине! *(Тоді немов подав комусь посвідчення)*. Будь ласка! Мазенін! *(Тоді з офіційного на м'якший)*. Вибачте, ось у ці двері, товаришу Мазенін... *(Ситим голосом)*. Були там Вишньов, Спаський, Де Розе, Мазенін...» [3, с. 161].

Та фарс цей, як показують нам твори, довго не міг би тривати. Через «систематичний і зловмисний опір українізації» звільняють службовця Мазайла-Мазеніна. А Жорж (при всій своїй корисливості) закохується і втрачає пильність та холодний розрахунок. Тепер ініціативу у гонитві за наживою переймають «панночки», вони володіють ситуацією і зловтішаються: «То дурний той Жорж – вірить якъ у святе писъмо... ха, ха, ха, прощєсь о маєтокъ...!» [4, с. 15], а надалі молодого чоловіка, який не постачає їх грошима, ті вже нерадо чекають і зустрічають: «(Жорж) ввійшов тихо, очі єго блудили по всіх кутах. Жаня, визиравши у вікно, глипла хто прийшов, а побачивши Жоржа и не кинулася, а Шарльота станула серед покоя и заложивши руки смотріла на ввійшовшого молодця. Як би на якого чужого незнакогого чоловіка.

– Добрий вечеръ – зачав Жорж.

– Ага, – засміялася Шарльота, а Жаня півголосом доложила: – Хто знає якій.

Ніби незважаючи питає молодець:

– Чи пані будуть ласкаві на Высокій замок?

– Будемо ласкаві, – знова кепкує Шарльота. – Але не з вами.

– А то чому? – сміливіше яв'я допитувати Жорж.

– Ха, ха, ха! – обі сестри зареготалися – Тому, бо ми з ким иншим замовилися» [4, с. 25].



Зрозумівши, що гаманець жертви спорожнів, молоді аферистки просто її відкидають.

Можна сказати, що ще на початку твору Жаня і Шарлота постають перед нами досить черствими, корисливими особами. Живучи з матір'ю у тісній кімнаті на горищі, дівчата не мають ніяких статків, і в своїй бідності винують неньку, нещасну вдову:

«— Так, — каже старша, — мама би хотіли, аби ми ніколи і нігде не виходили.

— Так! — докладає молодша. — Мама, не знаю чи хотять нас дома засушити, чи що — що дома висидимо?

Мати двигла тільки плечем:

— А що ж я зроблю, коли немає звідки?

— То треба що заставити, — притяла чим скорше донька старша і, блиснувши очима по кімнаті, поскочила и лапнула якусь загортку.

— Таке то не моя — я її позичила, бо инакше зь хати вийти не зможу... — просилася мати.

— Не говоріть, мамо, — замітує молодша — Ми пійти мусимо» [4, с. 11–12].

І як же втішено, а заодно — заздрісно, говорить старша, тридцятилітня Жаня своїй сестрі Шарлоті:

«— ... маєш щастє незвичайне. Найперше, що ти єще молода и ладна, потому що твій наречений молодий и ладний, далій що він багатий, а наконєць, що він так красно називається. Прошу тебе, яке чудесне имя: Жорж Мотозо» [4, с.13].

Про перевагу грошей над мораллю свідчить така розмова:

«— Побачимо, Льота, яке вартне твоє щастє, — каже старша.

— Якъ же — я не розумію? — питає молодша.

— Побачиш и порозумієш.

— Що ж бо?

— Побачиш, чи Жорж пан чи ні...

— Я не знаю, що ти говориш — скажи, Жаню.

Жаня стала сміятися на весь голос:

— Ти не знаєш, але я знаю... Я не хочу, аби тобі говорили ладні слова и вказували на вербі грушки — я не хочу, щоби хвальба була, що маєш нареченого дідича, а ми дома голодували. Знаєш, мати не годна вже заробити, а нам не хочеться (жирний шрифт наш. — Л. М.)» [4, с. 19–20].

Прагнення наживи настільки спотворює душі дівчат, що до співучасті у цій брудній справі вони залучають і свою матір:

«— Мамо, много не говоріть, за процес знаєте, я за вас говорити буду» [4, с. 21] — (радить самовпевнена Жаня).

Останню ж крапку у цій гонитві за грішми ставить не Жорж і не дівці, а жид (лихвар) зі судовиконавцем та батьком Юрка Мотуза. Отоді й руйнує правда всі мрії як Юрка, так і Жані з Шарлотою. Парубок стає знову Юрком Мотузом і батько повчає його: «Отямся, сину, ти глядав панів и в пани всею силою пошивався, и прозвав себе Мотозомъ, а те, бач, до чого завело тя. Шкода твоєи науки, коли не навчивъ ся бодай тільки, що зь Мотуза не зробиться Мотоза!» [4, с. 26]. Сплативши за сина борг, старий газда не дуже переймається втраченим, бо



вважає, що «коли йому купив я тими грішми розум, то нехай – тільки синь завсе ще варта» [4, с. 26], тобто добре, якщо на такій помилці навчилася мудрості його дитина. А що ж Жаня? Вона після всього «перехопила трохи межу розуму (перейшла межі розумного. – Л. М.) – бо «підписавши на векселю дивовиже имя Жорж Мотозо, пішла там, де то, як той казав, козам роги обтинають» [4, с. 27]. І тільки Шарлота знайшла собі нову жертву та без порад сестри добре її «обробляла». Мабуть, гроші таки суттєво змінили систему її людських цінностей, поставивши себе у їх центрі як всезагальну цінність.

Отож, саме вони (гроші), а не комплекс меншовартості керують вчинками майже всіх героїв оповідання «Хлопович Жорж Мотозо». Вони, безперечно, «впливають і на формування моралі, ієрархії людських цінностей, на психологію, світогляд людини і суспільства» [5, с. 503].

