

ISSN 0130-528X

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



Випуск

75

ISSN 0130-528X

**UKRAINIAN
LITERARY STUDIES**

Issue 75

Scientific journal

Published 1-2 issues for year

Published since 1966

**УКРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

Випуск 75

Збірник наукових праць

Виходить 1-2 рази на рік

Видиється з 1966 року



The Ivan Franko
National University of Lviv

Львівський національний
університет імені Івана Франка

2012

Друкується за ухвалою Вченої Ради
Львівського національного університету
імені Івана Франка

Свідчення про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації.
Серія КВ № 14602-3573 Р від 29 жовтня 2008 року

«Українське літературознавство» традиційно досліджує проблеми розвитку літератури «від давнини до сучасності», а також розглядає питання теоретичного аспекту красивого мистецтва. Розмаїття проблематики наповнений розділ «Молода кафедра», в якому молоді науковці засвідчують своє самобутнє естетичне мислення. Окремий розділ формують меморіально-критичні розвідки, присвячені творчому феномену Ірини Калинець.

«Ukrainian literary studies» traditionally explores the problems of development of literature «from antiquity to modernity» and considers the theoretical aspect of belles-lettres. Diversity problematic is filled with section «Young department» where young scientists show their distinctive aesthetic thinking. A separate section is formed by the memorial and critical researches dedicated to the creative phenomenon of Iryna Kalynets.

Редакційна колегія:

проф., д-р філол. наук Т. Салига (головний редактор), доц., канд. філол. наук С. Пилипчук (заступник головного редактора), доц., канд. філол. наук, 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., 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.

Editorial Board:

Professor T. Salyha – Editor-in-Chief,
Assistant Professor S. Pylypchuk – Assistant Editor,

Відповідальний за випуск проф., докт. філол. наук Тарас Салига

Адреса редколегії:

Львівський національний
Університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, кім. 309-310
79000 Львів, Україна
тел.: (38) (032) 2394190.
<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) 2394190.

Редактор У. Крук

Технічний редактор Т. Косцюков'ят, Я. Янів

Адреса редакції, видавця і виготовлювача:
Львівський національний університет
імені Івана Франка.

вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна
Свідчення 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

Тираж 100 прим. Зам. 406

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2012

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ: ПОСТАТІ ТА ПРОБЛЕМАТИКА

УДК 821.161.2–145.09"18"Т. Шевченко

ПОЕМА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «СОН» («ГОРИ МОЇ ВИСОКІЇ...») (ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ)

Андрій СКОЦЬ

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

Зроблено ідейно-естетичний аналіз поеми Т. Шевченка «Сон» («Гори мої високії...»). Розкрито її тематичний зміст, образну систему, композицію, художню майстерність. Поема «Сон» («Гори мої високії...») – твір великого патріотичного змісту.

Ключові слова: поема, сон, Дніпро, гори, наратор (оповідач), Україна, любов, сивий дідусь, Бог, хата.

Тематична основа поеми Т. Шевченка «Сон» («Гори мої високії...») (Орська кріпость, 1847) – спогади про Україну, зокрема про перебування поета на Переяславщині 1845 року. Дніпровські гори він бачить у сні з Переяслава «старого». Своєрідний пункт спостереження. Художня форма викладу – своєрідна «прогулка с удовольствием и не без морали». Поет прогулюється «тихою ходою» і милується красою рідного краю, оглядає Дніпровські гори. Рух, дія – художній «пульс» Шевченкового «Сну». Є тут образи – картини зорові, але вони не статичні, не застигли, а динамічні.

Мальовнича картина сонної візії овіяна високою романтикою. Ця картина відкривається звужено і панорамно. Епіцентр поетичної панорами – Дніпро. Його гори «не так і високі, Як хороші, хорошії, Блакитні здалека». Вони «мов ті хмари, що за Дніпром сіли».

Опорні пункти сновидіння – «обрив високий, гай, байрак; хатки біленькі виглядають, Мов діти в білих сорочках У піджмурки в яру гуляють» [1, с. 29]. Оригінальне художнє порівняння. Увесь цей Божий рай спроектований на Дніпро: «А долі сивий наш козак з лугами виграває» [1, с. 29]. Ця поетична фігура-перефраз зріднює Дніпро зі славним запорозьким козацтвом.

Круговид розширюється. На пагорбі ліричний герой (автор) бачить невеличку козацьку церкву з похиленим хрестом. Древня козацька реліквія. Вона «давно стоїть, виглядає Запорожця з лугу... З Дніпром своїм розмовляє, Розважає тугу» [1, с. 29]. Т. Шевченко персоніфікує образ церкви, інтимно «зближує» її з Дніпром. Для неї Дніпро «свій», рідний. Картина сугестивно викликає історичні роздуми. Поет з болем констатує: «...Все пішло царям на грище: І Запорожжя, і

село... І монастир святий, скарбниця» [1, с. 30]. Виразний натяк на московське поневолення України. «Все, все неситі рознесли!..» Т. Шевченко вибухає гнівом, проклинає гори, бо вони нібито в усьому винні – не охоронили, не зберегли, «оддали» національні святині – «Бодай ніколи не дивитись На вас, прокляті!» [1, с. 30]. Відбулося щось неймовірне. Милування Дніпровськими горами в сюжетній колізії твору змінюється їх гнівним оскарженням, прокляттям. Але цей емоційний стрес триває недовго, – він лише хвилинний. Зразу настає сюжетний «злам». Поет схаменувся. Себе заперечує і щиросердечно в гір просить вибачення, прощення:

Ні, ні...
Не ви прокляті... а гетьмани,
Усобники, ляхи погані!!..
Простіть, високії, мені!
Високії! І голубії!
Найкращі в світі! Найсвятії!
Простіть!.. [1, с. 30]

Процитовані поетичні рядки витримані в окличній тональності (тут вжито вісім знаків оклику). Вони передають блаженну і велику, одержиму і святу-пресвяту любов поета до Дніпровських гір, виражену могутнім емоційним вибухом. Прикметно: у цьому ліричному звертанні до гір Т. Шевченко не вжив слово «гори», обминув його, знайшов іншу, дуже ефективну форму художнього звертання. Подовжені (повні) форми прикметників-епітетів («Найкращі в світі» гори – «високії і голубії... найсвятії») творять прекрасний, чудесний евфонічний ряд, який звучить дуже мелодійно. В епітеті «найсвятії» Т. Шевченко зняв шиплячий приголосний «ш» (найсвятіші, він дуже «шипить», не вимовляється милозвучно, псує мелодику) і створив чудовий неологізм.

Любов до Дніпровських гір переростає у велику блаженну любов до України. А вона, ця Шевченкова любов, всесильна, безмежна, навіть не вміщається на великій шкалі національного патріотизму, переходить, «переступає» всякі виміри і призводить (спонукає) боговірного Християнина Шевченка до «гріха». Він навіть готовий проклясти Бога, за Україну свою душу погубити. І цей тяжкий і одночасно величний стан поетової душі подано в художньому вимірі, в художній площині – Україна і Бог, Бог і Україна. Але це гріх «праведний». (Такий стилістичний прийом у літературознавстві називається оксимороном). «Я Богу помолюсь» – «Проклену святого Бога». Теза і антитеза. Що це – Шевченків атеїзм? Ні на йоту не сумнівалися в цьому літературознавчі марксист-буквоїди. Тут навіть не пахне безбожництвом, богохульством. «Атеїст» Шевченко не молився б до Бога. Це розгорнутий (поширений) художній троп. Це метафоричне вираження всесильної, над-надмірної Шевченкової любові до України, любові в най-найвищому ступені її вияву. Вона ця любов, була морально-етичною основою його національного патріотизму, націоналізму.

...Знову прекрасна, живописна картина, намальована великим артистом зору. Висока придніпровська круча над селом, на кручі стоїть одинока хатина (зверніть увагу, де Т. Шевченко розмістив хату). Оригінальна візія: село внизу,

хата над селом – над придніпровським Трахтемировим. На цьому місці зроблю примітку. Ціпеніє серце з болю, кров холоде в жилах, душа плаче-ридає, волає-кричить: Нема стародавнього козацького села Трахтемирова на білому світі! Невмолимою, лукавою, жорстокою волею строїтелей комунізму, етой цветущей жітні в совсцкой Україні він, як багато інших чудових, наче писанки, понадніпровських українських сіл, пішов на дно Каховського (штучного дніпровського) моря. Людомори безжалісно підписали йому смертний вирок – втопили в болоті-багні. Шевченкові життєві дороги пролягали і через Трахтемирів. Він тут бував у серпні 1845 року.

Отож, над Трахтемировим «ніби сирота Прийшла топиться... в глибокім, В Дніпрі широкому... (знову оригінальна поетична фраза, на цей раз – інверсія) отак Стоїть одним одна хатина...» [1, с. 30]. Хатина над Дніпром – важливий орієнтир художньої дії. Т. Шевченко ставить три крапки. Робить паузу, так звану апосіопезу (раптове умовчання). Ніби обриває кадр. Але ні. Пауза до безмежності розсуває межі споглядання, поширює його виднокруг. «З хати видно Україну І всю Гетьманщину кругом» [1, с. 30]. Широка панорамність, яка увібрала, вмістила весь рідний край і його гетьманську історію... Знову звужуються візуальні межі. Поет з хати побачив... під хату пройшов... і уздрів дідуся сивенького. Сонце клониться до заходу, низько схилилось над Дніпром. Захід сонця сугестивно «зчеплений» із смеркальними днями старенького, сивого дідуся. Він сидить під хатою, дивиться в далечінь і думу думає. Його «думнеє чоло похмаріло» [1, с. 30]. Сльози капують. Сльози – дзеркало духовного, психологічного стану людини. Є сльози веселі й сумні (сміємось до сліз, плачемо з горя). Дід плаче печальними сльозами. Його огорнув національний сум, туга за страченою Гетьманщиною. Зболений, згорьований тяжкою українською історією, плачучи, «старий промовив, – Недоуми! Занапали Божий рай!...» [1, с. 30].

Астральні світила – сонце, місяць, зорі – в поемі Т. Шевченка «Сон» («Гори мої високіі...») служать художньою палітрою, на яку поет накладає змальовані події. Вечірнє сонце активно працює, просвічує довкілля – золотий гай, Дніпро, поле. Видно сяючо-білий собор Мазепи, замріяну могилу «Батька Богдана», похилі верби на київському шляху, давні могили, «між осокою Зійшлися, з'єднались, мов брат з сестрою» [1, с. 31], з Трубайлом Альта. Візуальна картина не радує дідуся. Його серце плаче-болить. У художню дію твору долучено пейзаж романтичного неба із ясним сонцем, круглим місяцем і сестриною зорею, веселими хмарами. Ці планетарні образи служать декорацією контрастного плану до духовного стану дідуся, що прожив довгий, предовгий вік:

Попрощалось ясне сонце
З чорною землею,
Виступає круглий місяць
З сестрою зорею,
Виступають із-за хмари,
Хмари звеселіли...
А старий мій подивився,
Сльози покотились... [1, с. 31]

Молитовно він дякує Богові, «Господу великому» – «Небесному Владиці», що після довгих мандрів життя привів його, старого, «на сі святі гори» доживати свій вік... «серце веселити... І поховать побитеє Гріхами людськими На горах оцих високих І витати над ними...» [1, с. 31]. Згадав бувальщину, «літа свої давнії, благії» [1, с. 31], темний гай зелений, «чорнобривку молоденьку» і сяючий зі зорями місяць... Усміхнувся, душа успокоїлась, але не надовго. «Старий знову зажурився» [1, с. 32]. Мучить його мука самотності. Помолившись Богу, пішов до хати ночувати. «А місяць хмарою повивсь» [1, с. 32].

Отже, бачимо: повсюдно у творі панує асоціативне поєднання астрального світу зі світом людини, її духовним станом і долею.

У поемі Т. Шевченка «Сон» («Гори мої високії...») є два наратори (оповідачі) – автор (Шевченко), який розповідає свій сон, і себе само-виявляє, і «дідусь сивенький» (поет називає його «мій сивий», «старий мій», виявляючи інтимне зближення з ним), який розказує свою бувальщину. Назвемо його другим наратором. Він також зжився з Дніпром. Над Дніпром він живе. Над Дніпром хоче вмерти. Ретроспективний погляд у минуле – художня форма його розповіді.

Розповідь діда старого до глибини душі вразила поета. Спрацював стилістичний прийом художнього паралелізму, винесений за сюжетні межі сну. Він, Т. Шевченко, також хоче жити й похоронити своє серце тут, на Дніпровських горах. Його поетичний зір повертається до Неба. Твір закінчується молитвою-благанням:

Дай же, Боже, коли-небудь,
Хоч на старість, стати
На тих горах окрадених
У маленькій хаті.
Хоча серце замучене,
Поточене горем,
Принести і положити
На Дніпрових горах [1, с. 31].

У Т. Шевченка є три «Сни», в яких оригінально і високомайстерно використано композиційний засіб художнього сновидіння, спроектований на реальну дійсність. У нього сонна візія, ілюзорність – це активний прийом вираження художньої правди.

Шевченкові «Сни» образно визначу так: «Сон» («У всякого своя доля...») – поема Шевченкового політичного гніву. «Сон» («На панщині пшеницю жала...») – поетичний образок Шевченкової материнської надії. «Сон» («Гори мої високії...») – поема Шевченкової синівської любові до України. У світовій поезії небагато назвемо творів такого великого патріотичного змісту, як поема «Сон» («Гори мої високії...»).

Список використаної літератури

1. Шевченко Т. Повне зібрання творів у дванадцяти томах / Т. Шевченко. – К. : Наукова думка, 1990. – Т. 2. – 590 с.

Стаття надійшла до редакції 10.04.2012

Прийнята до друку 26.04.2012

**«THE DREAM» BY TARAS SHEVCHENKO
(LITERARY AESTHETIC ANALYSIS)**

Andriy SKOTS

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

The article is devoted to the literary aesthetic analysis of the poem «The Dream» («Hory moyi vysokiyi...») by Taras Shevchenko. Thematic content, imagery, composition and artistic values of the text under analysis are revealed.

Key words: poem, dream, the Dnipro-river, narrator, Ukraine, love, grey-haired elderly man, God, building («hata»).

**ПОЭМА ТАРАСА ШЕВЧЕНКО «СОН» («ГОРЫ МОИ ВЫСОКИЕ...»)
(ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ)**

Андрій СКОЦЬ

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

В статье сделано идейно-эстетический анализ поэмы Т. Шевченко «Сон» («Горы мои высокие ...»). Раскрыто ее тематическое содержание, образную систему, композицию, художественное мастерство. Поэма «Сон» («Горы мои высокие...») – произведение большого патриотического содержания.

Ключевые слова: поэма, сон, Днепр, горы, наратор (рассказчик), Украина, любовь, седой дедушка, Бог, дом.

УДК 821.161.2-1.09"19/20" М. Вінграновський

ПРИЙДИ Ж, ГАРМОНІЄ, В СТРИВОЖЕНІСТЬ МОЮ...

Тарас САЛИГА

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

Це розмова про поетичний дискурс мегаполісу міста, а зокрема Києва – столиці історичної постави держави Україна-Русь у художніх візіях М. Вінграновського. Київ для нього – «святая святых». Та все ж із його динамікою і ритмами, певними стандартами побуту, що властиві великому містові, він має свою альтернативу, контраст усьому міському. Поет здобув, досягнув місто, а місто здобуло його, взяло його духовну плоть у свою плоть, але водночас він не одірвався від того світу, з якого пішов «у світ широкий», – це Село – світ для нього генетично іманентний. Контрапунктом, наголосом дослідження є слово «гармонія», тому проаналізовано жанр поетової елегії, що дала йому змогу оприсутнити у ній новий «тип» рефлексій, а це своєю чергою поглиблювало порушену проблематику.

Ключові слова: Київ, історична постава, Україна-Русь, духовна плоть, образ, центр, рефлексія, контрапункт, метафора, елегія, історіософія, світ села, духовні константи.

I

«Де та рука чи голос, що показали би нам й сказали: ось саме тут. Ось саме звідси, від цього часу ми почали свій крок, а той первовічний простір, де вперше ступили ми, в моторошно непрогляднім майбутньому стане зватися Україною? Скільки нам років, століть, тисячоліть? Де той початок, від якого взялися і ми, і наші сусіди..?» [1, с. 270]. Так висловився Микола Вінграновський вже майже при кінці життя, працюючи над сценаріями фільмів про «Чотирнадцять столиць України». Київ як історична постава, як столиця держави Україна-Русь у нього присутній у таких художньо-документальних кіноесеях: 1. Київ – столиця князя Олега (882–912); 2. Київ – столиця князя Ігоря (913–945); 3. Київ – столиця княгині Ольги (945–964); 4. Київ – столиця князя Святослава (964–972); 5. Київ – столиця князя Володимира Великого (980–1015); 6. Київ – столиця Ярослава Мудрого (1019–1054); 7. Київ – столиця князя Володимира Мономаха (1113–1125); 8. Київ – столиця князя Мстислава-Федора-Гаральда (1125–1132); 9. Київ – столиця Юрія Довгорукого (1154–1157); 10. Київ – столиця гетьмана Петра Конашевича Сагайдачного (1616–1622); 11. Київ – столиця Центральної Ради (1917–1918, президент Михайло Грушевський); 12. Київ – столиця гетьмана Павла Скоропадського (1918); 13. Київ – столиця Директорії (1918–1919);

14. Київ – столиця більшовицької України (1934–1991); 15. Київ – столиця вільної України»*.

А на початку творчого шляху, уже відомий автор «Атомних прелюдів», у 1965 році написав вірш «Київ».

На срібнім березі Дніпра
Слов'янства золота столице,
Світанку мови і добра,
Вікно у світ стооке і столице,

Всі сто століть у скрути і жалі
Під небозвіддям згрозової днини
Ти водиш серцем нашим мужні кораблі
З вітрилами на щоглі України.

Духовна міро нації Дніпра.
Високий воїне з мозольними руками,
Та смерть стара, неправда та стара,
Що тихомудро жерла нас віками, –

Проклята, проклята, погине хай, згорить!
Ми більш не покручі, не блазні, не лакузи.
І вільний дух, і вільних дум союзи,
І вільний світ у нашу кров кричить!

У 1982 році видавництво «Дніпро» випустило у світ перше «Вибране» поета під назвою «Київ», куди увійшли і нові його вірші.

* Він також написав кіноесеї з сюжетами: «Трипілля – столиця пра-України», «Землі, води й міста східних слов'ян», «Україна як назва землі й держави», «Галич – столиця князя Романа (1199–1205)», «Галич, Холм – столиця Данила Галицького (1205–1264)», «Острів Хортиця – столиця Запорізької Січі. Князь Дмитро Вишневецький-Байда (1556–1564)», «Запорізька Січ – столиця гетьманів Христофора Косинського (1591–1593), Григорія Лободи (1596), Матвія Шаули (1596), Гетьман Северин Наливайко (1596)», «Запорізька Січ – столиця гетьманів Марка Жмайла, Тараса Трясила, Івана Сулими, Павла Павлюка, Якова Остряниці, Дмитра Гуні, Карпа Скидана (1622–1648)», «Чигирин – столиця гетьмана Богдана Хмельницького (1648–1657)», «Чигирин – столиця гетьмана Івана Виговського (1657–1659)», «Чигирин – столиця гетьмана Павла Тетері (1663–1665)», «Гадяч – столиця гетьмана лівобережної України Івана Брюховецького (1663–1668)», «Гадяч – столиця гетьмана Петра Дорошенка (1665–1676)», «Немирів – столиця гетьмана Юрія Хмельницького (1657, 1659–1668, 1677–1681)», «Батурин – столиця гетьмана Дем'яна Многогрішного (1669–1672)», «Батурин – столиця Івана Самойловича (1672–1687)», «Батурин – столиця гетьмана Івана Мазепи (1687–1709)», «Бендери – столиця гетьмана Пилипа Орлика на еміграції (1710–1742)», «Глухів – столиця гетьмана Івана Скоропадського (1708–1722)», «Глухів – столиця наказного гетьмана Павла Полуботка (1722–1724)», «Глухів – столиця гетьмана Данила Апостола (1727–1734)», «Глухів – столиця гетьмана Кирила Розумовського (1750–1764)», «Львів – столиця Західноукраїнської Народної Республіки. Президент Євген Петрушевич (1918–1919)», «Харків – столиця більшовицької України (1919–1934)», «Хуст – столиця Республіки Карпато-України. Президент Августин Волошин (15 березня 1939)», «Львів – столиця Української незалежної Держави (30 червня 1941)». Тільки частину з усіх названих есеїв М. Вінграновському вдалось екранізувати.

Тема міста, а надто Києва, у найрозмаїтіших його осягненнях ніколи не була поза художньою увагою. Кожен історичний час у йому характеристичний проблематиці мовою художнього слова апелював до образу міста. З віршів, написаних про Київ, можна укласти багатотомні антології історико-героїчного, сакрального, філософського, культурологічного та різного іншого змісту. І ось у цьому розлозі контексті вірші М. Вінграновського про Київ чи навіть згадки про нього, не кажучи про киевознавчі кіноесе, мають свій спектр, свою осібну художньо-естетичну домінанту.

Місто окремого історичного періоду творить щоразу інакшу психологічну ауру, щоразу живе своїм іншим урбаністичним ритмом. Тому, скажімо, «містечкові» та «міські» історії Анатолія Дімарова, в яких зафіксовано долі та характери осіб різних поколінь, так заімпонували читачеві. Поезія творить властивий собі образ міста. У цьому зв'язку доречно згадати цикл віршів Юрія Щербака «Київські фрески», що був позитивно сприйнятий критикою, або, наприклад, збірку Івана Драча «Київське небо», ліричний герой якої вглиблюється в найсокровенніші пласти історії міста, пов'язані з життям Григорія Сковороди, з діяльністю наших далеких предків, що живуть у легендах про братів Кия, Щека, Хорива та їхню сестру Либідь. Об'ємним і цілісним постає образ Києва з Драчевої книги «Київський оберіг», де поруч із двома прозовими кінопоемами вміщено низку віршів.

Говорячи про образ міста в поезії, думаю, доречно пригадати, що академік Олександр Білецький, зокрема про футуристичні вірші Михайла Семенка писав: «Він хоче бути поетом міста, вулиць, де гуркотять екіпажі, будинків, що заслонили небо, тротуарів і кафе, в якому кишить многоголова потвора – юрба; у свої вірші, написані асиметричними ритмами, з асонансами замість рим або без асонансів і без рим, він хотів би перевести всю музику шумів великого людського мурашника, усе тремтіння щоденного життя цього велетня. Він змальовує міські драми, кидає у вірш сирий матеріал хроніки подій, широко користується прозаїзмами, чужоземними словами, словами, навмисно створеними» [6, с. 437].

Звичайно, слова О. Білецького мають свій контекст. У них ідеться про семенківську футуристичну стилістику з пріоритетом у ній індивідуальних ритмів. У часи М. Вінграновського поети індустріалізацією вже не захоплювались (хіба що їм нав'язували НТР-рівську тематику), а, навпаки, – шукали від неї рятунку. Правда, шістдесятники і зокрема М. Вінграновський культивували космічну тематику, що обумовлювало б семантичне розмаїття ліричних роздумів, експресивну метафорику, бінаризм неоромантизму з реальністю космічних відкриттів, медитативізацію споглядальних рефлексій. Відбувався еволюційний процес оновлення поезії, змінюючи жанровий курс декларативності на філософічність. Природно, що поети відкривали місто в осягненнях культурологічних, духовних, джерелознавчих, аби заглянути у минуле міста, у його культурну скарбницю, щоб винести звідти щось сокровенне, уроки історії, «збалансувати» його вчорашнє і нинішнє.

Скажімо, в «Українському леві» Василя Симоненка, хвала Львову постає не із індустріально-технізованих прикмет, а цілком інших, антитезних приматів:

Є міста – ренегати, є просто байстрята,
Є леви, що мурликають, наче коти,
Божевільно-байдуже облизують грати
І пишаються з власної сліпоти.
Але думать про них я сьогодні не хочу,
Бо мені видно трішечки повезло –
Я побачив у Львові Міцкевича очі,
Кривоносові плечі й Франкове чоло.
Я до тебе прийшов із захопленням сина
Од степів, де Славута легенди снує,
Щоби серце твоє одчайдушно левине
Краплю сили хлюпнуло у серце моє.

Як бачимо, «львівський матеріал» викликає в поета бажання заглибитись у його історичні пласти, славні традиції, побачити витoki його душевного буття.

Інший схожий приклад художнього осмислення «львівської теми» – це вірш Івана Драча «Пам'ятник Міцкевичу у Львові». Міцкевич заслухавсь-здививсь «в гул Франкової роботи», у революційну ходу каменярів: «Аж луна летить із Львова над усі земні широти, і вслухається Міцкевич в гул Франкової роботи. Кинув руку застережно: "Зачекай-но, Аполлоне!" – І навік прилип крилатий до лискучої колони. Він злетів сюди із неба, щоб Адаму ліру дати. Але брат заслухавсь брата – бог ще може почекаати!»

Отже, тема Львова у вірші І. Драча одержала, хоч і близьке до Симоненкової, але цілком оригінальне трактування. По-своєму, в романтично-ліричному тоні звертається до Львова М. Вінграновський («Повернення до Львова»). Часова перспектива, в якій існує, а вірніше, живе прекрасне древнє місто, є основним предметом історіософських роздумів поета.

Десь далеко-далеко, що лиш словом домове,
Десь глибоко-глибоко в стародавньому дні,
Обізвався твій голос, моє місто-любове,
Твоє ніжне крило пролітає в мені.
В цьому нашому світі, у плинкім пошкодненні,
В цьому нашому світі, де доля терпка,
Моє місто-любове, нам з тобою священні
І світанок Данила, і вечір Франка.

В загальну канву ліричного сюжету, що стосується Львова, поет вбудував інтимний сюжет. Але переключаючись з одного об'єкта на інший, він не змінив емоційної тональності. Та яким важливим для всіх трьох поетів – В. Симоненка, І. Драча, М. Вінграновського – не було б іншобачення «львівської теми», в кожному конкретному випадку наявний образ І. Франка. Без І. Франка Львів не був би Львовом.

Урбанізм традиційно розуміємо як відтворення художнім словом буття міста у його відміні від буття сільського, заспокійливого, без таких темпоритмів побуту, як є у місті. Життя в індустріальному гуркоті та аж надприродному шумі імпонувало футуристам та конструктивістам і якоюсь мірою кубістам і

сюрреалістам. Звичайно, коли йдеться про образ міста у поезіях М. Вінграновського, В. Симоненка і навіть найбільш із них «зурбанізованого» І. Драча, то мовиться не про той урбанізм, що маємо його у чистій стильовій пробі футуристів та інших вищеназваних «істів». Скажімо, в «Основах суспільності» Івана Франка чи у «Повії» Панаса Мирного місто несе негативний заряд, нищить, руйнує людину. Образ спустошеного безбожного міста знаходимо у поезіях Б.-І. Антонича. Аналогічних прикладів художньої урбанізації із негативним забарвленням в українській поезії і прозі вистачає. Очевидно тому, що місто ніколи не уособлювало духу єдності українства, моноліту української спільноти. Українські міста завжди належали чужинцям.

У М. Вінграновського Київ – український, він «на срібнім березі Дніпра» – «вікно у світ стоюче і столице», «світанок мови і добра». Київ, при своїй трагічній долі, був і завжди буде «духовно мірою нації Дніпра», себто нації українства. Київ та Україна благословляли поетові «дні озорення». Київ для нього в тій самій художньо-конотаційній площині, що і життя: «Весна моєї вільної надії! // Гінка тремтінь у промені дощу! // Як дні і ночі, як життя і Київ // Тебе від себе я не відпущу». Ніколи і нізачо М. Вінграновський не відмовився б від слів, які явились йому як Благодать Господня:

На зорянім коні мені Шевченко,
Довженко й Київ в серці на коні.

У нього ще є й інші, якщо хочете, молитовні присягання любові до Києва як столиці національно-незнищеного духу.

Київ для М. Вінграновського «святая святых», та все ж Києву як мегаполісу із його динамікою і ритмами, певними стандартами побуту, що властиві великому містові, він має свою незаперечну альтернативу, контраст усьому міському. Поет здобув, осягнув місто, а місто здобуло його, взяло його духовну плоть у плоть свою, але водночас він не одірвався від того світу, з якого він у світ пішов – це Село, світ для нього генетично іманентний:

Поїду з Києва. Важке, підтале серце
На води і на зорі понесу...
Поїдьмо з Києва! Потроху пронесеться,
Заміниться на тюльку й ковбасу,

На кофти імпорتنі і на лиман ранковий,
На голос мій – він висвіжіє там!..
Поїдьмо з Києва, бо кожен рік – раптовий,
Поїдемо і станемо на стан!

Я так люблю тебе, що вже не маю сили,
Що тої сили наче й не було...
Прибудьмо з Києва на дині і на сливи,
На світ святий, на серце і чоло...

Ідучи з Києва «на дині й сливи», «на світ ясний», «на свято серця і жадань», поет запрошує поїхати з ним і Київ («Гайда, мій Києве...») як

персоніфікований Дух, як порятунк: «Мій Києве, гайда до неї. // Гайда, мій Києве-листопад... // В багряно-сизому інеї, // У сизо-збурену небопад // Здійми мені хоча б якесь // Літатенятонько нещасне. // Мій Києве, надія гасне. // У тремі серця я увесь».

Пейзажна атрибутика художнього зображення села незвичайно живописна, грайливо-тремка у своїй асоціативності ніжна і щира. Ось екзистенційний малюнок із-під пера М. Вінграновського:

За селом, за посірілим тином,
В лопухах великої весни,
Під бджолиним і хмариним плином
Причаївся півень навісний.

А це – мальовничі деталі праотчого села, які може впіймати тільки витончений генетичний зір людини, зрощеної із феєричною уявою і дивовижною дійсністю:

Погасло небо і землі не чути.
Сплять босі села в хаті на печі.
І сняться їм борщі та калачі
Та день будущний, миром не забутий.

Лиш царство заяче гасає і живе,
Бринить деінде безголовий сонях,
І скирта-дума у сніги пливе,
Пливе стара, позаторішня соня.

Ось – замальовка із трьох рядків олюдненого сільського пейзажу, що, мабуть, варта багатьох строф, або імпресіоністичних поем:

Цю грозу не забуду ніколи:
З ріг корови стікає в краплинах сонце.
Босий батько заганяє качок у комору.

В одному із інтерв'ю М. Вінграновський висловився, що нічого так не любить, як рідні південні степи, де пройшло його дитинство та юність. «Повні вітру і сонця, скупі на воду і дощ великі степи, – писав він, – малі несміливі по вибалках, балках, глиняні і ракушнякові хатки, побілені синьою, з кам'яними, в лишаях загородами при великих сухих городах, вигорілі від сонця кози, будяки та маслини, пропечені суховіями чорняві кароокі люди, прямі нащадки скіфів, бужан, дулібів, безкрас Дике Поле, Іван Гонти і Максим Залізник, край Висунської червоної республіки – земля безсмертної волі народу, шаблі, коня і плуга, земля вічних небезпек і звідси нечуваного людського товариства...» [2, с. 66]. Отож, тема степу в його художній інтерпретації (поезії і прозі) – велика окрема розмова.

Знову ж таки пейзаж села, але вже із дощами, моквою, плотою та мжичкою і ще одвертішою феєричністю, ніж у вище зацитованому вірші:

Ні бекання, ні мекання у мжичці,
Куди не кинь – по голову плюта.

В короні з буряків на буряковій гичці
Із димаря Варвара виліта.

Де гайвороння вимокла орава
Над клубом спить і носом ніч клює,
Летить зболіла, здумана Варвара
У царство незвойоване своє.

Мерщій! Мерщій! В пониззі, в луговині,
Садовина та мокне і сичить,
Де кожній картоплині й цибулині
Морквині, капустині, гарбузині
Душа болить, терпка душа болить.

Корові тепло, гусям, курям тепло
У хаті тепло й дітям далєбі,
І ті вітри, що вимокли над степом,
В печі над жаром сушаться собі.

Зупинімо свій зір ще на таких мальовничих строфах, або й уривках строф:
«Даленіє вечір в бабиному літі, // І попід тополі в полі край села // Гусеня
хмарини плутається в житі, // Малинові пера губить із крила»; або:

Здрастуй, здрастуй, моя жоржино,
І вербове моє село!

В іншому вірші:

В туман пірнає росяне село
І повивається прозорою габою.

Чи ось промовисто-асоціативна медитація:
За селом на вечірній дорозі
У промінні осіннього сонця
Я зустрів своїх батька-матір.

А це метафорична окрушина із уже вище цитованого вірша:

Сплять босі села в хаті на печі
І сняться їм борщі та калачі.

Важко втриматися, щоб не зацитувати дивовижну реалістично-міфологічну
імпресію із драматичної поеми «Утоплена»:

Сині очі бджоли,
Сад тихенько зацвів
Сад тихенько зацвів і закліпав, –
Сині очі бджоли
Там, де груші жили,
Там, де груші жили в білих квітах.

А над степом, отам,
Сині очі зорі,
Сині очі зорі на дорогу,
На купальній порі
Сині очі зорі
Зорять з зору твого дорогого.

Капустонька росте,
Картопелька цвіте,
Гарбузенко завів собі вуса,
Собі хміль, як на те,
Колискову плете,
І сміється гніздо чорногуза.

Долилася вода,
Долилася дорога,
Долилася вода – ставом стала.
Сходить лагідний хліб
На вечерю й обід,
Сходить лагідний хліб на Купала...

Дивосвіт села у вимірах етнопсихологічного буття із його патріархальними укладами побуту та новітньою модернізацією найчастіше в імпресіоністичних барвах, і поруч «культ» Києва – образу міста з героїчною і культурною спадщиною як духовної столиці – два домінуючі вектори поезії М. Вінграновського, своєрідний паралелізм будови його поетичного храму, себто художнього дискурсу цілості. По-своєму М. Вінграновський «дублює» українську традицію в тому сенсі, що муза поезії Евтерпа віднаходить його у селі й одриває його від нього як клітину ментальної матерії, щоб провести великими столицями, аби він очима і серцем села пізнавав місто, а поселившись у ньому, щоб у постійній ностальгії уже урбанізованим міським поглядом сповна відкривав село, продовжуючи жити у плоті його. Такий «дуалізм» первоначал (село+місто) стає іманентною основою світоглядної поведінки його ліричного суб'єкта і певною мірою формозмістовими рисами поетової лірики.

Адже подібно: із села Чернухи, що на Полтавщині, «у світ широкий» пішов Григорій Сковорода, щоб стати окрасою Києво-Могилянської Академії та Петербурга, щоб пропородожувати землями Угорщини, Словаччини, Австрії, Італії, Німеччини, Польщі, по-філософськи оберігаючи «свій жребій з голяками». З Моренців-Керелівки до столиці російської імперії пішов Тарас Шевченко, щоб руйнувати її, здобуваючи славу геніального світового поета. Нагуєвичі послали у світ титана праці і духу Івана Франка, аби він вершив свої великі справи в австро-угорській імперії. Снятинський Русів одривав од землі Василя Стефаника, щоб він вишколювався в Кракові, а земля його не відпустила, бо веліла йому прославитися на всю Європу «володарем дум селянських». Подібних прикладів ще може бути і бути. У М. Вінграновського свій шлях у світ і світ творчий, своя не «одірваність» від сільської «гіллі», і розуміється, свої художньо-естетичні візії.

II

... Не одійде ріка, що веде нашу пам'ять...

Чи може жити людина тільки у радості? Себто жити без суму та печалі, смутку чи навіть журби. Якщо може, казали ще древні, то – горе її велике, бо вона не жила, а тільки у житті була присутньою. А ті, що жили життям справжнім – знали радість і смуток. «У парі у житті, – казав І. Франко, – смутки й радощі йдуть». Художній сенс Франкових елегійних творів не тільки в українській, але і європейській поезії без перебільшення унікальний. Маю на увазі насамперед цикл «Скорбних пісень» зі збірки «З вершин і низин», збірки «Із днів журби», «Зів'яле листя». Можна назвати ще низку інших поетових елегійних шедеврів. Михайло Коцюбинський Франкову філософію елегійної поезії пояснював: «Людина, яка б вона сильна не була, не може жити самою боротьбою, самими громадськими інтересами... У Франка є прекрасна річ – лірична драма “Зів'яле листя”. Се такі легкі, ніжні вірші, з такою широкою гамою чувства і розуміння душі людської, що, читаючи їх, не знаєш кому оддати перевагу: чи поетові боротьби, чи поетові-лірикові» [5, с. 63].

Мобільну дію елегійного жанру та, власне, появу своїх елегійних рефлексій І. Франко аргументував у короткій передмові до «Зів'ялого листя»: «Пощо? Чи варто було трудитися, щоб пустити в світ пару жмутків зів'ялого листя, вкинути в круговорот нашого сучасного життя кілька крапель, затроєних песимізмом, а радше безнадійністю, розпукою та безрадістю? У нас і без того сього добра так багато! Та хто його знає, – думалось мені, – може, се горе таке, як віспа, котру лічиться вщиплюванням віспи? Може, образ мук і горя хорої душі вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності? Мені пригадався Гетевий Вертер, і пригадалися ті слова, які Гете написав на екземплярі сеї своєї книги, посилаючи її одному своєму знайомому. З тими словами і я подаю отсі вірші нашому молодому поколінню: *Sei ein Mann und folge mir nicht nach!* (Будь людиною мужньою і не йди моїм слідом)» [9, с. 30].

Мабуть, тому ще античні творці «придумали» елегію як літературний жанр. В українській словесності, кажуть дослідники, вона живе із XVI століття. У творчій практиці М. Вінграновського елегія з'явиться на світанку його поетичної дороги. Вірш «Елегія» («Зіходить ніч на витишений сад») поет написав у 1960 році. Один із останніх його віршів (мабуть, таки останній, із датою 2003 рік !) теж елегія.

Країно чорних брів й важких повільних губ,
Темнавих губ, що їх не процілуєш,
Як тепло ти лежиш! Як тепло ти німуєш!
І понад нами місяць-однолюб!

Лиш очерет навстоячки щось пише,
Навпомацки по шепітній воді,
І над водою й очеретом тиша
Виводить в небо зорі молоді.

Там час себе по ниточці тороче,
А тут, а тут, де все тривога й щем,
Де до душі душа притислася і хоче
Іще, іще!.. але куди ж іще?..

Елегія жила у М. Вінграновському, паралельно з емоціями далеко не елегійними, часто навіть «імперативними», упродовж усього творчого життя. Сорокалітнім, у полудневий вік для людини, коли вона духовно розцвітає, повна здоров'я, фізично дужа, поет створив унікальну в своїй медитативній сутності елегію:

Одійде, і вишневі сади одійдуть,
Одійде, і моя біля тебе пора одійде,
Не одійде, не знаю, але не одійде.
Оте люблене раз на плечі, на щоці, на устах.

Одійде, і вишневі сніги одійдуть,
Одійде, і твоя біля мене пора одійде.
Не одійде любов – серце в серце влетіло! –
вона не одійде.
Аж як вив'ялить час
і плече, і щоку, і уста.

Одійде, і вишневі літа одійдуть,
Одійде і пора – і моя, і твоя одійде,
Не одійде ріка, що веде нашу пам'ять,
вона не одійде –
Білий цвіт поколінь
на плечі, на щоці, на устах...

Не одійдуть сади, і сніги, і літа, і бринінь
не одійдуть.
Все впада у ріку, а ріка у мій голос впада.
Не одійде мій голос, голос мій не відлюбитися
і не одійде
На зорі і в зорі
на плечі,
на щоці,
на устах.



Рефлексійна наративність ліричного героя, як бачимо, сповнена філософічної задуми. Вона яскраво індивідуальна, по-своєму неповторна, а головне пульсує неординарною змісто-духовною сутністю. І водночас носій цієї наративності, себто ліричний герой, наче відсутній, він мовби поза «текстом» рефлексій, він тільки «відсвіт» автора. Між ним і автором пульсує знак рівності, повна адекватність існування: поет зливається з героєм, а герой – із поетом.

Елегію за радянських часів літературознавство оминало, наче не хотіло її бачити, тому й не приділяло їй належної уваги, адже домінувала, чи, точніше,

повинна була домінувати поезія соцреалізмівського кшталту, комуністичного пафосу, що мала вдовольнити всі потреби доби. Але слушно зазначає дослідниця елегії Олена Ткаченко: «Однак поети не зважали на негативне ставлення офіційного метанаративу до елегії, і цей жанр залишився одним із найуживаніших у ліриці» [8, с. 5]. Важко погодитись із тими дослідниками, котрі вважають, що Шевченкове «то ви б елегій не творили» могло негативно вплинути на «авторитет» елегії, себто на популярність жанру. Шевченків вираз із вірша «Якби ви знали, паничі» стосується не жанру, а глумливого ставлення до підсолодженої поезії, позбавленої об'єктивної правди.

Оберігаючи свою «усталену змінність» чи за Гегелем «рефлексійне світовідчуття» елегія живе в європейських літературах від античності до наших днів. Її «персонажами» були і залишаються медитативно-ліричний компонент, туга, соціальний смуток, печаль, інтимні страждання, задума тощо. Скажімо, за психологічним українським ментальним станом, М. Гоголь вважав елегію «спокійним викладом почуттів, що в нас постійно перебувають...» «Це сердечна історія... – казав він, – в якій висловлюються самі собою стани душі... тому, що в таку мить серце зазвичай прагне висловитись...» [3, с. 379]. Гоголівська інтерпретація жанру і сьогодні чинна. З нею легко співживається чи не кожна елегія М. Вінграновського...

Цю жінку я люблю. Така моя печаль.
Така моя тривога і турбота.
У страсі скінчив ніч і в страсі день почав.
Від страху і до страху ця любовота.

Аби ще в жніва – то було б іще...
Але ж ні жнив – до жнив, до них далеко...
Цю жінку я люблю, і цю любов-лелеку
Не радістю вкриваю, а плачем.

Воно мені, мабуть, так мало бути.
Мабуть, воно так сказано мені.
Бо так вже склалось – не забудь, не збути,
Не призабути навіть уві сні.

Як чорний чай, як чорний чай Цейлону,
Мені це літо впало у лиман...
Цвів молочай. Посічану соломі
Везли з гарману – даленів гарман...

Творча самобутність М. Вінграновського як поета полягала у його вмінні користуватися художнім досвідом класичних традицій. Це в нього виходило органічно без зусиль, мов дихати, на рівні, якщо хочете, генетичної інтуїції. Його серце прагне своєї мови. Висловлюючись в елегійній тональності, М. Вінграновського, немов самі взяли у полон і «ведуть» жанрові канони. Його інтимні рефлексії у напрямі: «...цю жінку я люблю...» не були б такими медитативними, якщо б автор не наповнював свою ліричну розмову деталями, які

немов віддалені від суті інтимної сповіді, до того ж є певною таїною, прихованою у словах «...аби ще в жнива – то було б іще...».

Так само остання строфа вірша на перший погляд, сказати б, не «контактує» із першою. Насправді ж усе тут доречно, красиво, з філігранною точністю, «припасоване» до жанрових «норм» елегії. Елементи згадуваного пейзажу не тільки «окласичнюють» елегію, а об'єктивізують настрій душі ліричного «я». Природа, особливо, природа відповідних контрастів, у зіставленні їх зі сповіддю ліричного суб'єкта – це один із найважливіших і найдревніших композиційних прийомів елегії.

В елегії «Ви, як стежка, кохана» теж присутні природа, але тут її функція полягає в іншому. Тут відсутні контрастні протиставлення. Навпаки, її романтично-казковий живопис підсилює звертання автора до коханої через «Ви». Кохання для елегійного героя несе у собі красу світу, озивається весняними звуками «бузинової сопілки дитинства» та «пахне чебрецями і вишнями...»

Ви, як стежка, кохана,
ходить сон мій по вашій стежині.
З неба падають зорі в дзьоби журавлів.
На крило небокраю
сіла хмара в червоній хустині
І задумалась, тиха, над краєм землі.
Засинайте, спочиньте...
Вашій мрії я серцем заграю
В бузинуву сопілку дитинства свого,
Бо у ваших долонях
голос мій потихеньку світає,
Тихоплинні слова колисають його.
Засинайте, спочиньте...
Спить у казці лиха бабаюка,
На газеті заснула біля мене хороша розлука,
Чебрецями і вишнями пахне вона...
На крилі небокраю
хтось дмухнув на червону хустину,
І з'явився мій вірш,
ніби хлопчик рудий з-поза тину,
І над ним у сопілці – бузинова весна...

В елегіях на теми кохання заочна розмова про кохану та форма звертання до неї стає основною змістовою домінантою одвертостей душі. Ось, наприклад, образ коханої з елегійних віршів Павла Грабовського: «Мов ангел, сяла предо мною, // Неначе квітонька цвіла, // Моею зорею ясною, // Моею музою була!» Або ж: «Згадав я вас – і якось тихо // На серці хорому стає, // Потроху легша давне лихо // Чи тільки злегшання вдає. // Згадав – і наче ангел мира // Душі побитої торкнувсь, // Утішний звук зриває ліра, // Покій загублений вернувсь». В подібних випадках поети апелюють до коханої як до Богині, Музи, Ангела, Натхненниці, порівняльних образів-уособлень, запозичених у фольклорі.

Останню із названих констант найкраще проілюструвати Франковим «Зів'ялим листям», зокрема рядками:

Ой ти, дівчино, з горіха зерня,
Чом твоє серденько – колюче терня?
Чом твої устонька – тиха молитва,
А твоє слово остре, як бритва?

Франкові елегії, в яких «лиш біль страшний, пекучий в серці там все заповнив, усю мою (його. – Т. С.) істоту», де зневіра, розпука, розпач, безнадія паралельно з аналізом різних інших його рефлексій не давали поетові підстав на романтичний песимізм. Врешті, це потверджує його подальша творча практика. Хоч, правда, Микола Євшан-Федюшка висловлював дещо протилежну сентенцію. Він з цього приводу писав, що І. Франко в поезії лишився романтиком – романтиком, «що бичував себе, винищував себе, проте плачу душі не здавив... не заглушив у собі і тої страшної, роздираючої серце туги, яка з'являється тоді, коли людина "зреклася мрій"» [4, с. 143–144].

Екскурс у жанровий досвід поезики елегії на згаданих прикладах свідомо обриваємо, бо подібних цитувань ще може бути багато; скажімо, із Шевченкової поетичної спадщини чи Лесі Українки, або кого хочете ще зі спадщини класиків літератури та творчості нині суших поетів. Цей побіжний екскурс тільки для ілюстрації «видимих» поетикальних зв'язків елегій М. Вінграновського із елегійним жанром, наявним у літературі та для того, щоб побачити як поет оновлював образну плоть жанру, не ігноруючи його художніми набутками.

Повернемося до форми звертань. Як людина природних морально-етичних толерантностей од землі «вишколу», що споконвіків існує в селянині органічно, М. Вінграновський любив звертання через «Ви». У його віршах воно ментально-селянське, але з «ароматом» салової шляхетності:

Любити Вас – любити знадність,
Любити Вас – любити для вас,
Любити Вас – любити радість...

А це один із найкращих віршів аналогічної форми звертання:

Вас так ніхто не любить. Я один.
Я вас люблю, як проклятий. До смерті.
Земля на небі, вечір, щастя, дим,
Роки і рік, сніги, водою стерті, –
Вони мені одне лиш: ви і ви...
Димлять століття, води і народи...
Моя ви пам'ять степу-ковили,
Зорі небесний голос і свободи.
Дивіться, гляньте: мій – то голос ваш:
Як світиться він тепло на світанні...
Я вас люблю, як сіль свою Сиваш,
Як ліс у грудні свій листок останній.

«Ви» може бути присутнім у його елегійному тексті паралельно з уконкретненою називною формою звертання у кличному відмінку.

*Сеньйорито акаціє, добрий вечір.
Я забув, що забув був вас,
Але осінь зійшла по плечі,
Осінь, ви і осінній час,
Коли стало любити важче,
І солодше любити знов...
Сеньйорито, колюче щастя,
Хто воно за таке любов?
Вже б, здавалося, відболіло,
Прогоріло у тім вогні,
Ступцювало і душу й тіло,
Вже б, здалося, нащо мені?
У годину суху та вологу
Відходились усі мости
І сказав я – ну, слава Богу,
І, нарешті, перехрестивсь...
Коли ж – здрастуйте, добрий вечір...
Ви з якої дороги, пожежо моя?...
Сеньйорито, вогонь по плечі –
Осінь, ви і осінній я...*

Ліричне «я» елегії і «я» особи автора, як вище наголошено, між собою співживаються, або й навіть це одне і те ж «я». Та загадка ліричного твору, а тим паче, елегії, в тому й полягає, наскільки твір може розпросторити уяву та збудити емоції «я» реципієнта. Ще О. Потебня стверджував: «сила художнього твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача... тобто у невичерпності змісту... Заслуга митця не в тому мінімум змісту, про який він думав при його створенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми, яка збуджує найрізноманітніший зміст» [7, с. 275].

Поезія М. Вінграновського, власне, уся із цих засад. У нього нема випадкових образів, банальної метафорики чи чогось інфантильно-обезкровленого, що поза межами художньої справжності. У ній усе функціонально-довершене, виписане до найтоншого нюансу. У сповідальному голосі його елегій пливе музика. Його розмова, про що б у ній не йшлося, ніколи не буває ординарною, вона сугестує (навіює) такий настрій, який реципієнт не тільки легко сприймає, а на який наче б ждала його душа: «Зіходить ніч на витишений сад... // Глибокий вересень шумить крилом качиним, // І за вікном, у листолет відчиненім, – // Червоних зір червоний зорепад. // В бентезі я!.. Душа моя живе // Твоїм печальним іменем прозорим, // Твій теплий голос кров мою зове, // І я освітлений твоїм осіннім зором. // У гомоні суєт я не в потребі, // У вересневім полі – ні душі... // Ні вітру з гаю, ні хмарини в небі, // Лиш золота гроза в моїй душі. // Мені приснились ми. Схвильовано і тихо // Ми ідемо по губи у Дніпрі, // І погляд ваш мені любов'ю диха, // Веселі плечі ваші білим сміхом // Мені сміються в легітнім Дніпрі!..»

Жанрово-стильове новаторство елегій М. Вінграновського полягає в органічній сполучуваності канонічного, тобто коренево-національного із розвитково-модерним. Це спостерігається і в поетиці, і в тематиці. В елегіях М. Вінграновського наявні класичні образи, котрі дають змогу побачити, як модифікуються вони в новітні художні конотації. Скажімо, глібовські човни («край берега у затишку» при зажурених вербах) «переросли себе» і стали народним символом журби, печалі, смутку. У П. Грабовського образно-семантична суть «човна» була більшою за журу: «На певну зустріч горю // плив мій човен». А вже М. Вінграновський висловився:

Не минайся мені. Я вже прошу судьбу.
Я вже прошу судьбу – могікан з могіканів –
Я вже човен в снігах. Я сніги вже гребу.
Лиш Десна молода... молодесенький Канів.

Іншого смислового контексту поет досяг, мовби зазвичай, через форму порівняння. Але яка глибина, динаміка мовленого!: «Літа жадань, літа сум'ять і знади! // Усе, усе – водою з-під човна. // Страждай і плач тепер, моя ти сладо, // Журись журбою серця і чола».

А це човен уже без смутку – у взаємному битті закоханих серць. Та все ж і тут певна смислова амбівалентність присутня, бо радість взаємностей природно межує із тривогою:

На міднім небі вечір почорнів.
Малі, без голосу у ніч летіли птиці.
Згори гора дивилась у черлінь,
І хилитався човен до човниці.

Безмежний час щось прикидав собі,
На палець міряв небо при дорозі.
Світилися моря, як сонечко рябі,
І кожне море мало по тривозі.

Історики літератури ніколи не заперечували факту, що романтизм у світовій літературі – це елегійна доба, що романтизм проголосив культ душевного страждання, витворивши для цього певну систему художніх і світоглядних цінностей. Дослідниця української елегії О. Ткаченко акцентувала, що «поза стражданнями не мислилася повноцінна людська особистість», а відповідно, що «кожен жанр не відповідав вимогам доби так глибоко і різнобічно, як елегія» [8, 107].

Образний універсум елегій М. Вінграновського більш, ніж наближений до фольклорного мислення. Поет просто живе у фольклорному космосі. Це його ареал духу, звідки він ніколи не вибував, звідси у нього образи-архетипи, які зустрічаємо у побутовому спілкуванні народу, а в нього вони художні деталі ліричних колізій: «теплі лапи сумних журавлів», «земля барвінкова», «згорблена стежка», «потріскана корба кринична», «промерзлі калюжі», «падають зорі у дзьоби журавлів», «коров'ячі очі», «небокролі», «хустина», «Зрябілий пагорб.

Всохлі небеса. // Ячмінь. Маслини. Ящірки. Ожина», «цвітуть обмерзлі криниці», «глуха кропива» тощо.

Іманентною ознакою елегії класичної як і елегії М. Вінграновського є категорія часу. Час в елегії – «владика», він її енергетика, він обумовлює медитативність елегійного смутку, печалі, журби, а в загальному екзистенцію часопростору. Час, що «себе по ниточці тороче», у нього не безпосереднє відображення певних подій, це швидше художньо відсторонена об'єктивність у супрязі із реальною дійсністю.

Ні жінки, ні хати тієї нема,
Старі лиш валяються капці,
Та вітер зі степу несе у лиман
Осіннє насіння акацій.

Та згорблена стежка в глухій кропиві
Показує небо по зорях,
Самі доглядаються груші криві,
Промерзлі калюжі прозорять.

Порипує думу присохлу свою
Потріскана корба кринична,
Та зиркає в двір з дерези-повію
Сім'я молоденька лисича.

Із ферми несуть корови на рогах
Бідони й цистерни молочні,
І пісню про жінку в дощах і снігах
Співають коров'ячі очі.

Увесь образний антураж твору, немов позагеографічний, просторове його вираження теж, наче поза часом, однак і в цьому вірші, як і у подібних йому, художній часопростір яскраво виражений тими ж образами, котрі, наче позачасові і простір яких неконкретний. Тут час майже фізично присутній, здається, що його можна доторкнутись: «осіннє насіння акацій», «старі капці», «ні жінки, ні хати тієї нема», «двір з дерези-повію», «самі доглядаються груші криві», «потріскана корба кринична» і інші уособлюють не застиглий час, а протікання його, часовий рух, сказати б, від давніх часів до часів «щасливих» – радянсько-колгоспних («...несуть корови на рогах бідони й цистерни молочні»). Географію реципієнт легко визначає сам, власне, тут теж є свої «вказівники» («вітер зі степу», «лиман») – словом, – це поетова вітцівщина. В елегіях М. Вінграновського навіть те, що якоюсь мірою сприймається, як щось абстрактне, віддалене від конкретики, стає художньо ефектним і конотаційно підпорядковане «часові» та «простору».