Окрім гонитви за наживою, проблемою є і втрата самоідентифікації, яка представлена зміною прізвища головного персонажа твору. Та у його випадку це аж ніяк не та плачевна ситуація, що в Мазайла. Мина свідомо із соціальних та національних мотивів ігнорує свої корені, забуває «чийх батьків він дитина».

Компаративний підхід у вивченні твору Ф. Заревича дає змогу стверджувати, що письменник зосередив свою увагу не стільки на соціальній проблемі, скільки на моральному переродженні особистості. А це вже суто Заревичева манера письма, яка досить виразно проявилася у ще одному оповіданні митця – «Дві матері». Тільки твір цей – інша тема розмови.

#### Список літератури

1. Адлер А. Наука жить / А. Адлер. – К. : Port-royal, 1997. – 288 с.
2. День. – № 26, 19 липня 2008.
3. Куліш М. Твори : в двох томах / М. Куліш. – К. : Дніпро, 1990 – Т. 2 : П'єси, статті, виступи. Документи, листи, спогади / упоряд., підгот. текстів, комент. Л. С. Танюка. – К. : Дніпро, 1990. – 877 с.
4. Народний календар на рік переступний 1872. – Львів.
5. Причепій Є. Філософія : підручник / Є. Причепій, А. Черній, Л. Чекаль. – К. : Академвидав, 2007. – 592 с.

#### THE PURSUIT OF MONEY OR INFERIORITY COMPLEX? (REFLECTIONS ON THE STORY WRITTEN BY FEDIR ZAREVYCH «KHLOPOVYCH ZHORZH MOTOZO»)

Liubov Mel'nyk

*Ivan Franko National University of Lviv Philology Department  
Universytetska st., 1, Lviv 79000, Ukraine*

In this article the author reflects on the problems of F. Zarevych's story «Khlopovych Zhorzh Motozo», shows the destructive influence of money on people's consciousness and as the result – the loss of moral qualities.

*Key words:* ukrainian mentality, selfassertion, inferiority complex, psychoanalysis, problems of the story, system of people's value, selfidentification.



**ПОГОНЯ ЗА ДЕНЬГАМИ ИЛИ КОМПЛЕКС  
НЕПОЛНОЦЕННОСТИ? (РАССУЖДЕНИЯ НАД РАССКАЗОМ  
ФЕДОРА ЗАРЕВИЧА «ХЛОПОВИЧ ЖОРЖ МОТОЗО»)**

**Любовь Мельник**

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

В статье автор размышляет над проблематикой рассказа Ф. Заревича «Хлопович Жорж Мотозо», показывает пагубное влияние денег на сознание человека, а значит — потерю моральных качеств.

*Ключевые слова:* украинская ментальность, самоутверждение, комплекс неполноценности, психоанализ, проблематика произведения, система человеческих достоинств, самоидентификация.

Стаття надійшла до редколегії 03.02.2011  
Прийнята до друку 10.03.2011



УДК 821.161.2–312.6.09"19"В.Вовк:141.32

## **«ДУХИ Й ДЕРВІШІ» ВІРИ ВОВК: ДЕСТРУКЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО (АВТО)БІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ**

**Надія Козіна**

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

Розглянуто роман Віри Вовк (Селянської) «Духи й дервіші». Зокрема досліджено деструкцію традиційного (авто)біографічного роману, звернуто увагу на саме визначення «автобіографічний роман». Проведено паралелі між традиційним визначенням роману та способом написання його письменницею. Розкрито особу авторки і головної героїні паралельними лініями, які так з'єднуються у єдине ціле. Романтизм і наскрізна філософічність прослідковується у всьому романі, впливаючи на його побудову і стилістичну наповненість та неоднорідність.

*Ключові слова:* діаспора, еміграція, роман, автобіографічний роман, новела, романтизм, екзистенціалізм, стилістика, метафоричність.

Віра Вовк (Селянська) загалом сприймається більше як поетеса, а не прозаїк, проте перший роман письменниці («Духи й дервіші») виявився досить цікавим не лише щодо змісту, а й щодо жанрової класифікації загалом.

Досить-таки неоднозначною є думка літературознавців щодо визначення цього твору («Духи й дервіші») як роману, хоча прийнято його визначати (та й сприймається він більшістю саме так) як автобіографічний роман.

Зокрема можна впевнено сказати, що в українському літературознавстві мало досліджено питання визначення автобіографічного роману, зокрема щодо його точного термінологічного уточнення. «Автобіографія», «автобіографічний роман» та плинна «мемуарна література» – такий вузький вибір актуальних понять свідчить про нерозробленість жанру дослідниками [9, с. 14]. Відтак, письменники вживають термін «автобіографія» кожного разу, коли формально наявні три компоненти «сам» + «життя» + «пишу», що є буквальним перекладом із грецької мови. Але може йтися про різні функції такого письма: власне літературний твір, резюме з метою працевлаштування, зізнання у злочині, історія хвороби тощо. Можна чітко погодитися, що не до всіх визначень вживаємо термін «автобіографія», тай ці «твори» не беруть до уваги українські літературознавці, що конкретизує обмеженість студій автобіографічного жанру [9, с. 15].

«Літературознавчий словник-довідник» містить спогад «автобіографія», а в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» про це явище й зовсім забуто. Отже, «Літературознавчий словник-довідник» подає таке визначення автобіографічного роману: «Роман автобіографічний – жанровий



різновид роману, в якому головним персонажем виступає сам автор, а події, вміщені у фабулі, – достеменні події з його життя.

Як образ головного персонажа, так і його сюжет – це художня обробка фактів, пережитих автором. ...