Елегії М. Вінграновського – це викінченість форми і «гармонійність композиції». Вище зазначалося, що їх компонентом може бути у різних модифікаціях пейзаж. Але й незрідка картина пейзажу з присутністю у ній людини стає елегією:

Понад лугом сіра сірячина,
І намет мій – мокриво сумне,
Кропить дощик в лузі корівчину,
Чорногуза, чаплю і мене.

І ніхто не йде, не проминає,
А пройде хто – гляне й не признає,
Пробухика й мовчки промине...
Лише дощик, дощик без зупину
Кропить в лузі темну корівчину,
Чорногуза, чаплю і мене

В його елегіях ліричне «я» найчастіше не буває самотнім, як і в цьому випадку: чорногуз, чапля й корівчина, в іншому: осінь, Він («осінній я») і Вона (сеньйорита) та осінній сад. Концепція змістових розгалужень «я» у нього дивовижна, але ніколи поетове «я» не закохане у самого себе, воно не протиставлення чиемусь «я», а, навпаки, до нього усім «єством» розташоване, воно вміщає в собі поезію і музику природи і реальне життя у непідфарбованих барвах: «Я думав – сам іду. Тополі, // Та покаміннячко – струмок, // Й сороки човник в далі голі, // Та гурт на буряковім полі // Осінніх вкутаних жінок». А ще буває у нього «я» – із такою загадковою герметичністю, до якої, безперечно, є ключ відмикання. Тільки його треба знайти. Навіть не знайшовши його, не розчаровуєшся, як не розчаровуєшся у чомусь іншому, на що відповіді не знаєш, усвідомлюючи, що до неї шлях є. Від такого «типу» віршів не відпускає емоційна напруга. Їх внутрішній естетизм, стильова неповторність, що пов'язується із художнім експериментом.

Я сьогодні не приїду додому –
Де я?
Я сьогодні в Київ не приїду –
Де я?
Я сьогодні не дивлюсь на тебе –
Де я?
Я сьогодні, вчора, позавчора –
Де я?

Окремо можна говорити про стосунки поетового «я» зі Словом. Він знає силу його: «Слово серцем напуває, ... Слово більше не вертає...» Якщо воно стало твоєю «зброєю», вірнопідданим твоїй душі, твоїм хрестом, то перед ним злукавивши, будеш суворо покараним: «Я знаю, ти в своєму плинні // Нікому спуску не даєш, // Ані державі, ні дитині, // Ні сивині, ані дружині! – // Безсмертно сієш, смертно жнеш!». Також незвичайно цікаві форми художнього існування чогось чи когось у двох числах: «Ми – ви і я – голубка й голубок // Удвох танцюють танго любомиле». Або:

І) «Одна нога узута в сніг,
Друга у дощ узута».

- 2) «Була в одного світу середа,
В другого світу наступав вівторок».
- 3) «Лише слова колись легкі,
Сьогодні змерзлі і гіркі».
- 4) «Та затверділий біль в очах,
Та той вогонь, що недочах».
- 5) «Останній цвіт небес біля мого народу,
Останній цвіт між хмарами іде» і т. ін.

Сугестивний клімат віршопоетики, в якому «Я» і «Ти» активно присутні як елегійні персонажі, наповнений натяками на часовуплинність, медитативністю роздумів про людське життя, де є молодість і зрілість, або де є своя весна, літо й осінь. Тут елегійний настрій не тимчасовий стан душі, а філософія буття людини у нерозривній єдності з природою. Природа – дзеркало душі людини. З давніх-давен вона бачить свій зв'язок із всесвітом, прочитує у ній своє буття на землі та відгадує свою долю. Універсум природи для людини таїть у собі сакральний смисл. Типологічно споріднено з тим, що відбувається у часових станах природи та її видозмінності, відбувається у душі ліричного героя.

Відпахла липа, білим цвітом злита,
І з літа покотилася гроза.
Ти виглядаєш іншого вже літа,
Тобі ж цього я ще не доказав...
Ще пахне хвиля яблуком і тілом,
І сушить голову за цвітом своїм мак...
Ще нам не все з тобою дохотіло,
Прощатися нам ніяк і ніяк...
Ще сміх наш вогкий, сльози не солоні,
Роки ще нас у спину не женуть,
Нам ще не чуть зимових наших дзвонів,
Хоча й весняних дзвонів вже не чуть...
Відпахла липа, білим цвітом злита,
І покотилася гроза аж до плачу,
Ти виглядаєш іншого вже літа,
А я, печальний, в цьому ще мовчу...
То кожному його в його новій потребі,
То кожному свій час, що неодмін згоря...
Темніє лист на світло-темнім небі,
І біля неба гріється зоря...

Увесь образний антураж вірша і навіть такі дивовижні метафори, як: «І сушить голову за цвітом своїм мак», «Ще пахне хвиля яблуком і тілом», «Ще нам не чуть зимових наших дзвонів», «І біля неба гріється зоря...» – це для

М. Вінграновського навіть не поетичні знахідки, а його мислення, спосіб бачення віту. Це його елегійний живопис чи, якщо загальніше, то – поетичний живопис.

Від писання елегій М. Вінграновський ніколи не відмовлявся. Вони були у його мисленні як онтологічні та екзистенційні означення почуттєво-буттєвого стану. Єдність емоційного і раціонального, генетично-еволюційного досвіду та індивідуальних творчих рис таланту поета й сприяло жанровій яскравості, естетичній красі його елегій. Новаторство елегій М. Вінграновського насамперед полягає у послідовному апелюванні до канонічних художньо-естетичних норм жанру і введення у нього, сказати б, «модерного» естетизму, а головне оприсутнити в елегійному жанрі, народжений добою, новий «тип» рефлексій.

Список використаної літератури

1. *Вінграновський М. Чотирнадцять столиць України / М. Вінграновський // Вінграновський М. Манюня. Повісті, оповідання, есе / М. Вінграновський. – Львів : Літопис, 2003.*
2. *Вінграновський М. Як я написав «Гайявату» / М. Вінграновський // Поезія: Вип. I. / М. Вінграновський. – К., 1985. – С. 66.*
3. *Гоголь Н. В. Собрание починений : в 7 т. / Н. В. Гоголь. – М., 1986. – Т. 6.*
4. *Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан. – К. : Основа, 1998.*
5. *Коцюбинський М. Іван Франко / М. Коцюбинський // Твори: у 3 т. / М. Коцюбинський. – К. : Дніпро, 1965. – Т. 3.*
6. *Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. – К., 1971.*
7. *Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня // Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М., 1987.*
8. *Ткаченко О. Українська класична елегія / О. Ткаченко. – Суми, 2004.*
9. *Франко І. Зів'яле листя. Передмова / І. Франко. – К. : Дніпро, 1985.*

Стаття надійшла до редакції 10.04.2012

Прийнята до друку 26.04.2012

OH, COME, HARMONY, INTO THE ANXIETY OF MINE

Taras SALYHA

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

It is the conversation about poetical discourse of the city metropolis, in particular Kyiv, the capital of historical posture of Ukraine-Rus in artistic vision of M. Vingranovsky. Kyiv is the inner sanctum for him. But yet with his dynamics and rhythms, definite standards of living, which are inherent to the big city, he has his own alternative, opposition to all urban. The poet attained, comprehended the city and the latter got him, took his spiritual flesh into its own, but simultaneously he did not break away from the world, from which he had gone to the world wide, – it was Village – genetically immanent world for him. The counterpoint, the emphasis of the research is the word “harmony”, that is why the author analyzes the poet’s elegy genre, which helped him to make a new type of reflection present, and this, in its turn, made disturbed problems deeper.

Key words: Kyiv, historical posture, Ukraine-Rus’, spiritual flesh, image, center, reflection, counterpoint, metaphor, elegy, historiosophy, world of village, spiritual constants.

ПРИДИ Ж, ГАРМОНИЯ, В ВСТРЕВОЖЕНОСТЬ МОЮ...

Тарас САЛЫГА

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

Это разговор о поэтическом дискурсе мегаполиса города, а в частности Киева – столицы государства Украина-Русь в художественных виденьях Н. Винграновского. Киев для него – «святая святых». И все же ему с его динамикой и ритмами, определенными стандартами быта, которые свойственные большому городу, он имеет свою альтернативу, контраст всему городскому. Поэт получил, постиг город, а город получил его, взял его духовную плоть в свою плоть, но в то же время он не оторвался от того мира, из которого пошел «в мир широкий», – это Село – мир для него генетически имманентен. В качестве контрапункта, удара исследования выступает слово «гармония», поэтому автор анализирует жанр элегии поэта, которая позволила поэту оприсутствовать в ней новый «тип» рефлексий, а это в свою очередь углубляло нарушенную проблематику.

Ключевые слова: Киев, исторический силуэт, Украина-Русь, духовная плоть, образ, центр, рефлексия, контрапункт, метафора, элегия, историософия, мир деревни, духовные константы.

УДК 821.161.2 – 94.09"19"Ю. Горліс-Горський:172.12/.15

**«ГОТУЙ НОВИХ БОРЦІВ, ХОЛОДНИЙ ЯРЕ!»
(ЗВИЧАЙ НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНИХ ЗМАГАНЬ
У СПОМИНАХ ЮРІЯ ГОРЛІСА-ГОРСЬКОГО «ХОЛОДНИЙ ЯР»)**

Олексій ВЕРТІЙ

*Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка,
вул. Раменська, 87, Суми, Україна, 40002*

На підставі звичаєвих цінностей національно-визвольних змагань досліджено духовний світ, мотивацію дій, вчинків, становлення характерів та громадянську позицію повстанців Холодного Яру початку ХХ століття.

Ключові слова: національний, честь, гідність, віра, саможертвність, мета, цінність, життя.

Незважаючи на численні невдачі, поразки і втрати нашого народу на жорстоких роздоріжжях української історії, ми усе-таки маємо усі підстави заявити: «Ми – щасливі! Ми одна з найсильніших націй серед світової спільноти!» Історія національно-визвольних змагань найпереконливіше засвідчує це. Козацькі війни під проводом гетьманів Богдана Хмельницького, Івана Мазепи, Івана Виговського, інших полководців, гайдамацькі повстання на чолі з Максимом Залізняком та Іваном Гонтою, боротьба проти більшовицько-комуністичного режиму в 10–20-х і 40–50-х роках ХХ століття під проводом Симона Петлюри, Степана Бендери, Євгена Коновальця, Всеукраїнське повстання 2004 року – то яскраві приклади спадкоємності національно-визвольних ідей, незнищенності духа українського народу, його волі до Свободи і Незалежності. Однією з вражаючих сторінок цієї історії є й Холодний Яр кінця 10 – початку 20-х років минулого століття.

Окупаційна ідеологія і практика юдобільшовизму разом із жовтневим переворотом у Петрограді принесли в Україну небачену жорстокість, руйнацію усіх устій нашого національного життя, впроваджувану дикунсько-цинічними методами. Для більшої переконливості наведемо лише кілька прикладів такої жорстокості, руйнації та цинізму.

З приходом до влади «вожді» пролетаріату подбали у першу чергу про себе, а не про народ, якого вони «визволили» з капіталістичного ярма. У світових банках на свої рахунки Ленін (Бланк) поклав 75, Зінов'єв (Хірш) – 80 мільйонів швейцарських франків, Троцький (Бронштейн) – 11 мільйонів доларів США і 90 мільйонів швейцарських франків. Не відстав від них і «залізний Фелікс». На свої закордонні рахунки Дзержинський перерахував 80 мільйонів швейцарських

франків. Де вони взяли ці гроші? Продавали вироблену на своїх заводах і фабриках продукцію? Власними руками, як селяни, вирощували на полях хліб? Зрозуміло, що ні! Отже, це був вияв паразитичного існування, грабунок серед білого дня! Паразитизм і грабунок, в ім'я яких нехтувалось усе – людська честь і гідність, совість, найелементарніші норми людяності і т. д. До того ж робилося це свідомо, цілеспрямовано, з розрахунку на віддалену перспективу, відкрито. «Все должны быть зажаты в кровавую рукавицу, все пригнаты к земле. Кого можно – уничтожить, а остальных прижать так, чтобы они мечтали о смерти, чтобы жизнь была хуже смерти», – заявив у своєму виступі в Києві у 1918 році Лев Троцький (Лейба Бронштейн). «Ми повинні перетворити її (Росію. – О. В.) в пустелю, населену білими неграми, яким ми дамо таку тиранію, яка не снилась навіть найстрашнішим деспотам Сходу. Відмінність лише у тім, що тиранія ця буде не справа, а зліва, і не біла, а червона. В буквальному розумінні цього слова – червона, бо ми проллємо такі потоки крові, перед якими здригнуться і збліднуть усі людські втрати капіталістичних війн. Найбільші заокеанські банкіри працюватимуть у найтіснішому контакті з нами. Якщо ми виграємо революцію, розчавимо Росію, то на рештках її гробовища воздвигнемо владу сіонізму, перед якою весь світ впаде на коліна... Шляхом терору, кривавих бань ми доведемо російську інтелігенцію до повного отупіння, до ідіотизму, до тваринного стану», – характеризував він сутність і кінцеву мету, в ім'я яких було проведено так звану велику жовтневу соціалістичну революцію, в ім'я якої насаджували владу цих виродків у всій Росії, організовували голодомори, знищували національні культури, національну духовність, винародовлювали нації. «Расстреливать... колеблющихся, никого не спрашивая и не допуская идиотской волокиты», – дав наказ своєму соратникові «по боротьбі за народні інтереси» Лейбі Троцькому «вождь світового пролетаріату» Володимир Ленін. І ці накази виконували старанно. Виконували так, що сам Лейба Троцький визнавав їх небачені масштаби і дику, звірячу жорстокість. «Ніде репресії, чистки, придушення і всі інші види бюрократичного хуліганства загалом не досягли таких страшних розмірів, як в Україні, у боротьбі з могутніми прихованими силами в українських масах, що прагнули більшої свободи і незалежності», – цинічно заявляв він.

Переконливим свідченням того є тисячі історичних фактів. Наведемо лише один із них. Виконуючи накази своїх петроградських зверхників, озброєні банди царського жандармського полковника Муравйова, посунули на Україну знову ж таки «визволяти» український народ від ворогів революції. Цинічно це звучить: царський жандармський полковник з наказу «вождя» пролетарської революції йде визволяти українських селян, робітників та інтелігенцію від «буржуазних» націоналістів, ворогів революції, тобто тих самих українських селян, робітників, інтелігенції. Першим актом такого «визволення» на шляху банд Муравйова стало масове кровопролиття серед мирного населення Глухова. У місті тоді було вирізано понад 400 осіб, у тому числі й учнів двох класів місцевої гімназії віком 12–16 років. Ще кривавішим був бій на станції Крути поблизу Бахмача. Там загони Муравйова влаштували криваву оргію над київськими студентами та

гімназистами. Жадоба крові розбудила в них голодних псів, і, обеззброївши юнаків, окупанти на морозі кололи штиками конаючих і уже мертвих юнаків, роздягнувши їх догола [8, с. 15–44]. Так більшовики втілювали у життя накази Троцького-Бронштейна і Леніна-Бланка та їхніх посіпак-одноплемінників. Скажіть: чим могла завинити перед збіговиськом ленінських кровопивць оця юнь? А таки «завинила»! І «завинила» лише тим, що були вони – українцями, які до самої смерті залишилися ними, мріяли і полягли у боротьбі за Незалежну Українську Державу. «Завинили» тим, що не покорилися ворогові!

Оця людиноненависницька ідеологія і тактика юдобільшовизму проникала в найменші шпарини економічного, соціального, політичного, духовного, церковного життя. Вони руйнували віковічні устої українського суспільства, винародовлювали націю. Хаос, ставка на тваринну сутність людини як основу завоювання Європи, російський месіанізм як визначальна підстава тактики цього завоювання, відсутність будь-якої уваги і поваги до людської особистості, пригніченість її общиною, царем, Леніним і його комунополіцейською системою, паразитизм існування становили, за Д. Донцовим, природу і зміст російського духу, сутність політики юдобільшовизму.

Зрозуміло, що усе те викликало рішучий спротив серед українського селянства, робітників, інтелігенції. Виховані на підставах козацької націократії, на принципах уваги й поваги до людської особистості, спадкоємності ідей Б. Хмельницького, І. Мазепи, І. Виговського, Т. Шевченка, ідеалів свободи і волі, широкі маси українців сприймали цю ідеологію і тактику, цей дух як людиноненависницькі, паразитичні, окупаційні, як вияви російського абсолютизму, шовінізму, як загрозу самому існуванню нації. «Аморфною російською масою може керувати тільки самодержавство, самостійним європейським суспільством – тільки власна дія. Тому Росія змушена, з одного боку, захищатися від ґрунтовних європейських рис і не допускати до себе європейських бацил, оскільки ті ґрунтовні риси, прищеплені в Росії, можуть призвести тільки до хаосу і розпаду державного механізму. З іншого боку, Росія змушена прагнути знищити ту Європу, всюди, куди сягає вплив Європи, викорінити її ідеї, позаяк вони формують єдиний захист проти будь-якого абсолютизму, в тому числі і проти російського. Попри це, вона домагається континентального панування задля руйнації духовного усвідомлення своєї належності до єдності, що на Заході окремих людей об'єднує в групи, верстви, класи і спілки, нації, і намагається перетворити ті суб'єкти на аморфну, неспроможну до спротиву масу» [5, с. 11], – говорив з цього приводу Д. Донцов. Далі він підсумував: «Росія постійно боролася з тими європейськими принципами, хоч би за якими формами приховувалася ця боротьба. Росія не боролася проти буржуазії, а проти принципу особистісної гідності і права, що їх як Ленін, так і Лєонтєв безнадійно плутають із принципом “буржуазності”» [5, с. 113].

На превеликий жаль, така політика Росії, такий дух Росії в Україні були сприйняті неоднозначно. Оманлива ідея входження України до складу Росії як єдиного способу її порятунку ще довго тримала в своєму полоні чільних представників тогочасної ідейної та політичної української провідної верстви.

Глибокий знавець української історії М. Грушевський, наприклад, наголошував на тому, що український народ, виборовши собі ціною великої крові свободу від польського панування, «необачно зв'язався з Московським царством, шукаючи його помочі проти Поляків, і московське правительство помалу поневолило його» [4, с. 115]. За тим на вільний народ накинута кріпацтво, українську старшину, козацтво, міщан і духовенство позбавлено політичних прав і свобод, заслано в Сибір. Усі прибутки і доходи контролював царський уряд і їх передавав у царську казну, з якої фінансували подальше закріпачення України, нищення української мови, культури, духовності, нещадне винародовлення нації. Заборонено було не лише вивчати історію України, а й згадувати саме слово «Україна», «щоб українці не знали, хто вони і як прийшли до такої неволі» [4, с. 115]. Більше того, розуміючи автономію як право українців жити за своїми, а не чужими законами, мати свою, а не чужу владу, усі свої сподівання М. Грушевський покладав на таку автономію у складі Росії доти, доки банди Муравйова не залили кров'ю українців вулиці Києва і снарядом зруйнували його власний будинок.

З Росією пов'язував відродження української нації й В. Винниченко. Він, як і М. Грушевський, добре розумів сутність політичного духу Росії. Уже в 1920 році у «Відродженні нації» В. Винниченко виконав досить докладний, глибокий і усебічний аналіз ідейних та політичних основ російського юдобільшовизму і показав супротивну будь-яким формам народовладдя його природу, наголошуючи на тому, що ««соціалісти» по всьому світі не тільки що підпірають владу й лад світових злочинців, а ще боряться, й жагуче, люто боряться й словом, і залізом, і вогнем проти тих, хто нищить той злочинний лад у себе й хоче знищити його по всьому світі» [2, с. 190]. Зрозумілим є і сором та жаль В. Винниченка з приводу того, що українські «соціалісти» покладали найбільше сил і життя, принесли найбільше своїх і чужих жертв на ту, як він сам говорить, безславну боротьбу. Однак і йому забракло проникливого погляду та далекоглядності, адже за всього того, за всієї підтримки усіма верствами українського суспільства Центральної Ради як найвищого державного органу Незалежної України, В. Винниченко стверджував: «Ми одразу, без вагання, без торгування повірили в Революцію... Український сепаратизм тоді помер разом з причиною, що породила його. Українство тепер орієнтувалось тільки на Всеросійську Революцію, на перемогу справедливості, на здобуті права всякого поневоленого. За 250 років перебування в спільці з Росією українство в ці дні почуло себе в Росії д о м а, вперше інтереси цієї колишньої в'язниці стали близькими, с в о ї м и» [1, с. 42–43]. Чи справді так було? Якою ціною заплатили мільйони українців за оту смерть українського сепаратизму і причин, що його породили, за відсутність отих «вагань» і «торгувань», за наївну віру «в Революцію»? Які висновки маємо зробити з цього? Глибокі, чіткі, неоднозначні відповіді на ці питання дає Ю. Горліс-Горський у своїх споминах «Холодний Яр».

Насамперед зазначимо, що їх автор постійно наголошував на історичній обумовленості морально-етичного вибору учасників національно-визвольних

змагань кінця 10-х – початку 20-х років. Опір більшовицькій навалі викликав не лише «дух Росії», про який ішлося вище, а й віковічні звичаї українського народу. Цинізм, жорстокість, маніакальна юдობільшовицька ідея панування над світом, масові кровопролиття в ім'я цієї ідеї в Україні зіткнулися з виплеканими у процесі історичного розвитку нашого народу культом свободи і волі, культом Роду, уваги і поваги до людської особистості, почуттям господаря на своїй землі, народовладними основами національного укладу соціального, економічного, політичного, духовного і т. д. буття, на підставі яких сформувався український національний характер, які визначили зміст української національної ідеї як основи єдності усіх верств і прошарків українського народу.

Щоб переконатися в усьому звернемося до конкретних явищ, подій і фактів, про які йдеться у спогадах Ю. Горліса-Горського, та архівних документів, що стосуються Холодного Яру. Усі вони пройняті ідеєю української трудової моралі, любов'ю до землі і праці на ній, непримиренним ставленням до ледарства, відразою до нього, до наживи за чужий рахунок, будь-яких інших способів паразитичного існування. Український селянин, робітник, інтелігент постає в них як взірець моральної і духовної досконалості, сформований усім укладом українського життя. Звідси його свободолюбність, звідси несприйняття будь-якого насильства над собою, побратимство і розуміння громади як Роду, отже, й відданість їй, громадянська позиція загалом. Саме це й кликало їх у ряди борців за Самостійну Україну. «Настав час всім кращим синам УКРАЇНИ, синам волі, синам вільного трудового життя взятися за зброю. Взятися чесними, мозолисто натрудженими руками, але знайте, що не на грабунки, не на вбивство мирного населення лунає цей заклик, ні, він закликає до боротьби, до самої рішучої боротьби з насильством, з неправдою, з якою прийшли до нас комуністи, які сами робити не хотіли, а прийшли до нас, аби жити нашим трудом, аби зруйнувати все те, що було збудовано в нашій житті, що було облите нашим потом і кров'ю. Вони оголосили війну капіталу і воювали ... перекладаючи з одної кишені в другу, себ-то набивали свої кармани грішми, які брали не тільки з буржуїв, а й з кожного бідняка, як тільки удавалось. ... хто такі комуністи. Це лодарі, дармоїди, лидажогі, а далі грабіжники, душогуби-розбійники» [3, с. 384], – читаємо у відозві інформаційного бюро штабу загону Холодного Яру до селян і козаків від 4 червня 1919 р. У ній, як бачимо, немає натяку на оту патологічну лєнінсько-троцькістську жадобу крові, насильства тощо. Навпаки – вона сповнена рішучої боротьби проти них, боротьби за свої права, свободу і волю на своїй землі. Прямо протилежний зміст двох моралей, двох звичаїв тут очевидний: мораль і звичаї російських загарбників, очолюваних лєнінами (бланками), троцькими (бронштейнами) – це суцільне насильство, суцільне здирство, суцільний паразитизм, ота пригніченість людської особистості дикою масою і політичними та ідеологічними петроградськими зверхниками, інстинктом озвірілого стада, це рабська покора, про які говорив Д. Донцов. Мораль і звичаї українця – це свобода, набутий власним трудом достаток, злагода у сім'ї та громаді, вільний розвиток особистості на цих підставах. Там – знецінення людської особистості, нищення життя, тут – їх благополуччя і розквіт.

Зокрема Ю. Горліс-Горський навів непоодинокі приклади формування національної та громадянської позиції різних поколінь холодноярців на підставі ідей і творчості Т. Шевченка загалом, що також стало невід'ємною складовою звичаїв українського укладу життя. Скажімо, у згаданій вище відозві інформаційне бюро штабу загону Холодного Яру скеровує селян і козаків на такі ознаки і поняття етики Кобзаря, як воля, любов до рідного краю, здатність на мученицькі випробування в ім'я свого майбутнього, отже і майбутнього України, побратимство, вірність козацьким звичаям, віра в остаточну перемогу і повне, вільне господарювання на своїй землі та владарювання у своїй національній державі. Цілком очевидно, що автори відозви самі виховані на підставах Шевченкової моралі та етики, добре розуміли їхній магічний вплив на козаків та селян, їхню незвичайну здатність викликати дух протесту і непокори, залучити їх у ряди повстанців проти юдобільшовизму. Сила Шевченкової етики полягала й у тому, що на її підставах формувався національний характер, духовний світ, національна громадянська позиція цілих поколінь українців аж поки вона виформувалась у національний звичай, отже, визначила зміст і сутність повсякденного буття українців, які передавалися й удосконалювалися з покоління в покоління.

Прикметною в цьому плані є розповідь Ю. Горліса-Горського про сільську дівчинку Дусю, до господи батьків якої він завітав одного разу разом з розвідницею Олею Кравченко. Присутність Т. Шевченка, його ідей в обставинах повсякденного життя Дусі сформували не по-дитячому серйозне і глибинно українське сприйняття та розуміння нею навколишнього світу. У своєму підлітковому віці, побачивши, як, сидячи на коні, отаман Маруся вела селом свій загін, вона стала твердо переконаною, що також буде отаманом. Знала вона й прізвища всіх отаманів та видатних повстанців, знала, що борються вони «за Україну, яку москалі "хочуть взяти до неволі"». Знала імена полеглих і що за їхні душі «треба Бозі молитися». Що під Новомиргородом чекісти вже тричі зрізували хрест на могилі вбитих повстанців, а хтось уночі встановлював ще вищого» [3, с. 280]. Тож цілком закономірно, що Дуся усією душею і усім дитячим серцем сприйняла «Розриту могилу» Т. Шевченка, яку декламувала щиро, з відважними жестами і доброю інтонацією. Коли ж з чуттям проказала: «Ех, якби то знайшли, що там поховали. Не плакали б діти, мати б не ридала», низенько і шанобливо вклонилася своїм слухачам, віддаючи таким способом честь Шевченкові і повстанцям.

Ще один рівень присутності Т. Шевченка у звичаєвому світі холодноярців маємо у розділі «Бий москалів – рятуй Україну!» Культ звичаїв національно-визвольних змагань став для них основою співвіднесення самих себе з їхнім морально-етичним змістом як джерелом особистої морально-етичної досконалості. І зовсім юна дівчина, і старенька бабуся, яка йшла назустріч з горщиком, і дід з люлькою біля воріт з якоюсь особливою повагою проводжають загін козаків-мельниківців, що виступає із села. В оцьому шанобливому ставленні до повстанців – єдність поколінь, ґрунтована на козацько-гайдамацьких звичаях свободи і волі, на спадкоємності непокори, що

виявляється у їхньому одностайному побажанні побити москаля-бусурмена і вертати здоровими назад додому. «Чи випадкова ця одноманітність прощання? Чи не прадідівське то добро?» [3, с. 184], – ставив Ю. Горліс-Горський далеко не риторичне запитання. І тут же відповідає на нього: ні! це – закономірність, це – справді прадідівське! Ніби бажаючи переконати в цьому й своїх читачів, майбутніх борців за волю і честь України, він повертається до образу Т. Шевченка, знову говорить про спадкоємність його ідей серед холодноярців: «Хлопці варили в казанах куліш, пришкварювали на шомполах шматки сала. В гуртах тихо співали тужливо-мрійних пісень. Біля одного вогнища середніх літ повстанець із почуттям читав вголос потріпаного “Кобзаря”. Вибрав місця про Суботів, Чигирин, Холодний Яр, Гайдамаччину... **Козацькі правнуки** (виокремлення шрифтом наше. – О. В.) уважно слухали, розсівшись і розлігшись на землі. Слухала, здавалося, наблизившись у сутінках, і Дорошенкова гора...» [3, с. 187]. Т. Шевченко одухотворював, надихав повстанців. Тому проблема етичного вибору перед ними не стоїть, адже цей вибір уже зроблений попередніми поколіннями на користь самостійної України. Вони лише керуються ним в обставинах тогочасного життя, забезпечують спадкоємність ідей Т. Шевченка як національного звичаю.

Світ національної духовності холодноярців характеризується і звичаями побратимства, вірності клятві, обов'язку, законам лісу, вірою в перемогу, глибинно українським змістом таких морально-етичних понять, як мета, смисл і цінність життя. Вони – основа взаємин між повстанцями, їх ставлення до інших людей і навколишнього світу, а відтак і поведінки за тих чи інших обставин, життєвої позиції загалом.

У спогадах Ю. Горліса-Горського, розповідях В. Колісника про злочини російської червоної армії в Україні, С. Орел про долинського отамана С. Клепача, інших матеріалах не раз маємо роздуми про природу побратимства повстанців, усвідомлення його як нашого національного звичаю, який увійшов у свідомість селян, козаків та їхніх нащадків як невід'ємна складова їхнього духовного світу і світогляду загалом. Скажімо, отаман-галичанин й уявити собі не може, щоб повстанці могли діяти супроти тих потреб, які диктує та чи інша ситуація, доля України. На його тверде переконання кожен, кому дорога ця доля, має діяти в її ім'я, діяти рішуче, самовіддано, без будь-яких вагань. Відтак, доля України, оця рішучість, самовідданість, послідовність виступають тими психологічними, морально-етичними та ідейними чинниками, які об'єднують повстанців у єдину родину, формують їх побратимство. Тому вони одностайно підтримують свого отамана, адже кожен, як і в часи Богдана Хмельницького чи то Максима Залізняка, так і зараз, беручи до рук зброю, «хотів бути військом. І коли в нього вселялася віра в справу, коли він вірив у зорю свого отамана, коли той не мітингував і не питав, чого хто хоче, лише авторитетно і певно наказував, повстанець йшов за ним і ставав ідеальним вояком» [3, с. 214]. Зворушливе родинне почуття, почуття морального обов'язку, власної причетності до великої справи, жадання перемоги над ворогом вкотре зродилися у душі сивого селянина, який після наради у Мошнах, вийшовши зі штабу, «закоханим поглядом глянув

на жовто-блакитний прапор, прикріплений на одній із гармат, що стояли на вулиці поблизу штабу» [3, с. 211]. Тому-то й інші селяни та козаки, охоплені повстанським рухом, воліли дії і дивилися на холодноярців «як на силу, що об'єднає їх і поведе на боротьбу з москалями-большевиками» [3, с. 211], як на подиву гідну Українську Родину. Тому-то й дядько Вустим із с. Скаржники не міг у лиху для України годину відсиджуватися вдома і пішов до повстанців, оскільки «наші всі пішли до них» і йому тоді «буде погано», коли не підтримає їх, не відчує їх побратимського плеча.

Хай дарує шановний читач, але не можу не навести тут розлогого уривка з розповіді Ю. Горліса-Горського про підняте А. Чорнотою (Ю. Дроботківським) повстання холодноярців у Лук'янівській в'язниці, в якому їхнє побратимство підноситься до взірця питомо української морально-етичної досконалості людини, взірця нездоланності, величчя і слави цього побратимства. Коли нерівний бій в'язнів з чекістами наближався до трагічної розв'язки, «похмурий відійшов від вікна і став у кутку.

– Ну, хто хоче від своєї, не чекістської – підходь...

Вставали і підходили по одному. Цілувалися з похмурим.

– Прощай, Андрію...

– Прощай, друже! Куди хочеш?

– В чоло...

Вистрелив у чоло.

Підходить другий.

– Прощай! Куди бажаєш?

– У серце...

Вистрелив у серце.

Вистріляв усі набой з рушниць й револьвера.

А залишилось ще декілька повстанців, що не мали зброї.

– Ну, а ви, хлопці, вибачте... Погарячкували – не залишили для вас. Візьмете в нас рушницю й без набойів кинетеся на чекістів, щоб до льоху не йти... Ну, отамани, – усміхнувся похмурий до товаришів із рушницями, – ставайте. Хай хоч раз вами покомандую. Загородній! У тебе револьвер?

– Револьвер і одна...

– Ставай проти мене, я собі теж у револьвері залишив.

Поцілувались, стали посеред коридору парами, один проти одного. Похмурий проти Загороднього, біля них – інші отамани Холодного Яру, за якими козаки-холодноярці та інші повстанці. Кожний тримав однією рукою свою рушницю, іншою – направляв цівку товаришевої рушниці собі в серце.

– Ну, готово? – радів чогось похмурий. – Увага! Живе Україна! Один! Два! Три!

Шістнадцять тіл впало на підлогу» [3, с. 347–348].

Жили разом, боролися разом, разом і загинули. Як бачимо, побратимство – це однакове розуміння національної честі та гідності, мети, смислу і цінності життя. Це однаковий вияв громадянської позиції у боротьбі за свободу і волю українського народу, це однакове усвідомлення свого обов'язку перед Україною

та її майбутнім. Це саможертвність і непокора в ім'я прийдешніх поколінь. Трагічна розв'язка повстання холодноярців у Лук'янівській в'язниці – то вияв героїзму, мужності, вірності даній перед побратимами клятві, то – виклик юдобільшовицьким окупантам, то – втілення в життя гасла «Воля України – або смерть!» і разом з тим – взірць незламності українського духа, українського Роду, приклад для наслідування, заповіт нащадкам, тобто нам з Тобою, шановний читачу. Це ті підстави формування національного характеру, національного розуміння честі, гідності, мети, смислу і цінності життя, громадянської позиції та національного світогляду загалом, яких не знайдемо в жодній Біблії, у жодній християнській етиці. Чому ж їх немає в жодному підручнику з етики? Чому ж замість етики українських національно-визвольних змагань запроваджуємо в школах християнську етику, нехтуючи таким способом національними звичаями. Звідси також наші сьогоднішні біди і невдачі. Так ніколи не збудуємо Українську Україну!

Природно постає питання: на чому ґрунтувався такий героїзм, таке саможертвове служіння своєму народові, така вірність клятві, побратимству, така віра в перемогу? Спомини Ю. Горліса-Горського, інші матеріали та документи «Холодного Яру» також дають на це глибоку, обґрунтовану і вичерпну відповідь: на усвідомленні отого «духу Росії» як загрози самому існуванню української нації і держави, на питоми українському розумінні національної честі та гідності, мети, смислу і цінності життя, на волі до життя, на безкомпромісності не лише у ставленні до ворога, а й до самого себе, коли йдеться про долю України, на усвідомленні відповідальності за виконаний обов'язок, моральної і духовної загалом вищості над ворогом, на здатності відмовитися від самого себе, переоцінити свою позицію, зрозумівши її помилковість, а чи то невідповідність обставинам та потребам часу, і зробити питоми український морально-етичний та громадянський вибір на користь цих обставин і потреб.

Скажімо, Андрій Чорнота ставить усім за приклад горців Кавказу. Він говорить, що московські кадрові старшини били в обличчя москаля, українця, поляка. Але ніколи вони не сміли дозволити собі так чинити з чеченцем чи то кабардинцем, адже добре знали, що «той відповість на це ударом кинджала, не турбуючись, що завтра за це його розстріляють» [3, с. 70]. Тому-то за десятки, сотні років нещадної війни московська імперія не могла зламати їх морально, бо ж «і переможені, вони гордо споглядали зі своїх гір на переможців як на щось нижче від себе і не поспішали їм прислужувати» [3, с. 70]. Як бачимо, в характері горців, у їх національних звичаях Андрій Чорнота у першу чергу виокремлює духовну стійкість, почуття національної честі та гідності, віру у свої сили, безкомпромісність, послідовність і презирливе ставлення до ворога, які й сформували ці звичаї, згуртували їх у непокірні, свободолюбні нації. Тому-то він не може сприйняти і не сприймає Христової заповіді непротивлення злу і насильству як згубні для українців, адже маємо таких «добрих сусідів», для яких потрібний не мрійний пав'ячий хвіст, а вовчі зуби, бо коли ми їх не матимемо і не примусимо наших «приятелів» шанувати себе, Україна ніколи не буде щасливою» [3, с. 70], адже лізуть вони до нас не для розваги, а хочуть загарбати

наші багатства, відібрати у нас нашу свободу і волю. Не випадково ж він підняв описане вище повстання у Лук'янівській в'язниці і загинув нескореним, як справжній український герой. Ось ті ідеали, на яких маємо виховувати нові покоління! Ось та етика, яку маємо сповідувати і вводити до шкільних та підручників для вишів!

Сам Андрій Чорнота (Юрій Дроботківський) таке розуміння національної честі та гідності, усвідомлення свого обов'язку перед Україною, своєї моральної і духовної загалом переваги над юдобільшовицькими окупантами пояснював сімейним вихованням, суперечностями тогочасного суспільства, в якому, з одного боку, підтримував українські національно-патріотичні сили, а з другого – боровся з їх (і своїми) ворогами, яких ненавидів до кінця і послідовно. Це й сформувало його глибинне українське почуття, яке, як він говорив, доходило інколи до хворобливого стану. Це глибинне українське почуття, ця послідовна і також глибинна ненависть до ворога й сформували його переконаним і послідовним націоналістом, привели до лав борців за незалежність України. Цього Юрій Дроботківський не приховував від чекістів у Лук'янівській в'язниці під час допитів і 16 січня 1923 року напередодні своєї смерті прямо у вічі заявив їм: «Я – українець-націоналіст і, як такий, є ворогом совєтської влади» [З. с. 380]. Звернімо увагу: Юрію Дроботківському, як і багатьом його побратимам, йшов тоді лише 27-й рік! Сформований у такому віці націоналістичний світогляд, почуття національної честі та гідності, усвідомлення своєї належності до українського роду, з одного боку, і моральної та духовної вищості над ворогом, презирливе ставлення, а не християнська любов до нього, яку сьогодні ми бачимо на кожному кроці (поблажливе ставлення до антиукраїнських президентів і Урядів, невміння розпізнати їх під час передвиборних кампаній і здатність продатися черновецьким за кілограм гречки та пляшку олії, примирливе ставлення до шустерів, каратаєвських, фельдманів, пінчуків і т. д., і т. п.), віра в перемогу, з другого, – ті морально-етичні цінності, які зумовили його морально-етичний вибір у обставинах тогочасної дійсності, розуміння ним мети, смислу і цінності життя, свого обов'язку перед Україною, піднісши його, отамана Холодного Яру, до взірця морально-етичної досконалості української людини, прикладу для наслідування наступними поколіннями, нашими сучасниками в тому числі. Вони стали й критерієм у розпізнанні справжнього ворога і друга, оцінки їх дій і вчинків, ставлення до них.

Що родинні звичаї стали одним із джерел національно-визвольних змагань кінця 10-х – початку 20-х років ХХ ст. переконливо засвідчує й історія роду Чучупаків з с. Мельники Чигиринського повіту Київської губернії (тепер Чигиринського району Черкаської області). Ідея самостійної України, пов'язане з нею розуміння мети, смислу і цінності життя, усвідомлення свого призначення у боротьбі за долю нації покликали славних представників цього роду Автонома Юхимовича, Василя Степановича, Дем'яна Степановича, Олексу Степановича, Петра Степановича, Семена Юхимовича, Степана Григоровича Чучупаків у ряди повстанців. Три з них, Автоном, Василь та Петро, принесли свої молоді життя в ім'я нашої сьогоднішньої Незалежності, загинувши у боях з юдобільшовицькими

окупантами. Ніхто з них і ніде не декларував своїх принципів та ідеалів. Вони утверджували їх, взявши у руки зброю, утверджували їх своєю кров'ю, ціною свого життя. Розуміння ними смерті як відродження себе у нових поколіннях закорінене у стародавні українські уявлення про неї, у звичаї і побут козаків, коли смерть не вважалася як такою, адже, згідно тих уявлень людина після смерті не вмирала, лиш переходила в іншу форму свого буття. Пригадаймо, скажімо, козацькі думи, легенди та перекази. Смерть на полі бою потрактовується в них як щось світле, величне, божественне, адже загинути на полі бою в ім'я свого народу, в ім'я його свободи і волі – почесно. Почесно тому, що людина в такому разі продовжує жити у пам'яті своїх нащадків. До того ж не просто продовжує жити, а надихає цих нащадків на героїзм, на нові подвиги в ім'я Вітчизни [6, с. 9]. «Звідси, – пише Г. Лозко, – одвічне прагнення військової верстви, в т.ч. українського козацтва, до свободи. Звідси і традиційне несприйняття зверхності над собою і повага до іншої особистості. Звідси живучість ідеї “краще смерть, ніж рабство”, якою вже тисячу років живиться український патріотизм» [6, с. 4]. Чи ж багато наших співвітчизників так думають сьогодні? Чи ж багато народних обранців, бізнесменів, представників української інтелігенції, які претендують на ідейну, духовну і політичну провідну верству нації, рядових громадян України сприйняли таке розуміння мети, смислу, цінності життя, морального обов'язку перед своїм народом як основоположні у своєму житті, у своїй громадській та політичній діяльності? На жаль, ні, бо ж його вогнем і мечем викорінювали з нашої свідомості царські, а потім комуно-советські, сатрапи та поліцаї, заганняючи страх у наші кістки. Та якби вони не старалися це робити, мети своєї досягти їм не вдалося. Спогади Ю. Горліса-Горського, які викликали у наших співвітчизників неабияке зацікавлення, робота усіх причетних до їх видання і перевидань, насамперед, членів Історичного клубу «Холодний Яр», – переконливе свідчення того, що Чучупаки, Ю. Дроботківський, сам автор спогадів, їхні побратими по Холодному Ярові, а разом із ними й ідеї національно-визвольних змагань українського народу, відроджуються в нашій пам'яті, твердо входять у свідомість сучасних українців, дієво формують наш світогляд, наші життєві принципи та ідеали, розуміння нами мети, смислу і цінності життя, отже, у безсмерті продовжують своє друге життя. Пізнаваймо себе глибше й усебічніше, співвідносячи свій духовний світ, свою громадянську позицію з ними. Не будьмо лиш байдужими і пасивними, кожен на своєму місці дієво підтримуймо, примножуймо і розвиваймо їх! Це – наш національний звичай, святий обов'язок перед загиблими за волю України, перед нашим майбутнім!

Вірність клятві, законам національно-визвольної боротьби, законам лісу – одні з тих звичаєвих підстав національно-визвольних змагань, які також знайшли докладне потрактування та висвітлення у «Холодному Ярі» Ю. Горліса-Горського. У чому ж виявляється ця вірність? Які її моральні підстави? У чому її сутність? Насамперед, це здатність за будь-яких обставин зберегти таємницю і цим врятувати своїх побратимів по зброї, сприяти в боротьбі з ворогом. Це також у всьому і завжди бути пильним, готовність морально і психологічно

підтримувати свого побратима, подати йому руку допомоги у скрутну хвилину, вселити в нього і самому зберегти віру в самого себе, віру в перемогу над окупантами. Це, зрештою, й кара за слабодухість, зраду, це уміння передбачити і запобігти загрозі для справи, задля якої став у ряди повстанців. Зміст цих ознак і понять визначається конкретними діями і вчинками героїв споминів, їх життєвими принципами та ідеалами їх національною громадянською позицією.

Ось два діди – Шевченко і Гармаш. Здавалося б, що їм потрібно у їхньому віці? Але обидва вони живуть звичаями своїх предків, співпраця з повстанцями, очікування боротьби з ворогом, віра в перемогу над ним пробуджує в них козацькі та гайдамацькі гени. Вірність цим звичаям наповнює їхнє життя глибоким змістом: своє призначення у цей нелегкий, вирішальний для України час вони вбачають у забезпеченні спадкоємності національно-визвольних ідей, у тому, щоб своїм особистим прикладом формувати на основі спадкоємності цих ідей національні характери нових поколінь українських повстанців, підтримувати незламність їхнього духу, волю до боротьби за свободу і незалежність, волю до життя.

Скажімо, дід Шевченко, колишній царський каторжанин, через усе своє життя проніс незгасненими свою честь і гідність, вільнолюбні ідеали українського козацтва. Ще на каторзі, втративши дружину, він з кількомісячною донькою-сиріткою став супроти зла і неправди, не зійшовши з цього шляху упродовж усього свого життя. Сам винявчив, виховав і вивчив у гімназії свою донечку. Звичайно, виховував її в дусі відданості Україні, і українська справа стала смыслом її життя. Тому-то разом з батьком Тіна влилася в національно-визвольні змагання кінця 10-х – початку 20-х років ХХ ст. Батько доставляв холодноярцям продукти. Тіна була мужньою і винахідливою підпільницею-розвідником, чим старий Шевченко вельми і вельми гордився. Коли ж хлопці допитувались, за кого віддасть доньку, глибокодумно, багатообіцяюче відповідав: «Хто більше ворогів уб'є, за того й віддам» [3, с. 143].

Не міг у жорстокий час випробувань української долі сидіти вдома і майже столітній козацький нащадок дід Гармаш. У таборі повстанців він порався по господарству, доглядав коні. До останньої хвилини свого життя дід Гармаш вірив у перемогу, працював для її наближення, полишивши цей світ з твердою переконаністю, що прийде той день, коли Україна стане вільною, незалежною. А ще просив, щоб сини поховали його у рідному селі біля його старої, на тому місці, що сам собі приготував.

Як бачимо, морально-етичною основою мети, смислу і цінності життя і діда Шевченка, і діда Гармаша є вірність обов'язку перед пам'яттю своїх предків, уболівання за долю України, боротьба за неї, що виявляється у їх дієвій громадянській позиції, в укладі сімейного життя, самовідданому служінні національно-визвольним ідеалам.

Вірність законам лісу, законам боротьби повстанців з окупантами засвідчує і безкомпромісність холодноярців. У її основі – перевага загальнонаціональних інтересів над особистими, здатність переоцінити свою позицію, а коли потрібно й визнати свою помилку і прийняти єдиноправильне

виважене рішення, підпорядкувавши особисте загальнонаціональному, потребам часу. Це вияв того високого рівня національного самопізнання та самоусвідомлення, який визначав характер національно-визвольних змагань кінця 10-х – початку 20-х років минулого століття і який, на жаль, сьогодні так важко відроджується, особливо серед політичних діячів та громадських рухів, значної частини сучасної молоді, яка потрапила в полон зарубіжних сіоністських центрів, засліпленої космополітичними ідеалами, чужоземними релігійними і, так званими, культурними течіями, насаджуваними ними бездуховністю та національним винародовленням. Протистояння таким згубним впливам, дієвому утвердженню в духовному світі наших, національних ідейних та звичаєвих цінностей і мають служити спомини Ю. Горліса-Горського.

Справді-бо, візьмемо для прикладу трагічну розв'язку історії кохання автора споминів до Галі. Юрій щиро і самовіддано кохав дівчину, але ошукана чекістами, сподіваючись врятувати життя Юрію, вона видала імена трьох повстанців, таких дорогих для національної справи хлопців. Згідно з постановою про організаційний суд, людина, яка це зробила навіть несвідомо, підлягала найвищій карі – смерті. Як талановитий публіцист, скупими мазками, через окремі місткі деталі автор передавав потрясіння, викликане звісткою про те, що цю зраду вчинила його кохана Галя. За її життя він готовий був віддати на смерть свою честь і втекти з коханою з Холодного Яру, але боротьба суперечливих мотивів, драматичних почуттів завершується у його душі на користь обов'язку, клятви і законів лісу: Галя має померти! «Яке тут значення має твоя честь?! – писав Ю. Горліс-Горський. – Утікаючи від боротьби, чи не вбиваєш ти ножа у спину справі, яку не маєш права ставити нижче за своє особисте щастя!» [3, с. 165]. І він рішуче виконував вирок організаційного суду. Потому у відчаї і собі хотів заподіяти смерть, але від цього кроку як справжній побратим його відвернув Андрій Чорнота, який співчуваючи Юрієві, постійно стежив за ним.

Нещадно, відповідно до законів лісу, були покарані зрадник Крамаренко та його спільник-сексот, які перекинулися на службу до ЧК, і навіть підозрілий селянин, який чи то був посланий чекістами, чи то просто забрів до лісу. Діяти так вимагали обставини, і повстанці так діяли, адже знали ще й інший закон боротьби за свободу: «ворог лише мертвий перестає бути ворогом» [3, с. 170]. Оця контрастність почуттів, внутрішніх мотивів і спонукань досить чітко вимальовує морально-етичне кредо повстанців: закон, доля нації, доля України – понад усе! До того ж, Ю. Горліс-Горський майстерно ввів в оповідь місцеві народні легенди та перекази про козаків, про покарання ними зрадників і таким способом наголосив на спадкоємності цих звичаїв українських національно-визвольних змагань, ще глибше вмотивовує дії і вчинки холодоярців.

Воля до життя – невід'ємна складова звичаїв кожної загартованої в боротьбі за українську національну ідею особистості. Властива вона, звичайно, і повстанцям Холодного Яру кінця 10-х – початку 20-х років минулого століття. Це також напруження усіх своїх моральних, духовних, фізичних зусиль, спрямованих на подолання і знищення обставин, супротивних своєму

самоздійсненню. Це, зрештою, національне самопізнання і самоусвідомлення особистості, зокрема, та різних прошарків і верств населення загалом.

Шевченківський мотив нового вогню, що повіє з Холодного Яру – наскрізний у споминах Ю. Горліса-Горського. Він також є одним із виявів непокори ворогові, отієї волі до життя, що забезпечили спадкоємність наших національно-визвольних ідей, виформуваннях в український національний звичай як складову повсякденного національного буття холодноярських повстанців. Характерно, що оце передчуття і жадання «нового вогню» охоплює усі верстви населення – від дітей до їхніх батьків і дідів, від повстанців до їхніх отаманів, пробуджуючи в них історичну пам'ять, козацьку кров і жадобу помсти ворогам, жадобу свободи і волі, стаючи своєрідним духовним символом того часу, який об'єднує маси в єдиний, живий, активно діючий національний організм. Переконливим свідченням того є маленька донька Петра Чучупаки Ліда. Як і раніше згадувана її ровесниця Дуся, перейнята повстанськими ідеями своїх батьків, ідеями «Холодного Яру» Т. Шевченка, вона так широко декламує його напам'ять, з особливим наголосом промовляючи: «Бо в день радості над вами розпадеться кара. І повіє огонь новий з Холодного Яру» [3, с. 88]. Це також вияв волі до життя.

Закладений він, цей вияв волі до життя, і в передсмертному заклику отамана «Готуй нових борців, Холодний Яре!» та понурій мовчанці озброєної юрби на його похороні після бою біля хутора Кресельці, адже в ній «відчувалася величезна, грізна обітниця помсти» [3, с. 95], і в загальному здвигові мельниківців, охоплених напівлегендарними чутками про те, що «по всій Україні діє якась таємна організація і що весною український уряд дасть “гасло”, після чого вся Україна має повстати і винищить усіх ворогів». У самих лише Мельниках тепер «тільки балачок, що про те “гасло”, про ті нові “треті півні”, які мають зробити щось надзвичайне» [3, с. 81].

Гідно доповнив ці настрої й Василь Гордієнко, який уже двічі тікав з-під розстрілу. Тож коли й третій раз потрапив до рук чекістів і його знову чекав розстріл, він не втрачав віри у свою щасливу долю, якимось зверхньо ставився до ворогів і насмішкувато дивився на смерть, яка нависла над ним та Ю. Горлісом-Горським, додаючи йому сили духу і впевненості у втечі. «Знаєш, – звернувся він до свого побратима, – я хочу жити! А коли чоловік чогось сильно хоче, то досягне. Звичайно, коли як баран підставиш голову, то її розтовчуть. А ти твердо скажи собі: мушу втекти – і лови свою щасливу хвилю. Вона сама тобі під ноги підкотиться» [3, с. 132]. І справді, і Василь Гордієнко, і Юрій Горліс-Горський, не зневірившись у собі, впіймали-таки ту «щасливу хвилю» і врятувалися від розстрілу. Ось у таких морально-етичних та духовно-психологічних змістових вимірах сприймають волю до життя повстанці Холодного Яру та автор споминів про них. У таких змістових вимірах вони передали зміст цього поняття й наступним поколінням українців. Удумаймося у це!

У своїх спогадах Ю. Горліс-Горський постійно зіставляє, порівнює та аналізує дві моралі, дві істини: українську, повстанську і чужинську, юдобільшовицьку. Такі зіставлення та порівняння цілком природні, адже дві

моралі, дві етики зійшлися не на життя, а на смерть в одному двобої, виявивши себе у цьому двобої на всю силу, найглибші глибини свого змісту. Суть цього змісту у тому, що, як про це було сказано вище, повстанці борються й умирають за українську національну ідею, виразниками якої вони є. Окупанти ж чинять насильство, несуть українцям кровопролиття. Українська національна ідея – свята ідея. Загарбницький «дух Росії» – втілення усього найпотворнішого, що є в людському житті. Тому-то повстанці живуть, борються і помирають з честю і гідністю як і належить справжнім героям. У цьому уже не раз ми мали можливість переконатися. Тепер пригадаємо кілька діянь юдобільшовицьких окупантів та їх трагікомічні розв'язки.

Поблизу Райгорода отаман Петренко зі своїми хлопцями впіймав п'ятьох кам'янських чекістів. Після допиту їх повели на страту. Нерви уповноваженого «по боротьбі з бандітизмом», здоровенного москаля-матроса, не витримали. Побачивши кинджал, він добре зрозумів, який безславний кінець його чекає, скорчившись, став благати подарувати йому життя. З усіх сил клявся, що «поїде відразу до свого “радімого” Петрограда і ніколи в Україну більше не повернеться» [3, с. 166]. Трагікомічною стала й смерть юдобільшовицького заброді Йослика. Козаки прив'язали його за ноги до вершечка молодого берізки, що росла біля мурашника, і пустили його. Йослик гойдався вниз головою, втикаючись нею в саме мурашине кубло, комахи лізли йому у вуха, рот, за комір сорочки, обліпили йому руки і ноги. Йослик верещав і гріб руками мурашник, шукаючи порятунку. Комахи усе більше загризали його. Йослик конав у тяжких муках, отримуючи плату за вчинені злочини. Безвільний і нікчемний, він не зробив найменшої спроби опору чи то якоїсь втечі.

Щоб глибше і повніше розкрити усю потворну сутність «моралі» чекістів, дозволимо собі зачитувати ще один обширний уривок з розповіді Ю. Горліса-Горського. «Переглянувши накази, – згадує він, – встаю із-за столу і підходжу до Вільгуде-Соколова, який розмовляв із Загороднім. Блідий голова Подільської ЧК тремтячими губами все допитувався отамана, чи ми його вб'ємо. Хвилину дивлюся на його випещене інтелігентське обличчя. Його перелякані очі бігали із псячо-покірним благанням. У них був тваринний жах. Душу огортала огида і лють.

– Тебе не просто вбити, а жили з тебе треба тягнути!

Чекіст скривився.

– Тавагіщі... Добгодії... Я помилявся... Я тільки тепер зрозумів... Мені наказували... Я більше не буду... і комуністом не буду... Я виїду зараз за когдон, до батьків... Я ще молодий... Не вбивайте мене...

– Ти тепер тільки зрозумів? А як ті, що у списках, майже діти, дівчатка напровесні життя, просили тебе не вбивати їх, ти тоді не розумів?

Неймовірно хотілося збити нагайкою до крові ту випещену мордюку. В заляканому голосі акцент відчувався сильніше.

– Ти жид?

– Нет-нет! Єй богу, нет! Я християнін... Газв'яжите мене гукі – перекрещусь!

Мені стало смішно, що приятель грізного Держинського, ворог, що пролив море крові, так ганебно рятує себе від смерті. Марно рятує» [3, с. 309]. Блазнювання петроградського москаля-матроса, Йослика, зовсім недавно самовпевненого у своїй правоті та усемогутності голови Подільської ЧК Вільгруд-Соколова характеризує їх як людей власної вигоди за будь-яку ціну, боягузів, отже й продажних, безпринципних, блюзнірських. Для них не існує нічого святого, нічого чесного. Вони легко торгують своєю честю і гідністю, адже такі поняття моралі та етики для цих виродків не становлять ніякої цінності. Цінність для них – сліпа, рабська покора своїм зверхникам, нажива, сите і паразитичне існування, блаженство нехай і на крові убитих ними безневинних дітей чи то тих, хто усім своїм життям захищав свою особисту свободу і незалежність, свободу і незалежність своєї нації.

Потворність морального єства юдобільшовицьких окупантів виявляється й у садизмі, з яким вони задовольняють свої звірячі потреби. Знущення над мертвими тілами (як бачимо, так чинив не лише один Муравйов!), гвалтування жінок, дівчат і підлітків – то звичайна справа для ленінських «борців с бандітизмом», то – звичайні норми їхньої етики, якої чомусь сьогодні не вивчають у школах та вищих навчальних закладах. Звичайні, ще й тому, що ці «борці» вербувалися чекістами Держинського з середовища кримінальних злочинів. Так, неофіційний уповноважений Кам'янської ЧК, відповідальний за боротьбу з повстанчим рухом Сендер був не ким іншим як колишнім каторжанином, злодієм з Одеси і фахівцем з пограбування церков. Переважно з конокрадів, які втекли від самосуду селян, складався і його відділ. Своє основне завдання «в боротьбі с бандітизмом» вони також вбачали у грабежах, убивствах, гвалтуванні жінок, підпалах і т. д., і т. п. Звичайно, розгул юдобільшовицьких посіпак, прямо протилежний моральним звичаям українського народу, духовному укладові усього нашого національного життя, не лише викликав спротив широких мас, а й зобов'язував до помсти. Тому повстанці Холодного Яру не давали пощади цим «кмітливим учням тих, хто в боротьбі з ними був сильний своєю жорстокістю» [3, с. 162] які, п'яніючи від садизму, виконували волю ленінів-бланків, троцьких-бронштейнів, держинських. Така відповідь окупантам – то також наш національний звичай, який ми замість космополітичної християнської етики маємо шанувати й утверджувати на кожному кроці як одну з основ нашого повсякденного національного буття.

До яких роздумів, узагальнень і висновків спонукають сьогодні спомини Ю. Горліса-Горського про Холодний Яр? До чого вони зобов'язують? Щоб відповісти на ці запитання, їх необхідно прочитати і вивчити під кутом зору сучасних проблем українського державотворення. Справді-бо, у пошуках їх розв'язання ми так часто кидаємося з одних крайнощів у інші, запозичуючи чужоземні ідеї, теорії, концепції, звичаї, ба, й обряди тощо, закорінюємо їх в український ґрунт, нехтуючи нашими, прадавніми, сформованими усім ходом історичного розвитку нашого народу. Звичайно, ті ідеї, теорії, вчення, концепції, звичаї та обряди, не маючи під собою природного ґрунту, засихають, спотворюють свою сутність, завдають нам непоправної шкоди. Природне ж,

тобто національне, – затоптується нашою байдужістю, недалекоглядністю, погордою у ставленні до нього як до чогось архаїчного, віджилого і непотрібного, також не знаходить свого подальшого становлення і розвитку, не стає основою процесів національного відродження і національного будівництва на сучасному етапі українського державотворення.

Отож, спомини Ю. Горліса-Горського мають спонукати нас повернутися до наших первнів – ідейних, духовних, соціальних, політичних. У «Холодному Ярі» автор чітко окреслив систему національних, насамперед, духовних цінностей, подав на основі цих цінностей духовний портрет нашого народу періоду національно-визвольних змагань кінця 10-х – початку 20-х років XX століття. Саме їх, і ніякі інші, маємо розвивати та утверджувати в нашому сьогочасному житті в першу чергу, бо ж без цього ніколи не збудуємо справді незалежної української держави, бо ж ніхто, окрім нас, їх не буде розвивати і утверджувати.

Візьмемо для прикладу особливості формування духовного світу, світогляду, а відтак і життєвої та громадянської позиції нових поколінь українців, розуміння ними таких фундаментальних морально-етичних понять, як мета, смисл і цінність життя. Маємо твердо й однозначно сказати: вони засвідчують винародовлення переважної більшості представників цих поколінь. Прикро, що йдеться не лише про наймолодших, тих, хто сьогодні виходить на шлях самостійного життя, а й далеко старших, здавалось би, життєво досвідченіших, тих, хто вже завершує цей шлях. Порівняємо у цьому плані, скажімо, шкільну та студентську молодь і найвищі шари українського суспільства – народних депутатів, громадських, культурно-освітніх і політичних діячів, письменників, учених, інших представників інтелігенції. Ні, не можна сказати, що усі вони однакові. І серед одних, і серед інших є чимало національно свідомих, тих, хто виборював нашу сьогоднішню Незалежність на засланнях, голодував на холодному київському граніті, вів за собою інших під час Всенародного повстання проти режиму Кучми у 2004 році, тих, хто у Верховній Раді усіляко підтримував і допомагав їм. Та все-таки цього виявилось недостатньо, щоб українська національна ідея, національне самопізнання та самоусвідомлення стало життєвою необхідністю, життєвою потребою, основою громадянської позиції, розуміння мети, смислу та цінності життя кожного українця, джерелом усвідомлення ним свого місця і призначення в житті сьогочасного українського суспільства, в національній історії загалом. Забракло цього нам тому, що за роки Незалежності ми не зуміли сформувати масштабності та глибини національного мислення і світогляду різних верств і прошарків українського суспільства, не зуміли допомогти їм позбутися перестраховництва і страху, загнаного в кістки сталінсько-брежнєвським НКВД-КГБ. Це ж і зумовило нашу зупинку, роз'єднаність, відсутність цілеспрямованого руху вперед. Героям же «Холодного Яру» Ю. Горліса-Горського було властиве таке мислення, такий світогляд. Пригадаймо хоча б як дід Гармаш нагадував молодим повстанцям, що «дівчата в нас козаків люблять, а не маминих синків» [3, с. 181], отже це був критерій оцінки здатності юнака створити повноцінну, національно свідому сім'ю,

виховувати своїх дітей на звичаях козацького лицарства, козацької звитяги, а не на дрібних матеріальних розрахунках. Живучи за значно складніших обставин, вони дорожили Україною, не шукали щастя в чужих країнах, а творили свою долю, усвідомлюючи, що «від того скільки цеглинок ворожого муру проб'ємо лезами і кулями залежить підсумок боротьби» [3, с. 166], шукаючи способів цієї боротьби з ворогом, використовуючи його ж методи, б'ючи його ж зброєю. Яку силу волі, яку віру у свою справу необхідно було мати, щоб і в сталінсько-брежнєвські часи пронести їх у своїй душі, у своєму серці. А холодноярець Сидір Темний і в ці часи «був упевнений у тому, що зробив правильний вибір, ставши у лави борців за Українську державу, що Україна здобуде незалежність і стане державою. У різні роки свого життя, у тому числі й у час брежнєвщини, він не раз казав дружині брата Гаврила Олександрі Темній: «Побачиш, Олександро, наступить такий час, коли ця влада щезне і буде та, за яку ми проливали кров. Україна стане вільною, і буде своя держав. Може не діждемося ми, то доживуть твої діти чи онуки»» [3, с. 374].

Не будемо говорити про ворожі Українській Державі партії, рухи, громадські об'єднання, ідеї та ідеології. Тут усе зрозуміло: і регіонали на чолі з В. Януковичем, і різного роду медведчуки, табачники, фельдмани, азарови – це прямі спадкоємці отих главарів «по боротьбі з бандітизмом», про яких розповів Ю. Горліс-Горський у споминах «Холодний Яр». Сьогодні цих новоявлених лєнінсько-бронштейнівських кровопивць повно у Верховній Раді, вони проникли у всі економічні, соціальні, культурно-освітні, бізнесові, владні і т. д. структури і преспокійно нищать там нашу державу, готуючи нам на замовлення Москви та зарубіжних сіоністських центрів нове рабство [7]. Чому ж їх ніяк не розпізнають наші виборці під час виборчих кампаній? Чому їх ніхто не притягне до карної відповідальності за скоєні злочини? Чому і хто, нерідко, творить з них образи страдників за Україну, коли вони мають сидіти за ґратами або ж бути видвореними за межі України за антидержавну, підривну діяльність? Причина криється зовсім не в їх силі, не в грошах, які вони награвували, руйнуючи і нищачи Україну. Це такі само люди, як, скажімо, конокради з відділу Сендера і їх командир, начальник Подільської ЧК Вільгуде-Соколов та їм подібні. Їх, як і останніх, також чекає безславний кінець! Коли ж прийде той кінець, чому він так далеко віддалився від нас?

Відповідь тут необхідно шукати в самих нас: не вони сильні, наша поблажливість у ставленні до них, втрата більшою частиною нашого суспільства звичаїв та ідеалів національно-визвольних змагань, самоошуканство і оманлива надія на далеку від проблем нашого національного сьогодення християнську етику покори і каяття (в чому нам каятися?), отой страх, загнаний сталінсько-брежнєвським НКВД-КГБ у кістки, привели ворогів України до влади в українській державі на різних її щаблях і в різних її структурах. До того ж, ми ще й досі у своєму способі мислення, світосприйнятті, світорозумінні, світовираженні та світоутвердженні значною мірою залишаємося комуно-советськими! Комуно-советськими залишаємося і в економіці, політиці, духовому та громадсько-політичному житті! Хочемо будувати незалежну

Україну, нічого не змінюючи! Хочемо нового життя, сподіваючись, що якимось-то воно все само по собі зробиться! Не так, скажете? Тоді дозвольте запитати: хто взяв за основу оцінки програм і діяльності кандидатів у депутати усіх рівнів, кандидатів у Президенти ідеї князя Святослава, І. Мазепи, П. Орлика, І. Виговського, Т. Шевченка, І. Франка, Т. Зіньківського, С. Петлюри, С. Бандери, Д. Донцова, М. Міхновського, Ю. Вассіяна, М. Сціборського, етику українського козацтва, Холодного Яру, вояків і воячок ОУН і УПА? Хто з них і як укладав свої передвиборчі програми на питомих українських ідейних, цінностях? Ніхто! Один лише В. Ющенко почав говорити про них, але і йому забракло і власних сил, з одного боку, і розуміння та підтримки широкого загалу, з другого. Не зрозумівши і не підтримавши на цьому ґрунті В. Ющенка, привели до влади олігархів, нахабних, цинічних і нещадних нищителів України. Тепер у розпачі розводимо руками: де взялось лихо? звідки воно впало на наші голови? Повірити ж у те, що не хто інший, як ми самі звалили собі на голову те лихо, не хочемо, не маємо на те волі. Зробити ж це, усе-таки, доведеться, коли хочемо бути самими собою, коли хочемо бути українським народом, українською нацією!

Держава – не лише територія, органи влади, уряди, партії, підпорядковані їм різні верстви народу. Держава лише тоді держава, коли не народні маси, які живуть на цій території, підпорядковані органам влади, урядам і партіям, а якраз – навпаки. Тобто народ, держава, підпорядковують собі органи влади, уряди, партії, використовують їх як інструменти панування цієї нації на своїй території. Держава – це також національна духовність, національна ідея як джерело національної свідомості і народовладдя. Але ж будуюмо Українську Державу далеко не на цих підставах!

Аж ніяк не можемо назвати «штатних» народних депутатів типу яворівських, костенків, матвієнків, мовчанів, не кажучи уже про симоненків, мартинюків, сухих, представниками українського народу у найвищому законодавчому органі України. Ображені яворівські пішли на службу до Ю. Тимошенко і стали захищати та виправдовувати вбивць В. Олійника у лісі на Кіровоградщині. На всі заставки, де потрібно, а де й ні, критикували тодішнього Президента В. Ющенка, замовчуючи (чи то не спростовуючи) наведені їхніми ж колегами С. Хмарою та Д. Чоботом факти підступних задумів Ю. Тимошенко, її небачені фінансові махінації, рахунки у банках острова Науру (1 млрд доларів США) та острова Мен (401 млн доларів США). Правда, одразу після приходу до влади дружна команда В. Януковича закрила щотижневу радіопрограму «20 хвилин з Яворівським», яку він мав за незручного йому Президента В. Ющенка. Що ж тоді думали В. Яворівський, М. Жулинський, Ю. Мушкетик, Д. Павличко, І. Драч, Л. Лук'яненко, Б. Горинь та інші, коли ставили свої підписи під зверненням «Геть руки від Тимошенко!», опублікованому в «Літературній Україні» від 6 січня 2011 року. «Від якої Тимошенко?» – дозвольте запитати. Від тієї, що перевершила бланків, бронштейнів, хіршів, дзержинських своїми рахунками у закордонних банках?!

Дещо дипломатичніші костенки та матвієнки, створивши для себе кишенькові партії, чи то мовчани, «приватизувавши» собі «Просвіту», воліють

від каденції до каденції тихо відсиджуватись у депутатських кріслах, вряди-годи заявляючи про свою млявість та несміливу позицію, організувавши демонстративну ходу з прапорами «на захист» інтересів народу. Звичайно, їм ніколи й на думку не спаде співвіднести свої принципи та ідеали з принципами та ідеалами повстанців Холодного Яру, вояків та воячок ОУН і УПА, хоча «борються» за їх визнання як справжніх українських патріотів, а іноді й висвітлюють їхню діяльність у своїх виданнях. Та за всього того громадянська позиція цих політичних діячів чомусь ніяк не співпадає з позицією холодноярців та вояків і воячок ОУН і УПА, не кажучи уже про самопожертву в ім'я української справи, в ім'я української ідеї. Оце і є та етика, яка визначає сутність, так званих народних депутатів. Чи ж за це боролись холодноярці? Чи ж таку етику вони сповідували? Пригадаймо тут, хоча б Андрія Чорноту з його неприйняттям теорії непротивлення злу і насильству та потребою «гострих зубів», а не павиного хвоста, етику безкомпромісності Юрія Дроботківського, Автонома, Василя, Петра Чучупаків, Юрія Горліса-Горського, які загинули в нерівних боях з ворогом, але не зрадили собі, українській національній ідеї, Україні та її незалежному майбутньому. Тому вельми і вельми злободенним є надзавдання «створити нову українську еліту, когорту мужніх, що послідовно і наполегливо відстоюватиме національні інтереси, національну честь, плекатиме національний дух. Створити і привести цих людей до влади» [3, с. 416], яке поставив у одному із своїх виступів у Холодному Яру Р. Коваль. Це справді так! Щоб виконати це надзавдання, знову звернемося до уроків Холодного Яру. «Радвлда остаточно губить селянство, – говорив долинський отаман Сергій Клепач, – закабальє його, створює голод і злидні, а все тому, що на чолі уряду – жиди і кацапи... **Якби був президент український** (виокремлення шрифтом наше. – О. В.), зовсім інша справа була б... Зараз не час сидіти і чекати, треба підняти всередині країни збройне повстання» [3, с. 401]. Відроджена видавцями «Холодного Яру» Ю. Горліса-Горського наша історична пам'ять, пам'ять про справжніх сподвижників української національної ідеї зобов'язує нас зробити свій рішучий вибір і назавжди розпрощатися не лише з януковичами, тимошенками, їхніми партіями та фракціями у Верховній Раді, а й з отими «штатними» та самовпевненими депутатами-псевдопатріотами і дати дорогу спадкоємцям Холодного Яру, ОУН і УПА, тобто справжнім і послідовним творцям нової, справді незалежної України.

У своїх споминах Ю. Горліс-Горський не раз говорив про Махна і махновщину. На жаль, махновщина заїдає нас сьогодні так само, як і у 20-ті роки минулого століття. Сьогодні протиставлянням партій і рухів так званого національно-демократичного спрямування вона руйнує підвалини української незалежності, створює їй внутрішню загрозу. Так, Рух Б. Тарасюка, УНП Ю. Костенка, «Свобода» О. Тягнибока і т. д. мають право на свою позицію, мають право у всьому відстоювати її, але в жодному разі вони не мають найменшого права знекровлювати національно-демократичні сили, зводити їх у двобої одна проти одної, своє егоїстичне «Я» ставити вище загальнонаціональних інтересів, коли вирішується доля України.

Тут знову звернемося до роздумів Ю. Горліса-Горського і винесемо з них повчальний урок. «Чи знаю я, – писав він, – чому повстання на більшій частині України можна викликати лише тоді, як червоні приїжджають дерти “развйорстку”?.. Чи можу я знати, чому український селянин готовий боротися на життя і смерть із ворогом лише під своїм селом, найдалше під своїм повітовим містом? Далі – то вже не його діло... То вже справа Петлюри з армією, в існування і силу якої він свято вірить. Якби не те переконання, може, легше було б зробити із повстанців національне військо... Українське село готове лише збройно боронити свої стріхи, для всієї України дожидає визволителя із заходу»... [3, с. 345]. На жаль, і сьогодні наші національно-демократичні партії і рухи, їх лідери не подолали в собі бажання за рахунок інших вивищити себе, а насправді програти справу національного відродження, видавати себе за перших українських патріотів, «боронячи свої стріхи», хоча, як показало Всеукраїнське повстання 2004 року проти режиму Кучми, українське село разом із містом дружно вийшло на першу лінію боротьби за українську Незалежність. Але засліплені своєю амбітністю, втративши почуття відповідальності перед своїм народом, лідери різних рухів і партій, поставлені «на чоло» народу, втратили зв'язок з народними масами, їхню довіру до себе, знехтували звичаями національно-визвольних змагань українців і, врешті-решт, привели до влади олігархів, ленінсько-бронштейнівських спадкоємців, зрадників свого народу і московських прислужників. Знову ж таки на цих підставах нової, незалежної України не збудуємо. Отож, готуй нових борців, Холодний Яр! Час показав, що не ті, хто відсиджувався у комунопартноменклатурних кріслах та кабінетах, не ті, хто таємно доносив на чесних людей, не комуністичні поліцаї, які, за словами Т. Шевченка, випрошували у Москви та її посланців, «хоч дулю, хоч півдулі, аби в саму пику», а потім швидко перефарбувалися у «патріотів», поставивши власні інтереси вище інтересів нації, а лише і лише спадкоємці холодноярців, тобто ті, хто щиро прийняв у свою душу і серце, послідовно сповідує ідеали та звичаї національно-визвольних змагань і готовий жертвувати за них своїм життям, можуть і доведуть справу української національної революції до переможного її завершення.

Список використаної літератури

1. Винниченко В. Відродження нації. Історія української революції (mareць 1917 р. – грудень 1919 р.) / Володимир Винниченко. – К.-Відень, 1920. – Ч. I.
2. Винниченко В. Відродження нації. Історія української революції (mareць 1917 р. – грудень 1919 р.) / Володимир Винниченко. – К.-Відень, 1920. – Ч. II.
3. Горліс-Горський Ю. Холодний Яр. Спомини осавула 1-го куреня полку гайдамаків Холодного Яру. Упор., ред., передм., примітки, біографічні довідки, додатки Р. Ковалю. Дванадцять видань, виправлене і доповнене / Юрій Горліс-Горський. – Вінниця, 2010.
4. Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть / Михайло Грушевський. – К., 1991.
5. Донцов Д. Дух Росії / Дмитро Донцов. – К., 2011.

6. Лозко Г. Українське язичництво / Галина Лозко. – К., 1994.
7. Рог В. Українофобія. П'ята колона та її ляльководи.
8. Ткаченко Б. Під чорним тавром / Борис Ткаченко. – Суми, 2008.
9. Черемський К. Шлях звичаю / Кость Черемський. – Харків, 2002.

Стаття надійшла до редакції 10.04.2012

Прийнята до друку 26.04.2012

**«PREPARE NEW FIGHTERS, COLD FURIOUS!»
(CUSTOMS OF NATIONAL LIBERATION COMPETITIONS IN
REMEMBRANCES «HOLODNUJ JAR» BY YURIJ HORLIS-HORSKYJ)**

Oleksij VERTIJ

*The Sumy State Pedagogical University the name of A. S. Makarenko,
Romenska Str., 87, Sumy, Ukraine, 40002*

On the basis of ordinary values of National liberation Competitions the spiritual world, motivation of actions, acts, becoming of characters and civil position of insurgents of Holodnuj Jar of beginning of XX of century, is investigational.

Key words: national, honour, dignity, faith, sens of ruin, aim, value, life.

**«ГОТОВЬ НОВЫХ БОРЦОВ, ХОЛОДНЫЙ ЯР!»
(ЭТИКА НАЦИОНАЛЬНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ БОРЬБЫ В
ВОСПОМИНАНИЯХ ЮРИЯ ГОРЛИСА-ГОРСКОГО «ХОЛОДНЫЙ ЯР»)**

Олэксий ВЕРТИЙ

*Сумской государственной университет им. А. С. Макаренко,
ул. Роменская, 87, г. Сумы, Украина, 40002*

Исходя из этических ценностей национально-освободительной борьбы исследовано духовный мир, мотивацию действий, поступков, становления характеров и гражданскую позицию повстанцев Холодного Яра начала XX столетия.

Ключевые слова: национальный, честь, достоинство, вера, саможертвенность, цель, смысл, ценность, жизнь.

УДК 821.161.2-92"1921".09:323.1/2 Є. Маланюк

**«ГЕНЕРАЛІСІМУС НАРОДА»
(ДО ПРОБЛЕМИ ГЕНЕЗИСУ ДИПТИХА ЄВГЕНА МАЛАНЮКА
«ГЕНЕРАЛ ПАВЛЕНКО»)**

Микола КРУПАЧ

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

Розглянуто причини, які спонукали Є. Маланюка до написання та публікації 1 березня 1921 року в літературному журналі культурно-освітнього гуртка Штабу Армії УНР «На хвилях життя» диптиха «Генерал Павленко».

Ключові слова: Є. Маланюк, М. Омелянович-Павленко, С. Петлюра, табори для інтернованих воїнів Армії УНР, культурно-освітній гурток Штабу Армії УНР, літературний журнал «На хвилях життя».

У статті «Початок таборової діяльності Євгена Маланюка» [7, с. 73–87] вже частково було окреслено низку проблем, пов'язаних із висвітленням громадсько-культурної діяльності Є. Маланюка в таборі для інтернованих вояків армії УНР польського містечка Пйотрків. Зокрема, посиляючись на доступні сьогодні джерела, було зазначено, що в таборі письменник належав до культурно-освітнього гуртка інтернованих старшин та козаків штабу Армії УНР, очевидно, входив до його редколегії, яка опікувалася такими таборовими виданнями, як стінна газета «Всім» та літературний журнал «На хвилях життя». Водночас Є. Маланюк був найактивнішим співробітником журналу «На хвилях життя», а отже – найбільш імовірним його редактором. Та поза увагою залишилися інші проблеми, які виникають при детальному вивченні пйотрківського періоду життя та творчості Є. Маланюка. Спроба висвітлити деякі з них і стала метою цього дослідження.

Передусім потрібно зазначити, що про своє перебування у пйотрківському таборі Є. Маланюк згадував у поетичному «Посланії», датованому 1925–1926 роками та вперше опублікованому в «Літературно-науковому віснику» [20, с. 289–302]. У ньому письменник запевняв, що його «Пам'ять зберегла навік / Кривії вулиці Пйотркова». І зразу ж дещо приголомшує читачів зізнанням, що там він перебував «Серед сліпців, серед калік...» А що тими «сліпцями» та «каліками» були саме співвітчизники та брати по зброї, він уточнив у наступних рядках, де стверджував про почуте «Натхнення і видюще слово / Чужою мовою» [19, с. 463], тобто не рідною – українською.

Утім, у Пйотркові Є. Маланюк перебував серед нещодавно інтернованої військової еліти української армії. Збереглася навіть світлина, на якій у колі

одинадцять культурно-освітніх активістів штабу Армії УНР Є. Маланюк сидить у самому центрі першого ряду [32, с. 48]. Цікаво, що скраю або ж у другому ряду розміщені офіцери, що, порівняно з Є. Маланюком, навіть мають вищі військові звання та старші за віком¹. Отож, маємо навіть документальне свідчення про визнання авторитету молодого офіцера, зокрема, серед культурно-освітніх працівників Генштабу. То що ж все-таки стало причиною такого зневажливого ставлення вояка-письменника до своїх побратимів у часи його перебування в пйотрківському таборі²?

Маланюкову інвективу можна було б спробувати пояснити загальним ідейно-тематичним спрямуванням «Посланія», а то і впливом «викривальної» філософії Д. Донцова, адже воно було призначене для публікування в редактованому ним журналі, чи ще чимось подібним. Та, як зазначив сам Є. Маланюк, «в таборі інтернованих, 1921» року він написав «Сонет гніву і ганьби», у якому (в довісниківський період творчості) звучать ще дошкульніші інвективи:

Каліка виклятий – такий він і донині!
Сліпий кобзар – співа свій вічний жаль.
Самсоном темним – зруйнував святині.
Розбив, дурний, сінайську скрижаль [18, с. 588].

Поезія за життя Є. Маланюка так і не була опублікована. Вперше вона побачила світ у посмертній збірці «Перстень і посох», яка все ж, як стверджують видавці, «була приготована до друку автором ще за його життя» [17, с. 79]. Та той факт, що далі в сонеті згаданий Муссоліні, якого, зокрема ще 1921 року (під час написання твору), сприймали як національного вождя Італії, а згодом перетворився на диктатора-фашиста, викликає дуже великий сумнів, чи дійсно Є. Маланюк міг би включити цю поезію до планованої ним збірки? Втім, це тема окремої дискусії. Тепер уже (з волі Є. Маланюка чи всупереч їй?) «Сонет гніву і ганьби» став часткою його текстуального простору. А наявність метафоричних лексем «каліка» та «сліпий» з явно вираженою негативною конотацією поєднує ідейно-тематичне спрямування сонета з поетовою характеристикою тих співвітчизників («калік» та «сліпців»), котрі перебували в пйотрківському таборі. Отож, ймовірно, що саме там поезія й була написана.

¹ Наприклад, з правого боку, наскільки можна впізнати на фотографії, яка, на жаль, повністю не підписана, сидить В. Куш, що на час заснування гуртка 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. Правда, за твердженням історика Я. Тинченка, В. Куш отримав звання генерал-хорунжого ще навіть у жовтні 1920 року, але все ж у березневому числі журналу «На хвилях життя» вміщений його вірш, де в підписі вказане військове звання – полковник.

² Що світлина зроблена саме в пйотрківському таборі, засвідчує наявність на ній В. Хмелюка та інших офіцерів, зображення яких можна розпізнати та які разом перебували саме в цьому місті, наприклад, В. Куша, В. Проходи та ін.

На початку сонета видається, що Є. Маланюк «ганьбить» усіх українців, оскільки іменники-метафори «каліка» та «кобзар» співвідносяться із займенником «він», яким можна більш узагальнено персоніфікувати й таку групу людей, як, наприклад, «народ». Та в останній строфі поет начебто уточнив адресата власної критики. Той «він» («каліка виклятий», «сліпий кобзар») – це, очевидно, передусім «тюхтій-хохол», «що, хоч дурний, та хитрий, / Макітру хилить виключно по вітру, / Міркує шлунком і хропе гуртом» [18, с. 588]. Остання саркастична характеристика «тюхтія-хохла» містить дуже важливий ключ для об'єктивної інтерпретації Маланюкового тексту. Коли врахувати час та місце його написання, то стає цілком зрозуміло, що «міркували шлунком і хропли гуртом» «в таборі інтернованих, 1921» року вояки Армії УНР – козаки та старшини.

Нагадаємо, «тюхтій» – це «вайлувата (незграбна, повільна в рухах), неповоротка людина», тому в переносному значенні її можна назвати «калікою» («незграбною, невмілою людиною») та «сліпцем» («тим, хто не помічає, не розуміє, не бачить того, що відбувається навколо; нездатним правильно осягнути що-небудь»). Якщо відокремити емоційно-негативну напругу в поетичних висловлюваннях Є. Маланюка, то можна прийти до інформативного висновку, що в таборах інтернованих, зокрема в пйотроківському таборі, молодого офіцера-письменника оточували незграбні, невмілі люди, які не бачили того, що відбувається навколо, тому й нездатні були правильно осягнути суспільно-історичну атмосферу того часу.

Сам же Є. Маланюк у «Сонеті гніву і ганьби» подав узагальнену характеристику тих змін, що відбуваються у світовій історії. Він упевнений, що, зокрема 1921 року, «Історія новий готує том», тобто все більших обертів набирає національно-визвольний рух поневолених народів, а невеликі групи людей («відважні жмені») здатні змінити вже узвичаєний хід історичних процесів. Та для успішного завершення національно-визвольної боротьби необхідно, щоби народні протести очолював вольовий лідер («геній»), такий, яким тоді в Італії вживався «Муссоліні» чи був у Туреччині «Кемаль».

Начебто Є. Маланюк не мав підстав нарікати на українське вояцтво, зокрема, перебуваючи в Пйотркові при Генштабі, адже саме тоді й там уже планувався партизансько-повстанський рейд Армії УНР в Україну, що мав розпочатися навесні того ж таки (1921) року. Та й український народ мав у той час єдиного вождя – Симона Петлюру. То ж навіщо йому потрібно було рівнятися на «Муссоліні» чи «Кемалья»? Навіть ідейні вороги (правда, не без сарказму) називали Головного Отамана «без трьох хвилин Муссоліні» [9, с. 6].

Утім, більш детальний аналіз ситуації, що склалася в українському середовищі на еміграції, зокрема, при Генштабі Армії УНР у Пйотркові та й у інтернованому війську загалом, підтверджують небезпідставність Маланюкового «гніву», висловленого в таборовому сонеті. У монографії «Політичний вибір української еміграції (20-ті роки XX століття)» Валентина Піскун, використовуючи архівні джерела, навела цитату одного з донесень, де окреслено «загальний стан в Армії УНР з лютого 1921 року». У ньому зазначалося, що серед інтернованих

панує «загальна деморалізація, передовсім, поміж старшинами», а далі окреслено складну політичну ситуацію в боротьбі за вищу військову владу, що склалася в Пйотркові при штабі Армії УНР, зокрема, під час Маланюкового перебування там [24, с. 140].

Дещо пізніше (у лютому 1922 року) Є. Маланюк у «Таборовому щоденнику» більш розлого висловив своє обурення не тільки щодо «шлунково-хропливої», але й «азартно-комерційної» атмосфери в іншому (Каліському) таборі, зокрема, в старшинських (офіцерських) колах: «Старшинство у своїй більшості не має не тільки культурної розваги, а навіть яких-будь занять. Животіють ще деякі курси для аматорів, але вони не є сильним впливом для розчищування густої апатії й безнадійної протрації старшинських душ. У декотрих старшинських сотнях о 10-ій годині рано, зараз же пополудні, надвечір та й ввечері можна застати таку картину: декотрі сплять, навіть не встаючи до обіду, що його їм дають до ліжка, інші грають у карти чи яку-небудь подібну гру, ще інші ходять, наче сомнамбулісти, а решта проявляє декотру жвавість, що викликається виглядами на популярну тут торгівлю, продажу чи якого-будь іншого вигідного діла. Тут люди не живуть, а в буквальному розумінні гниють: фізично й морально, і гниють безповоротно не лише для армії, але й будучої справи визвольної боротьби. У більшості цих людей нема навіть безпосередньої цілі, якою б вони захопилися й для котрої зайнялися б якоюсь працею. Для них уже нема й тих цілей, які ставить собі загаль; цілі ці для них мертві, бо мертва вже їхня істота» [11, с. 3].

Звернімо увагу, критична характеристика Є. Маланюка не поширюється на всіх старшин. Він говорив про «загниваючу» атмосферу лише в «декотрих старшинських сотнях» та відділяв їх від «загалу», тобто від «козацтва». Водночас далі наголошував, що такі «противенства», як «занепад» національного «духа й сяке-таке підтримування московської атмосфери» можуть призвести до трагічних наслідків, «оскільки старшина впадає в таку розпусту, то це й на козакові відбивається», який «не є таким вразливим і не піддається так легко нервовим настроям, як піддається старшина» [11, с. 3]. Подана цитата по суті дає досить розлоге окреслення того негативного явища в середовищі інтернованої Армії УНР, яке в «Сонеті гніву і ганьби» Є. Маланюк окреслив як «тюхтій-хохлацтво».

Водночас Маланюкову характеристику старшинського «загнивання» в Каліському таборі можна вважати типовою для певних старшинських груп упродовж усього їх інтернування. Вона є яскравою ілюстрацією деморалізації в Армії УНР (передусім – поміж старшинами), про яку згадано й у цитованому донесенні з лютого 1921 року, що, зокрема, стосується табору, в якому перебував Є. Маланюк. Зокрема, Василь Прохода, один із чільних учасників таборового життя в Пйотркові, який там перебував деякий час разом із Є. Маланюком, не приховував, що спочатку «нудгував, лежачи пару днів на помості, а потім, коли з'ясувалось, що доведеться сидіти довший час, взявся за працю» [25, с. 417–418]. Але таких, як він, старшин знайшлося небагато – всього «біля десятка».

Серед них начебто найактивнішим виявився Петро Кожевників³, таборову діяльність якого В. Прохода охарактеризував так: «Щотижневий огляд політичних подій робив Кожевників, який найбільше з усіх нас був на політиці підкутий. Його дехто підозрював, що він був спеціально надісланий до нас від большевиків, бо вступив до української армії перед самим останнім її відступом і то до розвідного відділу. Але він з того підозріння нічого собі не робив» [25, с. 418]. Правда, через деякий час П. Кожевників таки залишив «табір і нелегально перейшов до Німеччини» [25, с. 419].

Ймовірно, що на вже згадуваній фотографії учасників культурно-освітнього гуртка Штабу Армії УНР по праву руку від Є. Маланюка сидить саме той П. Кожевників. Згодом він (разом із Л. Костарівим) очолюватиме Союз Українських Фашистів, який унаслідок злиття ще з двома націоналістичними організаціями творитиме 12 листопада 1925 року в Празі Легію Українських Націоналістів [22, с. 170]. П. Кожевників та Л. Костарів стануть на деякий час одними з найактивніших проповідників «націоналістичних ідей», але згодом будуть звинувачені проводом ОУН у зраді. Про їхню співпрацю з ворожими до України спецслужбами повідомив, зокрема, у своїх спогадах і В. Прохода⁴, який і далі не заперечував, що в нього з П. Кожевниківим «були з часів колишньої просвітянської співпраці приятельські взаємини» [26, с. 24], називав його своїм «колишнім співробітником у просвітянській праці в Пйотрківському таборі інтернованих вояків» [26, с. 23] та «давнім приятелем» [26, с. 52]. Коментуючи його виступ як «чинного діяча ОУН» у Подєбрадах у кінці 1926 року, В. Прохода дав йому таку характеристику: «Петро Кожевників, неспокійний дух, "вічний студент", учасник усіх студентських з'їздів і конференцій українських та міжнародних, перекинувся тепер від українських хліборобів з їхнім історичним романтичним націоналізмом до новітніх націоналістів з отаманським забарвленням, до того ж на чужий зразок нацизму. Маючи аж надто сангвінічну рухливу вдачу в шуканнях правдивого шляху, він перескакував з одного манівця на другий, поки не заплутався в тенетах советської, польської і навіть німецької розвідки» [26, с. 52].

Не знаємо достеменно, якої національності був П. Кожевників (як і Л. Костарів), але передусім саме він є яскравим прикладом «тюхтія-хохла» в пйотрківському таборі, що в «Сонеті гніву і ганьби» Є. Маланюк влучно назвав «хоч дурним, та хитрим». Як П. Кожевників «макітру хилить виключно по вітру» яскраво ілюструє його вдавана «громадсько-політична» активність у націоналістичних організаціях та співпраця аж з трьома чужоземними розвідками.

Разом із Є. Маланюком у Пйотркові перебував також і Василь Хмелюк, початкуючий поет та художник, який згодом став всесвітньовідомим. У середині 1920-х років, живучи у Празі, він зрікся своїх попередніх політичних переконань

³ Інші варіанти написання його прізвища – Кожевников, Кожевник.

⁴ Про Л. Костаріва у спогадах В. Проходи читаємо: «Почалось з утворення "Легії українських націоналістів", яку вилонила УВО (таємна військова організація), в якій також "таємно" були большевицькі і польські агенти, такі як Л. Костарів» [26, с. 51].

та примкнув до прорадянської групи «Жовтневе коло». Навіть написав поетичний пасквіль на Є. Маланюка, який довгий час вважав його своїм приятелем, але, на відміну від своїх нових «побратимів», не поїхав на вірну смерть в окуповану більшовиками Україну, а подався до Парижа, де знову забув про своє новонавернення до «пролетарських» принципів та став досить заможною людиною [5, с. 136–143].

Приклади політичної хиткості («тюхтій-хохлацтва»), а то й відкритої зради чи таємного запродавства (морального «каліцтва») декого з пйотрківського оточення Є. Маланюка можна було б продовжувати. Проте тоді Є. Маланюк ще достеменно не знав, як згодом проявлять себе декотрі з тих «захисників» України, котрі були поруч нього, тому можемо хіба що віддати належне його інтуїції та спостережливості. Та для спроби об'єктивної інтерпретації «Сонету гніву і ганьби» важливо наголосити, що, звичайно, манкуртів Є. Маланюк не вважав «дурними» з «макітрою» на плечах. Ужиті в переносному значенні лексеми з негативно-оцінною конотацією виражають найвищий ступінь авторської досади, болю, гіркого розчарування в найближчому оточенні. Молодий поет-вояк уже 1921 року почав усвідомлювати, можливо підсвідомо, що Україна так і не буде звільнена від нової російської (тепер – більшовицької) окупації, а отже – не відбудує «зруйновані святині» та не відновить «розбиту» «сінайську скрижаль», які у творі уособлюють сакральні символи нещодавно здобутої, але вже знову втраченої суверенності України.

Аж відчутно, що «Сонет гніву і ганьби» Є. Маланюк писав у стані, близькому до слізливості (а може, й зі сльозами на очах), тому добирав найдошкульніших слів (зокрема, і лайливу лексику, навіть – прокльон), аби ними зачепити чоловіче самолюбство та національну гідність співвітчизників. Його поезія – це яскравий приклад мистецько-політичного катарсису: вибух негативно-емоційної енергії, що мав би допомогти зняти стан політичної напруженості та заохотити вояків узятися за зброю для порятунку Батьківщини. Та опублікувати «Сонет гніву і ганьби» молодий поет так і не наважився, а можливо, друкувати його відмовилися редактори? У будь-якому випадку, ця поезія – перший відомий на сьогодні інвективний твір Є. Маланюка.

Утім, у висловлюванні Є. Маланюка «Сліпий кобзар – співа свій вічний жаль», вжитому на окреслення певної категорії співвітчизників, відчутно не стільки негативно-оцінні (лайливі) конотації, вже звичні для сонета, а радше – співчутливі. Поет не впадав у цинізм, аби зухвало висміяти фізичну ваду кобзаря, який звично жалісним співом просив до себе співчуття оточуючих заради шматка хліба. Відчутно, що Є. Маланюк передусім шкодував тих, які позбавлені фізичних ганджів, але у вирішальний для України момент демонструють мислення, притаманне для безпомічної людини. Вони або сподіваються на ласку та співчуття ворогів-переможців, або винятково уповають на «милість Божу».

Цікаво, що в Пйотркові дійсно перебували поважні люди, що, як і молодий Є. Маланюк, розважливо переймалися долею майбуття української державності. Вони також виношували власні плани порятунку Батьківщини, які не завжди були мілітарними й оцінку яким зараз дати досить складно, проте можна

спрогнозувати їх трагічні наслідки. Надмірно ідеалістична наївність (також – «сліпість») їхніх авторів є очевидною.

Так, тоді в Пйотркові перебував протопресвітер військ УНР Павло Пашевський, якого Є. Маланюк надзвичайно глибоко шанував, зокрема, і як приятеля свого батька в молоді роки. За свідченням В. Проходи, отець Пашевський виношував ідею заснування при всіх військових частинах братства Св. Покрови. На його думку, «коли знову прийде до походу в Україну, то братчики першими мають йти з образом Св. Покрови й хоругвами. Це пробудить у большевиків віру в Бога, й вони не будуть стріляти в українців» [25, с. 420]⁵.

У тодішнього начальника військово-історичного відділу штабу Армії УНР генерала-хорунжого Олександра Пороховщикова (білоруса за походженням) була своя «ідея фікс» (В. Прохода): «заложити орден лицарів руки Св. Іоанна Хрестителя. Він вірив, що Св. Іоанну Хрестителю була відрубана у в'язниці не лише голова, але й права рука. Мощі цієї руки зберігаються у росіян десь біля Новгорода або Пскова. Тому росіяни все мають успіх в державному будівництві. Завданням цього ордену було відшукати руку Св. Іоанна Хрестителя й перенести її в Україну. Тоді справа нашої державности, – вважав генерал, – вирішиться успішно. Від членів ордену вимагалось утримуватися від зносин з жидами, не спати під жидівською стріхою, не фліртувати з жінками, не пиячити й не курити» [25, с. 419].

Окрім того, в Генштабі діяли таємні організації, що об'єднували генералів та старшин Армії УНР в боротьбі за верховну владу. І все це відбувалося напередодні партизансько-повстанського рейду інтернованої армії в окуповану Україну.

Отож Є. Маланюк добре розумів, що передусім через внутрішньополітичні протиборства та недолугість співвітчизників Україна знову втрачала свій історичний шанс відновити втрачений суверенітет, бо серед тодішніх лідерів, як і століттями перед тим («Каліка виклятий – такий він і донині!»), не було єдності. «Тюхтій-хохол» напередодні визвольного походу, від якого залежала майбутня доля мільйонів українців, знову «зродив» нових «вождів – дрібну плебейську шваль / Вошивих душ», які тільки вміли багато й безрезультатно говорити («бабратися в слині») [18, с. 588].

Можливо, не так категорично висловлюючись, однак у той час багато хто подібно оцінював суспільно-політичну ситуацію серед кіл української еміграції. З цього приводу навіть Юрій Тютюнник, який і сам прагнув стати новим верховним «вождем» для всіх українців, у своїх «радянських» спогадах зазначав: «Справді “центрів” було аж занадто багато. Петлюра, Макаренко та Швець, Василь Вишиваний (він же і Вільгельм Габсбург), Скоропадський, Петрушевич, “Всеукраїнська” Рада у Відні – усе то були центри, що вважали кожний себе зокрема і лише себе за верховну владу над українським народом, не рахуючи вже “центрів”, що були при всіх отаманах та отаманятах» [31, с. 57].

⁵ Натяк на приховану дискусію з ідеєю о. Пашевського відчутний у ще одному пйотківському вірші Є. Маланюка – «Вітчизні» («Вітчизні»), але це тема окремого дослідження.

Слово «вождь» в українській мові багатозначне, зокрема, його використовують на позначення провідаря війська, **воєначальника** (у тому числі й **отамана**) та ідейно-політичного **керівника народу** (громадського руху, партії, класу тощо). Коли врахувати, що слова «отаман» і «вождь» в українській мові використовуються як синоніми, то достатньо перечитати хоч би розділ «Отаманія і провокація» зі спогадів «З поляками проти Вкраїни» Ю. Тютюнника, аби мати ширшу ілюстрацію праведності Маланюкового обурення в «Сонеті гніву і ганьби» щодо їхньої «плодовитості» та «слинявості» (пустих балачок), зокрема, на початку 1921 року.

Так, наприклад, Ю. Тютюнник оповів про «вождівські» прагнення донського полковника Гнилорибіва, що «на якійсь, йому одному відомій, підставі уважав себе за представника не лише донських козаків, а всього козацтва, навіть і кубанців». «Приїхавши до Тарнова, – стверджував Ю. Тютюнник, – Гнилорибів увесь час пиячив по рестораціях і поза ними. Так пиячив, що навіть на “урочисте” засідання Ради Республіки, яке відбувалося в присутності “представника від козацтва”, /.../ з’явився Гнилорибів таки добре випивши. Проте ніщо не перешкоджало йому виступати з промовою перед Радою Республіки» [31, с. 56]. Очевидно, такий та подібні виступи цілком логічно окреслити в художньому, а особливо – в поетично-експресивному, тексті як «бабрання в слині». Цікаво, що прозвучав він на засіданні Ради Республіки (найвищого представницького органу державної влади УНР), яке розпочалося 3 лютого 1921 р. та тривало майже два місяці, тобто відбувалося впродовж Маланюкового перебування в пйотроківському таборі, де, нагадаємо, цілком імовірно й міг бути написаний «Сонет гніву і ганьби».

Зокрема, Є. Маланюк відслідковував інформацію про полковника Гнилорибіва. Про це свідчить одна з його таборових публікацій, що побачила світ уже в жовтні наступного (1922) року. У ній, між іншим, письменник оповів про подальшу долю донського полковника. За деякий час після виступу на Раді Республіки він опинився у Празі та піддався на запевнення «більшовицьких агентів» «в необхідності повороту на Донщину». Йому навіть були дані «на письмі гарантії, що за попередню діяльність він не понесе ніякої кари, а може собі тихо на Дону проживати. Отримавши такі “гарантії” і гроші на подорож, Гнилорибів оголосив у газетах листа, де оповіщав дончаків про свою постанову, закликаючи і їх з більшовиками миритись». Та незабаром «Гнилорибова було викликано до Москви для пояснень у його попередній “терористичній” діяльності і, як офіційно повідомляють московські “Ізвестія” – арештовано та віддано під суд». У кінці замітки Є. Маланюк навіть дозволив собі дидактичне резюме: «Хай же історія з Гнилорибовим послужить і для наших “шатаючихся” таборян за добру науку в їхніх записах до повороту на Україну. Не тепер – то в четвер, не зразу, то трохи згодом, – коли вони переїдуть на Україну, – більшовики пригадають їм колишні “гріхи” і тяжко покарають за їхню легковірність» [12, с. 3].

По-іншому поведінку отамана-полковника Гнилорибіва та йому подібних «шатаючихся» «вождів» можна охарактеризувати й більш експресивною лексикою: моральним каліцтвом, політичною сліпотою та наївним сподіванням

на жалість ворогів, «тюхтій-хохлацтвом» тощо. Та тепер уже даремно виносити їм осуд. Проте Є. Маланюк, як їхній сучасник, мав на це право, бо вони вирішували долю цілого народу і його особисту. І тоді поет-вояк ще вірив, що докричаться до їхнього сумління й офіцерської честі.

Отож, напередодні партизансько-повстанського рейду Армії УНР в Україну, який планувався 1921 року (спочатку – навесні, потім – улітку, а перегода – восени), висловлений в сонеті, коли б він не був написаний упродовж року, Маланюків «гнів» та його ганьблення «тюхтія-хохла» – за моральне каліцтво, за політичну чи надто ідеалістичну засліпленість, за народження «вождів» та їхнє пустослів'я – видаються цілком умотивованими, адже на кін історії тоді було поставлено майбутню долю цілого народу на багато десятиліть уперед. Своїми інвективами Є. Маланюк закликав українців об'єднатися навколо єдиного «вождя», який міг би порятувати свою Вітчизну.

Утім, у пйотрківському таборі приблизно в той же час Є. Маланюк начебто сам «зроджував» «вождя», якого ще називав – «Генералісімусом Народу» [13, с. 1]. І на початку березня 1921 року, тобто напередодні партизансько-повстанського рейду інтерновано армії в Україну, такими високими титулами вояк-поет «наділив» «генерала Павленка», а не Головного Отамана Військ УНР та голову Директорії УНР Симона Петлюру, якого й у той час і після смерті звично називали «вождем».

Мимоволі виникає цілком резонний сумнів: а чи сам Є. Маланюк не був, критикованим ним так гнівно, «тюхтієм-хохлом», що «Макітру хилить виключно по вітру»? Адже невдовзі (17 квітня того ж таки 1921 року) у нарисі «Ліквідація» він «Вождем» називав уже С. Петлюру [15, с. 4]. Через рік (23 травня 1922 року) під криптонімом Є. М. з'явилася стаття про С. Петлюру «Вірний лицар України» [14, с. 1–2], вже сама назва якої засвідчує Маланюків пієтет до Головного Отамана. Згодом (1 червня 1936 року) письменник навіть написав статтю «Слово в десятиліття (25.5.1926)», присвячену десятій річниці з дня загибелі С. Петлюри, в якій у декількох розділах роздумував над проблемою, «що має в собі вождь, національний вождь», і прийшов до висновку, що саме **Головний Отаман** був «правдивий вождь» [21, с. 340–344].

На перший погляд видається, що такі політичні твердження Є. Маланюка кардинально суперечливі та перешкоджають однозначно інтерпретувати його деякі таборові тексти, тому й не дивно, що з'являються навіть казуси, зокрема, при інтерпретації його диптиха «Генерал Павленко». Цілком імовірно в декого може навіть закрастися підозра, що сотник Армії УНР вів подвійну політичну гру, в якій використовував свій творчий талант для якихось, можливо меркантильних, цілей. Аби підтвердити чи розвіяти виниклі сумніви спробуємо дослідити також і генезу Маланюкового диптиха «Генерал Павленко», який ідейно-тематично переплетений із «Сонетом гніву і ганьби».

Отже, на першій сторінці першого числа таборового журналу культурно-освітнього гуртка штабу Армії УНР «На хвилях життя», що побачив світ 1 березня 1921 року, Є. Маланюк умістив диптих під назвою «Генерал Павленко», який, за доступною на сьогодні інформацією, був уперше підписаний

не утаємниченим псевдонімом, а першими буквами справжнього імені та прізвища (Е. М.) поета [13, с. 1]. Твір, який належить до ранньої творчості Є. Маланюка, так і не став об'єктом ґрунтовного вивчення літературознавцями, але вже встиг породити неоднозначні коментарі сучасних дослідників.

Наприклад, Оксана Веретюк назвала диптих «тенденційним» та дала йому таку характеристику: «Вірш присвячений генералу-хорунжому армії УНР, членові Української Центральної Ради та Українського Генерального Військового комітету Вікторові Павленку (нар. 1888 – після повернення з еміграції на Радянську Україну губляться його сліди). Заполітизований вірш мало чим нагадує поетичні вершини Є. Маланюка, а в більшій мірі співзвучний сталінсько-ленінським одам радянської доби» [2, с. 67].

Потрібно зауважити, що під впливом такого коментаря в читача складеться не вельми правдиве враження про Маланюків твір. Уточнення про виїзд генерала на «Радянську Україну», тобто на територію, окуповану його вчорашніми ворогами, та ще й без зазначення точної дати, може викликати в реципієнта цілком правомірний сумнів (а то і скепсис) щодо інтуїції Є. Маланюка, яку він навіть сам намагався охарактеризувати як прозріливо-пророчу⁶: мовляв, а чи вояк-письменник, повчаючи «шатаючихся» таборян, сам не вихваляв зрадника та, звинувачуючи інших у політичній недалекоглядності, чи й сам не був «сліпцем»? Урешті, такий коментар кидає тінь начебто справедливої недовіри й на самого генерала.

Дійсно, пам'ять про будь-яку людину має бути виважена її життєвими вчинками. Не дарма латинський крилатий вислів «про мертвих або говорити добре, або мовчати»⁷ постійно перефразовують⁸, зокрема, й так: «про мертвих – правду»⁹. Жаль тільки, що «правду» часто дуже важко відшукати, а то й зовсім неможливо. Тому тепер, коли хоч поволі, але деяка правдива інформація починає спливати на поверхню, вартує уточнити, що В. Павленко виїхав в Україну аж 1928 року. Колишній генерал-хорунжий Армії УНР, що навіть якийсь час (1921 рік) виконував обов'язки Військового міністра УНР, за деякими свідченнями, поселився на Кубані, де працював сторожем та згодом помер під час голодомору 1932–1933 років [30, с. 322]. Отож, імовірна правда про його подальшу долю надзвичайно трагічна.

Однак, диптих «Генерал Павленко» Є. Маланюка до генерал-хорунжого В. Павленка немає абсолютно ніякого відношення¹⁰. Насправді він присвячений визначному українському військовому діячеві, командувачу Армією УНР

⁶ Наприклад: «Воскресали так страшно пророчі сни...» [18, с. 154]; «О, так. Я знаю. Адже ж прозрівав / Мій дар гіркий годину мсти і гніву...» [18, с. 378] тощо.

⁷ De mortuis aut bene, aut nihil.

⁸ Наприклад: «про мертвих або добре, або погано» (de mortuis aut bene, aut male) чи «про всіх або нічого, або правду» (de omnibus aut nihil, aut veritas).

⁹ De mortuis – veritas.

¹⁰ Інформацію про В. Павленка довелося уточнити, аби, навізши цитату з книги О. Веретюк, замовчуванням не спричинитися до ненавмисного поширення надто узагальнених відомостей щодо подальшої долі генерала.