Автобіографічний роман не слід ототожнювати з романом-щоденником, мемуарною прозою. У мемуарній прозі автора передовсім цікавить світ, який він описує, а відтак – власна персона. У щоденнику немає розриву між часом написання і часом, про який йдеться в оповіді. Як різновид біографічного роману, роман автобіографічний більш концентровано й послідовно втілює авторські погляди, суб'єктивно трактуючи події й факти життя» [8, с. 606–607].

От і постає питання, чи точно визначено жанрову належність твору «Духи й дервіші» до автобіографічного роману?

Як приклад, один із найбільших дослідників творчості Віри Вовк в Україні В. Шевчук називає повістями всі твори великої прози Віри Вовк. У своїх коментарях дослідник дає пояснення, чому він так робить. У передмові ж до книги прози В. Шевчук так пише про своє визначення жанру: «В західному світі поняття “повість” не існує, є там короткий прозовий твір і просторий, коротка історія та роман. У нашій дефініції повість – це просторий прозаїчний твір, писаний з докладною розробкою історії одного героя, всі інші персонажі – тло. Роман же сплітає історії багатьох героїв, докладно їх розвиваючи. Віра Вовк фактично ж пише про одного героя, вельми наближеного до власного „я”, отже, більші її твори – все-так повісті» [10, с. 7]. Можливо, така фраза є дещо генологічно неправильною (чи то неточною) із кількох причин. По-перше, не у всіх національних літературах Європи нема творів, які їхнє літературознавство називає повістями. Так є в Німеччині, Великобританії, Польщі, де саме визначення «повість» вживається власне для роману. Проте інші літератури (літератури інших держав) мають певні назви для проміжних типів творів, навіть у названих є такі назви («повістка» у Польщі, цим терміном активно користувався І. Франко). По-друге, якщо ґрунтовніше розглянути цей роман, то чітко видно, якби кількість дійових осіб і суб'єктивний спосіб зображення так позначилися на генологічній характеристиці, то пропала би з поля зору величезна група біографічних романів та романів виховання і ще важливіше – романтичного роману, в якого ці риси є центром моделі творчості.

Усе-таки, на мій погляд, критерієм такого безапеляційного визначення жанру став обсяг творів. Але малий обсяг має цілком обґрунтоване історико-літературним процесом ХХ ст. пояснення. Н. С. Лейтес у статті про німецький роман ХХ ст. зазначає, що письмо внаслідок інформаційного вибуху після Першої світової війни стало «безумно щільним», над ним тяжіє помножений у кілька разів історичний досвід та інтелектуальна спадщина минулого, через що основним завданням, за словами Л. Леонова, для письменника стає «вкласти в кожний квадратний сантиметр паперу якомога більше змісту» [3, с. 66]. Отже, ущільнення, стискання інформації в якомога меншу форму веде до малого обсягу, з одного боку, і до поетизації, символізації, притчевості навіть реалістичних творів, із другого. Тепер же твори Річарда Баха, Пауло Коельо, Любка Дереша, маючи ще менший обсяг, усе ж називаються романами.



Ущільнення форми жанру уможливило його легшу читабельність в епоху нестачі «часу на мистецтво» і редукцію певних композиційних елементів, без яких не обходилася традиційна схема.

Досить цікаве міркування про роман Південної Америки, яке може відкрити очевидні аналогії між латиноамериканським романом і романами Віри Вовк: «Інтенсивне згущення зображення нерідко вражає в латиноамериканському романі, що став у недавній час явищем світового значення. Різностадіальність одночасних художніх напрямів, що накладаються один на один, різнорідність етнічних традицій, “колективне світобачення і почуття самотності, міфологічне мислення й висока інтелектуальність, безвихідний відчай та історичний оптимізм” – строкате змішування найрізноманітніших первнів вирізняє молоду літературу континенту» [3, с. 66]. У разі зіставлення роман Г. Г. Маркеса та М. А. Астуріаса, з одного боку, і роман Віри Вовк, з іншого, можуть виявитися багато в чому спорідненими явищами, що обґрунтовується і біографічними, і історичними чинниками. Магічний реалізм міг бути сприйнятий і з німецькомовного культурного середовища – його елементи мають романи Г. Гессе («Степовий вовк»), Т. Манна («Чарівна гора»), уже не кажучи про творця стилю Ф. Кафку з його «Процесом» і «Замком».

Є й особливості композиції та сюжету, які дають змогу розмежувати жанри повісті та роману. А. О. Слюсар виділяє для повісті статичність картини і тла дій та характерів, зображених у творі; роман же натомість динамічний, бо показує еволюцію, історію, суму і наслідок діянь людини. В описі зовнішнього світу роман намагається дати його широко і докладно, натомість повість – лише начерком, звертаючи головну увагу на подієве тло, а не пейзажі та інтер'єри. Із цього погляду твори великої прози Віри Вовк є романами, у кожному з них присутній розвиток характерів, у тому числі й другорядних (Трістан, Каміла), широта й докладність «декорацій», історія життя людини [7, с. 110–113].

«Духи й дєрвіші» – перший із великих творів Віри Вовк, тому на перший погляд складається враження, що в ньому найменше новаторства і творчих знахідок. Письменниця ж уже з перших сторінок заявляє про своєрідний і вже в основному вироблений стиль, що проявляється і в композиції, і в способі подання головної ідеї, і в образності, і в тому, як авторка поводить з канонами автобіографічного роману.

Одна з найсуттєвіших тенденцій розвитку сучасного реалістичного роману – зростання внутрішньої інтелектуальної насиченості, прагнення проникнути в діалектику причинно-наслідкових відносин між соціально-історичними явищами, у складні зв'язки між ними і психологічними процесами, що відбуваються у свідомості людей. Ця аналітична спрямованість змушує романістів звертатися до пошуків нових стильових і композиційних форм, вона визначає поширення в сучасній літературі композиційних конструкцій, опертих не на хронологічно послідовному викладі ходу подій, а на їх перехреснуванні й зіставленні. Романи, у котрих події перехреснюються і минуле вклинюється в сучасне, нерідко сприймаються як романи ускладненої форми [2, с. 195]. На перший план виходить проблема простоти й складності форми твору: на простоті не завжди виграє глибина змісту. Еволюційна діалектика між простотою і ясністю в творах



письменників Європи пояснюється складністю чи невизначеністю політико-історичного становища.