генералові-поручикові Михайлові Омеляновичу-Павленкові (1878-1952)¹¹. На це вказує його зміст, ідейно-тематичне спрямування та, врешті, ілюстрована вставка в журналі з портретом генерала, який виконав відомий український художник та поет Василь Хмелюк.

У статті «Перші публікації Євгена Маланюка» [6, с. 117–118] вже доводилося побіжно писати про цей диптих¹². Обидва вірші дійсно написані у досить патетичному тоні, але радше доцільніше говорити про наявні в них ознаки панегірика або, врешті, навіть й оди (часом відмінність між цими жанрами досить умовна). Але якщо вже наважитися говорити, що твір найвизначнішого українського поета-націоналіста Є. Маланюка «в більшій мірі співзвучний сталінсько-ленінським одам радянської доби», то потрібно уточнити, що Радянський Союз був утворений 30 грудня 1922 року, а диптих «Генерал Павленко», нагадаємо, надрукований 1 березня 1921 року. Тому ленінсько-сталінські¹³ «оди» хіба що писали під впливом Маланюкового вірша, а не навпаки.

Також, м'яко кажучи, не коректно взагалі порівнювати твори, що оспівують диктаторів, окупантів та винищувачів будь-якого народу з віршами про його захисників¹⁴. А у творі Є. Маланюка оспіваний дійсно легендарний полководець в історії національно-визвольної боротьби українського народу 1917–1921 років, який, зокрема, успішно очолив Перший Зимовий похід Армії УНР (1919–1920 років), що в тилу ворогів боролася за українську державність. Тому ідейно-тематичне спрямування Маланюкового твору начебто цілком логічно вмотивоване. Врешті, не вина поета, що в українській літературі успішно не розвивалися жанри ані панегірика, ані оди, а якщо й писалися такі твори, то досить часто були присвячені диктаторам-окупантам¹⁵.

Як недавньому ад'ютантові іншого командарма Армії УНР, вже покійного Василя Тютюнника, Є. Маланюкові можна хіба що дорікнути за поспішність, із якою він почав вихвалити його правонаступника¹⁶. А ще старшину-поета можна

¹¹ Між іншим, він мав рідного брата, також відомого українського військового діяча, генерала-хоруунжого Армії УНР Івана Омеляновича-Павленка (1881–1962).

¹² У цій статті також уміщений повний передрук диптиха «Генерал Павленко».

¹³ Такий порядок розміщення слів більш історично вмотивований.

¹⁴ Не важко уявити той резонанс, який виник би серед представників будь-якого народу, коли б хтось наважився говорити про співзвучність творів, які возвеличують національного героя та тирана-окупанта. А генерал В. Павленко також віддано служив українській армії з перших днів її заснування аж до фактичної її ліквідації.

¹⁵ Згадаймо хоч би панегірики Ф. Прокоповича на честь Петра І.

¹⁶ Нагадаємо, що М. Омелянович-Павленко перейняв командування Армією УНР на початку грудня 1919 року в уже смертельно хворого В. Тютюнника. Є. Маланюкові ж випало взяти участь у його похованні в Рівному. Письменник усе життя зберігав пам'ять про командарма. Уже через рік після смерті В. Тютюнника в ланцутському журналі «Наша зоря» в грудні 1920 року з'явилися спогади про нього (і хоч публікація не підписана, але, як з'ясувалося, ніхто, окрім Є. Маланюка, не залишив спогадів про командарма; врешті, на Маланюкове авторство вказує й ідейно-тематична спрямованість публікації та її індивідуально-авторська стилістична специфіка). Незабаром (20 січня 1921 року) у львівському часописі «Рідний край» з'явився вірш «Козацький Отаман», підписаний утаємниченим псевдонімом

було б запідозрити в кон'юнктурності та в кар'єризмі. Мовляв, він прославляв нового командарма, аби залишитися при Штабі Армії УНР та ще й у пйотрківському таборі, умови перебування в якому, порівняно з іншими, можна навіть було назвати «елітними». Але невже той великий Є. Маланюк, якого цінували навіть ідейні вороги, міг у 24 роки так примітивно мислити та йти на явно відкритий компроміс із власною совістю та честю?

Очевидно, причина написання диптиха «Генерал Павленко» прихована значно глибше. Версії ймовірної появи такого твору вже доводилося висловлювати¹⁷. Диптих начебто органічно вписується у творчу програму Є. Маланюка з увіковічення пам'яті провідників національно-визвольної боротьби українського народу тих часів, а генерал М. Омелянович-Павленко був одним із найвизначніших серед них. Отож, цілком логічно, що він став об'єктом зацікавлення молодого старшини-письменника, який при цьому ще й відбував службу в штабі Армії УНР, володіючи детальною інформацією про бойові заслуги командарма. Тому проблему генезису диптиха «Генерал Павленко» можна було б вважати вичерпаною, якби в текстуальному просторі Є. Маланюка вже після його смерті не виринув «Сонет гніву і ганьби».

Однак, коли диптих «Генерал Павленко» «заполітизований» твір, як зауважує О. Веретюк, то, аби передчасно не звинувачувати автора в неіснуючих гріхах, потрібно спочатку збагнути вірогідні ідейно-політичні мотиви, які могли спонукати Є. Маланюка до написання твору орієнтовно **наприкінці лютого 1921 року**, тобто під час його перебування в **Штабі Армії УНР у пйотрківському таборі**. Зрозуміло, для виконання поставленого завдання потрібно залучити історіографічні джерела, що висвітлюють політичні перипетії того часу в колах української еміграції. Але, як виявляється, й у них не так просто знайти відповідь на посталі проблеми, пов'язані зі спробою об'єктивної інтерпретації твору Є. Маланюка.

Так, Ісак Мазепа, який деякий час очолював уряд УНР, стверджував, що вже в **першій декаді листопада 1920 року**, тобто ще в Україні, «в армії заходами» генерал-хорунжого Олександра Загородського, на той час начальника 2-ї Волинської стрілецької дивізії Армії УНР, полковника Андрія Долуда, начальника 5-ї Херсонської стрілецької дивізії, та Юрія Магалецького,

Є. Маланюка. І от уже **1 березня цього ж (1921) року** побачив світ диптих «Генерал Павленко», який орієнтовно міг бути написаний у лютому (як і ще два інші вірші, поміщені в цьому номері журналу та у яких зазначена дата написання – 23 лютого 1921 року). Проте, згодом з'явилася низка інших публікацій Є. Маланюка про В. Тютюнника, зокрема, поема «П'ята симфонія», вірші «Вояки», «Над могилою Василя Тютюнника», «Річниця», спогади «Пам'яті Василя Тютюнника», «Василь Тютюнник», «Тютюнник і Сінклер» тощо. Є. Маланюк навіть заявив про намір написати книгу про командарма, якому так і не судилося збутися.

¹⁷ Проаналізувавши публікації кінця 1920–1922 років, можна зробити висновок, що в таборах інтернованих Є. Маланюк міг поставити собі за мету створення своєрідного «текстуального меморіалу» (пам'ятних текстів) українських військових діячів. Передусім у цій праці він акцентував власну увагу на найвизначніших постатях національно-визвольних змагань українського народу 1917–1921 років. Але ймовірно, що до такої праці його частково могло спонукати й керівництво Штабу Армії УНР [6, с. 121].

«референта в культурно-освітніх справах при штабі армії», «висувалася **ідея військової диктатури на чолі з Омеляновичем-Павленком**» [10, с. 441]. Таке повідомлення засвідчує, що проти С. Петлюри в Армії УНР готувався заколот із метою його усунення від верховної влади. Аналогічні змови тривали й уже після переходу Армії УНР за Збруч, і про це інформує чимало джерел. Так, І. Мазепа також повідомив, що **наприкінці того ж таки листопада 1920 року** знову довідався, «що деякі керівники армії разом з деякими членами уряду беруть участь в політичній акції проти Петлюри, як Головного Отамана і Голови Директорії» [10, с. 441]. Правда, того разу І. Мазепа не назвав змовників та не вказав прізвища претендента, який мав би заступити С. Петлюру на найвищих державних посадах. Коли врахувати інформацію, про належність Є. Маланюка до культурно-освітнього гуртка штабу Армії УНР, а також про його прибуття згодом до Каліша в складі 5-ї Херсонської дивізії, то можна гіпотетично підсумувати, що він підтримував змовників, які висували ідею військової диктатури на чолі з М. Омеляновичем-Павленком. І його диптих «Генерал Павленко» яскраве свідчення участі у військовому заколоті.

І хоч така версія може видатися досить імовірною, але водночас вона може бути й надто поспішною, адже наприкінці 1920–1921 років події в українському середовищі змінювалися з калейдоскопічною швидкістю. Зокрема у **лютому 1921 року**, політична ситуація серед кіл української еміграції була вкрай розбалансованою та напруженою. Наприклад, у листі, датованому 8 лютого 1921 року, Володимир Винниченко з Карлових-Вар (Чехо-Словаччина) запитував Євгена Чекаленка: «Що чувати в "високих сферах"? Чути, ніби на весну збираються "рятувати Неньку"? З Грековим на чолі?» [33, с. 312]. Генерал Олександр Греків, який деякий час у 1919 році виконував обов'язки Наказного Отамана та Військового міністра УНР, на той час із політичних мотивів уже був звільнений із Армії УНР, тому перебував у відкритій опозиції до С. Петлюри. Нас же цікавить у дослідженні генезису диптиха «Генерал Павленко» політична ситуація, яка склалася у середовищі начебто прихильників С. Петлюри, які переважно перебували в таборах інтернованих на території Польщі.

Оскільки тоді стало нібито відомо про плани польського командування продовжити перервану боротьбу з більшовиками¹⁸, прибічники Головного Отамана готували свій весняний похід на терени України, народ якої локально повставав проти більшовицької окупації й досить часто очікував саме «повернення Петлюри» (тобто його війська). Здавалося б, цілком логічно весняний наступ 1921 року Армії УНР мав би відбутися під проводом тодішнього командарма генерала М. Омеляновича-Павленка, який незмінно обіймав цю посаду ще з 6 грудня 1919 року. Але на роль проводиря визвольного походу почав претендувати сам С. Петлюра, який не мав достатнього досвіду в проведенні складних військових операцій. У зв'язку з цим посилювалося протистояння між

¹⁸ На той час Армія УНР була обеззброєна під час інтернування поляками, тому передусім від них залежала доля весняного наступу Армії УНР.

Головним Отаманом та командармом, яке набуло широкого резонансу, зокрема, в Армії УНР.

Наприклад, у донесенні «з лютого 1921 року» зазначено, що «відносини поміж С. В. Петлюрою і Омеляновичем-Павленком дуже напружені. Омелянович-Павленко ні в армії, ні серед партій замітної підтримки не має». Водночас у цьому ж документі сказано: «З кругів Генерального штабу УНР вийшов почин таємної організації (Українське військове Товариство) УВТО. Друга без назви. Обі тайні організації, як і наддніпрянські партії, рішаються підтримувати С. В. Петлюру тільки із-за його популярності на Україні, котре всіма вістками з України potwierджується» [24, с. 140].

Якщо повірити цитованому донесенню з тих часів, то можна зробити до висновку, що в лютому 1921 року в опозиції до командарма М. Омеляновича-Павленка перебував і штаб очолюваної ним армії, і сама армія (принаймні значна її частина), і Головний Отаман, якого, своєю чергою, начебто опозиціонери підтримували, але не за військово-стратегічні здібності, а за його популярність саме серед населення України.

Очевидно, окрилений таким і подібними донесеннями своїх спецслужб С. Петлюра тоді ж (у лютому 1921 року) скликав у Тарнові «генеральський з'їзд» щодо весняного походу в Україну й спочатку «військом і повстанням хотів керувати безпосередньо сам». Але, як свідчить далі Ю. Тютюнник, на з'їзді раптом була висунута саме його кандидатура на «керownika "спеціального органу", що мав організовувати повстання на Україні». Орієнтовно через два тижні, а саме 23 лютого 1921 року, С. Петлюра таки підписав таємне «Посвідчення», згідно з яким обов'язки щодо підготовки весняного походу Армії УНР та повстання в Україні були покладені на Ю. Тютюнника [31, с. 38–39].

Очима тодішнього вояка Армії УНР, а тим більше штабного офіцера таке призначення можна було сприймати як передачу вищої військової влади: де-факто новим командувачем армії ставав Ю. Тютюнник; М. Омелянович-Павленко ж командармом перебував лише де-юре, й у будь-який час, враховуючи складні взаємостосунки у вищому керівництві УНР, він міг бути зміщений із цієї посади¹⁹.

Отже, із контексту диптиха «Генерал Павленко» випливає, що він був написаний орієнтовно в останній декаді лютого (після 23 числа) 1921 року та в ньому Є. Маланюк висловив амбівалентну позицію щодо останнього рішення вищого керівництва Армії УНР. З одного боку він підтримав ініціативу про

¹⁹ Наприклад, сам Ю. Тютюнник не приховував, що прагнув, аби Партизансько-Повстанський штаб, очолюваний ним, перебував у складі Генштабу, який начебто не хотів брати участі в підготовці повстання. «Зате Петлюра дуже хотів, щоб П.-П. штаб підлягав йому безпосередньо» [31, с. 48–49]. Якби Партизансько-Повстанський штаб та його керівник (Ю. Тютюнник) безпосередньо підпорядковувався Головному Отаманові, то згодом цілком правомірно постало б питання про доцільність утримування попередньої структури Армії УНР, озброєної та інтернованої, на чолі з командувачем М. Омелянович-Павленком. Згодом так і сталося, табір у Пйотркові був ліквідований, а офіцери штабу Армії УНР були розіслані по інших таборах, але начебто з метою, аби не складалося враження, що вони причетні до підготовки повстання. Конспіративний штаб Ю. Тютюнника був розміщений у Львові.

весняний похід в Україну з метою підняти там повстання проти більшовиків, з іншого – вступив у приховану полеміку щодо призначення саме Ю. Тютюнника на роль координатора наступу. На його думку, весняний похід мав очолити саме діючий командарм («На славу ж і тепер веди» [13, с. 1]), а отже – не Ю. Тютюнник.

Тепер стає цілком зрозуміло, що, пишучи диптих «Генерал Павленко», Є. Маланюк не йшов на явно відкритий компроміс із власною совістю та честю, не намагався зробити кар'єру штабіста та залишитися в менш-більш облаштованому таборі, а відважився на мужній вчинок – став на захист по суті тоді вже опального генерала, бойові заслуги якого він високо цінував. Мужність його кроку засвідчує також і рішення вперше підписати твір криптонімом, утвореним від перших букв справжнього імені та прізвища. Про належність криптоніма конкретному авторові дізнатися було досить легко, адже далі Є. Маланюк помістив два вірші, які також уперше (за доступною на сьогодні інформацією) були підписані його справжнім повним ім'ям та прізвищем.

Власне, коли читач обізнаний із бойовими заслугами командарма М. Омеляновича-Павленка та поетичною символікою Є. Маланюка, то диптих «Генерал Павленко» зовсім не видається «тенденційним» та «заполітизованим», а його патетичний тон обумовлений ідейно-тематичним задумом автора. Твір мав нагадати опонентам командарма про бойові заслуги генерала в минулому, зокрема під час переможного Першого зимового походу, а також продемонструвати, що всупереч провокаційним чуткам М. Омелянович-Павленко все ж має підтримку серед вояків та офіцерів і зараз. Водночас Є. Маланюк узяв на себе сміливість стверджувати, що генерал не прагне узурпувати верховну владу в Україні, бо «Шукає він серед дорог / Лиш слави вічної дорогу», тобто думає про «вічну славу» – про звіт перед «Богом», який у цій «постаті» «з'єднав» «серце» української «армії», її «розум і честь». Земна ж слава (слава політичного вождя) йому не потрібна, бо за бойові заслуги перед українським народом він «тепер» (тобто, висловлюючись статистичною мовою, станом на 1 березня 1921 року) «вже – в історії єсть, / Опромінений сонцем всіх слав», тому автор і «присвоїв» йому найвище (народне) військове звання – «Генералісімус Народу» [13, с. 1].

Із висловленими твердженнями Є. Маланюка про М. Омеляновича-Павленка солідаризувалося багато його сучасників, солідаризуються і теперішні історики. Наприклад, Б. Антоненко-Давидович у спогадах про своє перебування в Армії УНР не проминув згадати про «популярність в українському війську» генерала, наголошуючи, що «він став відомий» після Першого зимового рейду, «коли був під час наступу польсько-українського війська на Київ головнокомандувачем усієї десятитисячної армії УНР» [1, с. 170].

Сучасний дослідник життєвих та бойових шляхів генерала М. Омеляновича-Павленка історик Ярослав Тинченко також підкреслював, що, зокрема в період інтернування армії, «поміж військово-політичного керівництва УНР виникали серйозні тертя. Михайло Володимирович у них участі не брав, ані тоді, ані згодом. Але славі його заздрили, авторитету боялися» [29, с. 439].

Водночас абсолютно не скривив душею Є. Маланюк, іменуючи командарма – «вождем». Він добре знав, що в опозиційному трикутнику «вождів» (С. Петлюра – М. Омелянович-Павленко – Ю. Тютюнник) саме М. Омелянович-Павленко згідно з наказом Державного Секретаріату ЗУНР ще у грудні 1918 року був призначений «начальним вождем» Української галицької армії. Отож **Є. Маланюк не протиставляв командарма С. Петлюрі, а у вірші вказав лише його дійсний військовий титул в УГА, якого генерала ніхто не позбавляв, тому він залишається за ним довічно.**

Урешті, М. Омелянович-Павленко й сам давав зрозуміти, що ніколи не претендував на статус політичного вождя, тому підозри С. Петлюри його глибоко ранили. Це, зокрема, відчутно й у його спогадах. Наприклад, в одному з фрагментів командарм висловлював сумнів, чи вартувало Головному Отаманові досить часто йти на ідейно-політичні компроміси. І тут же (буквально асоціативно) оповів про своє призначення «начальним вождем» УГА, підкреслюючи, що не зловживав присвоєним йому «титулом», бо розділяв поняття «технічного керування військовим ділом», яке мало бути компетенцією командарма, та «духовного проводу» народу, яке мало «більше належати», як впливає з контексту висловлювання, «вождеві», у цьому випадкові – «Військовому Секретареві», тобто Дмитрові Вітовському, вихідцеві з Галичини («синові своєї землі») [23, с. 97]. Таким твердженням М. Омелянович-Павленко контекстуально підтвердив, що коли він не претендував на роль «духовного» вождя за часів ЗУНР, то й не посягав на неї за часів УНР та на інтернуванні, тобто фактично засвідчив, що не конкурував із С. Петлюрою за ідейно-політичне керівництво українським народом, але, як професійний військовий, не збирався стояти осторонь, коли мова заходила про майбутні бойові дії, бо, зрозуміло, дорожив кожним вояком своєї армії.

Отже, коли, за словами М. Омеляновича-Павленка, він не прагнув присвоїти собі подвійних функцій вождя, то, за твердженням Ю. Тютюнника, ними прагнув заволодіти С. Петлюра, але все ж таки **23 лютого 1921 року офіційно погодився на певний розподіл уповноважень із ним.**

Проте про амбіції самого Ю. Тютюнника стати новим українським вождем та одноосібно зосередити **найвищу як політичну, так і військову** владу в своїх руках було відомо вже у 1921 році І. Мазепа з цього приводу писав: «Звичайно, Тютюнник мусів усі свої важніші рішення приймати за згодою Петлюри. Але фактично з моменту свого переїзду до Львова (десь в кінці квітня 1921 р.) Тютюнник вже працював самостійно і сам підготовляв як **військову, так і політичну** сторону повстанської армії. Так, наприклад, щоб бути незалежним від Петлюри, він вступив у партію нар.-республіканців, бо члени цієї партії П. Пилипчук, І. Сапіга і Сивошапка-Вротновський мали за допомогою деяких правих польських кіл безпосередній зв'язок з польським Генеральним штабом. Крім того, Тютюнник улітку 1921 р. звернувся до політичних противників Петлюри – хліборобів-демократів і самостійників-соціалістів з пропозицією співробітництва з ними. Взагалі було відомо, що Тютюнник не належав до

прихильників Петлюри і мав намір в разі успішного повстання **перебрати владу на Україні в свої руки**» [10, с. 463].

Утім, і сам Ю. Тютюнник не надто приховував власні амбіції на статус «вождя» українського національно-визвольного руху тих часів. Як впливає з його спогадів, уже в лютому 1921 року він надзвичайно скептично оцінював лідерські, зокрема й військові, здібності С. Петлюри: «Взагалі, Петлюра погоджувався на все, але військом і повстанням хотів керувати безпосередньо сам. Не маючи ні військового досвіду, ні хисту, він зовсім не надавався до ролі, яку на себе приймав і за яку так завзято тримався. Він готовий зруйнувати все і все знищити во ім'я одиної ідеї, яку він дійсно ісповідує: "на чолі з головним отаманом Петлюрою"» [31, с. 38]. Отож, якби тоді Ю. Тютюнникові задали питання: «А хто замість С. Петлюри може стати новим національним вождем?» – відповідь, здається, не важко було б спрогнозувати.

У березні 1921 року, тобто після публікації диптиха «Генерал Павленко», протистояння між С. Петлюрою та М. Омеляновичем-Павленком посилювалося, й українці обговорювали його навіть у різних куточках Європи. Так, 27 березня 1921 року В. Винниченко занотував у своєму «Записнику»: «Лист від Шаповала. Вісті з України. Повстання готується на кінець травня. – Павленко проти Петлюри» [3, с. 31]. Однак, Є. Маланюк у протистояння між Головним Отаманом та командармом не втручався, а навпаки, у зв'язку з прагненнями Ю. Тютюнника позбавити С. Петлюру верховної влади, став на захист Головного Отамана. У квітні 1921 року, коли Ю. Тютюнник уже відкрито почав ставати в опозицію до С. Петлюри, з'явилася Маланюкова публікація під назвою «Ліквідація», де Головний Отаман також був названий і «Вождем» [15, с. 4]. Про те, що стаття засвідчувала щирі переконання молодого Є. Маланюка, а не була оправдальною за публікацію диптиха «Генерал Павленко», свідчить той факт, що, підписуючи її, автор утаємничив своє справжнє ім'я та прізвище.

Зауважмо також, у статті «Ліквідація», як і в деяких пізніших публікаціях, слово «вождь», якщо ним окреслений політичний статус С. Петлюри, написано з великої літери, коли у диптихові «Генерал Павленко» воно було написано з малої. Це ще одне яскраве підтвердження того, що Є. Маланюк, як і М. Омелянович-Павленко, розділяв такі поняття, як політично-ідеологічне лідерство серед українського народу в ті часи, яке він беззаперечно визнавав за С. Петлюрою, та військове керівництво армією, до якого Головний Отаман, як стверджувало чимало його сучасників, на жаль, належного хисту не мав. Урешті, про це згодом Є. Маланюк писав досить відкрито: «Покійний Головний Отаман був Вождем занадто "одержимого" типу; істота його була наповнена горінням ідеологічного порядку, частина ж "технологічна" часто вислизала йому з рук. Зокрема йому бракувало хисту оцінювати людей взагалі, а тим більше з так мало знайомої йому сфери військової (як певної породи людей). Він часто приймав на віру думку того чи іншого, в данім моменті присутнього, хоч би й цілком випадкового старшини. Персонал його штабу далеко не був таким, якого вимагав той відповідальний період нашої революції. В штабі тім було більше "виконавців" ніж "порадників"» [16, с. 301].

Дуже добре Є. Маланюк знав штаб Армії УНР, зокрема, перебуваючи й у інтернуванні в Пйотркові. Зауважмо, в донесенні «з лютого 1921 року», процитованому В. Піскун, значилося, що Українське військове товариство (УВТО) начебто підтримувало С. Петлюру в протистоянні з М. Омеляновичем-Павленком, але вже **навесні** того ж року, тобто після призначення Ю. Тютюнника координатором майбутнього повстання, це ж товариство стало в опозицію до Головного Отамана. З цього приводу В. Піскун зазначає: «Навесні 1921 р. в середовищі інтернованих почали формуватися різні таємні товариства та організації, що мали й політичне забарвлення як опозиція до головного отамана та уряду УНР. Серед тих товариств виділялося Українське військове товариство, очолюване Ю. Отмарштайном²⁰, офіцером генерального штабу» [24, с. 139–140].

Очевидно, про те саме таємне товариство повідомляв Василь Прохода. Зокрема, навесні 1921 року в Пйотркові йому повідомив Федір Гудима, тодішній начальник нагородної частини штабу Армії УНР, «що постало таємне військове товариство, до якого входили деякі генерали й вищі старшини. Воно ніби мало намір усунути Петлюру від очолювання українським військом» [25, с. 421].

Коли врахувати, що УВТО заправляв полковник Ю. Отмарштейн, який тоді тимчасово виконував обов'язки начальника управління навчанням військ Генштабу УНР, а з червня 1921 року вже став начальником Партизансько-Повстанського штабу Ю. Тютюнника та згодом (у жовтні цього ж року) очолив штаб Української повстанської армії, то в діяльності таємної організації можна прослідкувати певну закономірність. Спочатку її члени прагнули усунути з посади командарма М. Омеляновича-Павленка, а далі відлучити від загального командування військом Головного Отамана С. Петлюру, позбавивши його таким способом і «духового проводу» серед українського народу. І все це, очевидно, робилося з метою, аби новим «вождем» став Ю. Тютюнник²¹.

Отже, у Пйотркові, де містився Штаб Армії УНР та, зокрема, перебував Є. Маланюк, як і в інших таборах інтернованих, протистояння певних політичних груп української еміграції й далі тільки посилювалося. Проте, на жаль, не знаємо достеменної реакції конфліктуючих сторін на дерзновенний крок молодого

²⁰ Правильно – Ю. Отмарштейном.

²¹ На небезпідставність такого припущення фактично вказував і сам Ю. Тютюнник. Спочатку в спогадах він нарікав, що «Генштаб не хотів мати справи з такими небезпечними речами, як повстання, щоб не стратити свого авторитету на випадок невдач» [31, с. 49], але коли далі заговорив про переїзд в червні 1921 року до Львова Партизансько-Повстанського штабу та про його реорганізацію, то повідомив, що «до цієї роботи притягнуто офіцерів ген. штабу, на чолі з Юрком Отмарштайном» [31, с. 59], нагадаємо, керівником таємного Українського військового товариства, яке, зокрема, діяло при штабі Армії в Пйотркові. Відповідно, виникає запитання, чому серед досить чисельного українського генералітету Ю. Тютюнник погодився, щоби начальником штабу очолюваної ним армії став саме Ю. Отмарштейн, військовик із досить-таки «загадковою» репутацією, про яку, зокрема, заговорили навіть уголос, коли він був убитий за нез'ясованих і досі обставин у травні 1922 року поблизу табору інтернованих у Щепіорно. Можливо, що між Ю. Тютюнником та Ю. Отмарштайном існували таємні домовленості.

офіцера, пов'язаний із публікацією диптиха «Генерал Павленко», який однозначно мав бути підтриманий ще кимось із кола офіцерів штабу. Інакше твір не побачив би світ. Однак, імовірні відголоси, викликані його появою, можемо спрогнозувати.

Окресливши ситуацію з лютого 1921 року в інтернованій Армії УНР, зокрема в її штабі, В. Піскун резюмує: «Враховуючи такі обставини, Головний Отаман зініціював широку культурно-освітню роботу в таборах і більш ретельно почав ставитись до можливих своїх опонентів у особі генералів М. Омеляновича-Павленка та Ю. Тютюнника» [24, с. 140]. Ймовірно, що «культурно-освітній гурток» при Штабі Армії УНР в Пйотркові, який почав видавати вже в березні 1921 року «літературний журнал» «На хвилях життя», якраз і був створений на виконання директив Головного Отамана та мав працювати на укріплення його авторитету, зокрема, в можливих протистояннях із генералами М. Омеляновичем-Павленком та Ю. Тютюнником. У такому разі можна лише уявити можливу реакцію С. Петлюри, коли виконання його директив йому ж проілюстрували першим номером журналу «На хвилях життя», який фактично розпочинався неабияким прославленням його опонента – генерала М. Омеляновича-Павленка.

А інформацію про появу диптиха «Генерал Павленко» на сторінках таборового видання Штабу Армії УНР мали б однозначно донести С. Петлюрі. Прямих доказів цьому не маємо, але, наприклад, у спогадах тодішнього начальника Охорони й водночас «шефа інформаційної служби» [27, с. 12] Головного Отамана полковника Миколи Чеботаріва, написаних понад через чотири десятки років, а саме у фрагменті, що оповідає про події лютого-березня 1919 року, раптово проковзують, здавалося б, цілком недоречні для характеристики тих часів висловлювання про українських генералів, які радше мали б стосуватися подій першої половини 1920-х років: «Куди ж дивилися такі "славетні" Омеляновичі-Павленки, "геніальні", та "вожді" Тютюнники?» [34, с. 35]. Якраз у диптихові «Генерал Павленко», нагадаємо, Є. Маланюк називав командарма «Опроміненним сонцем всіх слав», стверджував, що «Шукає він серед дорог / Лиш слави вічної дорогу» та закликав його: «На славу ж і тепер веди». А про військову «геніальність» М. Омеляновича-Павленка у диптихові засвідчує виняткове звання, яке йому «присвоїв» від імені українців Є. Маланюк, – «Генералісімус Народа».

При цьому Є. Маланюк називав у диптихові М. Омеляновича-Павленка «вождем», але М. Чеботарів не поширив оказіонально-саркастичної конотації цього слова на характеристику командарма, а застосував її лише на окреслення амбітних стремлінь Ю. Тютюнника²². Отже, й у найближчому оточенні

²² М. Чеботарів писав спогади у поважному віці та про давно минулі часи, але його характеристика М. Омеляновича-Павленка надзвичайно точно відображає ідейно-тематичне спрямування диптиха «Генерал Павленко». Правда, окреслена вона як саркастична. А це свідчення того, що полковник, подаючи її, вступав із кимось у полеміку. Можливо, якраз і з автором (при цьому він міг цілком забути його прізвище) вірша про М. Омеляновича-Павленка. На користь такого припущення промовляють і стилістичні особливості побудови його фрази, у якій відчутно поетапність авторського асоціативного мислення. Наприклад, власне

С. Петлюри, можливо вже із занадто великим запізненням, розуміли, що М. Омелянович-Павленко таки не мав амбіцій політичного «вождя», але військовим вождем він був по праву.

Щодо Ю. Тютюнника, то навіть поза межами Польщі в той час (зокрема, в червні 1921 року) знали, що під час підготовки осіннього повстання саме він чомусь (?) став «фаворитом поляків» [3, с. 42]. Генерал навіть не приховував, що коли дізнався про перехід командира «II повстанчої групи» Мордалевича на бік радянської влади, то в нього «вперше промайнула /.../ думка, чи часом об'єктивні умови в Україні не змінюються в бажаний нам бік настільки, що відпадає вже рація озброєної боротьби» [31, с. 67]. Проте керівництва Партизансько-Повстанського штабу не зрікся, а навіть у тому ж таки червні 1921 року вступив у переписку з Мордалевичем та «впливовим членом Компартії України і відомим радянським діячем», прізвище якого утаємничив, але зазначив, що той «закликав припинити боротьбу». Не приховав Ю. Тютюнник і того факту, що вже тоді дав відомому радянському посадовцеві й багатозначну відповідь: «Можливо... прийде час, коли не буде розходжень між нами і вами». Генерал-хорунжий Армії УНР навіть підкреслив, що листування з ним було «цілком шире, було єдиним світлим променем серед темряви інтриг і провокацій, якими обплутували роботу Партизансько-Повстанського штабу різні сили, що бажали використати ту роботу для своїх цілей» [31, с. 68].

Другий Зимовий похід у листопаді 1921 року, який очолив Ю. Тютюнник, тривав боляче коротко (менше місяця) й закінчився трагічно. Але попри фактичну поразку очолюваного ним рейду, Ю. Тютюнник із впертою інтенсивністю далі прагнув стати «вождем», а його загострене протистояння з С. Петлюрою врешті закінчилося поверненням в Радянський Союз та відкритою співпрацею з більшовиками.

Згодом Ю. Тютюнник у свої спогадах, оправдовуючись перед радянським режимом, дуже багато нарікав на С. Петлюру та його оточення²³, але так і не пояснив, чому попри всілякі «провокаційні» обставини таки став командувачем Української повстанської армії та очолив Другий Зимовий похід у листопаді 1921 року.

З цього приводу, прочитавши спогади Ю. Тютюнника, Сергій Єфремов у середині 1920-х років з обуренням писав: «Паршивець, що загортається в тогу

висловлювання, аби надати йому більшого узагальнення для посилення саркастичності, він міг побудувати так: «Куди ж дивилися такі "славетні", "геніальні" [...] "вожді" Омеляновичі-Павленки та Тютюнники?» У такій фразі був би збережений увесь набір попередніх лексичних і навіть пунктуаційних елементів, але негативне ставлення до суб'єктів критики посилюється би поширенням конотацій словоформ «славетні», «геніальні», «вожді», які створюють оцінно-синонімічний ряд, на саркастичні характеристики обох генералів. Та М. Чеботарів не вдався до такого спрощення, бо воно надавало б його висловлюванню певних елементів каламбурності в рецепції фахівця, обізнаного з тогочасними суспільно-політичними перипетіями серед вищого командного складу Армії УНР.

²³ Окремі розділи його спогадів «З поляками проти України», де висвітлений процес підготовки повстання 1921 року, мають відповідні назви – «Отаманія і провокація», «За кулісами дипломатичної кумедії», «В колі інтриг».

благородства. Цинік, що удає джентльмена. **Дурень**, що хвалиться своїм розумом. І часто так, що аж пальці знати. Наприклад, описавши свій рейд на Україну 1921 р. та розчарування поляків од невдачі того рейду, Тютюнник глибокодумно додає: «Не знаю, які мали підстави поляки чекати інших наслідків». Ну, а сам же Тютюнник інших наслідків чекав чи не чекав? Виходить, з його убивчої іронії, що не чекав. Добре, – а навіщо ж погнав тоді сотні босих і роздягнутих людей на смерть за те, у що сам, виходить, не вірив? Лицемір і брехун! **Пророкувати заднім числом** дуже легко, а надто, коли цим заробляє собі чоловік на шматочок хліба з маслом. А втім, Тютюнник ще на гірше впустився. В Одесі саме оце роблять фільму на тему партизанського повстання на Україні, і от Тютюнника гратиме сам же Тютюнник, а Котовський (його гратиме сам Котовський) його битиме. Очевидно, з самого сценарію випливає, що Тютюнникові має випасти роль не дуже почесна, і цей хвалений герой удаватиме на втіху публіки цю непочесну роль. Як низько посідали наші «герої», що так високо неслися! **Заробляють на крові своїх загиблих товаришів і на власній честі – нижче впасти вже нікуди** [4, с. 261].

Для повнішого розкриття генезису таборового диптиха Є. Маланюка вартує зауважити, що в липні 1921 року М. Омелянович-Павленка вже офіційно звільняють із посади командарма Армії УНР. На свій бік його спробують переманити представники самопроголошеної у Відні «Генеральної Управи Вільного Козацтва», що також «ставила собі завдання організувати збройний похід на Україну і там проголосити себе українською владою на чолі з Вишиваним». М. Омелянович-Павленко на прохання Василя Вишиваного (В. Габсбурга) їздив у Відень, але пропозиції очолити опозиційний до петлюрівського похід в Україну так і не погодився [10, с. 462]. А незабаром (20 жовтня цього ж року – якраз напередодні Другого Зимового походу) генерал змушений був покинути територію Польщі. Передусім начебто за наполяганням радянського уряду²⁴ та поляків, але існують і твердження, що й з волі декого з прибічників С. Петлюри, а то й самого Головного Отамана. Так, Я. Тинченко також стверджує, що М. Омелянович-Павленко «розійшовся з урядом через особисті непорозуміння» і «вина в тому лежала на С. Петлюрі» [28, с. 49].

Навіть Ю. Тютюнник, колишній опонент командарма, дещо спантеличено коментував його висилку: «Декого з емігрантів польська влада таки вислала з Польщі, згідно з договором з Радянським правительством. Між висланими опинився й Омелянович-Павленко, який власне тоді нічим не загрожував, бо не провадив ніякої активної праці. Його Петлюра таки одставив від інтернованих вояків і певно й не обійшлося без Петлюриноного впливу і при висланні колишнього командарма з Польщі. Поляки віддячилися Омеляновичові-

²⁴ Зокрема, у «Передмові» до першого видання спогадів Ю. Тютюнника Микола Любченко підтверджує, що на вимогу радянського уряду з Польщі мали вислати з 8 до 20 жовтня 1921 року «російських контрреволюціонерів (Савінкова, Дікгофа-Деренталя, Петлюри, Тютюнника)» [9, с. 3]. Як бачимо, в цьому перелікові М. Омеляновича-Павленка немає. Однак, не відомо, чи тут поданий повний список осіб, виселення яких вимагав радянський уряд.

Павленкові за його вірну службу під час війни з Червоним військом р. 1920» [31, с. 74].

Подібної думки дотримуються й сучасні історики: «Наприкінці 1921 р. проти М. Омеляновича-Павленка розпочалися ворожі акції з боку польських офіційних властей (нагадали йому піврічне командування Галицькою армією), уряду радянської Росії, який вимагав розпустити табори інтернованих, вислати генерала з Польщі. До них приєднався дехто з оточення С. Петлюри» [8, с. 355]. Тому «новину про вислання командарма зустріли з полегшенням і деякі українські кола» [29, с. 439].

На відміну від Ю. Тютюнника, легендарний командарм М. Омелянович-Павленко присяги на вірність українському народові не зрадив ніколи, хоч отримував неймовірно спокусливі пропозиції. Так, 15 квітня 1924 року В. Винниченко зазначав у «Щоденнику»: «Яничари заманюють Садовського на Україну й Омеляновича-Павленка, якому ніби дають пост головнокомандувача Червоною українською армією» [3, с. 330]. Славетний актор Микола Садовський наступного року виїхав в Україну, але М. Омелянович-Павленко таки не піддався на більшовицькі обіцянки.

З цього приводу цікавий факт 4 грудня 1924 року зафіксував у своєму «Щоденнику» вже згадуваний С. Єфремов: «Заходив Скугар-Скварський. Погань, видко, неабияка. Колись крутився в протибільшовицьких комбінаціях. Брав участь, і не дуже почесну, в непочесному взагалі процесові Голубовича і К°. Виїхав за кордон, і там, "посидівши в польській тюрмі, став радянцем". Тепер експортує з Чехії комуністичну й півкомуністичну молодь. До мене прийшов, щоб я закликав листом генерала Омеляновича-Павленка до повороту [з еміграції в радянську Україну. – М. К.] і з годину душив мене празькими плітками. Ну, звичайно – не покурив біля мене» [4, с. 167]. Отож, С. Єфремов, який презирливо, як і Є. Маланюк свого часу «тюхтія-хохла», назвав Ю. Тютюнника «дурнем», у часи більшовицької вакханалії своїм мовчанням висловив неабияку шану колишньому командармові Армії УНР.

На свій бік пробували загітувати авторитетного, але водночас «ображеного», генерала й представники націоналістичного руху, зокрема, Є. Коновалець. «Однак шляхетний командарм стояв осторонь від усіх українських політичних рухів та партій. Не вабили його й гроші, яких хоч і було вкрай недостатньо, однак міняти на них своє чесне ім'я генерал не захотів» [28, с. 50].

Коли, за влучним висловлюванням Є. Єфремова, Ю. Тютюнник заробляв «на крові своїх загиблих товаришів і на власній честі» собі «на шматочок хліба з маслом», пишучи цинічні мемуари та намагаючись стати ганебною для себе та для всього українського народу «зіркою-тюхтієм» советського кіноекрана та літератури, легендарний командарм М. Омелянович-Павленко займав надзвичайно скромну посаду помічника бібліотекаря в Українській господарській академії в Подєбрадах із надзвичайно мізерною платнею. Він також писав свої спогади, про які, на відміну від коментарію, наприклад, того ж таки Є. Єфремова про «мемуари» Ю. Тютюнника, сучасний історик з гордістю зауважив: «Військові

мемуаристи, незалежно від національності чи рангу, сідаючи за написання спогадів, ставили собі за мету самовихваляння та самовиправдання. Причому досить часто це робилося за рахунок зневаження пам'яті товаришів по зброї та створення міфу про власні героїзм і жертвність. Завдяки цим факторам тональність, приміром, радянських і американських або російських і німецьких мемуарів дуже подібна. Вийти за рамки цієї тенденції наважувалися тільки поодинокі воєначальники, які, працюючи над спогадами, тверезо оцінювали реалії та власні дії. В українській військовій мемуаристиці теж є такий автор – командувач Армії УНР у 1920–1921 рр. Михайло Володимирович Омелянович-Павленко, який у своїй записках намагався подати якомога більше інформації про свої колег, підлеглих і події, у яких брав участь, а також об'єктивно оцінити власні прорахунки та помилки» [30, с. 64]. Як бачимо, «Генералісимус Народу» так і залишився, як влучно висловився молодий Є. Маланюк, – «серцем /.../, розумом і честю» української армії [13, с. 1].

Зокрема, Ю. Тютюнникові, який так бажав собі слави вождя, таки вдалося «героїчно» вскочити не тільки в українську історію, але й у літературу. Посприяв цьому, зокрема, і земляк Є. Маланюка, так само, як і він, випускник Єлисаветградського реального училища – Юрій Яновський, що увіковічнив Ю. Тютюнника в образі одного з героїв роману «Чотири шаблі». А скромний командарм М. Омелянович-Павленко й надалі займає досить «скромне» місце у вітчизняній історії та мистецтві. Проте в українській літературі ще за життя величний пам'ятник установив йому молодий вояк Є. Маланюк. І не вина поета, що нащадки не зуміли правильно прочитати написи на ньому, що рельєфна постать генерала з часом перетворилася на самотній обеліск. До постаменту «Генералісимуса Народу», на жаль, на деякий час таки заросла «народна стежка».

Подальший хід історичних процесів дійсно підтвердив прозорливість позиції молодого Є. Маланюка, яку, зокрема, він висловив й у диптихові «Генерал Павленко». Проте мужній захист славетного командарма молодим старшиною, який виявився далекогляднішим, аніж сам Головний Отаман, очевидно, не пройшов для нього безслідно. У тому ж таки березні 1921 року, коли й був опублікований диптих, Є. Маланюк із нез'ясованих й досі причин (можливо, якраз і за публікацію віршів про опального командарма) покинув «елітний» пйотрківський табір та опинився в одній із найгірших резервацій для інтернованих – ланцутській. У житті та творчості вояка-письменника знову настав надзвичайно важкий період. Проте під час подальшого протистояння С. Петлюри та Ю. Тютюнника Є. Маланюк усе ж у власних публікаціях підкреслював роль саме Головного Отамана як «духовного» («національного») вождя українського народу. Але ще одного визвольного походу Армії УНР на українські землі більше не було. Історія таки приготувала для України «новий том», та написаний він був не синьо-жовтими літерами радості визволення, а смертельно-кривавими буквами нової імперської окупації.

Список використаної літератури

1. Антоненко-Давидович Б. На шляхах і роздоріжжях : Спогади. Невідомі твори / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Смолоскип, 1999.
2. Веретюк О. Українське літературне життя у міжвоєнній Польщі (Видання. Постаті. Українсько-польські літературні контакти) : навч. посібник. – 2-ге видання, доповнене / Оксана Веретюк. – Тернопіль : Тернопільська крайова організація Національної Ліги українських композиторів, 2001.
3. Винниченко В. Щоденник / Володимир Винниченко. – Т. 2. – Едмонтон–Нью-Йорк, 1983.
4. Єфремов С. Щоденники, 1923–1929 / Сергій Єфремов. – К. : ЗАТ Газета «Рада», 1997.
5. Крупач М. На перестанках до світової слави. Василь Хмелюк... / Микола Крупач // Дзвін. – 2010. – Ч. 2.
6. Крупач М. Перші публікації Євгена Маланюка / Микола Крупач // Літературознавчі зошити. Студії. Публікації. Рецензії. Бібліографія. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – Вип. 2–3.
7. Крупач М. Початок таборової діяльності Євгена Маланюка / Микола Крупач // Українське літературознавство : збірник наукових праць. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – Вип. 73.
8. Литвин М. Військова еліта Галичини / М. Литвин, К. Науменко. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2004.
9. Любченко М. Передмова / Микола Любченко // Тютюнник Ю. З поляками проти Вкраїни / Ю. Тютюнник. – Харків : ДВУ, 1924.
10. Мазепа І. Україна в огні й бурі революції / Ісак Мазепа. – К. : Темпора, 2003.
11. Маланюк Є. (В. Г.) Таборовий щоденник. КАЛШ, 10. II. 1922 / Євген Маланюк // Рідний край. – Ч. 41. – 1922, 23 лютого.
12. Маланюк Є. (В-[ійськови]й.) Не треба бути дурнем! / Євген Маланюк // Український сурмач. – Ч. 35. – 1922, 12 жовтня.
13. Маланюк Є. (Є. М.) Генерал Павленко / Євген Маланюк // На хвилях життя. – Ч. 1. – 1921, 1 березня.
14. Маланюк Є. (Є. М.) Вірний лицар України / Євген Маланюк // Запорожська думка. – Ч. 10. – 1922, 23 травня.
15. Маланюк Є. (Запонюк В.) Ліквідація / Євген Маланюк // Рідний край. – Ч. 94. – 1921, 28 квітня.
16. Маланюк Є. Пам'яті Василя Тютюнника / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 2. – Торонто : Гомін України, 1966.
17. Маланюк Є. Перстень і посох. Епілоги / Євген Маланюк. – Мюнхен : Сучасність, 1972.
18. Маланюк Є. Поезії (Упорядкув. та передмова Т. Салиги) / Євген Маланюк. – Львів : УПІ ім. І. Федорова; «Фенікс Лтд», 1992.
19. Маланюк Є. Посланіє / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 2. – Торонто : Гомін України, 1966.
20. Маланюк Є. Посланіє / Євген Маланюк // ЛНВ. – 1926. – Ч. 12.
21. Маланюк Є. Слово в десятиліття / Євген Маланюк // Книга спостережень. – Т. 2. – Торонто : Гомін України, 1966.
22. Мандрик М. Український націоналізм : становлення в міжвоєнну добу / Марія Мандрик. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 2006.

23. *Омелянович-Павленко М.* Спогади українського командарма / Михайло Омелянович-Павленко. – К. : Планета людей, 2002.
24. *Піскун В.* Політичний вибір української еміграції (20-ті роки XX століття) / Валентина Піскун. – К. : МП Леся, 2006.
25. *Прохода В.* Записки непокірливого / Василь Прохода. – Кн. I. – Торонто, 1967.
26. *Прохода В.* Записки непокірливого / Василь Прохода. – Кн. II. – Новий Ульм, 1972.
27. *Сідак В.* Микола Чоботарів : його життя, спогади та епістолярна спадщина // Визвольні змагання очима контррозвідника. (Документальна спадщина Миколи Чеботаріва) / В. Сідак. – К. : Темпора, 2003.
28. *Тинченко Я.* Микола Капустянський : підсумок життя за 90 років / Ярослав Тинченко // Україна. 1919 рік. : М. Капустянський «Похід українських армій на Київ – Одесу в 1919 році». Є. Маланюк «Уривки зі спогадів». Документи та матеріали. – К. : Темпора, 2004.
29. *Тинченко Я.* Еміграційний період / Ярослав Тинченко // Омелянович-Павленко М. Спогади українського командарма / М. Омелянович-Павленко. – К. : Планета людей, 2002.
30. *Тинченко Я.* Офіцерський корпус Армії Української Народної Республіки (1917–1921) / Ярослав Тинченко. – К. : Темпора, 2007.
31. *Тютюнник Ю.* З поляками проти Вкраїни / Юрій Тютюнник. – Харків : ДВУ, 1924.
32. *Хмелюк В.* Поезії. Малярство / Василь Хмелюк. – Ужгород : Гражда, 2011. – (Серія Тараса Салиги «Розсипані перли»).
33. *Чекаленко Є.* Листування. 1902–1929 роки / Упорядк. та вступ. ст. Н. Миронець / Євген Чекаленко, Володимир Винниченко. – К. : Темпора, 2010.
34. *Чоботарів М.* Уривок із спогадів / Микола Чоботарів // Визвольні змагання очима контррозвідника. (Документальна спадщина Миколи Чеботаріва). – К. : Темпора, 2003.

Стаття надійшла до редакції 10.04.2012

Прийнята до друку 26.04.2012

**«THE GENERALISSIMUS TO PEOPLE»
(TO PROBLEM OF GENESIS OF DIPTYCH OF EUGEN MALANIUK
«GENERAL PAVLENKO»)**

Mykola Krupach

*Ivan Franco National University of Lviv,
1 Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79602*

Considered reasons, which induced of E. Malaniuk to writing and publication on March, 1 in 1921 in the literary magazine of cultural and educational group of Staff of Army of UNR «On the waves of life» of diptych «General Pavlenko».

Key words: E. Malaniuk, M. Omelyanovych-Pavlenko, S. Petlyura, 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»

**«ГЕНЕРАЛИССИМУС НАРОДА»
(К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА ДИПТИХА ЕВГЕНИЯ МАЛАНЮКА
«ГЕНЕРАЛ ПАВЛЕНКО»)**

Николай Крупач

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

Рассмотрены причины, которые побуждали Е. Маланюка к написанию и публикации 1 марта 1921 года в литературном журнале культурно-образовательного кружка Штаба Армии УНР «На волнах жизни» диптиха «Генерал Павленко».

Ключевые слова: Е. Маланюк, М. Омелянович-Павленко, С. Петлюра, лагеря для интернированных воинов Армии УНР, культурно-образовательный кружок Штаба Армии УНР, литературный журнал «На волнах жизни».

УДК 821.161.2.09

НАЦІОЛОГІЧНІ ДОМІНАНТИ УКРАЇНСЬКОГО ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: ОСНОВНІ АСПЕКТИ

Мирослава ІВАНИШИН

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

Розглянуто парадигму постколоніального літературознавчого мислення. З'ясовано, що в її межах системотворчу роль відіграє націологічна інтерпретація, яка є найбільш репрезентативною щодо аналізу дискурсу національної ідентичності.

Ключові слова: національна ідентичність, методологія, націоналізм, націологічна інтерпретація, дискурс національної ідентичності.

Осмислюючи непростий шлях українського літературознавства та літератури у другій половині ХХ століття, один із чільних протагоністів і літописців цього культурного періоду академік Віталій Дончик наголосив на кількох основних смислових моментах. Причому це зроблено у розмислі за 2003 рік світоглядно-епістемологічне наголошення випереджає методологічно вагомі міркування, що стосуються етноциду: «Про те, яким було тодішнє українське літературознавство й література (йдеться про другу половину ХХ століття. – М. І.), і сама та доба – сьогодні сказано багато, особливо – гіркого. Українське письменство, переживши разом зі своїм народом неймовірні жахи першої половини “шаленого віку”, мало аж ніяк не кращі умови для розвитку і в другій. І хоча Ліна Костенко слушно каже: “Ми найкращі, нам найгірше, – в історії цей принцип не годиться”, слушно й те, що радянсько-компартійна репресивна машина завдала найбільше руйнувань саме українській культурі. Спорудження “нової історичної спільності”, цього нібито інтернаціонального, насправді російсько-імперського, “гомункулюса” почалося з кастрування національних, передовсім української, літератур і культур» [3, с. 527]. Судження це не лише оприявнює вагомість врахування для будь-якого, не лише історико-літературного, гуманітарного розуму тісного взаємопереплетення долі народу і долі його красного письменства. Воно також має ключове історико-контекстуальне значення, вводячи дослідницьку свідомість у важливий для інтерпретації явищ української духовної дійсності ХХ століття *постколоніальний континуум*.

Врахування травматично пережитого українською нацією підколоніального досвіду уможливило вченому максимально об'єктивне оцінення й постколоніальної (з проголошенням Україною незалежності 1991 року) культурної дійсності. Не випадково відомий американо-український історик та культуролог індіанського походження Джеймс Мейс поглиблював розуміння постімперського українського

суспільства, враховуючи масштабні злочини радянської влади й окреслюючи його як «постгеноцидне» [4, с. 156–157]. В. Дончик виділив три моменти, що характеризують провідні постколоніальні процеси у сфері новітньої науки про літературу, і виголосив певні застереження. Перший момент стосується виваженої оцінки комуністичної концепції інтернаціонального «взаємозближення культур». «Реально ж для української літератури, – наголосив учений, – це завжди було замахом на її життя і – усвідомлюваною чи ні – боротьбою за існування». Тому у 90-х роках важливо було рішуче здолати малоросійство – «вперто нав'язувану ззовні, пропагандивно тиражовану... звичку неодмінного прирівнювання-озирання на “російський приклад”». На жаль, вказав дослідник, проблема протистояння російській культурній експансії залишається все ще актуальним завданням у незалежній Україні [2, с. 527–528].

Другий момент стосується ставлення до української літератури та літературознавства радянського періоду (1920–1991). Відзначаючи основні негативні аспекти художньої та наукової підколоніальної творчості, – їх кон'юнктуризм, конформізм, сервілізм, апологію режиму, часте ремісництво тощо, – В. Дончик все ж вказує і на постійні випадки долання талановитими авторами соцреалістичних норм імперської системи. Новітнє тотальне «перекреслення» і «відкидання» створеного в радянський період, наголосив учений, загрожує недобачанню сутнісних аспектів, що стосуються утвердження естетичних, моральних, навіть лінгвістичних (у часи лінгвоциду) досягнень тогочасної літератури. Але найважливіше те, що «зі сторінок прозових і поетичних книжок 60–80-х років поставали саме українці і їхня філософія життя, органічне поєднання традиційної духовності й сучасного менталітету, що швидше протистояли, ніж “відповідали” принципам і настановам тоталітарного суспільства» [2, с. 529–532].

Момент третій артикулює певні хвороби постколоніального дискурсу 90-х, що передусім стосуються нігілістичних тенденцій постмодерного «насміху, іронії, глузів, гри, деструкції», тотальному «негативізму як антиподові патріотизму чи... любові до свого» тощо. Помічаючи певні деструктивні, антихудожні тенденції в межах літератури і літературознавства, пов'язані із «десакралізацією одвічних норм і цінностей», В. Дончик водночас відзначив й існування паралельних течій у сучасному письменстві та «молодому літературознавстві», які перебувають «на піднесенні», і які б могли придатися світові, протиставляючись на міжнародній арені наступові «глобального цинізму» [2, с. 527–535].