У XX–XXI ст. поширені дві техніки біографічного жанру. Одна – традиційна: підкоряючись об'єктивності, автор робить безліч історичних нотаток, намагається зрозуміти суть і суперечності цієї епохи, її найважливіші події і тим пояснює життя героя. Це – історизм, як його бачили позитивісти XIX ст. Стиль цієї техніки реалістичний, головне – не погрішити проти історичної правди. Ці книги багаті на факти, їх зміст укладається в чітку однорідну систему. Композиція в них традиційна, ідеологічне підґрунтя – усупільнене. Це стиль доброго ремісника і радше вченого, ніж літератора. Ці автори є об'єктивними, навіть коли пишуть біографію. До авторів цього типу належать І. Дей, О. Іваненко, Л. Большаков, Ю. Тинянов.

Інші притримуються зовсім іншого методу: пускаються у власні дитячі, юнацькі, професійні спогади, порівнюють долю героя зі своєю. Навіть пишучи біографію, вони по суті прагнуть створити автобіографію, намагаються впізнати в своєму героєві власні риси, а то навіть привнести їх у його образ. І поетика їхніх творів, і композиція – більше фрагментарні, уривчасті, повні згадок, відступів. Зовсім іншого характеру відступи: коли перші розширюють картину, виходять на історичні екскурси, дають широку й докладну картину буття суспільства, то другі прагнуть зрозуміти історію в літературних взаєминах, у дрібних, на перший погляд невизначених деталях. Їхні твори з погляду літературного процесу новаторські, нетрадиційні. Утім, вони мають все більшу популярність. Саме до таких належить Віра Вовк, яка пише автобіографію і в якій відтак усі риси цієї нової моделі біографічного твору ще ясніше виражені.

Другий тип біографічного твору виробив правило: «... всяке ремесло має свої хитрощі, але що їх менше, то доладніше йде діло, і чи не краще взагалі без хитрощів» [1, с. 5]. Увесь метод зводиться до рекомендації: «нема таланту – не пиши». Легко пізнати в цій рекомендації Віру Вовк, яка теж вірить не в об'єктивні закони буття і творчості, а у власне покликання. Одне з основних правил жанру: «відкритий... факт... не має права на існування в книзі, якщо він стирчить у ній, як кістка у горлі, не веде розповіді вперед, не входить у текст природно» [1, с. 7]. Не має значення поверхова, формально-логічна і структурна відповідність деталі темі, її співвіднесеність із хронологією.

Синтез художності (умовності) та документальності – ось найновіша тенденція в біографічному жанрі. Життя древніх (зокрема греків, від культури яких походить жанр (авто)біографії) було більш публічним, самосвідомість розкривалася у взаєминах із людьми і часом. Тому й класична автобіографія усупільнена. Зараз людина більш відокремлена і відчужена від суспільства і середовища. Тому й біографія, зокрема й екзистенціалістська, набуває форми спогадів, фрагментів, колажу дрібних фактів і щоденника.

Структура роману «Духи й дервіші» більше нагадує новелістичну. У XIX і навіть у XX ст. модно було називати розділи біографічного роману за головними подіями, що складають їх стрижень. Назви розділів роману Віри Вовк мало відповідають якимсь історичним або біографічним віхам чи структурним елементам, за нечисленними винятками – вони радше ліричні та метафоричні й



відображають внутрішній світ авторки і самого твору. Крім того, вони нічим не пов'язані між собою, та й самі історії, мало мають спільного, окрім героїні й тла, і не завжди сліднують у порядку, в якому сталися в реальності. Ще очевидніша ця непослідовність усередині самих розділів, особливо початкових. Роман «Духи й дєрвіші» – це радше роман у новелах, тим більше що Віра Вовк не нумерує розділів. У своєму творі письменниця згадує про захоплення своєї подруги романом «Чотири шаблі» Ю. Яновського. Міркуємо собі, що сама авторка теж мусила знати цей твір і, можливо, захоплюватися ним, що відбилося в такий спосіб на структурі її власного роману.

За формою твір – традиційно, як кожен автобіографічний – «я-роман», де розповідь ведеться від першої особи. Власне, єдине, що об'єднує весь текст роману від початку до кінця – це фігура оповідачки, але вона по-романтичному багатогранна. Роман узагалі має найбільше подібності з романтичним – історії, викладені у ньому, важливі не тому, що відбулися, а що відбулися з оповідачкою, і розповіді далеко до об'єктивності. Це розрив традиції XIX ст., де історична тяглість має таке саме значення, як єдність особи. Твір є зразком того, як у XX ст. відбувається деструкція часопростору в біографічному романі. Він прямує до мемуарного стилю – там, як відомо, не виконуються закони часопростору. Тож це за великим рахунком не роман-біографія, а роман-спогади.

Частими у романі є відступи, може навіть скластися враження, що різноманітні відступи, причинки, відхилення від теми практично й становлять текст роману. І авторська настанова: «Все за чергою» – постійно потерпає від нерівностей викладу, які можна без перебільшення назвати чарівними. Чарівність стилю Віри Вовк – передусім в інтимній атмосфері розповіді, у її щирості, навіть свавільній нештучності й безсистемності. Віра Вовк настільки міцно зв'язує свій теперішній суб'єктивний стан із минулим, навіть епізодами дитинства, і настільки любить подивитися на певний епізод із погляду власного досвіду та навіть, для різноманітності, із об'єктивного погляду, що безнадійно чекати часової та просторової впорядкованості, хіба що тоді, коли життя авторки тісно пов'язане з історичними знаковими подіями. Манера розповіді письменниці сповнена замовчувань і пропусків; їх функція – не економія обсягу, радше вони попросту не мають певної функції. Письмо Віри Вовк майже несвідоме, воно часом сильно нагадує потік свідомості. Це слід теорій початку XX ст: психоаналізу, інтуїтивізму. На романі відбилися деякі ідеї екзистенціалізму, який тоді (1956 року) перебував у розквіті. Окрім того, такий погляд на життя взагалі притаманний для покоління українських письменників-емігрантів. Дехто надміру раціоналізував свою долю (Є. Маланюк, І. Багрянний), але здебільшого панували настрої резигнації перед непередбачуваним фатумом. І ніби щоб відобразити повною мірою ту непередбачуваність, Віра Вовк допускає такі «скачки» від однієї життєвої пригоди до іншої.

Трапляються серед її вставок і відступів також історіософські, але дуже короткі – узагальнення переважно «принагідного» характеру, однак у тексті роману такі сентенції переважно «не пускають коріння», вони ніби накинуті згори суб'єктивним поглядом авторки і недостатньо проілюстровані самими подіями в романі. Здається, що ця фрагментарність стилю Віри Вовк походить



від її стихійного патріотизму, намагання хоч по дрібних зернятках скласти не власну біографію, а картину рідного краю для себе самої та її подібних, занесених далеко від батьківщини. Це друге головне завдання письменниці, перше – як у типовій мемуаристиці – зберегти образи різних людей і картин, міст, ситуацій. Не викласти свою біографію крок за кроком, а саме описати те, що лишилося в пам'яті, затримати на папері пливкі враження. Саме від тієї двоякості – затримати пливкі враження, зробити динамічні кадри спогадів статичними – походить «рваність» художньої фактури Віри Вовк: «роман у новелах», а новели часто «в фрагментах», певний уступ може бути міні-нарисом, у якому документалізм, точність зображення факту веде боротьбу з імпресіоністичною «надмірністю», соковитістю враження.

Літературознавчий словник-довідник подає такі ознаки мемуарів: «Провідною жанровою ознакою мемуаристики є суб'єктивне осмислення певних історичних подій, життєвого шляху конкретно-історичної постаті з залученням документів, співвіднесенням власного духовного досвіду автора з внутрішнім світом його героїв, соціально-психологічною природою їх вчинків, мотивацією дій і рішень.... Мемуарам притаманна документальність, історична достовірність, хоча не виключається право автора на художній домисел. Для мемуариста характерний подвійний погляд письменника на події, які він описує: так він сприймав їх насправді, а ось такими (з урахуванням життєвого досвіду, громадської думки) ці події постали в його свідомості через роки, в момент творчої паці над мемуарами. Говорячи про минуле, автор мемуарів практично ніколи не може перебувати в межах одного часового виміру» [5, с. 448]. І справді, звернувши увагу на співвідношення часів у романі, видно, що традиційно повторюється ніби стильова модель: після блискуче переказаної ситуації з минулого слідує швидкий перехід до сучасності, яка формує післяслово, висновок чи «мораль» із цієї ситуації. Отже, Віра Вовк ніби зіштовхує минуле й майбутнє. Емоційне дно цього зіштовхування – романтичний контраст між ідеалізованим дитинством чи юністю і сумовитою гіркотою, а то й безвихіддю теперішності. Важко судити, яку тенденцію має здвоєння часових площин у романі: чи то Віра Вовк заглядає з минулого в майбутнє, забігає наперед, як усезнаючий автор романів межі XVIII–XIX сторіч, чи, навпаки, минуле є для неї дослідним матеріалом, який допомагає визначити причини теперішнього? Ціль авторки не поставлена нею самою і тим більше не нав'язана ззовні, а скоріше відрухова. Роман цілком нетенденційний з погляду техніки, непланований, неструктурований. За формою і жанром мемуари можуть бути різними: щоденник, нотатки, листи, літературний портрет, есе, роман, повість. У романі Віри Вовк риси, визначені дослідниками як риси мемуарного жанру, є головними. Проте вони поєднуються також із рисами біографічного роману, що не можна оминати увагою. Отож, маємо складний жанровий симбіоз, який іде творові на користь, працюючи на увиразнення певних композиційних та стильових елементів, а особливо на розкриття проблематики.

Стильова особливість Віри Вовк – увага до слова, що робить окремі її пасажі просто-таки філігранними. Упадає в вічі романтизація або ідеалізація образів, чимось рідних або споріднених для письменниці, стиль письменниці тоді



стає піднесеним і навіть пишномовним, часом ті згадки навіть не позбавлені сентиментальності. Віра Вовк використовує як народнопоетичні моделі опису, так і романтичні стильові засоби: риторичні звернення, прийом «передчуття долі», гіперболізацію позитивних і негативних якостей, однобічну характеристику, виокремлення домінанти характеру та її метафоричне «обігрування», причому герої підкреслено нетипові, навпаки, письменниця чітко індивідуалізує кожного з них за допомогою дуже влучно підібраних особисто-побутових характеристик другорядного плану, даних ніби мимохідь, але настільки контрастуючих через свій наївний реалізм із загальним романтичним тоном портрета, що одразу помітних і надовго збережених у пам'яті. Стилеві Віри Вовк притаманна легка, іноді майже легковажна парадоксальність у підборі понять.

Для Віри Вовк читач – це не віддалена абстракція, а визначена особистість із власним характером. Пишучи твір, вона налаштована на «ідеальних читачів» (У. Еко) – саме тому дозволяє собі невтриманість у логіці й техніці, сподіваючись на ідеальне розуміння та співчуття навіть у найпотаємніших порухах душі чи й одвертих примхах.