Навіть попереднє, фронтальне ознайомлення із сучасним метадискурсом дає змогу помітити, що багато в чому схожий (хоча й не тотожний, із власними присутніми модифікаціями) ракурс бачення можемо віднайти й у сучасних працях найпродуктивнішої частини новітніх літературознавців різних методологічних уподобань (представників філологічного, культурно-історичного, біографічного, міфокритичного, психологічного, герменевтичного, структурального, семіотичного, феноменологічного, христологічного, постструктурального, психоаналітичного, постколоніалістичного тощо методів). Йдеться насамперед про академічних

учених старшого покоління: С. Андрусів, Ю. Барабаша, Ю. Бачі, Т. Бовсунівської, В. Брюховецького, О. Галича, Р. Гром'яка, І. Денисюка, І. Дзюби, М. Жулинського, М. Ільницького, Г. Клочека, А. Козлова, М. Коцюбинської, Б. Криси, В. Марка, Л. Мороз, М. Мушинки, М. Наснка, Д. Наливайка, В. Нарівської, Т. Салиги, Л. Сеника, Г. Сивоконя, І. Фізера, С. Хороба, Н. Шумило та ін. Схожі ідеї можемо віднайти також у значної (якщо не переважної, що можуть підтвердити або заперечити лише поглиблені спеціалізовані дослідження цього питання) кількості авторів середнього (О. Баган, М. Бондар, Л. Бондар, Б. Бунчук, О. Вертій, Н. Зборовська, Л. Йолкіна, С. Квіт, Ю. Ковалів, Т. Мейзерська, Я. Мельник, В. Моренець, І. Павлюк, В. Панченко, В. Пахаренко, І. Руснак, Г. Сварник, Т. Скрипка, Л. Скупейко, Л. Тарнашинська, А. Ткаченко, Р. Харчук та ін.) та молодшого поколінь (Я. Гарасим, А. Давидова-Біла, Т. Головань, Р. Голод, Д. Дроздовський, З. та М. Лановик, Т. і Б. Пастухи, О. Хоменко, Р. Чопик та ін.). У цьому сенсі оцінки В. Дончика дуже важливі, навіть парадигмальні для постколоніальної критичної свідомості. Він же ж, будучи довголітнім редактором єдиного академічного літературознавчого журналу «Слово і Час» (1989–2000), доволі успішно намагався й формувати цю свідомість за допомогою редакційної політики, відповідно до найактуальніших завдань перебудовної, а згодом і пострадянської гуманітаристики.

Але вагомість ідей (до речі, наскрізних для його творчості останніх двох десятиліть), які висловив В. Дончик, не вичерпується їхнім значенням для формування аналітично адекватного культурно-історичного контексту. І в критичному ставленні до російського політичного та культурного імперіалізму, і в об'єктивному окресленні естетично й морально вартісного та націозахисного в українській радянській літературі та науці, і в оцінці новітніх антикультурних («десакралізаційних») тенденцій з боку постмодерних авторів, – у всьому цьому випадає побачити і щось аксіологічно глибше, виразно системотворче. І те глибше, на наш погляд, стосується стрижневої ідеї озвучених ученим суджень, ідеї, пов'язаної із *націософським* та власне *націологічним* ракурсами тлумачення. Йдеться про те, що одним із постійних критеріїв формування методологічної бази постколоніальної інтерпретації стає *націоцентрична оцінка*: сприяє досліджуваній культурний феномен захисту (якщо мова про минулі радянські дискурси) чи відродженню (якщо мають на увазі тексти постімперського періоду) *національної ідентичності* українського народу чи ні. В онтологічно-герменевтичній термінології розглянуто про наявність націологічного тезаурусу – системи передсуджень, що визначають характер і напрям тлумачення, – який структурується націоцентричними концептами. Дискурсивний аналіз та націологія оперували б у цьому випадку терміном «націоналістичний дискурс».

Тип гносеологічного мислення, репрезентований у міркуваннях В. Дончика, органічно продовжує українську антиколоніальну традицію в дусі «культурного націоналізму» (як його окреслюють Е. Саїд, Е. Сміт, Е. Томпсон, С. Дюрінг та ін.). Йдеться про пасіонарну інтелектуальну традицію попередніх періодів розвитку вітчизняної філософії та гуманітаристики, зокрема науки про літературу. Свідченням цьому може бути аналіз узагальнюючих праць із націософії,

націології, літературознавства, естетики, історії, фольклористики, педагогіки, етнопсихології тощо. Серед найбільш вагомих робіт із цієї проблематики можна згадати класичні студії П. Куліша «Повість про український народ» (1849), О. Кониського «Український націоналізм» (1875), М. Драгоманова «Нові українські пісні про громадські справи (1764–1880)» (1881), І. Нечуя-Левицького «Українство на літературних позвах з Московщиною» (1891), Б. Грінченка «Листи з України Наддніпрянської» (1892–1893), І. Франка «Між своїми» (1896–1897), «На склоні віку. Розмова перед Новим роком 1901», «Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова» (1906), Л. Білецького «Основи української літературно-наукової критики» (1925), Д. Донцова «Націоналізм» (1926), «Дві літератури нашої доби» (1935, 1958), «Дух нашої давнини» (1944), «Туга за героїчним» (1955), Ю. Липи «Призначення України» (1938), Д. Мирона (Орлика) «Ідея і чин України» (1940), Г. Ващенко «Виховний ідеал» (1950), Л. Ребета «Теорія нації» (1955), Є. Маланюка «Книга спостережень» (т. 1, 1962, т. 2, 1966), В. Яніва «Нариси до історії української етнопсихології» (1993) та ін.

Серед українських естетико-філологічних, націологічних та історико-культурологічних праць пострадянського періоду, окрім уже згадуваних, так чи інакше розвиток націоцентричних гуманітарних ідей осмислено у таких: В. Іванишин, Я. Радевич-Винницький «Мова і нація» (1990, 1991, 1992, 1994, 2005), Г. Касьянов «Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років» (1995), «Теорії нації та націоналізму» (1999), М. Наєнко «Історія українського літературознавства» (1997, 2001), С. Квіт «Основи герменевтики» (1998, 1999, 2003), В. Пахаренко «Незбагнений апостол» (1996, 1999), Я. Гарасим «Культурно-історична школа в українській фольклористиці» (1999), Р. Гром'як «Історія української літературної критики» (1999), В. Працьовитий «Національний характер в українській драматургії 20–30-х років ХХ століття» (1999), І. Денисюк «Невичерпність атома» (2001), М. Жулинський «Заявити про себе культурою» (2001), Т. Бовсунівська «Історія української естетики першої половини ХІХ століття» (2001), М. Гнатюк «Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч» (2002), Р. Кісь «Мова, думка і культурна реальність» (2002), Т. Салига «Вогнем пречистим» (2004), Л. Горболіс «Парадигма народно релігійної моралі в прозі українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст.» (2004), Р. Голод «Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття» (2005), В. Шевчук «Національна ідея в Україні, зокрема національно-визвольна, та її подвижники» (2006), О. Хоменко «Національне письменство як художнє українознавство: ідеї, постаті, естетичні практики» (2008) та ін.

Таку націологічну (чи націоцентричну) інтерпретаційну позицію, як можна припустити із попередніх аналізів та вивчення спеціалізованої літератури, все ж таки доречно, на нашу думку, вважати домінантною для українського постколоніального літературознавчого дискурсу. А тому саме її варто вивчати серед різновекторних теоретичних тенденцій – класичних напрямів, панетичної христології, деконструктивізму, неофемінізму, естетизму, квазінеоміфологізму, символології, фрейдистського психоаналізу та ін., – що сформувалися у

вітчизняній гуманітаристиці в часи незалежності за умов методологічного плюралізму. Маємо на увазі інтерпретаційну настанову, яка у сфері літературознавства не просто артикулює дискурс національної ідентичності (так чи інакше до нього звертаються всі літературознавчі підходи), а й активно залучає його до сформування та верифікування власних методологічних основ.

Промовистим фактом постійності та продуктивності застосування класичних та апробації нових наукових методологем, базованих на дискурсі національної ідентичності, може бути огляд часопису «Слово і Час» за пострадянський період. Аналізуючи публікації у цьому академічному журналі за період від 1990 (коли вже мислення редакторів та авторів цілком можна окреслити як домінантно-постколоніальне) по 2007 роки, можна спостерегти понад сімдесят робіт, які прямо (навіть на рівні заявленої у назві проблематики) артикулюють дискурс національної ідентичності, значно більше можна віднайти праць, які осмислюють цей дискурс або частково, фрагментарно, або без прямих націоналістичних експлікувань. Поглиблене вивчення лише дванадцяти номерів часопису тільки за 2001 рік дало підстави дослідникам виявити вісімнадцять праць, які так чи інакше озвучують національно-екзистенціальну тематику (Іванишин П. Національно-екзистенціальні аспекти пострадянського літературознавства (на матеріалах публікацій у журналі «Слово і Час» за 2001 р.) // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. – Львів, 2003. – Вип. 11. – С. 311–331).

Студії, які прямо апелюють до національної самобутності і можуть бути репрезентантами націоналістичної інтерпретації, містяться у цілому вісімнадцятилітньому періоді постколоніального існування «Слова і Час» (1990 і майже весь 1991 роки хоча формально ще належать до радянського минулого, але за змістовим наповненням уже демонструють постколоніальний тип осмислення, що й маркувала зміна назви у 1990 році із «Радянського літературознавства» на «СіЧ»). Приклади найбільш помітних націоцентричних публікацій можна віднайти у різних тематичних рубриках. Наприклад, культурологічно місткі й методологічно значущі, зі значним націотворчим суспільно-філософським смисловим навантаженням праці віднаходимо у характерній рубриці «Національна ідея». Йдеться про роботи О. Забужко «Українство як філософська проблема» (1992, № 8), О. Пономаріва «Дещо про національну свідомість» (1993, № 5), М. Жулинського «Національна ідея в ідеологічній системі державотворення» (1996, № 1), «Національні культури і проблеми глобалізації» (2002, № 12), О. Пахльовської «“Українська ідея” – як спадок європейського гуманізму» (1998, № 1), Ф. Канака «Національне буття й національна ідея» (1998, № 1), М. Рубчак «Відродження національної свідомості» (2000, № 3), С. Павлюка «Особливості та динаміка сучасного процесу етнічної самоідентифікації українців: до питання теорії етносу» (2002, № 6) та ін.

Можна помітити також, що чимало теоретико-літературних розвідок стосуються осмислення національної ідентичності. До вагомих студій у цій царині можна віднести наступні: С. Андрусів «Проблеми національної ідентичності» (1997, № 3), Н. Баштова «Національна ідентичність та “пролетарське”

перетворення дійсності» (2002, № 2), Л. Мороз «Триєдність як основа універсалізму (національне – загальнолюдське – духовне)» (2002, № 3), Н. Шумило «Ідея національного літературного розвитку» (2002, № 3), Г. Сивокінь, Р. Веретельник «Національні шляхи поетичного модерну» (2002, № 5), Ю. Бондаренко «Національна парадигма українського екзистенціалізму» (2003, № 6), П. Іванишин «Національно-екзистенційна методологія: герменевтична актуалізація» (2003, № 4), І. Денисюк «Національна специфіка українського фольклору» (2003, № 9-10), І. Думчак «Екзистенційний світ українців-емігрантів» (2004, № 1), М. Брацка «“Свій” і “чужий” козак у поезії “української школи” польських романтиків» (2005, № 4), О. Веретюк «Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора)» (2005, № 12), Н. Куликова «Український персонаж та автор в американській мультикультурній традиції. Пошуки ідентичності» (2006, № 5), Н. Зборовська «Код національної літератури як психо-історична проблема» (2007, № 1), В. Будний «Розгадка творів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології» (2007, № 3) та ін.

Часто націоцентричний ракурс розгляду літературознавчих питань можна знайти також у літературно-критичних та мета-критичних роботах: С. Андрусів «...Як на святій сповіді» (1991, № 2), «Сучасне українське літературознавство: тексти і контексти» (2004, № 5), В. Діброва «Проблема збереження національної тотожності за умов тоталітаризму: досвід української літератури» (1991, № 3), А. Войтюк «Переоцінка цінностей?» (1991, № 8), С. Квіт «Нарешті: філософія української ідеї» (1993, № 4), В. Ляхощкий «З поля Огієнкових досліджень» (1999, № 6), О. Вертій «Національна самобутність твору» (2005, № 6), П. Іванишин «Екзистенція нації в романі опору: націоцентричний підхід» (2005, № 8), Н. Мафтин «Український космос творчості Уласа Самчука» (2006, № 4), О. Пономаренко «Антоніч: антиномії польського модернізму чи цілісність національного космосу?» (2007, № 8) та ін.

Потужну текстуальну групу, що виразно репрезентує націологічний підхід, можна спостерегти і в межах праць історико-літературних жанрів: С. Андрусів «Чи всякий сон пробудний?» (1990, № 3), Ю. Вільчинський «О. Потебня: думки про слово і національність» (1992, № 1), Т. Бовсунівська «Утвердження незнищенності нації (“Енеїда” і проблеми українського етногенезу)» (1994, № 9-10), Л. Сенік «Роман опору і література трагічної свідомості» (1996, № 1), В. Дончик «Національна історія як духовне опертя української літератури» (1997, № 9), М. Зобенко «Національне в романі О. Гончара “Твоя зоря”» (1998, № 4-5), Н. Шумило «Б. Лепкий: на перехресті традиційного і нового» (1998, № 9-10), В. Владимірова «“Етнографічна історична істини” (Два типи дискурсу П. Куліша)» (1998, № 11), В. Соколова «Національна ідея в творчості Т. Шевченка» (1999, № 3), І. Абрамова «Біля витоків української ідеї (Нечуй-Левицький і формально-національний напрям)» (1999, № 12), Н. Шумило «Бароково-готичні відлуння в українській прозі кін. 19 – поч. 20 ст.» (2000, № 9), О. Омельчук «Національне підсвідоме в теоретичному доробку Є. Маланюка» (2000, № 11), В. Пахаренко «“Великий льох”: національна ідея, історіософія, метафізичний

контекст» (2001, № 3), Н. Висоцька «Сходження на Золоту гору: штрихи до портрета англо-американської літератури» (2001, № 9), Л. Кравченко «Нація і література (до проблеми німецької національно-культурної ідентичності)» (2002, № 6), Т. Пастух «Останнє поетичне слово Шевченка» (2004, № 3), І. Васишин «Життя – смерть – безсмертя: екзистенційний дискурс у філософській ліриці Є. Маланюка» (2007, № 11) та ін.

Представлений у «Слові і Час» корпус різножанрових літературознавчих праць, які тісно діалогізують зі сферою націоналістичної проблематики, можна вважати певною мірою репрезентативним стосовно всього постколоніального літературознавства (кодифікованого у наукових збірниках, монографіях, брошурах, статтях у фахових та нефахових часописах, в інтернет-ресурсах тощо). А це становить велике матеріальне поле для історіографічного та теоретичного осмислення. Можливі напрямки цього осмислення визначаються літературознавчими та навкололітературознавчими жанрами і стосуються: 1) літературно-критичних публікацій (Є. Баран, В. Брюховецький, Д. Дроздовський, М. Ільницький, В. Панченко, Т. Салига, С. Хоменко та ін.), 2) зібрань статей (останнім часом побачили світ зібрання праць Ю. Бачі, Г. Грабовича, Р. Гром'яка, І. Денисюка, І. Дзюби, В. Дончика, М. Жулинського, М. Ільницького, Г. Клочка, Т. Салиги, Г. Сивоконя, С. Хороба та ін.), 3) літературознавчих посібників і підручників (наприклад, академічна «Історія української літератури ХХ століття» (1993, 1998), за редакцією В. Дончика; а також підручники і посібники авторства чи за редакцією Н. Бернадської, Т. Бовсунівської, В. Будного, О. Гнідан, Р. Гром'яка, М. Ільницького, М. Наєнка, Р. Харчук, М. Яценка та ін.), 4) історико-літературних статей і монографій (помітними подіями останніх років стали книжки С. Андрусів, Ю. Барабаша, Т. Гундорової, І. Дзюби, Н. Зборовської, В. Моренця, В. Панченка, В. Пахаренка, О. Пронкевича, І. Руснак, Л. Сеника, Л. Скупейка, О. Слоновської, Н. Слухай, С. Хоменка, В. Шевчука, М. Шкандрія, Г. Штона, Н. Шумило та ін.), 5) теоретико-літературних студій (Я. Гарасим, Р. Гром'як, І. Денисюк, Н. Зборовська, Г. Клочек, Д. Наливайко, Ю. Ковалів, М. Кодак, Г. Сивокінь, І. Фізер та ін.), 6) різножанрових кандидатських та докторських досліджень (С. Андрусів, О. Баган, О. Довженко, П. Іванишин, Я. Козачок, І. Лімборський, Ю. Мариненко, М. Мартинюк, Н. Медвідь, В. Нарівська, О. Омельчук, О. Пахльовська, В. Погребенник, В. Працьовитий, В. Просалова, Л. Сеник, О. Стебельська, С. Українець, І. Хижняк, Н. Шумило та ін.). Охопити такий потужний літературознавчий пласт неможливо в межах одного чи навіть кількох досліджень. На нашу думку, більш продуктивним є зосередитися на якійсь одній репрезентативній частині матеріалу і вже в її межах аналізувати дискурс національної ідентичності.

При цьому варто враховувати таке. Ступені націоналістичної (та націоналістичної) репрезентативності у різних видах літературознавчих робіт будуть далеко не однакові. Скажімо, літературно-критичні праці переважно стосуються різночасової оцінки окремих авторів і їхніх творів, а тому є доволі дискретними та фрагментарними. Збірники статей різних років можуть допомогли виявити процес становлення того чи іншого дослідника, але не гарантують цілісного

бачення ним певної проблеми. Підручники і посібники внаслідок специфіки науково-педагогічного жанру рідко коли зорієнтовані на власне дослідження, переважно вони викладають уже апробований матеріал, причому викладають у спрощеній, часто доступній для ще не зовсім фахового реципієнта формі. Кандидатські і докторські дослідження, попри високий фаховий рівень, усе ж, унаслідок специфіки жанру, доступні переважно вузькому колу спеціалістів. Найпродуктивнішим, з методологічного погляду, було б вивчення теоретико-літературних монографій, власне присвячених дискурсу національної ідентичності, однак таких цілісних праць (попри успішні окремі студії невеликого формату Т. Бовсунівської, М. Бондаря, Р. Гром'яка, І. Дзюби, В. Дончика, М. Жулинського, Г. Клочака, М. Кодака, М. Наєнка, Г. Сивоконя та ін.), на жаль, в українському постколоніальному літературознавстві ще не з'явилося. Звідси, на наш погляд, умотивованим виглядає звернути свою увагу на такий тип метадискурсивних праць, як *історико-літературні монографії*, які тісно й експліцитно пов'язані із націоналістичною проблематикою й осмислюють її більш-менш системно. Крім того, вони значно частіше вивірені досліджуванням художнім матеріалом, а тому рідше загрожені абстрактними спекуляціями, непродуманими маніпуляціями з літературними творами. Але й ці монографії є різними, а тому не однаковими у плані ефективності інтерпретації дискурсу як висловлювання/міркування стосовно національної самототожності.

Можливими є тут і глибші обґрунтування звернення до історико-літературного дискурсу, з огляду на міркування теоретиків. Особливо логічними видаються роздуми Г. Сивоконя, який доводить «історичну й національну детермінованість літературно-теоретичного знання». Український дослідник керувався тим, що історичний досвід «може бути й інтернаціональним, однак найперше він таки національний». Літературознавець не може не враховувати національну специфіку історичного досвіду, який вивчає, а це приводить до висновку про «підставовість теоретичних пошуків та узагальнень в аспекті національному». Це, наприклад, стосується навіть таких начебто універсальних понять, як віршова ритміка. Особливо переконливим у цьому зв'язку виглядає приклад українського письменства: «Чи не найвиразніше посвідчує виразний історизм теорії те, що мова літератури національної узалежнена обставинами часу й місця творення. Печальний приклад української літератури, котра волею історії перебувала на маргінесі російської, а затим радянської імперії, посвідчує болісні вияви боротьби за виживання, змагальності з мовою "старшого брата", за належний авторитет свого письменства, за читача і т. ін.» [7, с. 35–36].

Отже, у цій статті ми окреслили в загальних рисах парадигму постколоніального літературознавчого мислення (на підставі спостережень В. Дончика). При цьому з'ясували, що в її межах системотворчу роль відіграє саме націоналістична інтерпретація, яку, як найбільш репрезентативну щодо аналізу дискурсу національної ідентичності, і варто поглиблено вивчити. З усіх літературознавчих жанрів праць пострадянського метадискурсу обґрунтовано вибір у якості предмета дослідження низки концептуальних історико-літературних монографій, у яких артикульовано та ґрунтовно осмислено

українську самобутність і які охоплюють значний культурно-історичний період. Насамкінець було запропоновано та окреслено можливу модель методики методологічного аналізу дискурсу національної ідентичності в зазначених літературознавчих студіях.

Список використаної літератури

1. Андрусів С. Сучасне українське літературознавство: тексти і контексти / С. Андрусів // Слово і час. – 2004. – № 5. – С. 48–53.
2. Дончик В. Г. «А ми ще є» («Берестечко» Ліни Костенко) / В. Г. Дончик // З потоку літ і літпоту / В. Г. Дончик. – К. : ВД «Стилос», 2003. – С. 400–408.
3. Дончик В. Г. Замість «замість епілогу» / В. Г. Дончик // З потоку літ і літпоту / В. Г. Дончик. – К. : ВД «Стилос», 2003. – С. 527–535.
4. Мейс Дж. Післягеноцидне середовище / Дж. Мейс // День і вічність Джеймса Мейса / за заг. ред. Л. Івшиної. – К. : Видавництво ЗАТ «Українська прес-група», 2005. – С. 156–157.
5. Наєнко М. Дискурс сучасної науки про літературу (огляд досліджень з літературознавства 90-х років) / М. Наєнко // Слово і час. – 2001. – № 8. – С. 22–33.
6. Сивокінь Г. М. «Постколоніалізм» в сучасній українській літературі : симптоми, тенденції, явища / Г. М. Сивокінь // У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Г. М. Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – С. 90–105.
7. Сивокінь Г. М. Історична й національна детермінованість літературно-теоретичного знання / Г. М. Сивокінь // У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Г. М. Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – С. 34–41.
8. Філліпс Л. Дж. Дискурс-аналіз. Теорія і метод / Л. Дж. Філліпс, М. В. Йоргансен; [пер. с англ.]. – Х. : Изд-во Гуманитарный Центр, 2004. – 336 с.

Стаття надійшла до редакції 05.04.2012

Прийнята до друку 20.04.2012

NATSIOLOGICAL DOMINANTS OF UKRAINIAN POST-COLONIAL LITERATURE: BASIC ASPECTS

Myroslava IVANYSHYN

*Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych,
Shevchenko Str., 24, Drohobych, Lviv region, 82100*

In the article the paradigm of post-colonial literary thinking. It was found that in its role within the system-natsiological interpretation that is most representative of the analysis of discourse of national identity.

Key words: national identity, methodology, nationalism, natsiological interpretation, discourse of national identity.

НАЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ УКРАИНСКОГО ПОСТКОЛОНИАЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ

Мирослава ИВАНЫШЫН

*Дрогобычский государственный педагогический университет имени Ивана Франко
ул. Т. Шевченко, 24, г. Дрогобыч, Львовская обл., 82100*

Рассматривается парадигма постколониального литературоведческого мышления. Изъясняется, что в ее границах системотворческую роль играет нациологическая интерпретация, являющаяся наиболее репрезентативной по отношению к анализу дискурса национальной идентичности.

Ключевые слова: национальная идентичность, методология, национализм, нациологическая интерпретация, дискурс национальной идентичности.

УДК 821.161.2; 821.124

ЕПІТАФІЙ МАРЦІАЛА В УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТИКАХ ТА РИТОРИКАХ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.: ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ І ШЛЯХИ РЕЦЕПЦІЇ

Ольга ЦИГАНОК

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
бульв. Тараса Шевченка, 14, Київ, Україна, 01601
тел. (+38044) 2393431, e-mail: olzvg@ukr.net*

Розглянуто особливості шкільної рецепції епіграм Марціала як вірців епітафій в давній Україні: їх згадували, цитували фрагментарно або повністю тощо. Шляхами рецепції були переважно авторитетні західноєвропейські (Понтан, Масен) та українські (Прокопович) поетики.

Ключові слова : Марціал, поетики, епітафії.

Вплив Марціала на розвиток європейської епіграми XVI–XVII століть настільки значний, що кращих епіграматистів різних країн величали його іменем: Джона Овена – «британським Марціалом» [5, с. 102], Альберта Інса – «польським Марціалом» [5, с. 158] тощо. Поет був також улюбленим епіграматистом українських, зокрема київських, дидакалів доби бароко [4]. Марціала читали – зараз у відділі стародруків та рідкісних видань Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського зберігаються видання епіграм Марціала 1517 року [16], 1630 року [15], 1645 [14] та 1664 [13] років. Знайомилися з римським поетом також опосередковано – як за допомогою гуманістичних поетичних антологій, збірок емблем та цитат – флорілегіїв [29; 30 etc.], так і через залюблених у Марціала західноєвропейських та українських авторів поетик і риторик. Згадки про епіграми Марціала як вірці жанру ми знаходимо у трактатах Юлія Скалігера [27, с. 430–431], Якоба Понтана [23, с. 209–211], Жерарда Воссія [33, с. 100–101]. Однак особливо шанував Марціала Якоб Масен, автор трактату «*Ars nova argutiarum...*» [Нове мистецтво дотепів...] (перше видання – 1649 рік). Хоч Масен і радив при написанні епіграм наслідувати Катулла, Марціала та Авзонія [18, с. 15], перевага Марціала для нього безсумнівна. Епіграми для ілюстрування джерел концепту він ділив на три групи «*Exempla Martialis*» [Приклади Марціала], «*Exempla poetarum recentium*» [Приклади сучасних поетів] та «*Exempla propria*» [Власні приклади]. Марціал – на першому місці: «*Ex Martiali cum nihil occurrat, recentiores consulamus*» [Якщо не трапляється нічого з Марціала, звертаємося до пізніших] [18, с. 42]. Масена в Україні знали: у флорілегії середини XVIII століття знаходимо шість його фрагментів із зазначенням автора цитат [28]. Серед київських рукописів зберігається манускрипт без титульної сторінки (умовна назва «*De epigrammate*» [Про епіграму]): анонім

переписав першу книгу трактату Масена «*Ars nova argutiarum...*», після цього дав підбірку віршів та інших «шкільних» текстів, далі слідує київська поетика «*Libri tres...*» [Три книги...] (1714) [7; 12]. Скоропис дає підстави датувати рукопис серединою XVII століття, у двох віршах, які в «зшитку» йдуть після трактату Масена, вказаний 1657 року [7, арк. 90–91].

У першому зі збережених українських шкільних курсів поетики (1637 року) зазначено: «Давні поети зверталися з благанням до землі, щоб була легкою похованому. Один із цих поетів, Марціал, каже:

*Mollia nec rigidus cespes tegat ossa nec illis
Terra gravis fueris non fuit ille tibi*» [2, с. 147].
[Хай не покрие дернина тверда ніжні кості, не будь же
Земле, важкою, для них – він був для тебе легкий].

Цю епіграму (за сучасною нумерацією творів Марціала – V, 34) у подібному контексті зустрічаємо у поетиці Понтана: «*Solent adhuc poetae illi antiquae levem terram optare mortuis et quietem ossibus, quasi in iis residet sensus aliquis*» [Часто ті давні поети ще просять для померлих легкої землі і для кісток спокою, немовби в цьому криється якийсь смисл] [23, с. 249–250]. Подібно не вказується книга і номер епітафії, яка цитується. Можливо, Понтан користувався виданням епіграм Марціала, де тексти ділились на книги, але не нумерувались. Відсутність нумерації епіграм Марціала бачимо у виданні 1517 року [16]. Можемо припустити існування у цьому випадку інтертекстуальних зв'язків між українським курсом поетики 1637 року та трактатом німецького єзуїта.

Понтан згадує або цитує як взірці жанру епітафії Марціала знатній матроні (X, 68) [23, с. 233], на Главцію (VI, 28), на Евтихія, римському хлопцеві (VII, 96) [23, с. 242]. Прокопович у розділі про епітафію рекомендував спудеям читати ті самі епітафії римського епіграматиста [3, с. 331]. У параграфі «*De jocosis et salsas epitaphiis*» [Про жартівливі і сатиричні епітафії] Понтан радив наслідувати Марціала і висміювати не людей, а їхні ваді: «*Imitandumque interdum exemplum Martialis, ut parcamus personis, dicamus de vitiis*» [23, с. 246]. Бачимо перифразу вислову Марціала «*parcare personis dicere de vitiis*» [щадити осіб, говорити про пороки] (X, 33:10). У поетиці «*Praecepta*» [Настанови] (1746) Григорій Кониський у підрозділі «*De epitaphio*» [Про епітафію] подав жартівливу епіграму Марціала (VI, 53), яка висміює лікаря Гермократа: «*Epitaphium levi personae cum facetiis adscriptum ... Item Martialis de quodam Andragora, cum irrisione medico Hermocrati: Lotus nobiscum est, hilaris cenavit...*» [Епітафія незначній особі, написана із жартами ... Також Марціала про якогось Андрагора, яка висміює лікаря Гермократа: З нами купався, веселий обідав...] [24, арк. 122]. У поетиці 1714 року натрапляємо на епіграму Марціала про бджолу, яка застигла в бурштині (IV, 32): «*Possunt etiam inscribi epitaphia animalibus aut aliis rebus, ut apud Martialem de ape et formica, libro IV, ep. 24, epigramma de ape: Et latet et lucet, Phaethontide condita gutta etc.*» [Можуть також писатися епітафії тваринам чи іншим неживим предметам, як у Марціала про бджолу і мурашку, кн. IV, еп. 24, епіграма про бджолу] [12, арк. 173]. Претекст цього вислову, хоч і завуальований, вбачаємо у поетиці Феофана Прокоповича: «...*Scribuntur epitaphia... etiam animalibus ratione*

carentibus, avibus, feris, brutis etc., ut patet apud Virgilium in culicem, apud Catullum de passere, apud Martialem de ape, de formica etc.» [...Пишуться... епітафії... також нерозумним тваринам, птахам, диким звірам тощо, як видно у Вергілія на комара, у Катулла про горобчика, у Марціала про бджолу, про мурашку тощо] [3, с. 330]. Привертає увагу, що у цих випадках у Понтана зазначається не лише авторство Марціала, а й вказано книгу епіграм, з якої взято той чи інший текст. Така ситуація із згаданою Понтаном і Прокоповичем епітафією римській дитині (VII, 96), яка в київських поетиках 1686–1687 та 1726–1727 років подана повністю: «Conditus hic ego sum, Bassi dolor, Urbicus infans ...» [Тут спочиваю, син Басса журного, римська дитина...]. У виданнях творів Марціала, які зберігаються у Києві, ця епітафія опублікована без номера [16, с. 96], під номером 95 [14, с. 223] або 96, що відповідає сучасній нумерації [15, с. 128; 13, с. 157]. У поетиці «Cunae Bethleemicae» [Вифлиємська колиска] (1686–1687) вказаний номер цієї епіграми, який не збігається з жодним із цих джерел: «Exempla nonnulla suggero. Primo ex Martiali lib. VII epig. 34: Hic jacet ille senes etc. Idem lib. eodem epigramate 79: Conditus hic ego...» [Додам деякі приклади. Спочатку з Марціала кн. VII. епіг. 34: Старець покоїться тут і т. д. Також у цій самій книзі епіграма 79: Тут я покоюся...] [6, арк. 53]. У поетиці «Officina» [Школа] (1726–1727) контекст інший, номер і книга не вказані: «Idem in aliquem urbicum puerum» [19, 43–43(зв.)]. Із доступних нам джерел для порівняльного аналізу цей текст знаходимо в антології епітафій Лаббе, знову ж таки в іншому контексті: «CCLVIII. Urbici pueri. Martialis lib. VII» [Римському хлопчикові. Марціала кн. VII] [29, с. 75]. Як бачимо, коли номер книги вказується, то завжди правильно (вважається, що поділ епіграм Марціала на книги зробив сам автор). Із наведених вище цитувань робимо висновок, що епітафія римській дитині була досить популярною, однак пов'язання типу «претекст» – «метатекст» простежити важко.

Можливо, під впливом епіграми Марціала римській дитині (VII, 96) написана поширена в українських поетиках епітафія юнакові:

«Non lacrimis indigne meis, nec honore sepulcri
 Rapte mihi ante diem dulcis alumne jaces.
 Intra bis denos te ostendit et abstulit annos
 Parca ferox, votis insidiata meis.
 Nec potuit probitas, nec amoeni gratia vultus
 Flectere, non aetas, nec pia turba Deam.
 Spes hominum stolidas, tumulavi maestus ephebum,
 Qui me debuerat laetus humasse senem»
 [Милий синочку, достойний сльозинок моїх і могили
 Шани, покоїшся тут – рано украли тебе.
 Парка нахабна дала тобі літ лише двадцять прожити,
 Зле умишляла вона щирим молитвам моїм.
 Ні, не змогли задобрити богиню порядність і вигляд
 Милий твій, вік молодий, люди побожні також.
 Марні надії свої, юнака поховав я у скорботі,
 Хай би він краще мене, старця, у землю поклав].

На цей текст натрапляємо у київських поетиках «Idea» (1707) («Item illud filii grandioris L. Q. tomus 2») [Також та старшому синові із другого тому Л. Кв.]

[9, арк. 175], «Officina» (1726–1727) («Item in filium quondam grandiore» [Також на якогось старшого сина]) [20, арк. 42 (зв.)–43], «Praecepta» (1735) («Filii grandioris» [Старшому синові]) [25, арк. 32 (зв.)]. Ймовірною проміжною ланкою у цих випадках вважаємо поетику Понтана: «Filii grandioris L. Q. T. 2» [Старшому синові із другого тому Л. Кв.] [23, с. 239]. Португальський єзуїт Мануель Альварес (Manuel Álvares, 1526–1582) згадував якогось неідентифікованого нами автора епітафій «Luc. Quint.» [8, с. 149–150]. І хоч у Марціала йдеться про дворічну дитину, а у епітафії-пародії – про двадцятирічного юнака, зберігається структура твору, хоч і перефразовано текст. Таким способом, простежується інтертекстуальний ланцюжок: Марціал – Луц. Квінт.? – Понтан – Лаврентій Горка – автор курсу 1726–1727 років.

Згадана у поетиці «Cunae Bethleemicae» (1686–1687) під номером, який відрізняється від прийнятого в наші дні, епітафія Марціала дідусеві «Nec jacet ille senex Augusta notus in aula ...» [Тут спочиває дідусь, відомий в хоромах владики...] (VII, 40) [6, арк. 53] подана також у антології Лаббе: «LXXIX Etrusci Patris. M. Val. Mart. libro VII» [Батькові Етруску М. Вал. Марціала кн. VII] [29, с. 23–24]. У коментарі не помічено елементів тексту, які б вказували на інтертекстуальні зв'язки між гуманістичною збіркою епітафій та київським курсом.

У поетиці «Officina» (1726–1727) наведено фрагмент ще однієї епіграми Марціала (X, 71: 1–2):

Quisquis laeta tuis et sera parentibus optas
Fata, brevem titulum marmoris huius ama
[Зниш якщо ти батькам легкої і в старості смерті
То уподобай на цім мармурі кілька рядків].

Цим ілюструється теза, що основні достоїнства епітафії такі самі, як епіграми: «Prout in epigrammate ita etiam in epitaphiis vero maxime commendatur elegantia, claritas et brevis prout apud Martialem habetur illud...» [Однак як в епіграмі, так і в епітафіях найбільше рекомендується витонченість, ясність і стислість, як у Марціала] [20, арк. 40]. Думка підтверджується ще однією епітафією Марціала, точніше, її першими двома рядками (VI, 52:1–2) з коментарем «Item apud eundem [Martialem. – О. Ц.] de quodam juvene» [20, арк. 40] [Так само у нього ж про якогось юнака]:

Hoc jacet in tumulo raptus puerilibus annis
Pantagathus, domini cura dolorque sui
[Тут Пантарат спочиває, помер він у юному віці,
Смерть та для пана його – це і турбота, і біль].

Вказаний текст процитовано також у Воссія, причому номер епіграми відповідає сучасній нумерації: «Saepe vero disticho comprehendebatur... Est et Martialis lib. VI, epig. LII» [Однак частіше подається у формі дистиха... І Марціалова кн. VI, епіг. LII] [33, с. 113]. Чи трактат Воссія у цьому випадку був претекстом для поетики 1726–1727 років, сказати важко: контекст подібний. І Воссій, і автор української поетики скоротили шестирядкову епіграму Марціала до дистиху, щоб стислість впадала у вічі.

У езуїтській поетиці «Leo Roxolanus» [Роксоланський лев] (1693) наявна епітафія Скорпові (X, 53), яку наводив також Масен: «Ille ego sum Scorplus etc.» [Скорп я, мій Риме, слава й окраса цирку гучного...]. Автор поетики вказав лише книгу епіграм, в якій опублікована цитована епітафія Марціала: «Epitaphium Scorpi ex libro X Martialis» [Епітафія Скорфові з X книги Марціала] [11, арк. 175]. Масен подав номер епіграми у цій книзі: «Scorpi epitaphium Lib. 10. Epigram. 48» [Епітафія Скорфові з X книги, епіграма 48] [18, с. 75]. Цей номер, зрештою, не збігається із сучасною нумерацією, і така сама ситуація з іншими творами Марціала, які цитував Масен у трактаті про епіграму. Книга епіграм вказана завжди правильно, номери не співпадають: VII, 78 у Масена – це VII, 95 за сучасною нумерацією; I, 26 – I, 28; II, 30 – II, 37; II, 36 – II, 44 тощо. Якщо порівняти контекст, у якому процитовано епітафію Скорпові, то він не ідентичний: у Масена зазначена епітафія завершує перелік із п'яти прикладів з Марціала до 1 параграфа, у трактаті 1693 року епітафія Скорпові ілюструє положення, що таке написи й епітафії [11, арк. 175 (зв.)]. Начебто, при цитуванні епітафії Скорпові в обох курсах ніяких інтертекстуальних зв'язків не простежується. Однак якщо врахувати, що маємо справу з двома езуїтськими трактатами, відносини «претекст – метатекст» можливі: відомо, що комунікація у езуїтів була на високому рівні.

Епітафії Марціала Главції, Пантагату та Скорпові – визнані взірці цього жанрового різновиду. Зокрема, польська дослідниця Барбара Мілевська-Важбінська у своєму аналізі античних епітафій із творів Марціала зосередилася саме на цих текстах [19, с. 50–51]. У Масена [18, с. 102] і, відповідно, у трактаті «De epigrammate» (1657?) [7, арк. 39 (зв.)] натрапляємо на ще один фрагмент Марціала (IX, 29 : 11–12) із початком, характерним для античних епітафій:

Sit tibi terra levis, mollique tegaris arena

Ne tua non possint eruere ossa canes

[Хай тобі пухом земля буде, вкриє нещільний пісочок,

Псам щоб неважко було вирити кості твої].

Подекуди авторство приписували Марціалові помилково. Так сталося з дуже популярною жартівливою епітафією Весбії:

Tres habuit Furias quondam, sed Vesbia manes

Ut petivit, Furias quattuor Orcus habet

[Три було Фурії в Орку колись, та як в царство підземне

Весбія також зійшла, стало чотири тепер].

На цю епітафію натрапляємо в українських поетиках – «De arte poetica» [Про поетичне мистецтво] (1705) («Epitaphium Vesbiae» [Епітафія Весбії]) [3, с. 331], «Ideae» (1707) («Item Vesbiae iracundae feminae apud Martialem» [Також дратівливій жінці Весбії у Марціала]) [9, арк. 175 (зв.)], «Via» (1724) («Item feminae iracundae nomine Vesbia epitaphium» [Також епітафія дратівливій жінці на ім'я Весбія]) [31, арк. 69], «Officina» (1726–1727) («Illum jocosum in Vesbiam litigiosam vetulam» [Та жартівлива на сварливу стару Весбію]) [20, арк. 39 (зв.)], «Praecepta» [Настанови] (1746) («...Epitaphium levi personae cum facetiis adscriptum Non absimile cuidam iracundae vetulae...» [Дотепно написана

епітафія простій особі... Подібно якійсь сварливій бабі)) [24, арк. 123], у риториці «Viridarium» [Сад] (1727–1728) («Jocosum est illud in vetulam quondam litigiosam dictam» [Жартівливою є та, сказана на якусь сварливу стару]) [32, арк. 176]. Із західноєвропейських курсів цю широковідому епітафію навів Понтан («Cap. XXIII. De jocosis et salsis epitaphiis: In Vesbiam iracundam mulierem. L. Q. T. I» [На дратівливу жінку Весбію Л. Кв. том I.] [23, с. 246]. Вона наявна також у риториці Воссія («Jocosum in Vesbiam, litigiosam vetulam») [Жартівлива на дратівливу бабу Весбію] [33, с. 332], в антології Лаббе (1686) («Pars IX. Jocosae Aenigmatica. CXL. Lesbiae. Valerio Martiale auctore») [Част. IX. Жартівливі. Епітафії – загадки. CXL. Лесбії. Авторства Валерія Марціала] [29, с. 407], у Масена («Vesbiae litigiosae mulieris. § 3. Inscriptiones in mortuorum sepulchris maxime usitatae» [Дратівливій жінці Весбії. § 3. Написи на померлих, які найчастіше зустрічаються на могилах]) [18, с. 165]. На польські пародії XVII ст. епітафій про трьох фурій, де з'являється четверта – сварлива жінка, натрапляємо в Альберта Інеса латиною та Яна Гавінського польською мовою [5, с. 124]. Відомі також літературні пародії на цю епітафію.

Очевидно, услід за антологією Лаббе (1686) Лаврентій Горка у поетиці 1707 року вказав, що автор епітафії про Весбію – Марціал. Серед епіграм Марціала такої не знайдено. У Марціала є жартівлива епіграма про старенького, який сам закопав свої останні три зуби, що випали: «Tres habuit dentes...» [Три лише зуба було...] (VIII, 57) [17]. Припускаємо, ця жартівлива епітафія Марціала була імпульсом для написання епітафії про Весбію. Іншим, більш віддаленим, поштовхом могла бути епітафія Береніці Каллімаха (приблизно 310–240 роки до н. е.) із «Палатинської антології» (AP V, 146), де Харіт стало четверо, бо до трьох додалася Береніка [1, с. 96].

Ще одну неточність, пов'язану з Марціалом, зустрічаємо у риториці «Paraenesis» (1725?) серед фрагментів, які радили використовувати у творах похоронної тематики. Крилатий вислів «Odit solacia luctus» [Плач ненавидить втішання], який подано у «Compendium sententiarum huic materiae servientes» [Збірка крилатих висловів, які використовуються при цій тематиці], не належить Марціалу, як вказано у риториці [21, арк. 300]. Це фрагмент із поеми «Пуніка» римського поета Сілія Італіка (C. Silius Italicus Punicorum, XIII, 392).

Аналіз епіграм Марціала, які процитовані або згадані в українських поетиках та риториках XVII – першої половини XVIII ст. як взірці епітафій, показує різноманітні варіанти їх рецепції: згадуються, цитують окремі рядки, наводять повністю, парафразують, дають поштовх для написання творів відмінного змісту, приписують помилково. Для українських теоретиків літератури епітафії Марціала – носії традиційних для жанру констант, взірці жартівливих та сатиричних епітафій, демонструють «elegantia, claritas et brevisitas» [витонченість, ясність і стислість] епіграми тощо. Вказівки на джерело цих епітафій також різні: інформують лише про авторство Марціала, подано автора і книгу епіграм, з якої взято текст, вказано автора, книгу і номер. У деяких випадках можливим поштовхом для згадок та цитувань, з великою долею ймовірності, була наявність цих епіграм як взірців епітафій у західноєвропейських (Понтан, Масен) чи

авторитетних українських (Прокопович) поетиках. Що стосується епітафій, які зацитовані в антології Лаббе чи у трактаті Воссія, цей зв'язок чітко не простежується. Епіграми Марціала розглядають як взірці епітафії упродовж усієї історії українських рукописних шкільних трактатів: від однієї із перших збережених шкільних поетик (1637 року) до однієї з останніх (1746 року). Отже, маємо справу не зі спорадичним літературним явищем, а з тенденцією, яка спостерігалася упродовж століть.

Список використаної літератури

1. Греческая эпиграмма [Текст]. – М.: Гослитиздат, 1960. – 487 с.
2. Крекотень В. І. Київська поетика 1637 р. [Текст] / В. І. Крекотень // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI – XVIII ст. – К., 1981. – С. 118–154.
3. Прокопович Ф. Сочинения [Текст] / Феофан Прокопович; под ред. И. П. Еремина. – М.; – Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – 512 с.
4. Трофимук М. Вплив творчості Марціала на зародження і становлення теорії української літератури [Текст] / Мирослав Трофимук // Записки Наукового товариства імені Шевченка у Львові. – Т. CCXXI. Праці філологічної секції. – Львів, 1990. – С. 21–32.
5. Borysowska A. «Jezuicki vates Marianus». Konterfekt osobowy i literacki Alberta Inesa (1619–1658) [Text] / Agnieszka Borysowska // Studia Staropolskie. Series nova. – T. XXVIII (LXXXIV). – Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2010. – 225 s.
6. [Cunae Bethleemicae] (1686–1687) [Text]. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, шифр 499 П / 1729.
7. [De epigrammate] (1657?) [Text]. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, шифр 509 п / 1718 – III.
8. Febrer i Cardova Antoni. Preceptiva poetica [Estudi intraductori i edicio a cura de Joan R. Veny-Mesquida] / Febrer i Antoni Cardova. – Barselona, 2008. – 206 p.
9. Idea artis poeseos ... 1707 [Text] – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, шифр 505П / 1721, арк. 175 – 415.
10. Johnson R. The Scholar's Guide [Text] / Ralph Johnson. – 1665. – 43 p.
11. Leo Roxolanus ad Apollinis citharam et pedes erectus ... 1693 [Text]. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Ін-т рукопису, шифр 674/463 С. – Арк. 137–197.
12. Libri tres de arte poetica ... 1714 ... [Text]. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Ін-т рукопису, шифр 509 П / 1718 – 1, арк. 123 – 208.
13. Martialis M[arci] Val[erij]. Epigrammata. [Text] / M[arci] Val[erij] Martialis. – Amstelodami: Typis Danielis Elzevirii, 1664.
14. Martialis M. Val. Epigrammata [Text] / Martialis M. Val. – Amsterdami: Apud J. Janssonium, 1645].
15. Martialis M. Val. Epigrammata ab obscoenitate expurgata. [Text] / Martialis M. Val. – Antverpiae: Typis Joannis Cnobbari, 1630.
16. Martialis M. Valerii. Epigrammata. [Електронний ресурс] / Martialis M. Valerii. – Acces made: www.martialis.net
17. Martialis. [Epigrammata]. [Text] / Martialis. – Venetiis: In aedibus Aldi et Andreae soceri, 1517.

18. *Masenius J. Ars nova argutiarum ...* [Text] / *Jacobus Masenius*. – Coloniae Agrippinae, 1711. – 270 p.
19. *Milewska-Ważbińska B. Ars epitaphica. Z problematyki łacińskojęzycznych wierszy nagrobnych.* [Text] / *Barbara Milewska-Ważbińska*. – Warszawa : UW, 2006. – 208 s.
20. *Officina praestantissimae artis poeticae... 1726–1727* [Text]. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, шифр 686 /482 С. – 388 арк.
21. *Paraenesis ad rei oratoriae sive eloquentiae candidatos ...* [Text]. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, шифр ДСП 254. – 1725?. – Арк. 116–308.
22. *Piskala M. Boże miłości i wstydlive dowcipy. Studia nad epigramatyczną twórczością Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Alberta Inesa.* [Text] / *Magdalena Piskala*. – Studia Staropolskie. – Warszawa, 2009. – Т. 23 (79).
23. *Pontanus Jacobus. Poëticarum institutionum libri tres...* [Text] / *Jacobus Pontanus*. – Ingolstadii, 1594. – 509 p.
24. *Praecepta de arte poetica ... sub ... Georgio Konysky 1746. ...* [Text]. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, шифр ДА / П 426. – 166 p.
25. *Praecepta de arte poetica ... 1735. ...* [Text]. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, шифр ДА П /424. – Арк. 1–38.
26. *Quaedam institutiones de arte oratoria excerptae ex rhetorica reverendi patris Radaw. ...1671...* [Text]. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, шифр DC/П 233, арк. 72–119.
27. *Scaliger J. C. Poëtices libri septem ...* [Text]. / *Julius Caesar Scaliger* – Lugduni, 1594. – 212 p.
28. *Sententiae variae collectae.* – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, фонд I, № 6027.
29. *Thesaurus epitaphiorum veterum ac recentium selectorum .../ Opera ac studio Philippi Labbé. ...* [Text]. – Parisiis, 1686. – 626 p.
30. *Thesaurus phrasium poetarum / Edidit Ioannes Buchlerus.* – 1650.
31. *Via poetarum ad fontes ... vigesimo septingesimo 24. ...* [Text]. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, шифр ДС / П 254. – 308 p.
32. *Viridarium excelentissimae artis oratoriae ...1727 et 1728 ...* [Text]. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Інститут рукопису, шифр 686 /482 С. – Арк. 87–286.
33. *Vossius G. J. Poëticarum institutionum libri tres ...* [Text] / *Gerardus Johannes Vossius*. – Amstelodami, 1647. – 180 p.

Стаття надійшла до редакції 5.04.2012

Прийнята до друку 18.04.2012

**EPITAPH'S OF MARTIAL IN UKRAINIAN POETICS OF THE 17th –
THE FIRST HALF OF THE 18th CENTURY : FEATURES AND WAYS OF
RECEPTION**

Olga Tsyganok

*Taras Shevchenko National University in Kyiv,
14 Taras Shevchenko Blvd., Kyiv, Ukraine, 01601
tel. (+38044) 2393431, e-mail: olzyg@ukr.net*

The article considers school reception of the Martil epigrams as samples of epitaphs in the ancient Ukraine. They are mentioned in poetics, quoted in fragments or in whole, etc. Ways of the reception mostly were respected Western (Pontan, Masen) and Ukrainian (Prokopovich) poetics.

Key words: Martial, poetics, epitaphs.

**ЭПИТАФИИ МАРЦИАЛА В УКРАИНСКОЙ ПОЭТИКЕ И
РИТОРИКЕ XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ст. : НЕКОТОРЫЕ
ОСОБЕННОСТИ И ПУТИ РЕЦЕПЦИИ**

Ольга Циганок

*Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
бульв. Тараса Шевченко, 14, Киев, Украина, 01601
тел. (+38044) 2393431, e-mail: olzyg@ukr.net*

В статье рассматриваются особенности школьной рецепции эпиграмм Марциала как образцов эпитафий в древней Украине: они упоминаются, цитируются фрагментарно или полностью и т. д. Пути рецепции были преимущественно авторитетные западноевропейские (Понтан, Масен) и украинские (Прокопович) поэтики.

Ключевые слова: Марциал, поэтики, эпитафии

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161.2–3.09"18/19"Н. Кобринська: 17.022.1

ПРОЗА НАТАЛІЇ КОБРИНСЬКОЇ (ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ Й ПОЕТИКА)

Микола ЛЕГКИЙ

*Інститут Івана Франка НАН України,
пл. Міцкевича, 5, Львів, Україна, 79005*

Зроблено спробу окреслити ідейно-естетичну еволюцію творчості Наталії Кобринської, з'ясувати основні риси поетики її прози з огляду на жанрову, стильову, імагологічну сутність, виявити ознаки новаторства її художнього доробку, рецепцію її творів у тогочасній критиці.

Ключові слова: еволюція, поетика, реалізм, модернізм, метафізика, психограма, фольклоризм, ескіз.

Творчість Наталії Кобринської – письменниці, літературознавця, фольклористки, громадської діячки, однієї з чільних представниць жіночого руху в Галичині – не надто часто була об'єктом поважних і ґрунтовних студій. Увага дослідників зосереджувалася здебільшого на ранніх, реалістичних оповіданнях і новелах («Дух часу», «Ядзя і Катруся», «Задля кусника хліба», «Виборець» та ін.), рідше – на творах воєнної тематики («Кінь», «Свічка горить», «Каліка» тощо). Проза ж письменниці початку ХХ ст., котра демонструє зворот до глибинного зондажу психології персонажів, до фіксації найтонших вражень і переживань особистості, нахил до філософічності, до фольклоризму й міфологізму, нераз до відчуття трагізму існування людської душі (новели й ескізи «Омен», «Психограми», «У вирі», «Очі», «Засуд», «Під кінець життя», «Du bist die Ruhe» та ін.) з тих чи тих причин донині залишається не дослідженою й не вписаною в контекст творчості самої Н. Кобринської і в історико-літературний процес загалом. Переважна більшість оповідань і новел такого типу потребують републікації (давно назріла потреба повного зібрання творів письменниці), адже вони виявляють нові грані художньої майстерності авторки й суттєво збагачують жанрово-стилістичну й ейдологічну палітру української прози.

У цьому огляді спробуємо окреслити ідейно-естетичну еволюцію творчості Н. Кобринської, з'ясувати основні риси поетики її прози з огляду на жанрову, стильову, імагологічну сутність, виявити ознаки новаторства її художнього доробку, рецепцію її творів у тогочасній критиці.

Насамперед зазначимо, що світогляд майбутньої письменниці розвивався від ексцентрично релігійного до позитивістичного й формувався під впливом

праць Л. Бюхнера, Г.-Т. Бокля, Ч. Дарвіна, Е. Геккеля, Е. Ренана, а особливо С. Мілля: «Штуарт Мілля запанував над усіма моїми думками, – згадувала вона в незавершеній автобіографії (1893), що її писала на прохання О. Огоновського, – і я загадала, а навіть зачала разом з чоловіком перекладати се діло («Про неволю жінок». – М. Л.) на руське» [8, с. 377].

Значна заслуга у виробленні аксіологічних засад світогляду Н. Кобринської належить також М. Драгоманову та І. Франкові: «Майже неймовірно, що на дійсні, національні інтереси навів мене Іван Франко, якраз чоловік, котрий причинився найбільше до побороення у нас вузького націоналізму. <...> Тут доперва стало мене застановляти, для чого Драгоманов, чоловік європейської учености, посідаючи найбільш розповсюджений слов'янський язык, пише по-руськи, а властиво і стала пізнавати, що лише на національних підставах може піднятися маса до загальної культури і цивілізації» [8, с. 377].

По передчасній смерті чоловіка, Теофіла Кобринського (1882), яка завдала важкого болю й страждань, Наталя виїхала з батьком до Відня, де познайомилася з активним діячем місцевої «Січі» Остапом Терлецьким. Той заохотив її до літературної праці, про що в автобіографії вона писала: «Я запримітила, що Терлецький не уважає мене за якусь ексцентричну особу, а противно – за цілком щодо загальних питань реальну людину. Се дало повід, що я стала виговорюватися перед ним цілком, а не лиш наполовину, як се звичайно практикувала. Серед одної такої розмови Терлецький запитався, чи я коли не пробувала дещо писати. І став мене намовляти, щоб я взялася за писання. “Але про що і як писати?” – запиталась я здивована. “Про те, що говорите, і так, як говорите”, – відповів Терлецький лаконічно. <...> Коли він не відступав від свого, я забралася до роботи. Представила-м собі стару жінку в її відносинах до окружающих обставин в такий спосіб, як би я розповіла про се Терлецькому. Таким чином вийшла моя “Шумінська” і zarazом форма оповідання» [8, с. 378]. Твір «Пані Шумінська» (1883), надрукований в альманасі «Перший вінок», вдруге побачив світ під назвою «Дух часу». Молоду авторку підтримав також І. Франко, надрукувавши в «Зорі» оповідання «Задля кусника хліба» (1884).

Повернувшись у Галичину, Н. Кобринська організувала в Станіславові «Товариство руських женщин» (1884), мету й завдання якого визначала так: «Ми поклали собі метою впливати на розвій жіночого духа через літературу, бо література була все вірним образом ясних і темних сторін суспільного ладу, його потреб і недостатків» [8, с. 316]. Адже література, на її думку, спроможна найкраще передати загалу найновіші суспільні ідеї, будити в ньому ясну, свідому думку, і тим здатна значно краще прислужитися суспільству, ніж будь-які широкі «філантропійні заведення» [8, с. 319].

Змагання за індивідуальну й соціальну гідність жінки, за здобуття її прав займати гідне місце в суспільстві, при кожній нагоді доводити її силу й талант, дані природою – ось найголовніші завдання жіночого руху, що на них акцентувала Н. Кобринська. «В цім і лежить ціла суть так званої жіночої емансипації, – писала вона, – щоби жінка не тільки мала право, але й вміла думати й говорити сама за себе, а не була вічно сугестіована поглядами і думками

мужчин»; «Іти крок за кроком, добиватись своїх, прямуючих до вищого розвитку людськості прав – поборювати противні погляди, що здержують найприродніший хід нових питань, доказувати при кожній нагоді силу і спосібність, дану жінці природою, та здобувати всі становиська, що в'яжуться з новими, пробиваючими собі дорогу завданнями часу – повинно бути цілію стремління жіночого руху» [4, с. 13].

Діяльність у «Товаристві» спонукала Н. Кобринську активізувати творчу працю, ба більше, до такої ж активності письменниці закликала жінок не лише з Галичини, а й Буковини та України, інтенсивно листувалася з Оленою Пчілкою, О. Кобилянською, Є. Ярошинською, Ганною Барвінок, Лесею Українкою, У. Кравченко та ін. До речі, саме під впливом Н. Кобринської ідеями жіночої емансипації перейнялася О. Кобилянська, котра не випадково свою повість «Людина» (1894) присвятила галицькій посестрі. Її заходами за допомогою Олени Пчілки й підтримки І. Франка з'явився альманах «Перший вінок» (1887), що об'єднав жіночі літературні сили. У цьому виданні побачили світ оповідання Н. Кобринської «Пані Шумінська» і «Судія» (1884). У рецензіях «Руський жіночий альманах», «Українська альманахова література» (обидві 1887) І. Франко високо оцінив це видання, назвавши його книжкою, «що становитиме надзвичайно важливий і симпатичний вияв у духовому житті українських жінок» [23, т. 53, с. 192]. У статті «З остатніх десятиліть ХІХ віку» він визнав, що «Перший вінок» належить до «найкращих і найбагатших змістом наших видань із того десятиліття», а «для історика нашої культури і нашого національного відродження ся книжечка завжди буде дорогоцінною пам'яткою» [22, т. 41, с. 502]. Також Н. Кобринська була редактором-упорядником літературно-публіцистичного збірника «Наша доля», який вийшов трьома випусками в Стрию (1893) та Львові (1895–1896). У ньому надруковано художні твори та публіцистичні праці О. Кобилянської, Є. Ярошинської, Ганни Барвінок, самої Н. Кобринської та інших авторок.

Творча спадщина Н. Кобринської порівняно невелика, проте відзначається неабиякою різноманітністю тем, мотивів, наративних форм, жанрових та стильових вирішень. Еволюція її творчості доволі складна. Кінець 1880 – перша половина 1890-х років – досить плідний період творчості Н. Кобринської. Оповідання «Янова» (1885), «Виборець» (1889), «Жидівська дитина» (1890), «Liebesahnung» (1892), «Перша учителька» (1892), психологічний ескіз «Душа» (1895), повість «Ядзя і Катруся» (1890), що вийшли з-під її пера, письменниці об'єднала в збірці «Дух часу» (1899) і «“Ядзя і Катруся” та інші оповідання» (1904). Ці твори написано переважно в реалістичній стильовій манері, що відповідало тодішнім поглядам письменниці на літературу та її завдання. «В наших часах, – писала вона в статті «Про первісну ціль Товариства руських жінок в Станіславові, зав'язаного 1884 р.» (1887), – новим і найбільш відповідним напрямком літературним є реалізм, т. є. представлення дійсного світа, дійсного життя, дійсних, не абстракційних і не підкрашених людей та людських намітностей і відносин. Напрямок той у нас поки що бореться ще з останками напрямів давніших, котрі виводять проти нього правила мнимої естетики або

стараються вирвати йому ґрунт з-під ніг, денунціюючи його як щось революційного і "неблагонадежного"» [8, с. 316–317].

Мистецький шлях розпочала філософсько-психологічним оповіданням «Дух часу» (1883 рік), яке написано у формі спогадів шістдесятилітньої попаді Шумінської, матері чотирьох дітей, котра при в'язанні панчішки згадує все своє життя, свої надії й сподівання від нього. Обсяг її інтересів, старань, прагнень і мрій не виходить поза межі її домівки. «Вона хотіла, щоби всі її сини були попами, а доньки попадами та щоби всі добре та в достатку жили» [8, с. 33]. Проте усталений, традиційний триб життя попівської родини несподівано руйнує «дух часу» – невідоме досі поняття, котре вривається в її свідомість болючим відкриттям. Він, «той демон, що все дороге псував і нищив», «бував віковий порядок» докорінно змінив погляди й інтереси її дітей. Старший син, попович із діда-прадіда, відмовився від священничого сану і став професором; донька захопилася читанням книжок; наймолодший син, пішовши на навчання в університет, зробився атеїстом та проповідником ідей людської свободи й рівності; нарешті, юна внучка висловила намір стати вчителькою. «Дух часу стояв перед нею в цілій своїй грізній поставі, стояв, як на згарищі усіх її планів і надій. Він не лишив їй жадної потіхи, не ошадив жадної дитини» [8, с. 42]. Спогади старої Шумінської про сімейні події, отже, чергуються з її рефлексіями й роздумами. Дух часу відкрив перед її очима різкий контраст поміж колишніми мріями й теперішніми реаліями, породив конфлікт інтересів поміж нею та її дітьми – й вніс у її внутрішнє єство сум'яття, смуток і біль.

Варто зауважити, що дебютним твором Н. Кобринська увійшла в літературу тонким знавцем жіночої психології, письменницею, котра зуміла відчувати, збагнути й художньо передати настрої й емоції *Zietgeist*-у. У власноручному анотованому бібліографічному покажчику своїх творів «Оповідання і критики» (1893), виготовленому для О. Огоновського, писала: «Мушу також замітити, що то перше оповідання, котре я написала, і, гадаю, що може служити за доказ, що у мене були уже ідеї зовсім сформовані, коли взялась за перо» [1, с. 1].

Твір прихильно оцінив М. Грушевський. Він полемізував з Г. Цеглинським, котрий закидав Н. Кобринській, що прояви «духу часу» в її творі мають занадто мало позитивного, є надто слабкими, а старше покоління «представлене трохи не ідіотичним», бо авторка не має симпатії до «бувальщини». На думку ж М. Грушевського, старосвітські погляди і старі часи Н. Кобринська передала цілком точно, «з незвичайним теплом, із симпатією до сеї самої "бувальщини", а разом без усякої ідеалізації, без усяких сентиментальних зітхань по добрих старих часах». Критик відзначив також вдалу композицію й доречно обрану форму рефлексій [3, с. 8, 9].

Схожим за формою є наступне оповідання – «Судія» (1884), що також подає спогади людини в момент психологічного зламу. З цього приводу Н. Кобринська зазначала: «Д[обродій] Цеглинський в своїй критиці сказав, що такого темату наша література ще не мала, – я також не знаю подібного твору не лиш в нашій, але і в багатих літературах, але всесвітня література така багата, що

я можу і не знати. Наша критика трактує "П[ана] судію" дуже шаблоново, а я, признатися, дорожу тим тематом може ще більше, як тематом "П[ані] Шумінської"» [1, с. 2].

Безіменний суддя, завжди безкомпромісний і чесний, змушений врешті йти на угоду з власним сумлінням через важке матеріальне становище родини й хворобу дружини. Несправедливо відсуджує ґрунт, що належав чотирьом дітям-сиротам, євреєві-орендареві, прирікши цих дітей на голодну смерть. Тепер докори й муки сумління гризуть його душу, не дають спокою, викликають навіть видіння й галюцинації: «Якісь темні, гидкі зариси, викривлені постаті і лиця переміняються в щораз нові страшні потвори, летять шаленим колесом і заносяться роздираючим реготом» [8, с. 89]. Перед душевним зором судді найчастіше виринає привид давнього друга, котрий шпигає справедливими звинуваченнями й котрого позбутися ніяк не може: «Але привид не щезав, а ріс і ріс, аж роздвоївся на два великі каблуки, розвинувся і простерся у дві широкі противоположні дороги» [8, с. 89]. Виклад набуває при цьому видимих ознак «потoku свідомості», зокрема посереднього внутрішнього монологу з мінімальним авторським коментарем. Хоча твір має виразні риси психологічного оповідання, та його кінцівка містить новелістичний пуант із символічними образами: «І засміявся, що аж люлька з уст випала. З давнього погаслого в печі огню лишилась лиш купка сивого попелу» [8, с. 90]. Таким самим перегорілим попелом здається персонажеві прожите життя.

Провідну ідею оповідання «Задля кусника хліба» письменниця сформулювала сама: «Жінка виходить замож не по волі серця, а зневолена силою економічних обставин і теперішнім становищем жінки в суспільності» [1, с. 1]. Донька священика Галя, молода й напрочуд красива дівчина, по смерті батька не може влаштувати особистого життя й заходить у безвихідь. Її мрії – «здобути любов правдиву, аби досягнути кращої долі» [8, с. 68] – не збуваються. Майнові, станові й родинні передсуди стали на перешкоді щасливому заміжжю дівчини: «Люде безмилосердно відвернулися від неї і кинули їй на дорогу лише кусник сухого хліба» [8, с. 75]. Поневіряючись з місця на місце, «задля кусника хліба» вона змушена вийти заміж за сільського вчителя Антона. Порівняно з попередніми психологічний зондаж у цьому творі послаблено; оповідання тяжіє радше до соціально-побутового різновиду. Втім, сама Н. Кобринська доволі критично поставилася до нього: «Прочитавши моє оповідання видруковане, – писала вона до І. Франка 18 грудня 1884 року, – побачила ще більше недокладність оброблення, і аж встид мені зробилося, що так неперебране вийшло на світ» [Цит. за: 25, с. 176]. Це, однак, не завадило Франкові назвати його «глибоко продуманою і опрацьованою новелою» [22, т. 27, с. 106], найкращим із усієї творчої спадщини Н. Кобринської [22, т. 41, с. 435]. До всього, вловлюються виразні інтертекстуальні паралелі між оповіданням «Задля кусника хліба» та повістю О. Кобилянської «Людина» (1894), в якій Олена Ляуфлер, сильна й вольова дівчина, зневолена матеріальним становищем родини, виходить заміж за лісничого Фельса, являючи себе людиною слабкою й залежною від обставин. Повість буковинської письменниці стала прямим відгуком на

Тим часом Катруся, рано залишившись сиротою, «як дика хопта, росла власним промислом і власними силами» [8, с. 151]. Вона – молода й красива, не обділена увагою сільських парубків; однак зрада коханого, котрий засватав багатшу дівчину, а також скрутне матеріальне становище, задля покращення якого вона змушена важко працювати на заробітках, в сукупності наклало відбиток на її характер, зробивши її легковажною, гризкою й ущипливою. Вона важко працює й після одруження з Максимом, а невдовзі стає вдовою з трьома дітьми.

Коли сильний град знищив надії селян на майбутній хліб, Ядзя докладає всіх зусиль, щоб порятувати їх у біді, збирає кошти для їхньої допомоги. «Се нещастя селян глибоко тронуло Ядзю, і вона задумала зарядити велику допомогу всеї повітової шляхти і інтелігенції на користь бідних селян» [8, с. 184]. Шляхетний, хоч і малопомічний («по гарцеві збіжжя і по десять крейцарів») учинок панни наражається на невдоволення з боку Катрусі: «Се так з тим, як без того», – й викликає в Ядзі рефлексії про зухвальство й невдячність простого люду.

Повість Н. Кобринська написала 1890 року для альманаху «Dla głodnych», де вона й була вперше надрукована польською мовою в перекладі Марії Шеліги під назвою «Na przebój» («Напролом»). Згодом, за листовною, очевидно, порадою І. Нечуя-Левицького (цей лист не зберігся) письменниця переробила твір, доповнивши й розширивши його. У листі до автора «Кайдашевої сім'ї» вона прояснила історію створення канонічного тексту своєї повісті, яка в новій редакції увійшла до збірки «“Ядзя і Катруся” та інші оповідання»: «Як я Вас, Добр[одію], ціню, най буде ліпшим доказом те, що в передруку “Ядзі і Катрусі” дорабляю кінець, як то Ви мені, Добр[одію], перед роками радили, – а я не з тих, що люблять послухати. Сей передрук вийде разом з усіма моїми новелями особною книжкою» [18, с. 122].

Ідейне осердя нової редакції повісті сформулювала сама Н. Кобринська: «Тут представляю відносини двора до села (так улюблену тепер тему польських писателів), відносини до чоловіка панночки а простої дівчини, – найважливіше тут – економічній нужді чоловіка не допоможуть ніякі філантропійні подвиги, котрі виходять просто іронією» [1, с. 2]. У праці «Дещо в справі жіночих типів» (1894) П. Грабовський з цього приводу зазначив: «Я не знаю добре, що становить собою освітня жінка в Галичині. Тип панночки Ядзі, змальований Наталею Кобринською, вважається дуже блідим і для нашого часу забарним. Танцюрки “на добродійні цілі” не варті серйозної згадки» [2, с. 43].

Художню вартість твору трохи знижують деяка розтягнутість, подекуди перевантаженість етнографічно-побутовими та виробничими деталями й описами (вечорниці, побут селян на Буковині, де працює на заробітках Катруся, вирощування тютюну). У текст повісті вкраплюються й натуралістичні описи, назагал не властиві для творчості Н. Кобринської. У листі до І. Франка від 23 липня 1884 року письменниця визнавала недоліки своїх перших «письм»: «Я знаю докладно хиби моїх мізерних творів. Знаю, що форма негладка, язик

шорсткий, а ходить мені лиш о провідну ідею і психологічні обсервації, – отож прошу передусім на тії точки точки звернути свою увагу» [Цит. за: 25, с. 175].

Соціально-психологічний образок «Жидівська дитина» (1890) схожий до новели І. Франка «Пирог з черницями» (1884). Твір останнього, цілком можливо, міг стати передтекстом для образка Н. Кобринської: вони споріднені проблемами виховання й становлення гешефтсмана (перший) і гешефтсфрау (другий); в обох головним персонажем є єврейська дитина; обидва автори студіюють дитячу психологію. В душі 11-річної Гінди Розенталь борються два почуття: любові до грошей і до нових покупок, а внутрішня боротьба формує характер дівчини-гендлярки, яка з усього намагається дістати матеріальний зиск.

Педагогічні проблеми порушила Н. Кобринська і в оповіданні «Перша учителька» (1892). 50-літня Тетяна, нянька чотирьох дрібних дітей у священничій родині, граючись із ними, розповідає їм народні казки, перекази, легенди, повір'я тощо, співає пісень. Власне, сюжет оповідання твориться за принципом нанизування фольклорних фабул, що виходять із уст Тетяни (мимоволі пригадується сюжетна форма Винниченкового «Намиста»). Вони й покликані вщепити дітям високі моральні якості, навчити їх розуміти добро й зло. «Кожний чоловік, – повчає вона, – повинен бути добрим і не робити людям кривди» [8, с. 208]. Це, власне, перший твір письменниці, заснований на фольклорних сюжетах, виявляє любов авторки до народної творчості й глибоку обізнаність із нею.

Назва настроєво-фрагментарного психологічного етюду «Liebesahnung» («Передчуття кохання», 1892) походить від назви однойменної картини, що її любить споглядати юний студент Денис М. На ній зображено його ідеал – красиву дівчину з білявим волоссям і синіми очима. Він шукає таку ж у реальному житті, марнуючи цілі години на її пошуки в великому місті. Врешті, по дорозі на вакації зустрів схожу дівчину в поїзді – і то саме в той момент, коли вона переживала оте передчуття кохання: «Руки її зраджували нетерпливість і здавалося, що рух залізниці був для неї заповільний» [8, с. 220]. І не дивно, бо на одній із більших станцій до неї приєднався молодий мужчина, котрого дівчина, очевидно, навзаєм кохала – посеред ночі Дениса розбудив звук їхніх поцілунків, і «якийсь жаль, туга й біль сіпнув його серцем» [8, с. 220]. Сюжет твору розбудовується за принципом метонімічної антиципації – перенесення назви та поглиблення її. У творі письменниці вперше заторкує те глибинно-несвідоме, яке щойно оприявнюється у психіці юнака.

Твори Н. Кобринської 1880 – початку 1890-х років, як уже йшлося вище, написано в реалістичній стильовій манері з позитивістським підґрунтям. Опертя на позитивний досвід, пошук причинно-наслідкових зв'язків між поняттями та явищами, міметизм у зображенні матеріальної природи речей – усе це притаманне творчості письменниці цього періоду. Водночас для неї характерні глибокий психологізм (онтологія душі персонажа здебільшого узалежнена від зовнішніх життєвих чинників), зокрема демонстрація важкої боротьби двох первнів у внутрішньому єстві особистості, а також філософічність в осмисленні взаємостосунків у системі «людина–суспільний поступ». Перо письменниці тяжіє

здебільшого до соціально-психологічного оповідання (є й філософсько-психологічне), такої ж повісті, хоча з'являються в неї й спроби у настроєво-фрагментарній прозі. «Взагалі стараю о вірні типи з нашої суспільности, – писала вона, – і психологічну правду» [1, с. 2]. Авторка порушувала також проблеми виховання; у цей період творчості виявляється й її увага до фольклору.

Водночас Н. Кобринська виступила на літературній арені і як літературний критик та фольклорист, опублікувавши в періодиці низку статей та рецензій («Про "Нору" Ібсена», «Август Стріндберг», «Символізм в народній пісні», «Не ходи, Грицю, на вечериці (Драма Старицького і народна пісня)»). У тих-таки «Оповіданнях і критиках» вона зізналася, що підготувала до друку рецензії «Дещо про "Крейцерову сонату" Толстого» і «"Boa constrictor" Франка» [1, с. 2], які, очевидно, не збереглися. В її архіві є й записи фольклорних текстів. Можна припустити, що захоплення модерними явищами європейських літератур, з одного боку, й пильна увага до фольклору, з іншого, – призвели до зміни стильової домінанти у творчості письменниці. Твори, написані наприкінці 1890–на початку 1900-х років – «Судильниці» (1894), «Рожа» (1897), «Чортище» (у першій редакції – «Чудовище», 1898), «Хмарниця», «Простибіг» (обидва 1904), об'єднані в збірку «Казки» (Чернівці, 1904), а також «Омен», «Блудний метеор», «Св. отець Миколай» (усі 1899), «У вирі» (1904) – засвідчують про нахил авторки до символістичного осмислення буття, до зображення ірраціонального, метафізичного, до використання фольклорної фантастики, до експериментаторства в дусі символізму й містицизму.

Інтенції Н. Кобринської до глибинного психологізму й фольклоризму ферментуватимуться в її подальшій творчості в жанр літературної казки. Зокрема, 1894 року побачило світ оповідання «Відьма», що в остаточній редакції дістало назву «Судильниці. (За народними казками й оповіданнями)», згодом «Рожа», «Чудовище» (в другій редакції «Чортище»), в перші роки ХХ ст. – «Хмарниця» і «Простибіг». Упродовж 1903–1904 років у чернівецькій газеті «Буковина» письменниця надрукувала цикл «З того світу уяви», в який об'єднала названі твори (крім «Чортища»), а 1904 року в Чернівцях видала збірку «Казки» з такою дедикацією: «Світлій частині народної душі, чільній українській письменниці, гарячій прихильниці наших поневолених селянок, Олександрі Кулішевій (Ганні Барвінок) присвячує на доказ високого поважання авторка»; збірку, котра засвідчила зміну художньо-естетичних пріоритетів і перехід письменниці до нового типу творчості.

У передмові до збірки під назвою «Що мене вражало» Н. Кобринська писала: «В міру, як входила я в чарівний світ нашого фольклору, вражала мене правда слів одного з великих італійських майстрів (Buonarrotti), що "ніхто не в силі видумати щось такого, щоби уже не дрімало у корені зруба" – "не лежало десь у споді народної душі" (як каже знов Мандельштайн). Провідна думка моїх казок – то демонічна сила в природі, виступаюча з цілим апаратом мотивів, аксесорій і почувань простолюдина» [5, с. 1].

Ведучи мову про природу творчості Н. Кобринської, на сторінках «Літературно-наукового вісника» М. Грушевський навів уривок її листа до нього,

в якому письменниця сама виявила відтінки власної художньої свідомості, «прив'язаної» до колективного несвідомого народу. В ньому, зокрема, йдеться: «Перше, що вражало мене в наших народних казках, то *Wahrheit und Dichtung* в цілیم значінню того слова. Не раз буває, що сама основа фантастична, а всі описи, характеристика людей вражають реалізмом, часом противно (але то рідкість). Одначе завсігди побіч світа змислового, доступного, з'являється світ інший, неясний, незрозумілий, якби надприродний, котрий в уяві простолюдина нерозлучно в'яжеться з світом реальним. Хмарка, що заступає місяць, сніг, що зсувається зо стріхи – то судильниці, що проповідують долю чоловіка; самотний в полі корч рожі – то заклата дівчина; вихор – то чорт показується чоловікові. Всюди якісь невидимі сили, з котрими чоловік входить у близький контакт. “З того світа уяви” – такий заголовок хочу дати своїм казкам. Першою з них появилася в друку “Відьма” (що хочу перезвати на “Судильниці”); тут застановила мене віра нашого народу в фаталізм, убраний в поетичну форму птахів. В “Чортищі” виходить знов вельми цікавий погляд на талан, що походить від чорта в виді горівки. Рожа – то дівчина, покарана за пиху, за те, що хлопців не любила, а лиш дурила (кокетство); її вибавляє вища загальна любов. В описах природи старалась я про якнайбільшу гармонію. В “Рожі”, н[а]пр[иклад], зізда – то сільська дівчина, що вийшла за ворота і виглядає милого і т. і.» [3, с. 16]. У листі від 28 лютого 1898 року цього ж адресата Н. Кобринська писала: казка – «лише скелет, а головну роль грає артист» і зізнавалася в тому, що «старалася, однак, задержати вірність характеру казки, навіть щодо її моралі» [Цит. за: 3, с. 24].

Творчість Н. Кобринської закорінена у фольклоризм та міфологізм: письменниця активно використовує народні легенди, повір'я, перекази, пов'язані з надприродними міфологічними істотами. У «Судильницях» два срібно-сірі птахи віщують долю новонародженій дитині, й їхні віщування достеменно здійснюються. Образ птахів-судильниць злютовує кілька сюжетів: про дитину, котра знайшла смерть в криниці, про жовніра, що одружився з дівчиною, яку в дитинстві посадив на кіл, але вона не загинула; про парубка, котрий став причиною смерті батьків, нарешті, найдовший, – про відьму, яка робила людям усіляку шкоду (він, своєю чергою, розпадається ще на кілька сюжетів). «Відьма, – зазначала Н. Кобринська, – то також містична потуга жінки, проявляючися лиш у негативнім значінню у вічній борбі добра і зла. Та космічна жінка має за собою вікову історію у всесвітній літературі яко персоніфікація злих наклонів свого полу або жертва вікових пересудів. У мене не всходить вона ані алегорією, ані реальним типом, лише скристалізованим поняттям нашого народу, її демонізму, з відповідними акцесоріями і примітивним, локальним колоритом, без ніяких підкладок і тенденцій» [4, с. 2].

Останній розділ казки – антитеза до попередніх. Почувши вночі присуд дитині, яка от-от мала народитися, старий богомолець пристрасно молиться до Матері Божої, котра «зступала з престола, плила серед зізд, свічок і обляків кадила, прикладала руку до зболілих сердець, утирала сльози, здоровила хорих і тихомирила стони нещасних» [4, с. 43]. У кульмінаційний момент, коли мало

збутися пророцтво судильниць, «Матір Божа вихилилась із рамок і накрила його (10-літнього хлопця. – М. Л.) своїм довгим, прозорим рантухом» [4, с. 47] – урятувала дитину. Лишень віра у всемогутню силу Богородиці дала богомольцеві змогу відвернути смертельний присуд долі.

«В “Судильницях”, – писав Д. Лукіянович, – маємо кілька таких казок, де представлена віра нашого народу в фаталізм, де дрібку відхиляється заслона фаталізму і закритих перед нами прав, які з різних познаних і прочуття може відгадувати лише той, хто має тонші нерви і більше, ніж інші, чутливу душу» [20, с. XV]. Адже саме інтуїція (прочуття), сні, видіння найтісніше пов’язують людину з природою і повинні бути основним джерелом художньої творчості. Тим-то письменники нової доби повернулися в своїх творах до того, що вже використовували романтики для висловлювання творчих ідей, тобто до народної віри в духів і в увесь надприродний чуттєвий світ. «Тут бачимо найлучче, – продовжував він, – як символісти і модерністи, а між ними й Кобринська, сягнули до того, що “дрімає в корені зруба”, що “лежить десь у споді народної душі”» [20, с. XVII].

Ведучи мову про образ чорта, що сформувався у свідомості нашого народу, Н. Кобринська виокремила основні його риси: «Робить людям пакості, але лиш тогди, як його розсердять. Задержує, однак, загальний і вельми поважний рис: жадоба пановання над чоловіком і вельми оригінальну черту, приписувану його демонічній власті, як сила людського таланту» [5, с. 2]. Якраз такого чорта письменниця вивела в казці «Чортище». Він за допомогою горілки надихає коваля-художника на писання портрета, а потім мстить йому, як і бідному селянинові Матієві, котрий взамін за гроші відмовився плюнути на Христове розп’яття й порізати його ножом.

У казці «Рожка» переплетено мотиви двох попередніх творів: Мати Божа під омофором ховає зухвалу й легковажну дівчину Марину від переслідувань і помсти чорта. За умовою Богородиці дівчина може бути спасенна, коли її поховають живцем у полі на розстайній дорозі. Так і трапилося – й «на високій могилі, у головах дівчини, виринула червона галузка з дрібними зеленими листками й розрослася у корч польової рожі» [5, с. 104]. «В “Рожі”, – пояснювала задум Н. Кобринська, – демонічна сила міцно зв’язана з людським організмом як відпорність жінки супротив мужеського полу з характеристичними чинниками тої появи. У дальшій тягу того народного оповідання любов і материнство воскресають живцем поховану дівчину, очищену з нечистих сил. Але що фабула взагалі невидну грає роллю в моїх казках, уриваю на легендарнім поданню о Матері Божій» [5, с. 3].

Імпресіоністичний образок «Хмарниця» (1904), заснований на зорових і слухових відчуттях, схожий до Франкового оповідання «Під оборогом» (1905). Михайло Федів, чарівник і мольфар, відгонить від села величезну градову хмару – хмарницю. Проте надприродною, мало не демонічною силою в цьому творі наділена сама людина. Нарешті, у центр ще одного фрагментарного твору – «Простибіг» – поставлено магічну силу слова, що його вимовляє старець. Написане на папері, воно переважило даного старцеві червінця.

На думку Д. Лукіяновича, Н. Кобринська в «Казках» «слобонилася, очевидно, від похибок романтиків (сентименталізм, неприродність, до смішности неправдиві креації сільські). <...> Вже сам вибір матеріялів із цілого баласту – річ нелегка, коли мається видобути з нього артистичну красу і поезію. Сих прикмет не можна псувати, коли артист хоче вляти в них новочасну ідею і витиснути слід новочасного майстра. Здається, що авторка станула на висоті своєї задачі: умітно підхопила і обробила предмет, а всюди достроїлася до тону і виображення нашого люду, задержала красу і оригінальність матеріялу» [20, с. XVIII–XIX].

Збірка «Казки», отже, виявила новий тип творчості Н. Кобринської, заснований на фольклоризмі, на визнанні єдності реального й трансцендентного первнів світобудови, на метафізичній і містичній образності, глибокому символізмі. Збірка знаменує відхід письменниці од реалістичної творчості, засвідчує пошук нових шляхів художнього вираження. Фольклоризм, релігійна й народнописенна символіка стали під її пером вагомими засобами модернізації української прози.

1899 року на шпальтах тієї ж «Буковини» Н. Кобринська опублікувала символістсько-психологічні етюди «Блудний метеор», «Омен», «Св. отець Миколай», котрі легко об'єднуються в цикл. Складна художня образність, оперування астрально-міфологічними символами, визнання складності й взаємозумовленості стосунків між трансцендентною сферою Всесвіту й глибинними процесами людської психіки, визнання розмитості меж поміж матеріальною й нематеріальною природою – ось основні художньо-аксіологічні ознаки цих творів. У «Блудному метеорі», наприклад, передано жіночий біль, розпуку й тугу через втрату коханої людини. Тут з'являється образ «від болю роздертої душі чоловіка» (людини), а також «безмисленої глухої потуги, що навіть не знає своєї сили, лише без упину суне перед себе» – смерті. Варто зауважити, що в демонстрації цих «психограм» людської душі імпресіоністичні елементи стилю письменниці перемішуються з експресіоністичними. У момент, коли душа жінки опанована неземною тугою й розпачем, до неї прилітає метеор (промінчик), який «продер листя старого дуба й огорнув сумну стать жінки» – символ надії й заспокоєння; він відкриває її душі «ясні, далекі горизонти». У стані емоційного афекту «дух її підіймався к небу, будував облачні замки, в'язав золотою ниткою проміння фантастичні хмар городи». Коли ж метеор блідне й зникає, душа героїні «без світла, звуку, почувань, летіла в якісь безконечні омертвілої скуки простори, де кожне, не будучи смертю, завмирає життя» [12].

У хворої на туберкульоз молодой жінки («Омен») несподівано спалахує недавно куплена хата. Назва етюду велить здогадуватися про сприятливе чи несприятливе знамення, яке передує цій події. Візит молодой жидівки, згадка про дивака-постояльца, виття собаки й могли бути зловісними віщуваннями. Можливо, страшна пожежа також є оменом, котрий символізує майбутнє одужання або смерть пані? Хай там як, та цей невеликий фрагментарний твір зітканий із суцільних натяків і недомовленостей, сповнений реальних і сюрреальних образів, химерно між собою поєднаних [11, с. 1–2].

Персонажі Н. Кобринської зображені у станах емоційної афектації, коли психіка кожного з них переходить до стану внутрішнього самозаглиблення, при якому душа цілковито автономізується від тілесної оболонки, впадає у стани осяянь, позаземного споглядання, своєрідної нірвани, мандрує, образно кажучи, в духовний вирій. У самій вже назві ще одного твору такого гатунку – «У вирі» (1902) – закладено глибокий символічний сенс. У цьому видінні з суттєвими ознаками притчі дівоча душа звертається до орла, який полишив її й полетів у далекі світи зі змією в кігтях. Змія закликає птаха не зважати на дівчину: «Жінка повинна більше любити, ніж бути любленою. <...> Не хоче вона піддатись твоїм бажанням і волі, то поспитай старої баби, що йде напроти Заратустри, вона подасть тобі на се спосіб» [17, с. 3]. Але крик дівчини змушує змію впасти й потрясає душею орла – він повертається до неї. У творі, що написаний не без впливу філософії Ф. Ніцше, письменниця за допомогою символів прагнула виявити зв'язок між видимими й невидимими предметами та явищами, проникнути у суть незвіданого й нематеріального, простежити незримі еманції людської душі, її інкарнації й перевтілення.

Ці й наступні твори Н. Кобринської відзначаються також модерними тенденціями до ліризації та ритмізації прозового тексту. Для неї головне, за словами І. Франка – «людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження» (можна б додати – переливи світла й темряви в самій душі); в її творах «розлита» «непереможна хвиля ліризму», разом із іншими представниками молодшої генерації письменників її можна назвати, за Франковим-таки визначенням, поеткою душі, психологом і ліриком, адже «се вже не техніка, се спеціальна душевна організація, виплід великої культури людської душі тих авторів» [22, т. 35, с. 108–109]. Хоча І. Франко й не називав ім'я Н. Кобринської серед представників молодшої (модерної) генерації письменників, все ж її творчість кінця 1890 – початку 1900-х років за всіма ознаками до неї належить.

Отримавши від Б. Грінченка запрошення до участі в збірнику на честь П. Куліша (він вийшов у Києві 1903 року під назвою «Дубове листя»), Н. Кобринська зізнавалася в листі від 27 березня 1901 року: «Журуся лиш, бо не знаю, чи моє теперішнє писання відповість тонові і вимогам Вашого видавництва. Я маю доста понаписуваних новель, новельок, а навіть довших оповідань, але те все націховане инчим троха характером, як попередні мої письма.

Вправді я не сходжу з дороги реалізму, але коли до тепер, згідно з усіма реалістами, клала-м натиск на обставини життя, тепер більше кладу його на прояви душі, виходячи поза межі звісної нам психології» [18, с. 126]. А в іншому листі до Б. Грінченка писала: «Я взагалі бою[сь], чи що з моїх письм надається, а властиво чи пристосується до програми видавництва. Правдоподібно, дістала-м запрошення на підставі моїх давніших письм, наколи дух часу чимсь троха инчим на мене повіяв.

Помимо того, я все-таки не сходжу з реалістичного становиська, котрого головною прикметою вірна об[с]ервація життя, і все, що тепер пишу, є лиш

розширенням того колеса обсервацій, головно обсервації вражінь» [18, с. 127]. Стурбованість Н. Кобринської виявилася марною, бо співупорядники альманаху «Дубове листя» Б. Грінченко, М. Коцюбинський і М. Чернявський надрукували в ньому шкід «Очі».

Републікувавши «Блудний метеор» на сторінках «Літературно-наукового вісника», М. Грушевський високо оцінив його художню вартість. Він відзначив, що, хоч і не є палким прихильником декадентської літератури, все ж вважає твір Н. Кобринської зразковим для декадентизму типом саме завдяки тонкому відчуттю ритму фрази – й кваліфікував його жанрово-видовий різновид як поезію в прозі [3, с. 22].

Етюди письменниці вподобав В. Стефаник. У листі до О. Кобилянської від 12 вересня 1899 року він писав: «Вітаю в руській літературі містицизм в особі Наталії Кобринської» [21, с. 194]. На відміну, до речі, від її попередніх творів, про що повідомляв Л. Бачинського: «Я дуже скептично відношуся до образування галицьких жінок. <...> Кобринська, напр[иклад], є талановита, та образування у неї нема. Stuart Mill, кілька книжок інших за емансипацію і з економії – то ціле джерело, з котрого черпає, – і є нудна» (лист від 14 травня 1896 року) [21, с. 67].

Пильна увага до психофізичного буття індивіда, прагнення досягнути «філософію душі» [24, с. 15], схильність до психологізації й ритмізації прозового тексту, до лаконічності вислову й мініатюрування, а також заглиблення в художню проблематику життя й смерті, потяг до містики ферментувалися в подальшій творчості письменниці. Такі тенденції започатковано твором «Душа. Психологічний ескіз» (1895). Жанр тут цілком відповідає авторському визначенню. Молодий священник Урбанович, письменник, автор ескізу «Душа», першим критиком якого є пані Євгенія. Вона закидає йому, що той сухо зобразив смерть умираючої людини – і невдовзі сама стає свідком конання Урбановича, яке пригадало їй смерть молодого сина. Одразу по смерті отця вона помітила в кімнаті «фігуру легкої, прозорої хмарки, що підносилося вгору над умершим, немовби ломилася і пропадала поволі. Треба було ще хвили, одної хвили, щоби те, що вона бачила, спокійно знялося вгору й відлетіло» [8, с. 250]. Смерть людини, робить висновок вона, – не буденне, а високо трагічне явище. Ольга Кобилянська першою помітила інтертекстуальні зв'язки цього твору і відзначила його сильний сугестивний вплив: «Нарис Кобринської подобався мені. Сюжетом нагадує мені він Метерлінка, написаний живо, і при читанні бігають мурашки по плечах» [7, с. 329].

Хоча листи І. Франка до Н. Кобринської не збереглися, та з епістол письменниці до І. Франка видно, що між цими двома майстрами слова виникла ціла листовна дискусія з приводу новели «Душа». Зокрема, у листі з 16 листопада 1898 року вона писала: «Теперішній напрям “настрою” перейшов сильно реальну школу, то ж на становиську того ж напрямку може стати лиш тонкий реаліст. У нас не тепер, то в четвер станете Ви, я, Стефаник <...>. Ви упередили мене в реалізмі, і я Вам поклонилося, тож болить мене дуже, для чого Ви мені не хочете признати, що моя “Душа” носить ціхи нового напрямку». Адже «що означає Душа? Вражіння, яке робить смерть не присуттє тому актові, настрої присутніх

людей. То таке ясне, то чому Ви мені того не признаєте?» І далі: «Що вона (новела. – *М. Л.*) є зовсім на новий лад написана, доказує і те, що Ви у своїм письмі сказали: що оповідання розвивається зовсім примітивно. Не повірили би-сте, як тог мені полстило, я навіть не можу вірити, аби нові течії так сильно мене захопили не лиш щодо змісту, але і форми. Вертати назад до примітивізму є ціллю нової школи, в котрій домінує Метерлінк». На думку письменниці, ознакою довершеності новітнього мистецького твору якраз є його здатність збуджувати естетичні відчуття і викликати враження: «Кажете, що “Душа” зробила на Вас вражіння, а заразом, що не є артистично написана? Се суть дві суперечності, котрі не дається погодити. Вражіння в штуці – то є якраз артизм, і лиш артизм робить вражіння. <...> Я певна, що якби Ви тепер прочитали мої “кусники”, то прийшли би-сте до переконання, що у мене найбільше артистичне почуття зо всіх наших теперішніх літератів» [Цит. за: 25, с. 184, 185].

На початку ХХ століття, відгукнувшись на заклик М. Вороного до українських письменників надсилати твори, які б відзначалися філософською глибиною, високою художністю, «європеїзмом» (без побутово-етнографічних рис), «в яких хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю» [19, с. 14], Н. Кобринська надіслала до альманаху «З-над хмар і з долин» (1903) диптих «Психограми», до якого увійшли мініатюри «Відцвітає» і «Руки». Перша з них, заснована на засобі ототожнення образів (красивої дівчини, врода якої захоплює всіх, і розквітлої троянди), сугестує читачеві відчуття минулості краси, як і біосу загалом. Усе-бо підпадає під владу «протяглої шуму» (образ-символ з метафізичного світу, близький до ейдосу смерті): «Чудова рожа схиляла щораз нижче пишну голову і вслухувалась в той шум, а збілілі її листки щораз сильніше дрижали, відривалися і опадали... поволі... рівно... боляче» [6, с. 88].

У «психограмі» «Руки» молода дівчина, присутня на суді, помічає в постаті осудженого шахрая «обвислі, зомлілі, вздовж спущені руки». Ця портретна деталь так вражає її, що змушує звертати увагу на руки інших присутніх у залі; зрештою, коли безсила повернулася додому, в темряві кімнати маячили її «слабі, худі, зів'ялі, вздовж спущені руки» [6, с. 90]. Та фраза (з незначними видозмінами) лунає у творі рефреном, є його внутрішньою сюжетною римою й надає йому особливого ритмічного ладу, наближає до поезії в прозі. «То мое питоме вражіння на переслуханні одного з дефравдантів (зłodіів. – *М. Л.*) галицької каси ощадности, – писала авторка про свій твір. – Була-м обурена, а яко русинка хотіла-м, щоби їх всіх раз здемасковано.

Нараз чуття моє забуває про все і видить лиш муку душі чоловіка» [18, с. 127].

За схожим сюжетно-композиційним принципом побудований імпресіоністичний шкіц «Очі» (1903), що складається з чотирьох епізодів-фрагментів. Стара Мотрона й її донька Калина чують подзвін – померла Палагна Процева, жінка першого багатиря на селі. Дівчина кепкує з його очей: «великі, як баньки, білі очі». Через два тижні він несподівано сватає Калину, котра йде за нього назагал охоче (багатиркою буде!), проте її бентежать ці «білі, кульковаті, як баньки, очі». По весіллі Калина всіляко уникає Проця, аби не бачити його «білих

великих, як баньки, очей». Коли ж у подружжя з'явилося на світ дитя, то «глипнуло на ню великими білими, як скляні баньки, очима» [13, с. 94–98]. Фраза-рефрен, як і в попередньому творі, становить сюжетну риму, значною мірою новелізує шкід: є у ньому новелістичним пуантом, який підкреслює біль існування героїні, підсилює внутрішній драматизм фрагментарно окресленого характеру. У листі до Б. Грінченка від 1901 року Н. Кобринська зізнавалася: «Той темат вразив мене так своїм натуралізмом, як спіритизмом, т. є. сила вражіння в відродженню. Стріндберг такі появи називає науковим спіритизмом» [18, с. 127].

У тій-таки епістолі письменниця веде мову про інші свої твори, що не дійшли до нас (можливо, вони зберігаються в архіві Б. Грінченка): «*“Лишилося”* – також з мого життя. Звісно, що часом така дрібниця, що не варта про ню згадувати, лишає слід на ціле життя. Кнут Гамсун – незрівняний в таких описах.

“Зо всіх світів” – також з мого життя. Лін[і]я обсервації троха довша. Кождий з нас признає, що позитивізм не може бути посліднім словом людського досвіду, що поза його свідомостею криється багато щось такого, що тепер лиш чуттям можемо відгадувати. Хотяй з другої сторони, *“Зо всіх світів”* можна зовсім реально пояснити: мучена ударами непокою душі зо всіх сторін, чи боків, подибує чоловіка, котрий своєю вдачею нічо більше, лише пригадує її пожадані хвилі спокою, – такого спокою, який часом нагадує чоловікові: тишина, теплота огонь в [часи] (далі йде нерозбірливе слово. – М. Л.). В[с]е-таки, гадаю, моя новеля так до форми, як змісту, має модерністичний характер» [18, с. 127]. За свідченням М. Грушевського, Н. Кобринська є також авторкою оповідань *«Перехитрили»*, *«Крижмо»* (обидва 1894), *«Весна»* та *«Осінь»* (1898), доля яких невідома [3, с. 23].

Концентрування письменниці на психофізичному бутті персонажа з виразною спрямованістю на відтворення еволюції його душевних станів засвідчує філософсько-психологічна новела *«Засуд»* (1906). Антиномічність життя й смерті у творі проглядається крізь призми світла та мороку в душі безіменного героя. У молодого подружжя при пологах гине дитина, жінка ж залишається жити. Лікар виніс суворий присуд (*«засуд»*): вдруге народжувати не можна, бо це загрожує смертю дружини. Але *«життя проявилось у своїй найбільшій потузі, сповнило найвищу свою ціль: вічного відродження, буття, відновлення»*. Звістка про другу вагітність дружини шокувала чоловіка: все для нього *«пропало в грубій, чорній пітьмі, що залягла його душу»*. Йому здається, що це грізна богиня Немезіда своїм вироком *«вжерлася лютою розпукою в його мозок, шарпає і мучить його душу»*. Він уявляє себе вдівцем, батьком дитини-напівсироти, відчуває себе вбивцею дружини, кидається у вир розпусти, коли *«природа домагається свого»*. Однак страшний присуд не здійснився – жінка залишилася жити, щасливо народивши дитину. Занурившись у внутрішню темряву, мужчина навіть не помітив цього, аж поки *«живий усміх дитини блиснув ясним сонця промінням і розбив грубу тьму тяжкої покути його душі»*. Так у творі реконструйовано рух душі крізь темряву до світла, через відчуття смерті до його подолання, до розуміння вищості життєдайної сили, тісно, однак, переплетеної з *«потугою смерті»*: *«Потуга життя, велика, невичерпана сила, що*

ніколи не пропадає, лиш перетворюєсь, змінє, не тратить на дійсності, а лиш інші прибирає форми» [10].

Сюжет філософсько-психологічного імпресіоністичного ескізу «Під кінець життя (Психологічний нарис)» (1910) викладено у формі внутрішнього монологу (невласне прямої мови) старої, самотньої, майже столітньої жінки, котра пережила всю свою сім'ю. Власне, сюжет твору складають її відчуття, рефлексії, роздуми та спогади. Вона боїться ночі, бо в безсонні бачить білу тінь з косою (уособлення смерті), фрагментами згадує минуле, майже від дитинства, не раз медитує з приводу життя й смерті: «Життя! Воно так само сильне, як смерть. Тільки вона в життю перебула, переболіла, а життя все перемогло. <...> О! Життя! Велика сила пливе, як вода, ніколи не стає, стрінеє з смертю, замре якесь одно, або друге життя упірне, як камінь у воду, і знов вирівняється, – попливе». Що ж по смерті? Навіщо важко працювала все життя? У душі християнського світогляду визнає, що життя проминальне, а душа безсмертна, й роздумує про сенс людського існування. У цьому творі знову фігурує містичний образ трансцендентного шуму (свисту), що символізує наближення смерті: «Скажений свист перелетів хату, загудів у воздуху, торгав вікнами, розбивався о стіни, з шумом покладав дерева і з тріском ломив галуззя. <...> То вона, тотя потуга, люта сила, що все нищить, змітає, що скосила і змела її доньку, одиноку підпору її життя; то вона щоночі витягала до неї руки і наставляла на її життя» [14].

«Du bist die Ruhe» («Ти – спокій», 1914) – ще один філософсько-психологічний твір Н. Кобринської, в якому просвічено динаміку жіночої душі від несамовитого страждання, викликаного втратою дорогої людини (знову цей мотив!) до віднайдення повного, майже вселенського спокою, розчинення в ньому. Твір написано у формі листування героїні з давнім приятелем, проте на його сторінках подано лише листи жінки; маємо, отже писемний односторонній діалог. Провідний мотив послань – розпач, біль, страждання й непереможний смуток, що доводять героїню до песимізму: «Чи є така сила життя, щоб могла опертися своїй суперниці-смерті?», тій темній, беззглядній силі, «що не знає ні болю, ні радости». Ця сила часто бере гору – жінка виношує задум накласти на себе руки. У творі підтекстом стверджується про достеменну невпізнаваність і парадоксальність глибин людської душі, навіть власної. «Біль і нехіль моєї душі до кожної майже людини зокрема, – зазначає героїня, – перетворюється саме в якусь загальну любов до цілого людства: працювати для загального добра, всюди без розбору на яким-будь полі, де тільки вистане сили і вдатности, справляє мені дивну пільгу, і здається часом гріхом думати лиш про себе і плакати над собою». При знайомстві з молодим чоловіком із-за кордону її вразив «тихий, рівний голос і суворий, спокійний погляд його темно-синіх очей». Фраза-рефрен (улюблений художній засіб письменниці) увиразнює новий, життєствердний виток діалектики її душі: «Життя – це велика непереможна сила існування. Вона виявляється у всіх змаганнях людини». Коли ж їй вдалося опанувати мистецтвом життя – «вміти погоджувати суперечності» – повний спокій почав охоплювати її внутрішнє єство, провокувати до максимального самозаглиблення, до вслухування в якусь

далеку таємничу тишу. «Все затрачувало границі виду й буття і розливалось в просторах безконечности. Святочний спокій царював з необмеженою властю». У момент осяяння («Раптом блиснула ясна стріла, прoderла темряву і загасла. Блиснула знову, скрутилася перстеном, скорчилася і мов причаїлася. <...> Щось ніби видиралося з її пам'яті, прибирало означений вид і знайомі звуки») настає цілковите злиття душі з трансцендентом: «Du bist die Ruhe, / In alter Welt bist du!» («Ти – спокій, тобою сповнений увесь світ!») [Цит. за: 12, с. 295–314].

Цей твір разом із попередніми («Душа», «Відцвітає», «Руки», «Очі», «Засуд», «Під кінець життя», що також об'єднуються в читацький цикл) можна віднести до метажанру психограми, назву якого внесла в українську літературу саме Н. Кобринська. Зображення людини як суто духовної істоти з бурхливою динамікою душі, широкою палітрою внутрішніх переживань, вражень і осяянь, драматизмом доведених до крайніх меж душевних збурень і потрясінь, потягом душі до єднання з Абсолютом, а також фрагментарність, ритмізація – ось найголовніші риси цього літературного явища.

У творчому доробку Н. Кобринської є теж твори, в яких представлено світ дитини. Так, ескізи «Зрадник» і «Старий годинник» (обидва 1905) об'єднуються спільним персонажем – малою Калинкою. Кожен із творів подає один невеличкий епізод із її життя: втечу улюбленої домашньої пташини, що доводить дівчинку до розпачливих сліз (перший) і її пустощі зі старим годинником (другий).

Оповідання «Ганнуня (Зі споминів міської служниці)» (1907) засвідчує доволі несподіване повернення до соціально-побутової проблематики. Ганнуня – молода міська служниця, котра виросла в селі і для котрої місто – «гамарня», «глибока, темна пропасть», пекло. Твір написано у формі спогадів: дівчина згадує своє дитинство, смерть матері, друге одруження батька, недобру мачуху, котра не злюбила його дітей. Незчулася, як покохала зведеного брата Івана й чекала його з рекрутів. Коли ж він одружився з іншою, вона ж крадькома вночі залишила рідну хату, найнялася в місті. Форма викладу, однак, – не стара усноповідна, а внутрішній монолог (невласне пряма мова): «Та чому то з нею таке сталося, вона сама не знає. Бувало, їй все одно, був він дома чи ні, дивиться на неї чи не дивиться. А тепер? У неї лиш тільки й думки, що він робить, де він ходить» [9, с. 15] і т. д.

«Скарбонка» (1910) – белетризований нарис-роздум (медитація) про проблеми виховання, який починається з одкровення оповідачки: «Я узріла, що так в життю одиниць, як народів, пожертвування одних виробляє егоїзм у других». Не досить, отже, дбати про просвіту народу та його матеріальний добробут, мало йому служити: треба також виробляти в народі «вищі вимоги, почування і розуміння гідности чоловіка». Ганнуня безкоштовно роздає сільським дітям книжки для читання, тому вони їх радо беруть. Купує глиняну скарбонку, до якої кожен із читачів мусить опустити хоча б дрібний гріш на купівлю нових книжок. Один із хлопчиків відмовляється від пожертви через упертість і скупість. Такий дитячий учинок посіяв сумнів у душу оповідачки, який розсіюється через багато років, коли життя залишило чимало болючих і незатертих спогадів. «Важкі вони, тяжкі, болючі, а між ними, як легка прозора

хмарка, пересувається і мале, скривлене личко маленького, упертого і скупого хлопчини» [15, с. 2–3].

Гіркі години письменниці пережила під час Першої світової війни. 1915 року її звинувачено в шпигунстві на користь Росії й заарештовано. Зусиллями відомого письменника й адвоката А. Чайковського їй вдалося уникнути серйозніших покарань [Див.: 24, с. 16]. На події війни Н. Кобринська відгукнулася низкою творів і готувала до друку збірку «Воєнні новели». Задум письменниці не здійснився, а з десяти творів збірки побачили світ лише шість: «Кінь», «Полишений», «Свічка горить», «На цвинтарі», «Каліка» (два останні – по смерті авторки). Доля ще чотирьох – «Тіні», «Лист», «Чи випадок» і «З-під гуку гармат» – невідома. Завершили творчу біографію письменниці оповідання «Брати» та нарис «Тихий куток» (обидва 1917).

Кожен із творів немовби «вихоплює» один епізод із воєнних подій. У мініатюрі «Кінь» (1915) використано баладний народнопісенний мотив: коли в бою загинув молодий улан, а кінь, вхопивши в зуби його плащ, кинувся навздогін за своїми. В ескізі «Полишений» (1915) діти після бою знаходять присипаного землею пораненого вояка й відвозять у шпиталь, чим рятують йому життя.

За юнака, на початку війни мобілізованого до війська, пристрасно молиться кохана дівчина («Свічка горить», 1915). Її інтимні листи до нього стають набутком армійської цензури, що викликає в дівочій душі нестерпний біль: «Начеб якась груба рука зірвала ніжну цвітку й кинула на дорогу під ноги байдуже проходячих людей» [8, с. 287]. Свічка – символ постійної надії на власне щастя й кохання. Про посвячення пам'ятника загиблим воїнам йдеться в ескізі «На цвинтарі».

Поруч із фрагментарними творами є в циклі психологічне оповідання з елементами сімейної хроніки «Каліка» (1916–1917). Красень Лукин всупереч волі матері одружується з наймичкою Маланкою. Війна жорстоко вривається в спокійні й щасливі «туди і дні» молодого подружжя – Маланка гине від ворожої бомби, Лукин повертається додому з війни скаліченим і спотвореним. Прагнучи полегшити його страждання, тітка навмисно натякає, буцімто Маланка «завдавалася» з російськими вояками, чим додає ще більшого болю: «Каліка, каліка, безобразний, без ноги! А ще більше з прошиблим, закервленим серцем...» [8, с. 308].

Воєнну тематику Н. Кобринська продовжила алегоричним оповіданням «Брати (Казка)» (1917), що одягнене в шати літературної казки. Стара бабуса-зима, відвідуючи землю, стає свідком кривавих і трагічних подій світової війни. Вона спостерігає братання двох українців, що опинилися по різні боки барикад, котре є прообразом визволення українського народу й об'єднання українських держав: «Небо затряслось... земля задрижала. Зірвалися вікові кайдани, зломилась людська мука, визволилася народна душа. <...> Підніс голову могутній лев, появився з мушкетом запорожець, виринув на синім полі золотий плуг» [8, с. 312]. Образ-символ червоного прапора віщує майбутнє краще життя.