Одна з важливих сюжетних ліній твору типова для роману виховання. Вона особливо проявляється в «дрезденській» частині роману. Форма спогадів тут поєднана з есеїстичною і типово романною, але формою біографічного роману про дуже віддалений період юності. Часто Віра Вовк малює портрети професорів і саме зі школи вона винесла національну свідомість дещо загострену, часом болючу, що реагує на прояви чужого доброго чи злого ставлення.

Німецька частина роману радше конспект роману виховання, поданий через фрагментарну форму спогадів, і сама авторка свідомо того, що не згадає всього, що не цілком зберігає хронологію, і хоче принаймні задокументувати найвиразніше, найголовніше. Роман як біографічний нетиповий і тим, що єдине, що його композиційно та ідейно справді об'єднує, – це особа Автора-що-пише, тобто оповідачки в теперішньому. Часом Віра вживає «вставну історію» – наприклад про батькову «могілу на Україні» – особливо символічний «відхід від теми». Він новелістичний (варто згадати новелу В. Стефаника «Камінний хрест»). Це роман радше не про зовнішні події, а про внутрішнє життя душі.

Справді, у романі Віри Вовк «Духи і дєрвіші» присутні багато з тих ознак роману виховання, які визначає М. П. Мудешті [6, с. 155–157]. По-перше, філософським тлом твору є історична доля української нації і тої частини її, яка подалася після встановлення на Галичині влади Рад шукати щастя за кордоном. Стрижнем сюжету та ідейним центром виступає життєпис оповідача, що сходиться зі світоглядом (особою) авторки, а в даному випадку навіть дорівнює йому. Життєвий шлях авторки відображає тривалий і складний процес становлення, розвитку й кристалізації його світогляду, у тому числі й шляхом виховання. Ідеєю та ціллю роману є передусім не переказати біографію Віри Вовк, а передати поступальний рух характеру, внаслідок чого ставиться наголос на його внутрішньому житті. Структурно роман «Духи й дєрвіші» має вільно побудовану композицію, перипетії життя оповідачки-авторки зображені як



«авантюри долі», що рухає людьми, як маріонетками, та й вольові, самостійні рішення головної героїні є часом авантюрними, намагання випробувати долю. Ще одна ознака роману виховання – часта зміна місця й дії, мотиви «мандрів», «зустрічей», «тяги до пізнання», а у випадку Віри Вовк – ще й «духовного мандрування» неозорою картиною світу, повною різних див і думок, «мандрування культурою». Отже, якщо підсумувати риси й жанрово-стильові та формальні особливості роману «Духи й дервіші», то можна визначити його модель так: суть – самовиховання, ідея – біографія, форма подачі матеріалу – нарис, мемуари, щоденник, подорожні нотатки, вставні й композиційно автономні новели, казки, новели, поезія в прозі, драматичний діалог, фрагменти листів та поезій; оформлення жанрово-стильового розмаїття дістає завершення в жанрі роману.

Вплітаються в канву роману й властивості та змістові відтінки драматургійного характеру. Розділ «Вертеп» – різка зміна викладу, хоча насправді виявляється, що виклад залишається суто епічним, хоча і чітко поділений на «сцени», він так само обростає зауваженнями, вставками, нотатками. Драматургійний досвід Віри Вовк має ще з дитинства, але у «Вертепі» (сама назва свідчить про вплетення драматичного елементу!) немає ні діалогу, ні дії. Це структурна імітація драми, а не драма, «гра під театральну гру». Роль декорації «виконує» опис природи, роль дії – опис моменту життя. Усі події викладені в прозовій формі, це водночас переказ, критика, переживання життєвого «вертепу» – несподіваність, гострі злами, перепади, зміни влади – драматичні явища психіки й історії вимагають драматичної форми, але домагаються лише стилізації. Віра Вовк тут укотре ставить перед собою реалістичну настанову на «неприкрашену» правду, тому, може, й форма драматична, – щоб уникнути «спокуси» дофантазувати щось, щоб узяти все «із правди», неопосередковано мовою і викладом.

Але часом Віра Вовк піддається протилежному настроєві. Історія, в тому числі й історія власного життя, романтизується і подається зовсім не в такому освітленні, в якому виглядала об'єктивно. Тоді поетика творчості письменниці знову міняється: вводяться елементи гротеску, барокові образи, баладні риси й навіть мотиви. Відхід від історичних та побутових реалій спостерігається в першу чергу в «тюбінгенських» розділах.

Стильова палітра Віри Вовк у романі «Духи й дервіші» охоплює і традиційний реалістичний спосіб змалювання життя, який ніби ховається за зовнішньою умовністю. Реалістичну манеру письменниці можна побачити на прикладі розділу «Під гінго-деревами». Простежується, як мисткиня починає вводити читача в курс дій, зі способу введення видно, що частини роману стають уже трохи пов'язаними між собою. Віра Вовк не повторює зайвої інформації, з уже відомим і відомими людьми знайомить коротко й побіжно, перескок до наступного періоду в житті зроблений вже не як ще один фрагмент, а за допомогою «техніки імплікації»: можна встановити невистачаючі проміжні ланки між старими і новими реаліями легко.