Нарешті, нарис «Тихий куток» (1917) розповідає про жакливі наслідки інвазії російської армії в Болехів, де тоді мешкала Н. Кобринська, – зруйновані садиби, людські жертви, покалічені душі... [16].

Отже, проза Н. Кобринської є помітним, складним і цікавим явищем у мистецькій палітрі 1880-х років XIX – початку XX століття. У її творчості спостерігається рух від реалізму до модернізму, який, однак, поступовим не був. Поруч із «повноформатними» оповіданнями й повістю, літературною казкою помітне виразне тяжіння до фрагментарних творів – ескізів, етюдів, психограм тощо, до ліризації й ритмізації прозового тексту.

З одного боку, письменниця йшла в руслі іманентних розвиткові української літератури тенденцій (модерністські пошуки, психологізм), з іншого, – збагачувала прозу оригінальною образністю з царини народної міфології й фольклору, зі сфери містичного й позареального. Глибокий зондаж у психологію особистості дав їй змогу оприятити найтонші порухи людської душі, показати її особливе життя у комплексі психофізичної діяльності індивіда, до якого вона підійшла з витонченим художнім інструментарієм.

Список використаної літератури

1. Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. – Ф. 161. – № 2.
2. Грабовський П. Зібрання творів : у 3 томах. / П. Грабовський – К., 1960. – Т. 3.
3. Грушевський М. Наталія Кобринська / М. Грушевський // Літературно-науковий вісник. – 1900. – Т. 9. – Кн. 1.
4. 3 афоризмів Н. Кобринської про жіноче питання // Першому українському борцеві за права жінки. – Львів, 1921.
5. 3 Озаркевичів Наталія Кобринська. Казки. – Чернівці, 1904.
6. 3-над хмар і з долин : Український альманах (Збірник творів сьогочасних авторів) / Впорядкував і уложив М. Вороний. – Одеса, 1903.
7. Кобилянська О. Лист до О. Маковея від 16 березня 1898 р. / О. Кобилянська // Твори : в 5 томах / О. Кобилянська. – К., 1963. – Т. 5.
8. Кобринська Н. Вибрані твори / Н. Кобринська. – К., 1958.
9. Кобринська Н. Ганнуля (Зі споминів міської служниці) / Н. Кобринська // Жіноча доля: Ілюстрована збірка. – Львів, 1907.
10. Кобринська Н. Засуд / Н. Кобринська // Діло. – 1906. – № 27. – 6 (19). II. – С. 1; № 30. – 9 (22). II. – С. 1; № 32. – 13 (26). II. – С. 1.
11. Кобринська Н. Омен / Н. Кобринська // Буковина. – 1899. – № 85.
12. Кобринська Н. Оповідання. – Харків, 1929.
13. Кобринська Н. Очі // Дубове листя : Альманах на згадку про П. О. Куліша / упорядкували М. Чернявський, М. Коцюбинський, Б. Грінченко. – К., 1903.
14. Кобринська Н. Під кінець життя (Психологічний нарис) / Н. Кобринська // Діло. – 1910. – № 110. – 20 (7). V. – С. 1–2; № 111. – 21 (8). V. – С. 1–2; № 112. – 23 (10). V. – С. 1.
15. Кобринська Н. Скарбонка / Н. Кобринська // Ілюстрований календар товариства «Просвіта» на рік звичайний 1910. – Львів, 1910.
16. Кобринська Н. Тихий куток / Н. Кобринська // Український ілюстрований альманах товариства «Просвіта» на рік 1917. – Львів, 1917.
17. Кобринська Н. У вирі / Н. Кобринська // Руслан. – 1904. – № 109. – 16 (29). V.
18. Листування Н. Кобринської з Нечуєм-Левицьким та Борисом Грінченком / Подала К. Кріль // Укр. літературознавство. – Львів, 1970. – Вип. 10.
19. Літературно-науковий вісник. – 1901. – Т. 15. – Кн. 9.

20. Лукіянович Д. Переднє слово / Д. Лукіянович // З Озаркевичів Наталія Кобринська. Казки. – Чернівці, 1904.
21. Стефаник В. Повне зібрання творів : у 3 томах / В. Стефаник. – К., 1954. – Т. 3.
22. Франко І. Зібрання творів : у 50 томах / І. Франко. – К., 1976–1986.
23. Франко І. Руський жіночий альманах / І. Франко // Додаткові томи до Зібрання творів у 50 томах / І. Франко. – К., 2008. – Т. 53.
24. Шалата М. Чим щире серце наболіло / М. Шалата // Кобринська Н. Дух часу : оповідання, повість / Н. Кобринська. – Л., 1990.
25. Швець А. «Наші погляди, змагання, інтереси так з собою близькі...» (Іван Франко та Наталія Кобринська в епістолярному дискурсі) / А. Швець // Укр. літературознавство. – Львів, 2011. – Вип. 74.

Стаття надійшла до редакції 9.04.2012

Прийнята до друку 20.04.2012

NATHALYA KOBRYNSKA'S PROSE (IDEOLOGICALLY-ESTHETIC EVOLUTOIN AND POETICS)

Mykola LEHKYY

*National Academy of Science of Ukraine, Ivan Franko Institute,
5 Mickevich Sq., Lviv, Ukraine, 79009*

The attempt of tracing a line round ideologically-esthetical evolution of N. Kobrynska's creative work, and to clear up the main features of her prose's poetics, taking into consideration genre, stylistic, imagological essence, and to display the features of her creation's masterpiece, the reception of her works in criticism of those time.

Key words: evolution, poetics, realism, modernism, metaphysics, psychogramm, folklorism, sketch.

ПРОЗА НАТАЛЬИ КОБРЫНСКОЙ (ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ И ПОЭТИКА)

Николай ЛЕГКИЙ

*Институт Ивана Франко НАН Украины,
пл. Мицкевича, 5, Львов, Украина, 79009*

В статье сделана попытка воспроизвести идейно-эстетическую эволюцию творчества Натальи Кобринской, выявить главные черты поэтики её прозы с точки зрения жанровой, стилистической, имагологической наполненности, раскрыть приметы новаторства её художественного наследия, рецепцию её произведений в критике.

Ключевые слова: эволюция, поэтика, реализм, модернизм, метафизика, психограмма, фольклоризм, эскиз.

УДК 821.161.2-1.09"19"

ДВА АСПЕКТИ ОСМИСЛЕННЯ МИСТЕЦТВА ПОЕТИЧНОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Іван ЛУЧУК

*Інститут Івана Франка НАН України,
пл. Міцкевича, 5, Львів, Україна, 79005*

Теми «Осмислення поетичної сутності в ліричних творах українських авторів» та «Українська лірика про мистецтво поетичне» є двома із трьох розділів дослідження «Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики». У статті розглянуто два аспекти осмислення мистецтва поетичного. Перший: визначення у віршах сутності поезії, за безумовної можливості використання будь-яких засобів із цілого поетичного арсеналу. Другий: визначення механізмів, способів, методів творення віршів. На матеріалі української лірики ХХ століття показано симбіоз цих двох аспектів.

Ключові слова: українська лірика, мистецтво поетичне, письменницька критика, поезія, вірші.

Розлогі теми «Осмислення поетичної сутності в ліричних творах українських авторів» та «Українська лірика про мистецтво поетичне», що є двома із трьох розділів дослідження «Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики», зрозуміло, вельми тісно між собою пов'язані, виявляють щонайтісніший взаємозв'язок. Властиво, йдеться про два аспекти осмислення мистецтва поетичного, про їхній симбіоз, виражений, умовно кажучи, проміжним варіантом.

Основи осмислення мистецтва поетичного були закладені ще в античні часи. «Не догматичну» (за Іваном Франком) [17, с. 50] «Поетику» Аристотеля, яка складалася із «не досить відшліфованих» (за Йосипом Кобовим) [6, с. 9] лекцій, упродовж багатьох століть вважали еталонним твором, попри навіть первісну втрату чи одвічну відсутність другої її частини (яка, проте, якщо вірити постмодерним фантазіям Умберто Еко, таємно проіснувала аж до зрілого середньовіччя). Іншим базовим текстом є Горацієве послання «До Пісонів», традиційно йменоване трактатом «Про поетичне мистецтво». У цьому контексті більш відповідним для нас є твір Горація, а не Аристотеля – з тієї простої причини, що він писаний віршем, а не прозою. І це принципово з огляду на те, що приблизно на дві третини головною темою дослідження є осмислення поетичного мистецтва саме українською лірикою (в сенсі – поезією, тобто віршованими творами авторів-поетів), а лише на третину – письменницькою критикою. Подібно цікавішим для нас видавалося б «Мистецтво поетичне» Ніколя Буало, а

не «Поетика», наприклад, Юлія Цезаря Скалігера. Цікавішим і важливішим, не забуваймо, лише приблизно на дві третини.

Українська традиція осмислення мистецтва поетичного сягає до найдавніших часів існування нашого письменства і нерівномірним пунктиром тягнеться до новітньої доби, тобто до початку XIX століття, відколи її розвиток є хоч і поперемінним, зате вже безперервним. Поза увагою наразі залишаємо (у якомога повнішому обсязі все буде відображене в дослідженні) не лише всі попередні століття (окрім XX), але й усі можливі жанрові способи осмислення, окрім ліричного. Хоча деякі знакові явища з XIX століття можуть послужити нам моделлю. От візьмімо, наприклад, по одному зразкові з поезії Тараса Шевченка та Івана Франка (більш знакових фігур для нашого письменства годі й шукати). Один із Шевченкових віршів розпочинається такими рядками:

Ну що б, здавалося, слова...
Слова та голос – більш нічого.
А серце б'ється – ожива,
Як їх почує!.. [20, с. 86]

Тут на чуттєвому рівні схоплено чи не найголовнішу сутність поезії – впливати на душу людини, а те, що це відбувається саме за допомогою (чи за посередництва) слова – для нас, словесників, є більш ніж очевидним, зрештою – це звичайнісінький трюїзм. Але для нас він надзвичайно важливий, бо без означування сутності поезії неможливим буде й осмислення мистецтва поетичного. І другий за чергою приклад. Пригадаймо епілог із Франкових «Тюремних сонетів», присвячений «русько-українським сонетарям»:

Голубчики, українські поети,
Невже вас досі нікому навчити,
Що не досить сяких-таких зліпити
Рядків штирнадцять, і вже й є сонети?

П'ятистоповий ямб, мов з міді литий,
Два з чотирьох, два з трьох рядків куплети,
Пов'язані в дзвінкі рифмові сплети, –
Лиш те ім'ям сонета слід хрестити.

Тій формі й зміст най буде відповідний;
Конфлікт чуття, природи блиск погідний
В двох перших строфах ярко розвертаєсь.

Страсть, буря, бій, мов хмара піднімаєсь,
Мутить блиск, грізно мечесь, рве окови,
Та при кінці сплива в гармонію любови [16, с. 173–174].

А тут вже йдеться ніби про щось зовсім інше – про те, як треба komponувати поетичний твір, у цьому випадку – сонет. Хоча, по суті, йдеться в обох наведених текстах про речі одного порядку, тобто про мистецтво поетичне,

яке рівною мірою охоплює і питання сутності поезії, і питання віршотворення. Якщо й не можна між цими обома питаннями поставити знак рівності, все ж вони є двома аспектами однієї проблеми. Тобто і поетичні вираження сутності поезії, і лірика про механізми творення віршів – належать до компетенції мистецтва поетичного. Ця двоїста схемка, окрім того, що має масу нюансів і апендиксів (деякі з яких принагідно заторкнемо), часто виражається проміжним варіантом, який лише ще раз свідчить про її єдність, тобто про фактичний смисловий взаємозв'язок обох розглядуваних аспектів мистецтва поетичного. Цей проміжний варіант може стосуватися різноманітних понять і явищ – таких, наприклад, як Поет, Муза, Пегас, натхнення, покликання, талант, мова тощо. Та щоб краще сприйняти власне проміжний статус цього варіанта та його здатність взаємопов'язувати два задекларовані аспекти, не завадить все ж чіткіше їх схематизувати. Отже, перший аспект стосується, скажімо так, віршів про сутність поезії, іншими словами – йдеться про визначення або принаймні означення поезії, за безумовної можливості використання будь-яких засобів із цілого поетичного арсеналу, а також – цілого смислового спектра, від натяків до дефініцій. Другий аспект, натомість, стосується поетичних текстів про творення віршів, іншими словами – йдеться про механізми, способи, методи, будь-які можливі дії, що спричиняють створення поетичних текстів. (Шкода, але факт, що тавтологій у подібних визначеннях годі уникнути).

У Павла Тичини є один вірш, здатний чудово проілюструвати «багатовекторність» згаданого проміжного варіанта:

Трохи не доспиш,
трохи не доїси –
то й вірші гарні пишуться.
Мораль: як хочеш
бути поетом –
не спи уліжно,
не їж уїжно.
Будь настільки тонкий,
щоб хміль поезії
круг тебе
вився [15, с. 348].

Як видно з тексту, в ньому наявне визначення поезії («хміль поезії»), яке не претендує і не мусить, зрештою, претендувати на вираження сутності поезії, для якої метафора пагонів лоз хмелю є лише одним малесеньким пунктом із майже безмежного реєстру. У тексті подано також рекомендації – що треба робити, щоб писалися гарні вірші: треба всього-на-всього менше спати і менше їсти. Тобто обидва аспекти досить чітко і яскраво відображені в цьому невеличкому та грайливому, зате глибокозмістовному й натхненному тексті, магістральним для якого залишається все ж його «проміжність»: самоаналіз і менторство поета.

Красномовним прикладом симбіозу обох аспектів є цикл Миколи Зерова «Ars poetica», в якому умовно об'єднано сім сонетів: «Класики», «Данте», «Pro domo», «Чупринчин сад в Оглаві», «Самоозначення», «Читаючи поета» і «Творча

тиша». Усі ці вірші й поєднані власне осмисленням мистецтва поетичного, хоча в жодному з них не знайдемо безпосереднього визначення поезії, зате розкодування сутності поезії є наскрізною темою цілого циклу, наснаженого «мистецтвом рівноваги». Світоглядно квінтесенційним для автора можна вважати терцет із сонета «Pro domo»:

Класична пластика, і контур строгий,
І логіки залізна течія –
Оце твоя, поезіє, дорога [5, с. 66].

У цих рядках М. Зеров не просто повідає, як твориться поезія, але навіть вказує, який їй має стелитися шлях.

Більшою чи меншою мірою подібний симбіоз проглядається і в тих поетів, чий доробок теж містить достатню кількість віршів, присвячених осмисленню поетичного мистецтва. У Грицька Чупринки, наприклад, це помітно у вірші «Поезія» та однойменному диптиху, а теж у віршах «Праця поета», «Моя Муза», «Муки творчості» та «Признання» [19, с. 43, 97–99, 123–124, 271–272, 381, 390]. Ці вірші навіть умовно не об'єднуються в цикл, як це маємо у випадку із М. Зеровим; теж не об'єднано в більші цикли й тематично споріднені вірші двох наступних поетів. Це Євген Маланюк із диптихом «Сучасники» та віршами «Безкровна Муза – нежива...», «L'art poetique», «Муза», «Творчість», «Напис на книзі віршів», «Година поезії» та «Істотне». Проте в цьому Маланюковому не-циклі центральне місце мав би займати все ж чималий цикл – його тетраптих «Ars poetica» [8, с. 46–47, 65, 72, 100, 114, 130, 494–495, 543, 545]. Не центральне, проте досить визначальне місце у не-циклі Євгена Плужника займає триптих «Поетові», вдало доповнений низкою чудових віршів: «Яка нудьга мережати рядки...», «Напишеш, рвеш... І пишеш знову...», «Їх меншає – я знаю тільки двох...», «Тепер мене хвилює мало...», «Цвінуть думки, а на слова скупіше...» та «Що менше слів, то висловитись легше...» [11, с. 240–242, 272, 274, 299, 343–350]. Неординарні трактування поетичного мистецтва подибуємо й у віршах Володимира Свідзінського, Михайла Драй-Хмари, Павла Филиповича та інших поетів.

Та чи не найпереконливішим зразком майже абсолютного симбіозу обох означених дещо вище аспектів може слугувати вірш Максима Рильського «Поетичне мистецтво»:

Лише дійшовши схилу віку,
Поезію я зрозумів
Як простоту таку велику,
Таке єднання точних слів,

Коли ні марній позолоті,
Ні всяким викрутам тонким
Немає місця, як підлоті
У серці чистім і палкім,

Коли епітет б'є стрілою
У саму щонайглибшу суть,
Коли дорогою прямою
Тебе метафори ведуть,

Коли зринає порівняння,
Як з моря синього дельфін:
Адже не знає він питання,
Чом саме тут зринає він!

Слова повинні бути покірні
Чуттям і помислам твоїм,
І рими мусять бути вірні,
Як друзі в подвигу святім.

Свій парус ладячи крилатий,
Пливти без компаса не смій!..
Світ по-новому відкривати,
Поете, обов'язок твій! [12, с. 255]

Це, звичайно, дуже своєрідне і суто авторське трактування поетичного мистецтва та ще й із суттєвими соцреалістичними смисловими нашаруваннями та занадто прямолінійними директивами, проте це все ж певний апогей уявлень досвідченого майстра. А крім усього, це ще й «прихована полеміка з Верленом і майже явна підтримка Горацію і Буало» [12, с. 391]. Цікавим виглядає також сам процес, сам акт мистецького творення цього вірша про мистецтво поетичне [18].

Дуже багату поживу для розгляду двох аспектів мистецтва поетичного дає творчий доробок Богдана Ігоря Антонича. Цей поет за своє коротке творче життя написав надзвичайно багато віршів про мистецтво поетичне: і про сутність поезії, і про роблення віршів. У його дебютній збірці «Привітання життя» (1931) є тетраптих «До музи», «Вірш про вірші», твори «Про строфу» та «Ніч» [1, с. 77–79, 80]. У збірці «Три перстені» (1934) є вірші «Весілля», «Над книжкою поезій», «Гірке вино» [1, с. 131, 144, 147]. У збірці «Книга Лева» (1936) є вірші «Пісня про чорні лаври», «Літній вечір», «Ars poetica», «Ars critica», «Дружня гутірка» [1, с. 163, 169–171]. До посмертної збірки «Зелена євангелія» (1938) увійшов вірш «Наука» [1, с. 208], до опублікованої аж 1967 року збірки «Велика гармонія» увійшли вірші «Ars poetica», «Ars poetica, II, 1», «Ars poetica, II, 2», «Ars poetica, II, 3», «Ars poetica, II, 4» [1, с. 91, 97, 100, 105–106]. Вірші «Надхнення» та «Гострим ножем» залишилися поза збірками [1, с. 287, 291]. Є в Б. І. Антонича такі рядки про натхнення у вірші «Пісня про чорні лаври»:

Насущний хліб натхнення. О, мені не заздрить, друзі!
Воно щоденний ворог, ялова морока з словом
і нехить до себе самого, й ночі у напрузі,
і неспроможність визволитись в купелю обнови,
вернутись до життя й черствий хліб дійсного сприйняти.
Надгробок щастю став на юності своїй багатій

на помилки! Надгробок сонцю на землі округлій!
Хоч нетямуций в найсолодшій муз науці, друг твій,
коли із серця кличе, то мистецтво в кожному слові,
бо сірість слова не музикою, а кров'ю поїть,
а кров – музика в флейтах жил червона грає з туги.
Ти – ведений знаттям солодким і достотним, двоїш
і троїш слово, й слово зраджує тебе удруге
й утретє; слово, наче квіт без змісту й барви сірий.
Чуже натхнення слову, як чуже усякій мірі [1, с. 163].

Не тільки в ліриці Богдана Ігоря Антонича, але і в його, так би мовити, письменницькій критиці знаходимо осмислення мистецтва поетичного. У трьох матеріалах, опублікованих упродовж 1935 року, заторкуються ці матерії: «Становище поета. Слово при роздачі літературних нагород дня 31 січня 1935 р.», «Як розуміти поезію. Розмова в редакції з Богданом І. Антоничем», «Сто червінців божевілья. До дискусії про світогляд і розуміння поезії». У трьох його рукописних замітках («Малий скандал з українською поезією в радіо», «Куток для еротоманів», «Літературна порада»), що датуються орієнтовно 1934 роком, теж. Є цікаві думки про рецепцію поезії та природу поетичного творення чи не в єдиному інтерв'ю Б. І. Антонича «Як розуміти поезію»: «Кожний читач чи глядач сприймає твір на свій лад, по-своєму. Важне передусім те, що дано в самому творі. А втім, чи Ви думаєте, що мистець творить завжди свідомо, за попереднім задумом? Не завжди й не кожний. Знову існує формула: письменник, коли пише, мусить знати, що хоче сказати. Бодай у ліриці це неправда, це просто психологічний фальш. Лірика буває тоді найбезпосередніша й найсвіжіша, коли народжується в коротких, емоційно сильно насичених проблісках. Якийсь один образ, один вислів, якийсь ритмічний уривок, зачутий припадково фрагмент мелодії, неозначений, безіменний перелив настрою – все це може стати засновком вірша. Що поет хотів у ньому сказати? Зайво й питати. А проте такий вірш має свій глузд, може мати навіть свою так звану глибоку думку. Вона виблисла тут, наче припадкова, наче заблукана, легка й яскрава, тому свіжіша, що несподівана. Смуга тіні від крил перелітної птахи. Або вірш буває вибухом, несподіваним проривом якогось гнітучого почування, мовби з твоїх плечей скинув хтось неждано тяжку брилу, звільнив тебе від чогось важкого, що тиснуло за горло. Хтозна, може, найглибші поезії великих майстрів народились отак... безцільно» [1, с. 664–665].

Чи не кожен із поетів, попри школу чи покоління, замислюється над проблемами поетичного мистецтва, та не кожен мусить про це писати вірші. Проте дуже важливо й корисно для дослідника поетичної творчості все ж шукати в доробку того чи іншого поета вірші про поетичне мистецтво, бо вони щоякнайяскравіше наслідують особливості ліричного світобачення та манери письма. Показові зразки містяться у творчості Ліни Костенко, Дмитра Павличка, Івана Драча, Василя Стуса, Ігоря Калинця та інших українських поетів. Наприклад, у вірші Ліни Костенко «Страшні слова, коли вони мовчать...» є такий катрен зі своєрідним визначенням:

Все повторялось: і краса, й потворність.
Усе було: асфальти й спориші.
Поезія – це завжди неповторність,
якийсь безсмертний дотик до душі [9, с. 138].

Визначення сутності поезії з цього вірша, умовно кажучи, урівноважується словами з вірша «Марную день на пошуки незримої...»: «Шалене слово загнуздавши римою, / влітаю в ніч. Слова мене п'янять...» [9, с. 187]. Поетесі доводиться вгамовувати свої слова, образно кажучи її ж словами, загнуздувати їх. Це один із секретів творення, але ж вірші (зі всіма своїми словами) можуть намагатися вирватися, і таки вириваються, як у вірші Василя Стуса «Посоловів од співу сад...» з його «Палімпсестів»: «...і вірш твій вирвався без титла, / і дух твій вирвався з тенет...» [14, с. 94]. Вірші можуть бути навіть не строго віршами, а хоча б поезіями в прозі, чи як кому завгодно буде це назвати. Як от в Івана Драча є текст під назвою «Поезії», в якому автор дав свою екстраординарну візію: «Дивоцвіте мій, мое солодке безголов'я, лише руки твоєї вузесенької торкаюся губами, – коли ж поцілую тебе у уста?! Коли ж ти не відхилиш їх, полум'яна жар-птице, твій політ над циклотронами і тронами, вільний до хворобливості, оманливий до нестями, – чи збагатить він не сіллю пізнання, а медом гідності людську душу?! Хліб черствий на столі, вода в кухлі. Люблю тебе, заболочену, з закасаною спідницею, з в'язкою плоскіні на згорблених плечах, з тихою посмішкою втоми – маму свою пізнаю в тобі, сива моя. Посміхатися – знатися на добрі. Люблю тебе, граціозну і юну, полум'яні солодощі аж до підгірклості смаку волоського горіха, пустеля палаюча спалює піднебіння, впізнаю свою долю з дівочим ім'ям золотистим, горять білі руки, попіл, солодкий до терпкості. Кухоль холодний дивиться добрим оком – по божевіллі, де спалюєм губи гіркі на попіл любові. / Торкаюся пером паперу – струм замикаю, еднаюся з тобою, єдина. Гуде в мені ліс твій задумою крон, іроніє. Де ти, моя найчистіша, я тебе не знайду між дерев, на твоїй золотій струні висне наша Земля над прірвою – інші обірвані» [4, с. 133].

Звичайно, не цураються осмислення поетичного мистецтва і представники найновіших генерацій, що увійшли в літературу у 80-х і 90-х роках вже минулого століття. Свіжі трактування та мотиви подибуємо хоча б у віршах Ігоря Римарука, Віктора Неборака, Івана Малковича, Василя Махна, Сергія Жадана тощо. Стосовно Римарукового поетичного доробку, то його осмислення мистецтва поетичного показово поданого у книзі *видінь і відлунь* «Діва Обида»; своє ж «відлунне видіння» стосовно цього я сконденсовано був висловив у *дивопортреті* до його добірки в моїй *Антології української поезії XX століття* «Дивоовид»: «Настільки густий, що аж ледь чи не перенасичений, стиль письма цього поета схожий на щойно зібраний мед. Скільки ж то бджіл мусило рефлекторно та свідомо натрудитися, щоб із мовного цвіту позносити нектар до вулика поетичної майстерні. Саме цей мед, скільки б ним не ласував, ніколи не наб'є оскоми. А воскові свічки теж є продуктом того ж вулика. Вони спалахами освітлюють безпробудну темряву, наче блискавки горобиної ночі. І темрява будиться,

розпрозорюється, щоб крізь імлу назавше увійшло денне сяйво» [3, с. 598]. Це в Ігоря Римарука:

При каганці осіннього листка
ні розігнати, ні благословити
слова: прибились, наче неофіти...
Невже за ними правда? І яка? [13, с. 13]

Сумніви у тому, чи стоїть за словами правда, є ознакою відвертої й допитливої натури, свідчать вони не так про певні рівні розчарування, як про сподівання таки досягнути ту правду, а це стає можливим завдяки, зокрема, й осмисленню поезії. Слово для Ігоря Римарука – «мій духівник і мій наглядач» [13, с. 34]. У цій поетовій фразі схоплено суто авторське розуміння призначення поезії, її ролі у творчій долі.

У Віктора Неборака є доволі моторошне визначення поезії:

Поезія за муром, наче звір
з іржавими голодними очима,
в її утробі скло загаслих зір
і леза крил старого херувима... [10, с. 159]

У цього автора знайдемо не так вже й багато віршів, у яких осмислюється поезія, проте фрагментарно роздуми про ці матерії буквально пронизують усі його поетичні збірки. От хоча б у вірші «Вечір читання поезії (на мотив Ігоря Калинця)» поет роздумує над проблемами рецепції поезії, а те, що він орієнтується в цих питаннях, не викликає сумніву, зваживши на його колосальний досвід у намаганні донести живе читане поетичне слово до щонайширших кіл реципієнтів. А сприймання та сприйняття поетичного слова слухачами й читачами є надзвичайно важливим аспектом, адже на певному етапі виконує роль своєрідного мірила оцінювання, яке охоплює й осмислення. Вже осмислення поезії не автором, а реципієнтом. В Івана Малковича знаходимо один вірш, в якому автор дещо самокритично (що свідчить про такт і скромність, тобто позитивні риси) застановляється над сенсом писання віршів:

При цих деревах, в цім ладу,
в поривах духу, руху впертих
десь притулитися в саду
і хоч би трішечки померти.

Бо вірші – що? – якби хотів
сказати ними стан цей чистий,
то ніжні жилочки рядків
потріскали б від туску й тиску.

Бо як печально знати все ж
в кассандриній трагічній тиші,
що в цім саду ти не помреш
і вічних віршів не напишеш [9, с. 43].

Показовим прикладом наświetлення у своїх творах обох аспектів разом із проміжним варіантом є поетичний доробок Назара Гончара. Є в нього і власна трохи цинічно-жовчна дефініція:

поезіє
облуднице-повіє
дурисвітко
месіє-анеміє —
та що там говорити [2, с. 33].

Важко погодитися із таким визначенням, але ж кожен поет має священне право на своє приватне бачення й ословлення, хоча в цього автора є й привабливіші рядки про поезію. Є в нього трохи віршів і про секрети творення. Ось для прикладу один із них:

не спиться
зате віршується
і поки пишеться
здається ого-го
а зранку
глянеш
охо-хо [2, с. 50].

Відвертість, що межує з одкровенням, і жодного вам цинізму, лише самокритичність та ще й загадка: чи треба аж вставати з ліжка, щоб віршувати (проте відповідь сама знайдеться, якщо пригадати відомі рядки цього ж автора: «Ліжко моє — моя поетична майстерня...»). А на проміжний варіант із іронічно-сакраментальним самоозначенням натрапляємо хоча б у його ж вірші «Для Музи»:

За світоглядом трагик,
за хистом паяц, —
я в поети не йшов би,
не мус,
та чого не зробиш
для Музи,
в якої не флейта,
а добрий бук [2, с. 5].

Зовсім недаремно трохи вище було згадано про секрети творення, адже сама поетична творчість є зокрема й певним засекреченням буття. Натомість осмислення поетичного мистецтва є певним розсекреченням цих таїн. Процес цього розсекречення може виражатися у двох задекларованих аспектах, кожен із яких може розглядатися окремо, проте не може бути відрубно самодостатнім. Бо ліричне осмислення поетичного мистецтва буквально вимагає симбіозу цих двох аспектів.

Список використаної літератури

1. *Антонич Б. І.* Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич ; упорядкув., комент. Д. Ільницького ; передм. М. Ільницького. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с.
2. *Гончар Н.* Закон всесвітнього мерехтіння / Назар Гончар // Лугосад. Об'єктивність канону / Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський. – Львів : Піраміда, 2007. – С. 3–68.
3. *Дивоовид* : антологія української поезії ХХ ст. / упорядкув., передм., довідки про авторів І. Лучука ; Сектор поезієзнавства Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – 784 с. – (Серія «Дивоовид»).
4. *Драч І.* Сонце і слово : поезії / Іван Драч. – К. : Дніпро, 1978. – 368 с.
5. *Зеров М.* Твори : у 2 т. / Микола Зеров ; упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : поезії, переклади. – 847 с.
6. *Кобів Й.* «Поетика» Арістотеля – нев'януча пам'ятка естетичної думки / Й. Кобів // Арістотель. Поетика / пер. з старогрецької Борис Тен. – К. : Мистецтво, 1967. – С. 7–36.
7. *Костенко Л.* Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 560 с.
8. *Маланюк Є.* Поезії / Євген Маланюк ; упорядкув., передм. Т. Салиги ; приміт. М. Старовойта. – Львів : УПП ім. Івана Федорова ; Фенікс Лтд, 1992. – 686 с. – (Книгозбірня «Просвіти»).
9. *Малкович І.* Із янголом на плечі : вірші / Іван Малкович. – К. : Поетична агенція «Княжів», 1997. – 152 с.
10. *Неборак В.* Літостротон : книга зібраного / Віктор Неборак. – Львів : Львів. Політехніка, 2001. – 504 с.
11. *Плужник Є.* Поезії / Євген Плужник ; упорядкув., вступ. стаття, приміт. Л. В. Череватенка. – К. : Радянський письменник, 1988. – (Серія «Бібліотека поета»).
12. *Рильський М.* Зібрані твори : у 20 т. / Максим Рильський. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 4.
13. *Римарук І.* Діва Обида : видіння і відлуння / Ігор Римарук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 128 с.
14. *Стус В.* Вікна в позапростір : вірші, статті, листи, щоденникові записи / Василь Стус ; упорядкув. Ю. Покальчука, Д. Стуса ; передм. Ю. Покальчука ; післям. М. Жулинського. – К. : Веселка, 1992. 262 с.
15. *Тичина П.* Зібрані твори : у 12 т. / Павло Тичина. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1.
16. *Франко І.* Зібрані твори : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 1.
17. *Франко І.* Зібрані твори : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31.
18. *Хутка Т.* Як творився вірш «Поетичне мистецтво» Максима Рильського / Т. Хутка // Поезія. – К. : Радянський письменник, 1971. – Вип. 2(14). – С. 93–97.
19. *Чупринка Г.* Поезії / Грицько Чупринка ; упорядкув., приміт. В. В. Яременка. – К. : Радянський письменник, 1991. – 496 с. – (Серія «Бібліотека поета»).
20. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Тарас Шевченко. – К. : Наукова думка, 1991. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – 592 с.

Стаття надійшла до редакції 9.04.2012

Прийнята до друку 18.04.2012

TWO ASPECTS OF COMPREHENSION OF POETIC ART IN THE UKRAINIAN LYRIC POETRY OF XX CENTURY

Ivan LUCHUK

*National Academy of Science of Ukraine, Ivan Franko Institute,
5 Mickevich Sq., Lviv, Ukraine, 79009*

Themes the «Comprehension of poetic art in lyric works of the Ukrainian authors» and «Ukrainian lyric poetry about the poetic art» are two from three parts of the research «Poetic art in discourse of the Ukrainian lyric poetry and writer criticism». In the article two aspects of comprehension of poetic art are considered. First: decision in rhyme of essence of poetry, at the use of various tools from a whole poetic arsenal. Second: decision of mechanisms, methods making of poem. On material of the Ukrainian lyric poetry of XX age symbiosis of these two aspects is shown.

Key words: Ukrainian lyric, art of poetry, writer criticism, poetry, poem.

ДВА АСПЕКТА ОСМЫСЛЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В УКРАИНСКОЙ ЛИРИКЕ XX ВЕКА

Іван ЛУЧУК

*Институт Ивана Франко НАН Украины,
пл. Мицкевича, 5, Львов, Украина, 79009*

Темы «Осмысление поэтического искусства в лирических произведениях украинских авторов» и «Украинская лирика о поэтическом искусстве» являются двумя из трех частей исследования «Поэтическое искусство в дискурсе украинской лирики и писательской критики». В статье рассмотрено два аспекта осмысления поэтического искусства. Первый: определение в стихах сущности поэзии, при использовании всевозможных средств из целого поэтического арсенала. Второй: определение механизмов, способов, методов стихотворчества. На материале украинской лирики XX века показано симбиоз этих двух аспектов.

Ключевые слова: украинская лирика, поэтическое искусство, писательская критика, поэзия, стихи.

УДК 821.161.2-311.6'06.09:7.035/.036 П. Куліш

ВІД РОМАНТИЗМУ ДО МОДЕРНІЗМУ: «НЕПРИЧЕСАНІ ДУМКИ» ПРОФЕСОРА ІВАНА ДЕНИСЮКА

Лариса БОНДАР

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

Подано тези лекцій професора Івана Овксентійовича Денисюка про Пантелеймона Куліша та про теоретичні засади модернізму з деякими коментарями.

Ключові слова: романтизм, історичний роман, концепція світу і людини, модернізм, декаданс, авангардизм.

Чим далі в часі віддаляється від нас професор І. Денисюк, тим більше опановує відчуття, що його спадщина – то айсберг, сім восьмих якого під водою. Маю на увазі співвідношення його друкованих і недрукованих праць. Звичайно, то велике щастя, що вийшло чотири томи статей і кілька монографій, та зяючою непереборною лакуною досі постає весь огром лекційних текстів, відгуків на кандидатські та докторські дисертації, навіть рецензій на дипломні чи магістерські роботи, які під геніальним професорським пером завжди набували рис справжнього наукового дослідження в мініатюрі, до того ж у блискучому стилістичному виконанні. З іскрометним денисюківським гумором говорив він про «усне літературознавство» одного зі своїх учнів, яке не було йому самому притаманне, – лишив-бо по собі такий значний друкований доробок, який промовлятиме до тих, що вміють слухати, вічно. Та все ж... Оті його мудрі монологи наскрізь літературного чоловіка, оті досі «неопублічені» курси й спецкурси – невже вони мають навічно канути в Лету? Наш обов'язок, усіх тих, хто коли-небудь був присутній при творенні усного дивосвіту улюбленого професора, хто володіє безцінним скарбом – конспектами чи рукописами, – зробити їх доступними як для наукової спільноти, так і для студентів. Без сумніву, за М. Рильським, це буде «красиво і корисно».

Як відомо, сферою наукового зацікавлення І. О. Денисюка була нова українська література (тобто все ХІХ століття) і українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття, яку можна залучити вже до модерного періоду розвитку нашої літератури, отже, – від романтизму до модернізму. За фахом історик літератури, він мав особливу пристрасть до теоретичних розважань. Виклад історико-літературний завжди мав теоретичне підґрунтя. Шкода, що не збереглася лекція Івана Овксентійовича про романтизм, якій передувало міркування про теоретичні підвалини будь-якого напрямку, про неодмінні три його складові, якими є: 1) концепція світу і людини; 2) проблематика; 3) поетика. Ця тріада,

представлена у вигляді рівностороннього трикутника, в основі якого – концепція світу і людини, а бічні його рівноправні сторони – проблематика і поетика. Геніальна в своїй простоті наочна схема легко запроваджує студента в складні лабіринти методології. (Проте на педагогічній ниві не обходиться без курйозів. Зі згоди Івана Оксентійовича я давно й успішно користуюся його методологічною схемою. Але був смішний випадок один. На прохання колеги проводила практичне заняття з юристами, і от на моє запитання – яка ж концепція людини і світу в романтизмі? – один із них безапеляційно – на те він і юрист! – прорік: «Ніякої». Професора дуже потішила така відповідь). Ще раз повторюся: шкода, що повний текст «романтичної» лекції досі перебуває поза межами нашої досяжності...

Зате маємо на машинці надрукований професорською рукою (і то перший примірник – нашим «молодим духам» треба пояснювати, як на ній друкувалося: закладалося три – чотири аркуші з «копіркою» між ними, отож перший вважався оригіналом, решта – копії) текст про одного з очільників українського романтизму – Пантелеймона Куліша. Не знаю, як він опинився в моєму архіві, але прийшов час його оприлюднити. Читаючи його, варто зважати на його жанрову своєрідність – це тези, такі немодні тепер після мудрого ще ваківського рішення не вважати ці публікації вартими того, щоб бути включеними до переліку праць, за сукупністю яких присуджується науковий ступінь. Денисюкові тези про П. Куліша (це дві сторінки дуже «густого» тексту, іноді зі словоскороченнями) спростовують це хибне уявлення, позаяк містять стільки оригінальних думок (особливо, коли врахувати час написання, – а це, либонь, кінець 80-х – початок 90-х років минулого століття), – скільки не знайдеш часом у грубездній монографії. Друга обставина, яку треба враховувати, – це те, що тези були написані для виголошення перед аудиторією, отже, для себе, а не для друку. Звідси скорочення, натяки, які годі розшифрувати, невідшліфованість, одним словом, «непричесані думки», якщо скористатися образом неперевершеного майстра афористики Станіслава-Єжи Лєца. Однак ця «непричесаність» думок, як уже зазначалося, компенсується їхньою глибиною. Отже, ось цей текст:

П. КУЛІШ І ЙОГО НАЙБЛИЖЧЕ ОТОЧЕННЯ

«Україна – це Куліш. Якщо ти любиш Україну»... Перший національний письменник. Зачинатель українського націоналізму. Хуторська філософія. Відрубність. Ворог Шевченка. Флюгер. Дон-Жуан. Епігон Шевченка (Франко). Закидав болотом Шевченка. Хотів спалити його російські повісті. Гарячий Куліш. Википав, бризжав. «Собаки не люблять гарячого Кулешу». «Не все те чорне, що Куліш».

Куліш – творець українського правопису. Автор першого історичного роману, алмазу найчистішої води «Записок». Перший критик, що писав українською мовою, перший перекладач Шекспіра, Байрона, Біблії, співредактор «Основи», поет-драматург, суспільний діяч, видавець «Кобзаря», автор Зазивного листа до української інтелігенції, польський і турецький запроданець, перший біограф Гоголя, автор «Истории воссоединения»... Який він? Замовчували,

обплывували, фальсифікували. Зараз готується 20-титомне видання, було раніше шеститомне Романчука. Жодної наукової монографії. «Романи Куліша» Віктора Петрова. Розвідка Зерова, брошура Нахліка.

Народився у Вороніжі, вчився у Київському університеті. Максимович. Пісні. Учителював у Луцьку. «Тяжко мудрий чоловік Гомер». Швендяв по Україні. Царський син. Заслання в Тулу. П'ять мов. Хитався. Петербург – Мотронівка – «Ганнина пустинь». Столяр. Орав волами. Невтомний. Як помирав, писав пальцями. Подорож за кордон. З усіма пересварився. Терпів після Христа найбільше. Роман з Кулішем дав живучість. За п'ять хвилин з Кулішем – віддати все і ніколи не жаліти (Параска Глібова).

Куліш і Шевченко. Знайомство в Києві. «Гордовитий біс» – кармазинник – низовий козак. Ніколи не розходились. Кирило-Мефодіївське братство. Одруження. Старший боярин – Шевченко. Полевая – нікогда. Василь Білозерський. Надя, Ганна. Забіла. Коні. Подать Куліша! Плакали. «Шевченко – троїстий геній». «Патлата, патлата». Посаг – Шевченкові (клейноди родові) – за кордон. Ганна відрізала косу в знак солідарності. Їхали, карета загрузла. Наказав писати.

Варшава. Арешт. Викидень. Карета – італієць. Зустріч з Аліною Костомаровою, матір'ю. Три роки в Тулі на засланні. Листується з Шевченком, посилає гроші, друкує «Наймичку». Каміння заговорило – оповідання Марка Вовчка. Яке високе творіння – ця жінка. Виклик Марка Вовчка в Чернігів. Чудо, чудо. Ось як треба писати про народ. Редагує. Чирк-чирк. Паньку, залиши щось. Ганна про Вовчка – огрядна, стоптані черевики. Тріумфальний в'їзд Марка Вовчка в Петербург. Герцен лежить у її ног, Писарев утопився. Пасеки закохалися – обидва брати. Тургенев їде. Куліш у Берліні. Хоче втопитися у Рейні. Заповіт. Оставь надежду навсегда. В хороших руках.

«Народні оповідання» Марка Вовчка. Нагнітання трагізму. Мова – з усіх квітів сік. «Маруся» – український патріотизм. Українське походження, польське, литовське. Монографія Лепкого. Марко Вовчок – винахідник стріляння на Місяць. Віктор Гюго. Переклади – вісімдесят томів. Цар: «Где находится Марко Вовчок?» Утеча на Кавказ. У розквіті слави. Історичні глибини української душі, яких ніхто не знає. «Проклята кацапка». Чому ж Куліш не написав? Маркович – нудзяж. Ніколи не заплямувала себе відступництвом. В один день тратит один мільйон. Роздавала гроші бідним. Колосальна бібліотека. Сталь розшукує. «Маруся» – сто видань у Франції.

Вернімося до Шевченка. Спалив би твори. Недооцінка «Гайдамаків», козаків. Руїницькі сили. Деструктивні. Нічого не залишили. Де ж та залізна бронза, свідомість державності? «За що боролись ми з ляхами, за що скородили списками московські ребра?» «Уродилась рута, рута – волі нашої отрута». Надгробне слово. Немає достойного проректи слово українською мовою – вся краса йому одному відкрилася. Немає чужини. Прийшли всі народи, учив єси не воен, а святої правди животворящої. Після смерті. «Куліш у пеклі». Муза п'яна, сидів на бочці, мовляв язиком. Вовчок – вовчиця з своїм ехидним язиком. Маразм. Марко Вовчок: не паплюжити його імені. Він в останній період життя був психічно хворий.

Він був вірним сином України. І з таких позицій треба оцінювати Куліша.

Художня творчість. Поема «Україна», збірки «Досвітки», «Хуторна поезія», «Дзвін». Поезія-заклик. «Народе без пуття, варваре великий, руїник – на тобі дзеркало велике і подивись, який ти азіат мерзенний. Стою серед телят, ялівнику, волів і бугаїв – надії України. Їсте, спите і любите Вкраїну». Це нелюбов з надмірної любові. Це позови із інертним, сплячим суспільством. Це Франкове «Не люблю Русі», «я не люблю тебе з надмірної любові». Це драгоманівське докоряння азіатчиною, його європеїзм. І це Лесине – розстроює серця людей, що мохом поросли, будити мертвих, тішити живих, це Шевченкове: «І мертвим, і живим», «ви любите на братові шкуру, а не душу». Це стиль – вжахнути, засоромити. Того якось Франко не зрозумів. Почав писати, що козаки врятували Європу від монголів. Врятували, але занапастили себе. Погляд на Петра I, Катерину II. Куліш вважав їх мудрим. Мудра, як змія, цариця... Але він висловив думку, що нам треба мати свого розумного й сильного царя – свого Петренка у Києві. Як актуально звучить Зазивний лист до інтелігенції. А що Куліш шукав весь час шляхів – звідси його орієнтація то на Польщу, то на Туреччину. Тактика мінялася весь час, але вірність Україні залишалася. Мав право сказати про себе – тупоумство людське його не заслонить. Мав право сказати «До Ганни Барвінок» – ми на цей світ прийшли, щоб мову з мов замучену, забвену з народних уст узяти і в перло возвести. І возводив він цю мову в перло натхненно, довго, многотрудно. Високий стиль – творець високого стилю в прозі. Виступ проти бурлеску, проти котляревщини. Піднесення Квітки, Марка Вовчка. Задум «Чорної ради» – спроможність української мови до високого стилю, до високоповажної теми – теми історичної, історіософічної. Об'єкт зображення – десятиріччя напруженого державного життя України після смерті Б. Хмельницького, кристалізація політичних сил, партій – боротьба прихильників Сомка з Брюховецьким. Нейтралі типу Череваня, які тільки нажилися. Поєднання політики й інтиму (кохання, дружба, побратимство). Ефектні сцени інтимних конфліктів і масові сцени аж до класової боротьби, всеохоплення життя, масштабність мислення і осмислення. Антивальтерскоттівський роман – перший політичний роман. Хронотоп дороги. Мирний хутір Череваня – фортеця, обнесена частоколом – згусток, вузол конфліктів і пристрастей. Леся і Петро Шраменко – закохані. Але мати хоче видати дочку за Сомка, хоче бачити її гетьманшею. Кирило Тур викрадає. Характерник. Козаки – філософи, як той Діоген, що сидів у бочці, тільки у бочці, наповненій горілкою. Кирило Тур – могутній молодий козарлюга. З якоїсь примхи викрадає Леся. Погоня, Петро – перескакує – подає руку допомоги. Б'ються на шаблях. Обидва падають. Нагрянув третій суперник – Сомко. Кинувся рятувати не зомлілу Леся, а його противника – Кирила – той урятував колись йому життя. Над усе побратимство. Кирила Тура судили, били на Січі. Били найбільше старі. Випив відро горілки. Вилизався. Божий чоловік Василь – щось як Юрчик Неклопотана голова. Так, козаки мали свою філософію, свої поняття про дочасність світу цього. Магнат Гвинтовка. Поділ. Чорна рада. Складні інтриги. Перемагає демагогія Брюховецького.

«Орися» – ідилія. Шоста глава «Одіссеї». «І я засну під безтурботний шелест з надією, що, граючись м'ячем, Мене розбудить ніжна Навсікая, Струнка

дочка феацького царя». Український краєвид. Трубайло рине і рине, золоторогі тури, вечірня заміря, віз дівчат, білоголовий дід Грива, Дівчата дивляться у воду й бачать Лицаря. Осауленко. Він їде свататись до Орісі. Прекрасна мова, настроєвість, соковиті барви, поваб і заміря – перлина української літератури.

«Шевченка ми любимо, а Куліша поважаємо», – стверджує Р. Чопик. І. Денисюк П. Куліша і любить, і поважає. Насамперед високо оцінює його вклад у скарбницю української культури, наголошуючи на його «першості» буквально у всіх сферах становлення національного буття: П. Куліш – перший національний письменник; зачинатель українського націоналізму; творець українського правопису; автор першого українського роману; перший критик, що писав українською мовою; перший перекладач Шекспіра, Байрона, Біблії; перший біограф Гоголя. Тут захоплення й пошанівки, що переходить у щемливе співпереживання несправедливості щодо письменника – його «замовчували, обплывували, фальсифікували».

Професор наголошує на чисто людських рисах характеру – «гарячий Куліш», тому «википав, бризкав», з усіма пересварився. Однак при цьому – який могутній інтелект, яка ерудиція (знання п'яти мов), та ще й поєднані з невтомністю в праці, про що свідчить така деталь: навіть на смертному одрі писав у повітрі пальцями. Не оминається увагою й складне інтимне життя гарячого Куліша (Дон-Жуан – !) як віддзеркалення його непересічної особистості (на підтвердження наводиться вислів Параски Глібової: «За п'ять хвилин із Кулішем можна віддати життя і не пожаліти»). Пунктирно, але ж як психологічно точно відтворено драму подружжя з Олександрєю Білозерською, особливо вражає називне речення з одного тільки, зате якого страшного слова – викидень, за яким стоїть трагедія бездітності, а в підтексті: його спричинили переживання юної, щойно пошлюбленої дружини через арешт коханого чоловіка за належність до Кирило-Мефодіївського братства...

Надзвичайно проникливо й тактовно розкриваються взаємини П. Куліша з Марком Вовчком. В об'єктиві вченого – карколомна еволюція почуттів П. Куліша: від шаленої закоханості (аж до наміру самогубства) до не менш палкої ненависті, від піднесення до небес і до тотального наплювання її творчості, до витворення міфу про «прокляту кацапку», за яку писав її чоловік О. Маркович, а без редагування того ж Куліша ті писання нічого б не були варті. Цей міф живий і досі, але І. Денисюк його не сприймав, тому був обурений статтею, надрукованою в соту річницю відходу письменниці у вічність, де повторювалися ці давно спростовані погляди. Що стосується походження, то професор солідаризувався з думками В. Доманицького, М. Грушевського, І. Франка, Б. Лепкого про те, що в її родоводі приявні українські, польські, литовські корені. А щодо авторства, то для нього О. Маркович – «нудзяж», сухий стиль якого не має нічого спільного з мовою «Народних оповідань», яка чарувала і Куліша, і Шевченка; вирішальну ж роль того ж Куліша спростовує аргументом Лесі Українки: «А чому ж тоді сам Куліш так не написав?» Предмет особливого замилювання професора – повість «Маруся», наголошується на її українському патріотизмі. Особливу гордість викликає те, що французький варіант цього твору витримав у Франції понад сто видань.

Знаменно, що приблизно в час написання «кулішівських тез» була опублікована блискуча передмова І. Денисюка до «французької» «Марусі», що вийшла в світ вже у Львові на зорі нашої незалежності. Він мріяв відшукати український оригінал цього шедевру, як і геніального «Слова», а також архів Лесі Українки. І от нещодавно з'явилася сенсаційна звістка про віднайдення «української «Марусі» в Парижі! Професор, як завжди, геніально передбачливий...

Максимальну об'єктивність виявляє автор у потрактуванні проблеми «Куліш і Шевченко», так само контрверсійної, як і взаємини Куліша з Марком Вовчком. Найголовніше в естві їхніх відносин – це те, що вони «ніколи не розходились». Єдність не тільки ідейно-світоглядна: Кирило-Мефодіївське братство, а й особиста приязнь – ну, хіба міг бути ворогом той чоловік (Шевченко), який був у тебе (Куліша) на весіллі старшим боярином? І далі продовження цієї весільної історії, офірування молоді своїх родових клейнодів (і вже ж не без намови молодого!) для поїздки Шевченка за кордон? Наводяться неспростовні факти, що заперечують культивовану в тоталітарну добу буцімто ненависть Куліша до Шевченка: листувався з проскрибованим поетом на засланні, надсилав гроші і книжки, надрукував анонімно поему «Наймичка», виголосив найщиріше надгробне слово над прахом генія, був переконаний, що вся краса і сила нашої мови тільки йому відкрилася. Але вчений не може уникнути розмови про негативне ставлення Куліша до Шевченка після смерті великого Кобзаря, що найяскравіше виявилось в поемі «Куліш у пеклі», де Шевченкову музу названо п'яною, і це ще не все... І. О. Денисюк знаходить цьому пояснення у Кулішевій хворобі в останні роки його життя (це версія Марка Вовчка, що, правда, за її життя не оприлюднена) і разом з цією незвичайною жінкою чітко формулює: «Він був вірним сином України, і з цих позицій треба оцінювати Куліша».

Це логічний підсумок біографічно-світоглядних кулішівських судій професора І. О. Денисюка. Коли ж ідеться про творчість, то тут обрано два вектори – поезію і прозу. Кулішева «поезія – виклик». Це твердження вченого – наслідок дослідження епатажних дефініцій, як-от: «народе без пуття», «варваре великий», «азіат мерзенний», якими так щедро наділяв Куліш своїх земляків. Він убачає тут «нелюбов з надмірної любові», «позви з інертним, сплячим суспільством», споріднені з подібними проявами національної самокритики у Франка, Драгоманова, Лесі, Шевченка (ми б додали сюди ще й Маланюка). Виступаючи палким адвокатом «гарячого Куліша», автор стає на прю із самим Каменярем: «Того якось Франко не зрозумів». Як не дивно, але позиція І. Денисюка тут збігається з позицією Є. Нахліка, яку він озвучив на літніх франківських читаннях у Криворівні в 1992 році. Тоді професор різко критикував свого учня – і за «приниження» Франка, і за піднесення Куліша, а найбільше за апологетизацію Петра I і Катерини II, тоді як у своєму тексті він просто констатує: «Куліш вважає їх мудрими», а далі навіть схвалює: «Він висловлює думку, що нам треба мати свого розумного й сильного царя – свого Петренка в Києві. Як це актуально звучить зараз» (ну, чим не візія 2004 року?).

Особливі заслуги Куліша, – зазначає автор, – у боротьбі проти бурлеску, котляревщини, у творенні високого стилю в прозі, звідси висока ідея «Чорної ради» –

довести спроможність української мови до високого стилю, до високоповажної теми – теми історичної, історіософічної. Очільник львівської генологічної школи не оминає в своїх тезах жанрової специфіки роману. Усупереч усталеному поглядові розглядати його в руслі традиції Вальтера (досі не можу збагнути цієї німецької форми, – а чому не Волтера чи Уолтера, як там воно ліпше по-шотландському?) Скотта він називає «Чорну раду» антивальтерскоттів-ським романом, при цьому стверджує, що це перший політичний роман в українській літературі. Це сміливе Денисюкове відкриття, одне з багатьох, якими він ділився в усних діалогах і полілогах, увійшло згодом до друкованих праць інших авторів, але ми мусимо пам'ятати про Денисюків таки пріоритет у цьому питанні, як і, зрештою, в інших.