Розділ «Земля ячмінного хліба» теж реалістичний, але відмінний за композицією. Цей розділ має в собі щось від нарису – таке саме майже



об'єктивне нотування вражень, порівняльна характеристика минулого й теперішнього Львова, роздуми про стан освіти, картини культурного життя, описи розправ гестапівців. Але повсякчас наступає на читача дух минулого, вставляється уривок листа, який не дає забути про зовнішню канву роману; крім того, нарис переважно тримається єдності місця (об'єкта), а дія проходить і у Львові, і в Бориславі, і в Заглибному, і в Тюдіві – це композиція подорожніх нотаток. Відчувається художня «криза слова»: треба охопити надмір інформації. На Україні повно новин, вони складаються безладно, хаотично, композиція збирається до купи лише місцем дії. Стрибки від ситуації до ситуації, від сцени до сцени різкі, немотивовані; розповідь про долю родини раптом уривається діалогом, абстрактна розповідь – конкретною розмовою, яка має відтінок жанру виховання. Реалістичне узагальнення чи осягнення родиться з дрібного епізоду теж несподівано, це властиво для жанрів виховання.

Нелогічність розвитку сюжету, його фантастичні стрибки пояснюються найкраще тим, що Віра Вовк описує правду свого життя і не може, та й не зобов'язана, прикривати його кострубатостей, алогізму, випадковостей. Тому і в переїздах, і в поведінці важкопіддатлива для зрозуміння логіка розвитку її характеру, про яку проникливо говорив М. Фашенко.

Однією з найважливіших стильових ознак великої прози Віри Вовк, яка проявляється вже в першому більшому творі, є тісна пов'язаність її сюжетів із притчевими елементами, нашарування міфологічної реальності на реальність сюжетну. Казка про духів і дервіша – це вставний компонент з однойменного розділу, який має кінцеве обрамлення з реальності. Позначився вплив екзистенціалізму. Дервіш усюди шукає обличчя бога – у мові, музиці, орнаментах, людях і їх житті – але, шукаючи, надто звужує світ, після опускається в колодязь, який карає, і врешті вода, якої так прагне досягти – сутність речей, бог – заливає його. Надто пристрасно шукаючи сенсу життя, людина перевищує поріг своїх можливостей, і це може її вбити. Відмова від простоти призводить до руйнування, а не створення. Але водночас цей пошук – ще й боротьба проти «духів хаосу». Образ дервіша для Віри знаковий: вона пізнає його в добрих і шляхетних людях, одержимих палкою ідеєю. Сама вона теж має щось від дервіша: так само пристрасно прагне виправдати і виконати власне покликання. У цьому ж розділі «Духів і дервішів» (чи не під впливом казки?) – Віра робить життєвий вибір: «Це дуже несолідне, тату: поезія» [10, с. 99].

Особливо барвистий щодо жанру та стилістики розділ «Хліб наш насущний», у якому поєднуються вкраплення щоденника, подорожніх нотаток, епічного романного мислення, імпресіоністичних образків-замальовок, зокрема акварелей, і навіть драматичного діалогу. Діалог Віри та одної паризької знайомої, типологічно подібний на новелістичний (близьким до новелістичного «конфлікту світоглядів», який, своє чергою, нагадує драматичний «агон» («змагання»), відповідно, цей діалог багатий на метафорику, знакові, символічні порівняння: «Будьте, як птахи неба ...», «Десь там у бразилійських дебрях цвіте для вас щастя! – Кожний має інше поняття про ту квітку...», «Ваше серце – це пляшка з чорнилом...» [10, с. 140]. Діалог цей – це, по суті, поліфонічне



середовище «перекидання», як м'ячиками, філософськими думками, що має ознаки філософської дискусії. Так ми маємо змогу побачити зародження інтелектуального стилю інших романів. Але ми бачимо в цьому розділі й дуже плідну модель пізніших романів (зокрема «Вітражів») – поєднання глибокого філософізму й діалогів та внутрішніх монологів, що їх ведуть персонажі, та наївності й образності опису природи, позначеного імпресіоністичним багатством чуттєвих асоціацій. Як умілий аквареліст Віра Вовк дуже добре відчуває розмірність, колористику, а перспектива, панорамність у неї, навпаки, розмита, ніби в сновидінні. Сторінки буяють барвами: синя, рожева, полум'яна, зелена, жовта, червона, біла. Віра Вовк – майстер синтезу відчуттів. Зорові враження доповнюються слуховими, запаховими, дотиковими, причому краса природи – найвиразніше саме в описі цих вражень – гостро конфліктує з безрадісним, крайньо бідним життям закинутої в цілком чужу країну культури, на інтелектуальному ж рівні буденщини й розмірений плин побутового життя, про який авторка згадує лише в загальних деталях лише на сторінках, вочевидь взятих зі щоденника або написаних для пов'язання окремих «подорожніх» епізодів, – високою афористичністю героїчних думок. Проте не лишається Віра байдужою до навколишнього життя, звичаїв та побутового устрою людей новопобаченої культури – бразилійців. Спочатку письменниця порівнює їх світ зі своїм, українським, а їх психологію – з власною. Та потім відмовляється від зіставлення, лишаючи тільки постійне зачудування барвистою культурою, в якій знайшла прихисток від духовних блукань.

Останній розділ – знову зміна стилістики й поетики, яка виливається в новий жанровий елемент – поезію в прозі, витончену й елегантну, а далі – таки в поезію («Цвіт маракужа»). Подекуди проза набуває майже правильного врочистого ритму. Сюжетно розділ має форму видіння з відголосками містицизму й комізму. Метафорика у розділі глибша, ніж загалом у романі, вона тяжіє до міфологізму, архетипів, «вічних» образів: сад як Сад Задоволень і Космос, квітка маракужа, що нагадує лотос Будди (символ досконалості Космосу), художника як Майстер і Творець, Предвічна дитина – Христос як символ надії, злиття в ідеальну спільноту всіх живих і мертвих представників архетипного роду включно з самою авторкою, відкриття неперервності лінії поколінь. Саме ця містика і серйозна, незаплямована віра в трансцендентні феномени й цінності не дає Вірі Вовк стати повністю екзистенціалісткою. Навіть з постмодерної всеохопної іронії вона повертається до вищих істин і слідує їм все життя. Бо головне протиріччя її мистецтва – із глибоким, проникливим реалізмом малюючи щоденні людські комедії і трагедії, рватися в небеса і «вихвалити Оріон».

Перший погляд зацікавленої в особистості Віри Вовк людини помічає саме біографізм у вигляді побутової правдивості, життєподібності змалювання дрібних картин життя і портретів людей, місцями навіть фактографізму. При початковому знайомстві роман «Духи й дервіші» здається реалістичним; і справді це найбільш реалістичний з її творів. Проте, за В. Куриловим, головні ознаки реалізму – соціальна детермінованість персонажів, чіткі соціальні характеристики, аналітичність викладу, наголошення на суспільній корисності



людини, а не на її суспільній значущості, відсутність прямих оцінок, широка мотивація вчинків безліччю обставин, суспільно-історичного, ідеологічного, морально-побутового, фізіологічного характеру. Реалістичний твір – суспільно відкрита система, налаштована на злободенний діалог із сучасним читачем. Віра Вовк не звертає увагу на соціальні характеристики героїв, вживаючи наперед їх національно-культурну належність. Що ж до злободенності, то, навпаки, вона старається розширити межі часу і простору до безмежності, до «Оріону». Спосіб її мислення й організації художнього твору найближчий до романтичного. Тоді модно було маскувати особисті зізнання автора під обличчя персонажа, творити в героях, і навіть у самому собі, квінтесенцію авторської індивідуальності (Ф. Шлегель) творити романтичну «маску», «імідж» замість реального життєпису (К. Шахова), захоплюючись ходом власних думок і асоціацій, нехтувати сюжетною дією, що проявляється в тенденції Віри Вовк вставляти новели і казки в сюжетну канву роману. Як і романтики, Віра Вовк вплітає в романи казку, новелу, сон, видіння, притчу, метафорично відображаючи в них правду про життя особистості й суспільства. Подібне в неї й чуття історії: вона почуває себе пасинком епохи, намагаючись тому, напровагу, реалістам, утекти від злободенності. Її час позбавив романтичної мрії. Чуття історії у Віри Вовк – відгук прошумілих над світом воєн, і відчуття часу – це майже завжди відчуття ностальгії, втрати, ущербності. Роман В. Вовк націлений на індивіда, вирваного зі зв'язків «вивихнутого» часу і світу, це не аналіз, а виклад емоцій і незбагнених, мінливих поривань.

«Духи й дєрвіші» обертається навколо одного героя і його внутрішнього світу. Пов'язується це з досвідом ХХ ст., така жанрово-стильова побудова характерна для роману ХХ ст.

#### Список літератури

1. Жуков Д. Биография биографии / Д. Жуков. – М., 1980.
2. Лейтес Н. С. О некоторых стилистических особенностях романа Дитера Нолля «Приключения Вернера Хольта» (К проблеме сложности и простоты худ. формы) / Н. С. Лейтес // Проблемы метода и стиля в прогрессивной литературе Запада XX века: уч. записки. – Пермь, 1966. – № 145.
3. Лейтес Н. С. Об одной тенденции развития романа ГДР / Н. С. Лейтес // Реализм и художественные искания в зарубежной литературе XIX–XX веков : сборник статей. – Воронеж, 1980.
4. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. Кожевникова, П. Николаева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997.
6. Мудешті М. П. Традиції і новаторство в процесі розвитку жанрів / М. П. Мудешті // Теорія родів і жанрів літератури.
7. Слюсар А. О. Про жанрові особливості повісті / А. О. Слюсар // Теорія родів і жанрів літератури.
8. Сучкова Л. Термінологічні визначення мемуаристики в польському та українському літературознавстві / Л. Сучкова // Терміносистеми сучасного



літературознавства : досвід розробки і проблеми : науковий семінар / [за ред. Р. Гром'яка]. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – С. 206–215.

9. Цяпа А. Г. Термінологічна парадигма автобіографічного жанру / А. Г. Цяпа // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2006. – С. 129–132.

10. Шевчук В. Проза Віри Вовк / В. Шевчук // Вовк В. Проза / В. Вовк. – К. : Родовід, 2001.

## VIRA VOVK'S «SPIRIT AND DERVISHES»: DESTRUCTION OF THE TRADITIONAL (AUTO)BIOGRAPHICAL NOVEL

Nadiya Kozina

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Universytetska Str., 1, Lviv 79000, Ukraine*

The article reviews novel Vera Wolf (Peasant) «Spirits of the dervishes». Specifically studied destruction of traditional (auto) biographical novel, referred to the very definition of «autobiographical novel». A parallel between the traditional definition of the novel and his way of writing a writer. Revealed identity of the author and the protagonist parallel lines that are still connected together. Romanticism and continuous philosophy is evident all through the novel, impacting on its construction and filling and stylistic heterogeneity.

*Key words:* diaspora, immigration, novel, autobiographical novel, short story, romanticism, existentialism, style, metaphors.

## «ДУХИ И ДЕРВИШИ» ВЕРЫ ВОВК: ДЕСТРУКЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО (АВТО)БИОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА

Надия Козина

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

В статье рассмотрен роман Веры Вовк (Селянской) «Духи и дервиши». В частности исследовано деструкцию традиционного (авто)биографического романа, указано само определение «автобиографический роман». Проведены параллели между традиционным определением романа и способом написания его писательницей. Раскрыта личность автора и главной героини параллельными линиями, которые так соединяются в единое целое. Романтизм и наскавная философичность прослеживаются во всем романе, влияя на его построение и стилистическую наполненность и неоднородность.

*Ключевые слова:* диаспора, эмиграция, роман, автобиографический роман, новелла, романтизм, экзистенциализм, стилистика, метафоричность.

Стаття надійшла до редколегії 03.02.2011

Прийнята до друку 10.03.2011