Розмову про «кулішівські тези» І. Денисюка ми розпочали з тези ж, що Куліша професор¹ і поважав, і любив. Особливо ніжно він любив «Орисю», що, за його визначенням, перлину української літератури, яку розглядав у контексті світової літератури («тяжко мудрий чоловік Гомер») і літератури національної (ніжна Навсікая М. Рильського асоціюється з героїнею новели). Як завжди, основний акцент робиться на поетиці (нездарма ж автор, учень професора С. Шаховського, – один із основоположників львівської школи інтерпретації художнього тексту). До речі, саме цього – уваги до естетичних параметрів – йому бракувало в останніх солідних працях про Куліша, зокрема про ту ж «Орисю». Для нього ж самого було притаманне ентузіастичне, якесь щиро юначе зацікавлення оригінальними проявами змістоформи протягом усього довгого творчого життя (згадаймо його останнє захоплення феноменом готичної прози). Це захоплення обумовило важкий шлях сходження на найвищу наукову височину – захист докторської дисертації, хоча в ній, як і в першому варіанті монографії про українську новелу, не могло бути й мови про справедливе поцінування такого складного літературного явища, як модернізм (це автор зробив у другому виданні книжки).

А модернізм приваблював І. Денисюка ще в ту пору, коли його можна було тільки ганити. Ніколи не міг з цим примиритися, мав свій погляд на це унікальне явище в світовій культурі. Отож, коли настав час вільного самовиявлення, він оприлюднив свої власні спостереження й висновки щодо цього мистецького феномену, свідченням чого є наступні нотатки:

«Модернізм – загальне поняття, яке включає в себе сукупність постреалістичних напрямків у літературі і мистецтві. Дехто розрізняє декаданс і модернізм. Декадентська література належить до кінця ХІХ ст., модернізм – до ХХ-го. Декаданс – «занепад», «схилкове» явище, клониться до кінця століття, означає якусь утому, Леся Українка говорила про розчарування, тугу, меланхолію, мелодійність, настроєвість. Але декаданс не робив деструкції форми.

Деструкція форми – основна риса модернізму. «Ми всі були декаденти, один Яцків – модерніст». «Зів'яле листя» – поезія меланхолійної осені. Концепція людини. Герой романтизму – незвичайна людина в незвичайних обставинах, реалізму – пересічна, модернізму – виняткова особистість, герметично ізольована від оточення. Романтичний герой не був відірваний від оточення – болісно реагував, засуджував за інертність. У модернізмі – тип елітарного героя, ненависть до юрби, «ми з тими насікомими не знаємося» (Яцків). Постулат –

внутрішня екзистенція, екзистенціалізм, фрейдизм. Замикаються в башті з слонової кістки. Людина – розрив з традиціями, екстремістська деструкція форми. Механічне письмо, потік свідомості. Абстракціоністи твердять, що модернізм існував ще до реалізму. Висміювання соціальної літератури. Семенко – від Шевченка тхне салом. Утилітаризм – у Франка, Мирного, Кропивницького. Абстрактного неба шукали, спокою.

Різні напрямки – різні стадії, різні дистанції від дійсності. Імпресіоністи не зовсім відсахнулися, скороминуші враження, вібруюча дійсність. Інші напрямки – творити новий мистецький світ, незалежний від реального. Але створюється з об'єктивних моментів.

Дадаїзм – веселий напрямок. Румунський жид Сарра (Тцара). Утекли від мобілізації. Ткнув пальцем у перше слово. Дитячий белькіт. Позбавитися баласту ідеології. Нахил до наївності, до опрощення. Примітивізм. Веселі, бавилися. Щоб вступити – хуліганський вчинок.

Сюрреалізм – мистецтво кошмарів і жахів. С. Далі. Концепція – сон.

Імажинізм – образ. Ранній Єсенін, Антонич.

Футуризм. Виник в Італії. Хуліганське мистецтво. Агресія, динаміка, техніка.

Символізм – акцентуація символу. Блок. «Усе мистецьке є символом». Безпредметний, кошмарний.

Абстракціонізм – усе стає абстракцією, людина йде до абстрактного. Нова дійсність. Абстракціонізм нічого не означає, а як хто прочитає. Ліс чи торт?

Авангардизм – 20-ті роки. Революційне, авангардне, бойове мистецтво, наступальне, але модерне за формою.

Наші модерністи не були модерністами.

Яцків – єдиний сюрреаліст. «Дівчина на чорному коні».

Відмовитися від того, що модернізм – це мистецтво осла, який пише хвостом.

Українська література була заідеологізована. Це була література плаксива – ми бідні, у дядька здохла кобила.

Леся Українка писала, що в кожного напрямку є порив «ins Blau».

Відозва Вороного і Коцюбинського, у Вороного – модернізм, у Коцюбинського – реалізм.

У Шевченка нема замилювання, а в Костомарова є.

Коцюбинський – елементи підсвідомого, імажинізм у прозі. Антонич, Єсенін – у поезії.

Коцюбинський – надмірність образу.

Напрямок орнаментального стилю – від Марка Вовчка до Коцюбинського; «холодна проза» – Франко, Свидницький, Стефаник.

У Західній Європі нема накопичення образності. Мопассан, Хемінгуей.

У Стефаника – псевдобанальне. Від псевдобанального – до істотного. «Morituri».

Стиль – переборення бар'єру між життям і літературою. Усе має свій стиль. Стиль листа.

В Олеса більше безпосередності, ніж у неї. Вище цінить. Два типи письменників. Книжний – Іваничук, Леся Українка (крім «Лісової пісні» та особистих віршів, як-от: «Талого снігу платочки сивенькі», «Стояла я і слухала весну»). Шаховський: поезія Лесі Українки – вищий етап, поезія, яка наближається до драматургії.

Два періоди ...»

Ці нотатки належать, власне, не І. О. Денисюкові, а мені. Це конспект (до того ж занадто стислий) професорового виступу, однак авторство його таке ж беззаперечне, як і конспекти зеровських лекцій з нового українського письменства, що їх записали вельми ретельні студенти і на яких виховалося не одне покоління філологів. Де й коли відбувся цей виступ? Точно не можна визначити, проте дозволю собі припустити, що це Криворівня, серпень 1992-го року, уже згадані літні франківські читання. І вже згаданий Євген Нахлік, майбутній директор Інституту І. Франка, а на той час – Львівського відділення Інституту літератури НАНУ імені Т. Шевченка, мав дуже довгий відчит, який тривав чи не три (а що два, то напевно) засідання, які відбувалися просто неба на колодках коло Музею І. Франка. Доповідач мав звичай спізнюватися, і то поважно, тож вимушену паузу заповнював хтось інший (Ярослава Мельник, наприклад, чи професор І. О. Денисюк). Зімпровізована лекція, попри деякі неясності (записувалося ж бо на коліні!) містить вельми цінні думки, до того ж є свідченням того, що модернізм постійно був у сфері зацікавлень ученого, якщо ця тема виникла так спонтанно при першій нагоді.

Найважливіші положення лекції: модернізм як загальна сукупність нереалістичних напрямів; розрізнення декадансу й модернізму; основна риса модернізму – деструкція форми (з цим можна й посперечатися). Чітко формулюється концепція світу і людини в романтизмі, реалізмі, модернізмі. Герой романтизму – незвичайна людина в незвичайних обставинах, у реалізмі – це пересічна людина, у модернізмі – тип елітного героя, який ненавидить юрбу. Стислі характеристики напрямів (цілком у стилі Стефаникової поезії в прозі «Серце» – і закономірно, бо ж про модернізм ідеться): імпресіонізму, дадаїзму, абстракціонізму, сюрреалізму, імажинізму, символізму, авангардизму, усупереч (чи, може, завдяки?) лаконізму, надзвичайно точні й виразні. Тут надibuємо і такі постулати, які вражають своєю несподіваністю. Приміром, ось таке: «Наші модерністи не були модерністами». Це ж ніби з книжки Соломії Павличко, яка ще тоді не була надрукована, і з цією тезою (її тезою!), пам'ятається, професор не погоджувався, цілком слушно зауважуючи, що українського модернізму не можна собі уявити без Франка й Лесі Українки (у Ю. Лавріненка категорично: «Найбільшими українськими модерністами були І. Франко і Леся Українка»). Чи твердження про заідеологізованість української літератури і надлишок орнаментального стилю в українській прозі – від Марка Вовчка і до М. Коцюбинського (щодо Коцюбинського знову ж вельми несподівано!), якому протиставляється «холодна проза» І. Франка, А. Свидницького, В. Стефаника, співзвучна західній традиції (Мопассан, Хемінгуей), де немає накопичення образності...

Лекція раптово обривається словами «два періоди» (либонь, з'явився довгоочікуваний доповідач). І невідомо, чого стосуються ці два періоди – до модернізму чи до Лесі Українки, про яку йшлося в попередньому реченні (її було зараховано до типу письменників-книжників, як і Р. Іваничука), а загальний висновок – до модернізму треба ставитися серйозно, слід відмовитися від того, що це мистецтво осла, який пише хвостом. Сьогодні такий лицарський захист модернізму вже втратив свою гостроту (він став особливо модним, про нього захищено з півдесятка докторських дисертацій, тоді як реалізм загнаний на задвірки), однак на початку 90-х він був актуальним (якраз тому й з'явилися оті широко знані тепер монографії й дисертації). Не втратили актуальності, проте, оригінальні думки професора І. О. Денисюка про романтизм і модернізм узагалі й про конкретних представників українського романтизму (П. Куліш) і модернізму. Кожний його текст, нехай і фрагментарний, залишається цінністю для нас.

Стаття надійшла до редакції 11.04.2012

Прийнята до друку 27.04.2012

FROM ROMANTICISM TO MODERNISM: «UNKEMPT THOUGHTS» OF PROFESSOR IVAN DENYSJUK

Larysa BONDAR

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

The article contains texts of lectures by prof. I.O. Denisyuk about Panteleimon Kulish and theoretical principles of modernism

Key words: Romanticism, historical novel, conception of the world and man, modernism, dekadans, avant-gardism.

ОТ РОМАНТИЗМА К МОДЕРНИЗМУ: «НЕПРИЧЁСАННЫЕ МЫСЛИ» ПРОФЕССОРА ИВАНА ДЕНИСЮКА

Лариса БОНДАР

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

Поданы тезисы лекций профессора Ивана Овксентьевича Денисюка о Пантелеймоне Кулише и о теоретических принципах модернизма с некоторыми комментариями.

Ключевые слова: романтизм, исторический роман, концепция мира и человека, модернизм, декаданс, авангардизм.

УДК 821.161.2–1"18"М. Шашкевич:7.046

«СТУДЕНА ТАЯ ДОЛЯ К СЕРДЕНЬКУ ПРИПАЛА»: ФОРМУЛА КОГЕРЕНТНОСТІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ МАРКІЯНА ШАШКЕВИЧА

Роман КРОХМАЛЬНИЙ

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

У полі зору дослідження – інтерпретація творчості М. Шашкевича з огляду на сучасне збагачення літературознавчих парадигм у континуумі інтертекстуальної рецепції; зроблено спробу окреслити світоглядні, естетичні та структурні особливості явища когерентності художнього образу і в межах окремого тексту, і українського літературного процесу першої половини XIX століття.

Ключові слова: формула когерентності художнього образу, сакральний символ, поетика романтичної лірики.

У першій половині XIX століття, в умовах під'яремного становища галицького краю, «судилося Маркіянові Шашкевичу стати сином народу, його будителем, провісником національного відродження, речником єдності українських земель. Єднання України Наддністрянської та Наддніпрянської» [1, с. 127]. Парадоксально, але сьогодні, в умовах соборної Української незалежної держави, наш народ знову опинився у ситуації, коли над країною дамокловим мечем нависла віртуальна загроза єдності українських земель, і перманентно стоїть проблема пасіонарного провідника нації, здатного будити наш народ до праці за національне відродження! Роман Лубківський відзначив історичну обумовленість «актуальності місії Маркіяна Шашкевича і «колись», і «сьогодні», закликає до єднання українського суспільства на підставі «культу національної пам'яті», наголошує, що «ювілеї здатні лікувати хворе суспільство, принаймні ставити діагноз, перепиняти певною мірою повсюдну зневіру та апатію» [3, с. 229–230]. «В тому нині й магічність постаті Шашкевича і навіть перегуки епох, що повертають нас до часів «Руської трійці», до Маркіяна Шашкевича» [1, с. 127]. Майже два століття минули відтоді, коли «М. Шашкевич указав галичанам дорогу, якою вони мають іти; проголосив ідеали, котрі треба сповідувати; він зберіг мову, яку належить плекати, а не «чужую полюбляти»; творив нову літературу, нестачі якої «прагнув зарадити». Дітям дав читанку, а народові ім'я» [1, с. 127].

Пасіонарність його вчинків проявилася у тім, що, – за словами Івана Франка, – «Він мав відвагу й дар висловити досить виразно, а бодай для

тогочасних прибитих русинів досить зрозуміло все те, що їх боліло, чого вони бажали і чого надіялися» [10, т. 47, с. 112].

Настановою для пошуку нових творчих підходів у прочитанні класиків нашої літератури – слова Романа Лубківського: «Ставлення до того чи іншого національного генія в Україні інтимізується в силу багатьох причин: і політичних, й історичних. Та навіть особистісних – через твоє сприйняття, твій досвід, твою внутрішню емоційну налаштованість. *І кожен із нас має право на своє ставлення, на власну інтерпретацію не тільки усієї творчої спадщини класика літератури, а й окремого його тексту, рядка, слова*» [3, с. 15].

У статті «Тополя» Т. Шевченка» Іван Франко продемонстрував новаторські засади літературознавчого дослідження, кумулятивно інтерпретував художній текст на підставі широкого застосування законів еволюції словесної творчості, суголосних із засадами концепту когерентності художнього образу в сучасному його тлумаченні. До колізій сюжету Шевченкової балади він майстерно підбирав аналогії-архетипи, що походять із різних культур світу, й містять мотиви, що висвічують вертикальний та горизонтальний духовний взаємозв'язок, наявний у прадавніх традиціях як елемент антропоцентричного, спрямований як із сучасного до минулого, так із минулого в сучасне, а також – у майбутнє [10, т. 28, с. 78].

Предтечею застосування світоглядного концепту когерентності в українській літературі вважаємо Григорія Сковороду, адже саме положення його філософської системи про дві натури і три світи, про те, що все існуюче має дві природи (натури) – зовнішню, видиму, і внутрішню, невидиму, заклали фундамент мистецького відображення взаємозв'язків видимого і невидимого. *«Весь світ складається з двох натур: одна видима, друга – невидима. Видима натура зветься твар, а невидима – Бог. Ця невидима натура, чи Бог, усю твар прозирає й утримує»* [8, т. 1, с. 141]. Образне вираження світоглядних засад українського мислителя знаходимо у його знаменитій збірці «Сад Божественних пісень», а також у байках та притчах. Когерентність – явище, присутнє завжди і всюди, там, де існує розуміння духовної єдності сотвореного світу. А така єдність для людини, то завжди внутрішнє осяяння, або, як сказав Євген Сверстюк, – «внутрішня свобода». Таке почуття є необхідним для справжнього людського щастя. Роздумуючи над сутністю справжнього щастя, Г. Сковорода звернув увагу на те, що чим більше в ньому «сопричасников», тим воно є солодшим і дійснішим. Але це, на його думку, стосується лише істинного, тобто духовного, щастя. Що ж до світського щастя, то, пов'язане з тлінною природою, воно не терпить учасників. Когерентність, то взаємозв'язок. І, насамперед, взаємозв'язок із Творцем. *Сакральна вертикаль – уміння підійматися понад земним буттям, над речовими тимчасовостями, «наука ставати не лише над обставинами, а й понад собою. Тільки така висота може сприяти звільненню від пут і єднанню людей за законами Божими»* [7].

Зокрема, М. Шашкевич як людина, добре обізнана із символікою Святого Письма, намагався творчо застосувати її у своїх поетичних творах, розкрити через загальновідомі речі глибоку філософську думку. У Біблійній мові

метафорично щедрою є «рука»: «учинити *оте*, що *рука* Твоя й *воля* Твоя наперед встановили були, щоб збулося» (Дії – 4.28); «їх поставили перед апостолів, і, помолившись, вони руки поклали на них» (Дії – 6.6); «і руки наклали на них, і до в'язниці всадили до ранку...» (Дії – 4.3). У кожному із цих випадків когерентність образу руки має своє окреме функціональне значення – сповнення Божої волі; апостоли передають Божу силу при висвяченні дияконів; накладання рук як спосіб ув'язнення за вірність Христові.

Традиційне вітання з поданням руки поет перетворив в імперативну формулу мануально-сердечної когерентності художнього образу: «*Дайте руки, юні друзі, / Серце к серцю най припаде...*» [9, с. 34]. Формула – двочастинна. У першій частині – заклик до встановлення взаємозв'язку між субкогерентами. Символічність єднання рук належить до прадавньої традиції зовнішнього вираження внутрішніх почуттів: любові, миру й згоди. У прадавніх українських замовляннях **руки – не так частина тіла, як інструмент магічної маніпуляції**. «Найпоширеніші жести: *триматися за руки – магічний контакт, знак любові; передавати щось з рук в руки – контакт через предмет-посередник, передача магічних сил*» [5, с. 253]; друга частина Шашкевичевої формули імперативної когерентності позначена *синестезією* – у ній відбувається одночасне відчуття: як в органі, на який безпосередньо діє подразник (рука), так і в іншому органі (серце), який є об'єктом спрямованої енергії субкогерента. Ідея когерентності образів спрямована на візуалізацію внутрішнього (невидимого), репрезентованого образом «серце». І власне ця друга частина формули розкриває справжню сутність когерентності – так, як рука припадає до руки, – так «серце к серцю най припаде»! *Мета синестезії – досягти синергізму – посилення дії одного каталізатора додаванням іншого*. У світоглядному широкому розумінні – Шашкевичева імперативна формула мануально-сердечної когерентності закодована на посилення об'єднавчих процесів в українському суспільстві, кінцева мета яких – побудова соборної національної держави. «Хочеться думати й вірити, – розважає над Шашкевичевою формулою Р. Лубківський, – що 22-літній Маркіян простягав руки «другам» із Наддніпрянської України, а «серце к серцю» припадало, незважаючи на політичні кордони» [3, с. 257].

Великої вагомості С. Луцак надає «розгляду синергетичних механізмів постійного відновлення цілісності» [4, с. 13]. Важливим для розуміння концепту когерентності художнього образу є її тлумачення причини здійснення «синергетичної процедури», яка інтерпретується як «виникнення «космосу» з «хаосу», як «самоорганізація», передумовою здійснення якої є наявність «моменту кризи» [4, с. 15]. Отже, *креативна мить усвідомленої когерентності є одночасним усвідомленням кризи (внутрішньоособистісної, суспільної), усвідомленням необхідності вибору нового шляху розвитку*. І це цілком відповідає трактуванню творчості як процесу, що триває у безперервному континуумі. Це підтверджують ідеї І. Франка у вже згаданій статті. До такого ж висновку прийшла і С. Луцак, коли, на підставі інтерпретації поглядів О. Ухтомського, сформулювала «корелятивні щодо них твердження когнітивного ґатунку: 1) між справжнім мистецтвом творення думки і радістю від її сприймання існує

безпосередній зв'язок; 2) підставою такого естетичного задоволення є відчуття причетності до безперервного процесу становлення сенсу, який, з одного боку, індивідуальний, а з іншого, – занурений у систему вічних вселюдських топосів; 3) саме зі взаємодії енергії «свого» інтегрального образу з «чужим» виникає життєвість і неповторність думки й слова...» [4, с. 11]. Дискурс когерентності передбачає присутність когнітивності (спорідненості) субкогерентів, а також взаємодії інтегрального образу.

У Шашкевичевій імперативній формулі мануально-сердечної когерентності закладений сенс глибокого занурення у систему вічних вселюдських топосів, з одночасним визначенням ступеню спорідненості субкогерентів («други»). Синергетичний зв'язок охоплює і далеких прародичів, і їхніх спадкоємців, сучасних когнатів, творячи сакральну горизонталь когерентності. У М. Шашкевича, безперечно, існує цілісна модель світоладу: сакральна вертикаль вимальовується над горизонталлю з'єднаних рук, мета яких – спонукати до духовного піднесення: *«Разом к світлу, другі жваві!»*. Динамічний рух до світла передбачає розв'язання цілком конкретних завдань: а) розігнати «тяжкі туги» (а на їх місце засяє дієве та вольове бажання світлого розуму); б) гнати з Русі «мраки тьмаві», позбутися зависті, і лиш тоді разом підвестись угору (вертикаль), осягнути царство духовного світла: *«Мисль піднебесну двигчи в самому собі...»*; наснаженість високою «піднебесною» думкою, на переконання М. Шашкевича, має водночас бути горизонтально когерентною із навколишнім світом природи, автор закликає: *«Душу в природи безвісти занести...»*. Але в тих безвістях природи Шашкевичів романтичний герой не шукає втечі-порятунку від проблем насущних. Він бачить в образах природи джерело синергетики, при допомозі якого можна і треба розв'язувати насущні кардинальні завдання: *«Гадкою крепков тьми світа розмести / Життя кончини подружити обі»* [9, с. 341].

Розвіяння «тьмів світа» з одночасним примиренням («подружити») обох кончин життя? – для пересічного профанного мислення доволі складна проблема, вона вимагає «гадки крепкої», тож пошукаємо її у Григорія Сковороди: «Справжнім початком є те, що не мало нічого попереднього. А як всяке створіння народжується й зникає, так, звичайно, щось перед ним було й після нього залишається. Отже, ніщо початком і кінцем бути не може. Початок і кінець є те ж, що Бог, або вічність. Нічого немає ні перед нею, ні після неї. Все у необмежених своїх надрах вміщує. І не їй щось, а вона всьому початок і кінець». «У ній так, як у кільці: перша й остання точка є та ж сама, і де почалося, там же й закінчилось» [8, т. 2, с. 14].

Григорій Сковорода на підставі практичного досвіду обґрунтував свою позицію щодо існування вічного всезберігаючого начала, в основі його постулату – метаморфоза, вхідний образ якої позначений геронтичним кодом, а вихідний – ювенальним: «тоді, коли згниває старе на ниві зерно, виходить із нього нова зелень, і гниття старого є народженням нового, щоб, де падіння, тут же було й поновлення, яке засвідчує премудру й всезберігаючу світобудову» [8, т. 2, с. 14]. Погляд українського філософа на початок й кінець усього сотвореного в межах хронотопного світу вимальовує логічну формулу найвищого Начала: «Це

справжнє начало скрізь живе. Тому воно не частина і не складається з частин, а ціле й тверде, отже, й незруйнівне, не переходить з місця на місце, а єдине, безмірне й надійне. А як всюди, так і завжди є. Все випереджає й закінчує, само ні не випереджуване, ні закінчуване. Цим началом благословляється Асир, син Якова: «Вкриє тебе Боже начало». Гр. Сковорода пов'язує із Божим творчим началом людську словесну творчість як часточку Божого духовного в земному бутті. «Хто крізь морок побачив це начало, той називався у євреїв пророком, називався й священиком, тобто хто святе бачить і показує, тому-то й людським освятителем» [8, т. 2, с. 14]. Письменник за покликанням повинен «святе бачити і показувати», повинен остерігати суспільство від помилкового вибору, бути «священиком і пророком».

Як священик та ісповідник М. Шашкевич добре знав, що людську душу затьмарює усвідомлення неминучої смерті. Поет закликає до внутрішнього примирення з тим, що тілесне життя має часове обмеження, має «обі кончини» – початок і кінець. Більше того, поет закликає змінити погляд категоричного несприйняття смерті і *«Глянути мирно, що ся діє в гробі»*. Григорій Сковорода в *«Саду Божественних пісень»* вже у першій пісні торкнувся цієї складної проблеми: *«Бойться народ зійти гнить у гроб / І впасти в жереб нещасний, / В якому вогонь незгасний. / А смерть є свята, зло певне стопта, / Зведе навіть війни в спокій. / О смерть ця свята»* [8, т. 1, с. 49]. М. Шашкевич вибудував власну філософську формулу практичного розв'язання проблеми єдності початку й кінця: *«К радощам вдати, істинним ся взнести, / Радость з тугою в лад мильний сплести, / Милость сосвітну пригорнути к собі»* [9, с. 341]. Шашкевичева формула когерентності радості з тугою пізніше проінтерпретує О. Олесь вже не як заклик, а як доконаний факт – *«З журбою радість обнялася»*. Усі формули когерентності, що в поезії М. Шашкевича спрямовані на подолання хаосу психологічного дискомфорту, виражають різновекторну дію: а) вдатись (до радощів); б) підвестись (істиною); в) сплести (радість і тугу); г) пригорнути (любов навколосвітну). Проблема в тім, що поставлені перед ліричним героєм завдання неймовірно важкі до виконання. І поет свідомий цього, бо ставить собі запитання: *«Хто вміє? Хто вдасть?»*. І знаходить відповідь. Надскладне завдання можливо розв'язати лише через когерентність: розуму – доброти – краси природи. М. Шашкевич образно візуалізував невидиме *«– Ум сильний, високий, / Ум, що го вічна доброта повила, / Ум, що го красна природа зростила»*. Розум, доброта, краса – засоби творення чистоти душі. Суб'єктами когерентності – два образи: образ людської душі та образ світу. Когнітивність сотворених Богом світів творить потужну синергетичну дію, здатну перемінювати, оновлювати, очищувати: *«Душа, що в грудях твоїх ся з'явила, / Що мене знова з світом подружила»* [9, с. 341].

Подруження душі зі світом – явище, що лежить у руслі парадигми ідеї синергії (співдії), яка промовисто розкривається через образ «інтелектуальної йоги», який використав В. Карпичев [4, с. 15]. А «йога» («напруга») має за кінцеву мету – «містичне злиття душі з богом» [4, с. 15]. Отже, креативна формула когерентності художнього образу передбачає існування кризової

ситуації, яка приведе до синергії як містичного злиття. Передумовою когерентності є «зростання ентропії» – внутрішнього відчуття потреби перетворення неупорядкованості, дезорганізованості, хаосу; виникнення дисипативних (розсіяних. – Р. К.) структур, що мають здатність налагоджувати контакт «старих і нових явищ із зовнішнім середовищем» [4, с. 16].

Прагнення внутрішнього світу (за певних обставин) до контакту зі світом зовнішнім має проявлятися одночасно з готовністю зовнішнього світу співпереживати, бути спорідненим з душевним настроєм людини. Цій філософській проблемі М. Шашкевич посвятив вірш «Туга». Номінація тексту оприявнює кризову ситуацію, налаштовує на мінорний лад, на співпереживання із дисгармонійним внутрішнім світом. Вікно у цей закритий світ – краєвид: «Крутий берег, по березі трава зелененька, / Серед трави край берега калина червенька» [9, с. 342]. Кожен з образів наділений атрибутивним епітетом: берег – крутий; трава – зелененька; калина – червенька... Атрибутні епітети доповнюють символічність образів, що належать до відомих знаків української етнокультури. Берег – «символ рятунку, захисту, безпеки, а також родинного вогнища, затишку» [2, с. 33].

Берег, обмежуючи воду, творить психологічний захист: «Край берега у затишку прив'язані човни» (Л. Глібов). Берег і вода перебувають в перманентній опозиції: «Бистра вода, бистра вода бережечки зносить...». Шашкевичів образ сумної калини, що росте край берега, когерентний з народнопісенним: «Стоїть дівча над бистрою водою / І тихо-сумно пісню гомонить...». Хоча у народній традиції «червона калина фігурує як символ краси, радості...», «калина – взагалі символ духовного життя жінки: її дівочість, краса та кохання, заміжжя, радість і горе, родинні почуття» [2, с. 269]. Шашкевичеву калину переповнює почуття внутрішнього дискомфорту, хаосу (туги). І в цьому проявляється антропоморфізованість образу. Адже «єдина істота, яка постійно шукає чогось поза собою і яка не є цілістю для самої себе, – це людина» [6, с. 166]. У цьому прагненні – постійна націленість людського внутрішнього світу пізнати себе через когерентність зі світом зовнішнім.

Жан-П'єр Рішар, роздумуючи над творчістю Шатобріана, дійшов до висновку, що поет завжди відчував, «що в ньому живе цей дар, ця потреба *вийти поза*: щоб дійти до себе самого, він мусить покинути себе, віддатися безмірові предметів, людей, краєвидів, адже на його думку, тільки через них він зможе зреалізуватися як *цілість* у почутті власної достатності» [6, с. 166]. Шашкевичів образ «червоної калини» когерентний із народнопісенним. Обидві калини – та, що «в лузі похилилася», і та, що «Своє гілля буйненьке, сумна, в воду клонить» – образно закодований – сакральний символ України, ідея сильної самостійної держави. Власне оця «похиленість» пісенного образу, то прихований знак до рішучих дій, то клятва: «А ми тую червону калину підіймемо!» Своїми діями Шашкевичева калина намагається вирватися за межі ентропії, поділитися своїми переживаннями зі світом зовнішнім, очікує на полегшення страждань через співчуття. Порив до когерентності з водою символізує намагання змінити хаос підневільного буття: «Своє гілля буйненьке, сумна, в воду клонить, / Своє листя

дрібненькоє по водоньці ронить». Образ «калини, що ронить у воду своє дрібне листя, то візуалізована мить синергетики, в якій проявляється аналогія з вираженням людських почуттів, коли людина «ронить дрібні сльози». Слушність такої аналогії підтверджується появою у тексті орнітоніму, що когерентний і з калиною, і з людиною. У тексті образ голуба перебирає на себе функцію візуалізації гнітючого психологічного стану людини: *«Скоро смеркнесь, голуб сивий сюда прилітає, / Нічку гуде, нарікає, ранком ізлиняє. / Нічку плаче, жалкуєся, рясні сльози ронить, / На розсвіті ізлиняє, в темні ліси гонить»* [10, с. 342]. Формула когерентності художнього образу єднає в собі «калину» – «голуба» – «людину».

Варіативне поглиблення мотиву туги сакралізується через поширений в українському фольклорі образ голуба. «У фольклорних уявленнях голубам приписується чарівне створення світу; про це свідчать варіанти обрядових пісень; у Галичині: «Коли не було з нащада (спочатку) світа, Тогди не було неба, ні землі, А полем було синє море, А серед моря зелений явір, На явороньку три голубоньки, Три голубоньки радоньку радять, Радоньку радять, як світ сновати...» [2, с. 142]. В іншій народній колядці: «Що ж нам було з світа початку? Не було нічого, єдна водонька! На тій водоньці одне деревенько, А на тім деревеньку шовкове гніздо, А в тім гнізденьку три голубоньки, Не три голубоньки – три янголоньки» [2, с. 142]. Отже, образ голуба настільки поглиблює просторово-часовий континуум, що він сягає початків світа.

З давніх давен вишиті на українському рушникові голуб і голубка є сакральним символом вірного кохання. Орнітонім у народнопоетичній образності виступає традиційним порівнянням: «Любляться, як голубів пара» [2, с. 142]. Образ туги, у візії М. Шашкевича є тінню кохання, рівновеликою частиною святого почуття. У «Причинній» Т. Шевченка знаходимо суголосні мотиви із Шашкевичевою «Тугою»: *«Чи винна ж голубка, що голуба любить? / Чи винен той голуб, що сокіл убив? / Сумує, воркує, білим світом нудить, / Літає, шукає, дума – заблудив»* Шашкевичів голуб так само намагається розвіяти свою тугу, «гонить» і «блудить» серед природи: *«На темній ліси гонить – там зворами блудить, / Там горює, униває, тяжко серцем нудить»*. Усі підкреслені ознаки дисгармонії внутрішнього світу складають формулу втраченої когерентності. Орнітонім у тексті М. Шашкевича метафорично візуалізує душу людини. Душу, що трагічно втратила енергетичний взаємозв'язок зі спорідненою душею. Вже третя весна, як не стало голубки, а «не минає туга», *«І все голуб прилітає, на гіллі сіда / І головку к листям тулить, плаче і ридас...»*.

Голосіння птаха нагадують жалібні примовляння плакальниць у похоронному обряді давньої традиції: *«Де злетіла сь, голубонько сивенька, мшленька? / Щезла-сь з ними, лишилась година сумненька»*. Когерентність образу голуба з людиною – у метаморфозі його світовідчуття: *«Світ ми мерзкий, нічка мила, голублюся з тьмами, / Мари – дружба, ліси – хата, гоню за зморями»*. Цікаво, що мить когерентності голуба з «тьмами» виражена дієсловом «голублюся». У людей, при взаємній любові, символом внутрішньої

когерентності так само служить слово «голубити». Чи будеш мене голубити? Запитує персонаж Г. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці»).

У М. Шашкевича, піднесений до сакральної висоти, мотив туги за коханою раптово змінює свою тональність. Перемінюється позитивне сприймання (рецепція) образу води, аж до повної негачії. У «Знаках української етнокультури» В. Жайворонок наголошує, що вода – «опоетизована в народній творчості, оскільки з нею тісно пов'язане життя людини від народження до смерті, взагалі все земне природне життя» [2, с. 106]. «Вода символізує рух (звідси фразеологізми: *багато (чимало) води утекло*, тобто «минуло багато часу»; *піти (збігти) за водою*, тобто «минути без вороття (про час) або зникнути, пропасти»; *як вода змила*, тобто «хтось зник швидко й безслідно» [2, с. 107]. Гідрокогерентність – природна формула для людини. Втомлений кількалітньою самотністю й тугою, Шашкевич голуб-самітник відкидає від себе той життєдайний взаємозв'язок, бо сприймає плин води як символ швидкоплинності обмеженого земного буття. Тому всю вину за безслідне зникнення голубки покладає на воду, «лиху розлучницю»: *«А бодай ви, лихі води, в лугах заблудили, / Що ви мою ясну зорю та під себе вбили!»*. У прокльоні простежується вертикаль: ясна зоря – лихі води. Обидва опозиційні образи, репрезентуючи світ природи, мають виразний відтінок людського світу. У народному світобаченні існує поділ води: жива вода, мертва вода, безсила вода, йорданська вода, свячена вода...

Серед численних назв – каламутна вода символізує смуток. Ненависть символізує дія: проливати воду [2, с. 107]. Формула прокляття «лихих вод» – у Шашкевичевому поетичному тексті – оригінальний спосіб маргіналізації образу, спосіб виведення його за межі сакральної когерентності, й нагадує народнописанне: *«Бодай ся когут збудив, Що мене рано збудив»; «Бодай тебе, дівчинонько, з твоїми очима, Я був такий файний хлопець, ти м'я зволовила»*, у М. Шашкевича в прокльоні немає тих легких іскринок народного гумору, його проклин позначений гіркотою важких переживань: *«Люта би вас буря в мраку та дрібну розбила, / Та й дрібну розбила, сліду не лишила!»*. *«А бодай вас жарким літом дуга випивала, / А зимою студінь люта навек ледом стяла!»*.

Отже, образ голуба у Шашкевичевому тексті стає десакралізованим. Втрачає риси символу любові й набирає рис антагоністичних. В останньому експресивному пасажі голуба розкривається головна ідея прокльону: *«Ей ти, водо, ти, бистрая, лиха розлучнице, / Поган-татар нехай гідке в тобі має лице!..»* – вода, що розлучила і зруйнувала велику любов, не може мати християнської семантики! Вона має взаємозв'язок хіба лиш із поганством...

Фінальні акорди мотиву туги лунають під знаком улюбленого в українській поезії образу – «ластівки». У М. Шашкевича цей орнітонім символізує мінливість земного буття: *«Щастя моє перебілось, доля вже минула, / Мов ластівка скорокрила в безвісті злинула»* [9, с. 342]. Поетичний світ М. Шашкевича загалом дуже наближений до народнописанного. Зачин поезії «Вірна» *«Зашуміла дубровонька, листом зашуміла, / Затужила дівчинонька, серцем затужила»*, – розкриває формулу когерентності людського серця із дібровонькою. Природа

співпереживає з людиною. Подібне явище знаходимо у весільній народній пісні, в якій проблеми внутрішнього мікрокосмосу також візуалізуються явищем природи: «Ой шуміла ліщинонька, як ся розвивала, / Ой плакала дівчинонька, як ся віддавала».

Окрім дендронічних образів, у поезії М. Шашкевича когерентними з людиною є орнітоніми – «ластівонька», «соколонько», «голубонька». Лагідна (демінутивна) лексика у метафоричних звертаннях милує глибиною поваги та високої моральної чистоти в людських взаєминах. Особливої вагомості набуває слово у кризових ситуаціях. Дівчина проводжала милого на війну, символічно, що прощання відбувалося «на могилі-верховині». У недобрих передчуттях кохана горнулася до парубка, «Біле личко цілувала, слізьми проводжала». Хлопець заспокоює суджену, як може, повторюючи, мов закляття: «Не плач, не плач, голубонько, не плач, не журися...». Мить прощання – болісна, жорстока, вимагає вольового чину: «Подай ручку біленькую, додому вернися». Таке «офіційне», «формальне», «холодне» звертання парубка до милої, то намагання «остудити» надмірно гарячі дівочі почуття, намагання навмисно применшити вагу тяжкої розлуки. У народній пісні також існує така форма: «Подай, дівчино, ручку на прощання, / Може, останній вже раз. / Прийшла хвилинка – час іти до бою. / Мушу сповняти наказ!». Цікаво, що прощальна подача руки стала для образу парубка чарівним інвертором, парубок зникає у тексті, як фантом. Присутність метаморфозованого символізує його вірний кінь. М. Шашкевич зобразив часове й просторове віддалення двох закоханих через динамічний образ коня і статичну постать самотньої дівчини: «Вдарив коник у копита, задзвонив станлями» – «Лишилася сиротонька з журними гадками». Режисура сцени прощання майже кіноматографічна: кадри змінюються по чергові: спочатку, на «весь екран», – кінь, що мчить в світ за очі галопом, потім – закам'яніла від горя дівчина: «Вдарив коник у копита, вітер чеше гриву,» – «За лісами, за горами лишив чорнобриву...».

Вражаюча мистецька наповненість колізії розлуки досягнута якраз жвавою виразністю образу коня та наративної формули – «за лісами, за горами» – що таять у собі споріднення із народнопоетичною словесністю. Оспівана Шашкевичем дівоча вірність, духовна сила і чистота, золотим німбом променіє над образом стражденної, контрастуючи із темним тлом гнітючої багаторічної розлуки. Сакральність почуття незрадливої вірності поет малює, розсипаючи по темному тлу золоті зорі, що посилює враження когерентності образів: самотня дівчина – зоряне небо: «Край діброви на горбочку сипана могила, / Там дівчина із зорями щодень виходила. / Виходила із зорями, стояла до ночі, / Свої чорні за миленьким видивила очі» [9, с. 343].

Одним із наріжних каменів літературознавчого дослідження Іван Франко вважав «стару гетевську формулу: *Wer den Dichter will verstehen, / Muss in Dichters Lande gehen*» («Хто хоче зрозуміти поета, мусить піти в його край» – нім.). Для нас Франків досвід цінний ще й тим, що у формулі Гете проглядає когерентність поетичної творчості: адже визначальні її риси сформувалися не самі по собі, а під впливом евристичних вражень від чарівної мінливості

навколишнього світу, під впливом материнської пісні, фольклорних традицій рідної місцевості. Гетева формула когерентності містить дві характерні ознаки – «зв'язок» і «вплив», а також, як зазначив І. Франко, «під впливом новітньої теорії еволюційної» ця формула отримала ще одну концептуально важливу рису – «розширилася до об'єму справді всеобіймаючого» [10, т. 28, с. 74]. «Всеобіймаючість» – риса, властива сакральній когерентності.

Григорій Сковорода створив образно-аналогічну формулу самопізнання внутрішнього світу та його зовнішньої когерентності: *«Не пізнавши себе, як пізнаєш Біблію? Хто сліпий у себе вдома, той і в гостях сліпий»* [8, т. 1, с. 454]. І Сковородинівська формула самопізнання, і Гетевська формула пізнання поета якнайкраще відповідають ідейній насназі поезії М. Шашкевича «Підлиссє». Віртуально повертаючись до рідного дому, намагаючись зрозуміти самого себе, автор подумки занурюється у той час, коли закладалися підвалини його творчої особистості. Морально та фізично втомлений, він шукає у пам'яті першоджерела свого зростання. Ідея взаємозв'язку сучасного з минулим у творі позначена синестезією та синергетикою. Кожна думка, переплавлена в мистецьке слово, лягає на полотно спомину неповторною барвою образів щасливого дитинства, живі звуки якого суголосні камертонові поетового серця, співзвучні народнопісенному мелосу, у ритмах якого похитувалася колись дитяча колиска. Заспокійливо-тиха й заклопотано-журлива пісня колискова сіяла у напівсонній дитячій голівці золоті зерна, що в майбутньому проростуть лагідно мовленою драматичною формулою: *«Радость з тугою в лад миленький сплести»...*

Мелодія журливої туги, огорнута теплом материнської та зустрічної синівської любові проривається крізь шум буйного вітру. Когерентність ліричного героя у тексті передбачає синестезію його внутрішнього світу із вітром, олюднений образ якого знає людські думи, болі та печалі, розуміє мову: *«Шуми, вітре, шуми буйний, / На ліси, на гори, / Мою журну неси думку / На підлиські двори»* [9, с. 356].

Втомлений безсилимими намаганнями знайти вихід із безпросвітної народної неволі, катований гіркими роздумами, що постійно крають його серце, поет тягнеться обнадійливим поглядом до мерехтливої зірки, що засяяла йому крізь захмарене небо такою святою чистотою, що в його втомленому серці пробудився образ затишного, безжурного дитинства. Промені небесного світила кличуть-манять його душу, бодай на хвилику, повернутися у той благословенний час, коли *«там жив-єм ще маленький / Без журби, без туги»*. Контрамнезійна формула когерентності – полісуб'єктна, діахронічна, горизонтально-вертикальна: Кожен листочок, кожна гілочка, кожен подих вітру чи усміх сонця, то все до болю знайоме, рідне! Воно бренить-відлунює в соборі його високої душі одою радості, евристичною мелодією першовідкриттів, безмежною довірою до молодого світу, сповненого великих надій та сподівань.

Там, на золотих струнах спогадів, грає оркестр «зелена соснина», йому вторує, бентежить душу басовитими нотками ансамбль «дуб старенький / І еден, і другий»... У симфонію ретромелодій особливо хвилююче-трепетно вплітається скрип «колодязя студененького, А дуб воду тягне». Глибина тої (може, єдиної за

австро-угорських часів на все село) криниці стала філософським еталоном спорідненості з рідною землею усієї творчості М. Шашкевича, мірилом глибинної естетичної наповненості його мистецьких образів. Тепер, з віддалі прожитих років, поет болісно відчуває, як йому бракує тої води, її особливого смаку, її всеочищаючої сили, еквівалентної силі води Йорданської... А, може, серед стовповиська підневільної печалі, у полум'ї думок та переживань, йому бракує і того скрипу колодязного? Занурюючись спогадами у той колишній світ, поет пірнає у глибини власної душі, пізнає самого себе, пізнає коштовності, які колись не мали для нього особливої вагомості. У дитинстві той колодязь був звичною буденною частиною його навколишнього світу, як і багато дечого. А тепер, воскреслий у пам'яті, образ його несподівано перемінився, став немов чарівним інвертором, що відчинив у грудях якесь невидиме віконце, і крізь нього полинула в душу незвідана досі притягальна сила, що, виявляється, визначала вартості земного буття: *«Не так щастя, як той води / Моя душа багне»* [9, с. 357].

Буденний образ вознісся до надзвичайно потужного когнітивного символу. У ньому – кровний зв'язок із рідною землею, рідним народом. За посередництвом формули ретрокогерентності образів: «ліричний герой – рідне село» у тексті вимальовується собор людської душі, на вікнах якого – дивовижні вітражі – вражаюча мерехтливим блиском ліній та барв загадкова мозаїка екзистенційної сутності людини. Ретрокогерентність, що у М. Шашкевича розкривається в діалозі з власною думою, бренть надією на світлу переміну: *«Там спочинеш, моя думко, / В зеленій сосніні; / Журбу збудеш, потішишся / У лихій годині»* [9, с. 357]. Спогад про Лису гору, що дала назву рідному селу – Підлиссю, спрямовує континуум взаємозв'язку з минулого в сучасне і... в майбутнє, позначене передчуттями. Образ, що так чітко закарбувався у дитячу пам'ять, і так ностальгійно бентежив душу дорослого поета, немов би пророкував: тут, на цій горі, після його смерті, вдячні країни поставлять колись хрест на пошану його творчості, його пасіонарної діяльності, його незглибимої любові та співстраждання до рідного народу: *«Підлисецька горо біла! / Як тебе не бачу, / Так ми тяжко, так ми сумно, / Що трохи не плачу»*.

Для поезики Шашкевичевого тексту характерними є болісні переживання від втрати візуального контакту між субкогерентами, що сприймається як загроза втрати повноцінної спорідненості. Поет розлуки та журби, можливо, в передчутті недалекої смерті, у 27-річному віці, в середині одного з найрадісніших місяців року (13-го травня) розкриває власні болісні переживання серця перед річкою Буг, очікує від неї співчуття. В поезії «Над Бугом» формула гідронімної когерентності актуалізується у звертання-закликові: *«Гей, річенько бистренькая, / Гей, стань, подивися, / Як я плачу, як горюю! – / Зо мнов пожурися»* [9, с. 357].

Прагнення до екстравертної спорідненості, – то спосіб вирватися із власного «Я», спосіб виплеснути надмір важких негативних емоцій, попустити, послабити напруження серцевих струн, поділитись болем, втамувати його, шукаючи розради в безжурному плині веселої води: *«Твої води веселенькі, / В них*

рибонька грає; / Моє серце розтукаєсь, / Від журби ся крає». Річку любить зелена весняна трава, що хилиться закохано з берегів, любить овечка, що приступає до води, цілує її, а потім радісно біжить собі геть... Людина по-доброму заздрить безтурботному щастю природи, бо переживає розлуку із долею. Образ журби-розлучниці у тексті виступає в ролі антикогерента, стоїть на заваді єднання героя зі щасливою долею: *«Журбо, тяжка розлучнице, / Чом не пропадаєш? / Доле ж моя, зоре моя, / Коли ж засвітаєш?!»* [9, с. 358].

У роздумах над безпросвітними злиднями під'яремного галицького села в душі мислителя й поета засвічується вогник державотворчої ідеї як необхідної умови високого рівня національного духовного та соціального буття. Твори Маркіяна Шашкевича на історичну тематику характерні особливим мімесисом наратора, завдяки якому він уподібнюється до полководця, здатного рішучим словом згуртувати народ, надихнути його на подвиг перед лицем навислої смертельної загрози. Духовна сила народного будителя в поезії «Болеслав Кривоустий під Галичем, 1139» проявляється в імперативній формулі когерентності, в якій субкогеренти – природа та людина: *«Не згасайте, ясні зорі, / Не вій, вітре, зниз Дністра, / Не темнійте, красні звори, / Днесь, Галиче, честь твоя!»*. Своєрідною «княжою метафорою» представлена галицька спільнота: *одиничне* (княжий Галич) репрезентує *множинне* (край, народ). Формула пасіонарної когерентності у риторичі наратора посилена формулою імперативної когерентності – заклик до рішучих одностайних дій галицького люду, збірний образ якого закодований у тексті в уявну метаморфозу, вхідним образом якої «русин», а вихідним «сокіл»: *«Бо хто русин – підлітайте / Соколами на врага! / Жваво в танець, заспівайте / Піснь веселу: гурра-га!»* [9, с. 345]. Смертельний двобій з ворожою силою змальований то як соколинний політ, то як жвавий веселий танець.

В обох випадках образна формула підкреслює повну зневагу до смерті перед лицем загрози поневолення. Голос наратора дихає упевненістю у переможному завершенні битви: *«Гей, хто русин – за ратище, / В крепкі руки – меч ясний, / Шпарка стріла най засвище, – / Гордий ляже, день не твій!»* [9, с. 346]. Формула глоріально-гідронімної когерентності, – переможний клич об'єднує в радісному пориві галичан із прославленими в народнопісенній творчості гідронімами, – символізує захищену волю рідної землі: *«Радость, радость, галичане: / Не загостить більше враг! / Грими, Дністре, шуми, Сяне, – / Не прискаче вовком лях!»*. Формула глоріальної ретрокогерентності – нагадування про *«Славні часи старі!»* – має за мету роздмухати в душах галичан тліючі жарини давньої пасіонарної звитяги, приховані верствою спопелілих літ, продемонструвати колишню військову згуртованість, бойовий дух, здатний непохитно стояти на варті рідної землі.

Натхненне патріотичним духом поетове перо народжує формулу *мілітарно-гідронімної когерентності*, що єднає два образи: *колони* хоробрих лицарів та *води* бистроплинної ріки: *«Ніби Прута бистрі хвилі, / Плили руські лицарі»*. Образ руського війська когерентний по горизонталі й по вертикалі: *«Від копит шляхи стогнали, / Від прапорів нісся шум, / Аж до неба підлітали /*

Гамони лицарських дум!» [9, с. 346]. Заклик до когерентності з минулими часами насажений ідеєю воскресіння втраченої волі й національної державності: «Споминайте, браття милі... / Може, спомин спосіб дасть / Воскресити в новій силі / Руську славу, руську власть!» [9, с. 347]. Нотки колишньої демократії відлунюють у голосі вічного дзвона, що в поезії М. Шашкевича виконує роль потужного когерента – єднає силу й славу Новгороду із цілим світом. Горизонтальну формулу «новгородської» когерентності доповнює сакральна вертикальна «київська» формула когерентності: «Києва золота глава / Під небеса ся звела» [9, с. 348].

Поетична палітра М. Шашкевича сповнена контрастів: чисті, теплі, радісно-п'янкі тони, що малюють захоплення минулим розквітом державотворення, межують із холодними, смутними, погаслими барвами сучасності, на тлі якої блякне золото колишньої слави... Сонце державності закрите чорними тучами неволі й ганьби. Промінчик надії гасне в «Сумраку вечерньому». Рядки поезії викликають судому від похмурих настроїв та душевного перенапруження: «Сонце ясне померкло, світ п'ятьма насіла, / Вшир і вздовж доокола сум ся розлягає, / Чагарами густими тьма вовків завилала, / Над тином опустілим галок гамор грає» [9, с. 349]. Шашкевичів образ – «Тьми вовків», що довкола оточили наш край – якимсь містичним чином став прообразом «рикаючих левів» у вірші Лесі Українки «І ти колись боролась, мов Ізраїль...»: «Україно моя! Сам бог поставив / супроти тебе силу невблаганну / сліпої долі. Оточив тебе / народами, що, мов рикаючі леви в пустині, / рикали, прагнучи твоєї крові, / послав на тебе тьму таку, що в ній / брати братів не пізнавали рідних...». Неважко помітити когнітивність ідеї та образних засобів в обидвох творах, написаних у різний час різними, але однаково пасіонарними, співстраждальними людьми...

Душа Шашкевичевого пасіонарного героя напрочуд еластична, вона, мов казкова «рукавичка», вміщує у собі: і померкле сонце, і п'ятьму всього світу, і страшне виття вовків у чагарах, і неймовірний гамір чорних галок у темному небі над головою... І весь цей огром песимістичних кольорів та звуків намагається розшматувати людський мікросвіт уздовж і впоперек, а він не піддається, він лиш розтягується – «вшир і вздовж» – до розмірів гіперпростору! І в тому безмірі великого простору «сум ся розлягає», безмірно глибокий сум... Сум, що його поетове серце сприймає як «сумрак вечерній», коли зайшло за небокрай сонце волі. У тому сумраці несподівано оптимістично засяяло прадавнє с л о в о! Тепер воно має значення банальне – «огорожа»... У М. Шашкевича то високе, майже сакральне, слово – «тин»! Ні, то не плетена огорожа від чужих свиней та гусей, то – міцне укріплення, твердого город, замок. Таке прадавнє значення збереглося дотепер лиш у складних назвах міст: Милятин, Гусятин, Чорнятин, Славетин та ін. Шашкевичева формула діахронної когерентності охоплює два образи: «ворони» – вражі сили, що кружляють над загиблою державністю і «тин» – спомин про могутність колишньої держави; образний взаємоз'язок виражений у порівнянні: «Де ворони ся злітають, / Колись славний стояв тин» («Згадка»), [9, с. 348]. З гіркотою поет усвідомлює – «т и н» поглинуло історичне небуття. І

слово, і предмет, який воно означало, вмерли у пам'яті народу... Може, саме тому *«Щастя, гаразд з-під могили / Гомоном лиш залітат»* [9, с. 348].

Формула постлетальної трансферної когерентності увиразнює відчуття нещасливої долі поневоленого люду. Так, живим не світить ясне сонце, усе залягла пітьма, нема просвітку, в могилі щасливіше ніж у житті... В «Сумраку вечерньому» образ наратора когерентний з образом могили: *«Там, нещасен, думаю тяжко, мов могила / Серед степену опівніч сумненько думає»* [9, с. 349]. Довколишня природа когерентна із внутрішнім світом ліричного героя. Співпереживання торкнулося і ясного неба, що раптом нависло чорними хмарами, і густих борів, що схилилися від тяжкої туги... Ще більшою експресією позначена когерентність з людськими переживаннями дібров та лісів: *«Зойкнули дуброви й ліси застогнали»*. Природа тяжко співстраждає, що померкло сонце волі у людській душі. Наратор раптом неочікувано відкриває в собі дивне відчуття: настрої його внутрішнього світу дисонує співчутливому настроєві природи? Природа страждає, а людина вже якось відчувається комфортно. Вона призвичаїлася до статусу раба: *«Весело ми з тов гудьбов та й з тими лісами, / Мило ми з буйним вітром, з блудними марами, / Студена тая доля к серденьку припала»* [9, с. 349].

Остання строфа – формула української внутрішньої неволі, в основі якої – інтерференція кріогенного образу (студена доля) та образу пасіонарного гарячого людського серця – дивовижно влучний вираз філософської сутності такої неприродної *антагоністичної когерентності*. Поєднання непоєднуваного, бо хіба ж можна звикнути до неволі?! М. Шашкевич протиставив занепадницькому настроєві антагоністичної когерентності оптимістичну ідею. В його поезії – серед неволі, суму, серед стогону та зойку несподівано блиснула золотим променем ідея козацького руху як засобу воскресіння державної єдності українських земель. У «Погоні» козак, намагаючись визволити бранку, наздоганяє татарина, що викрав його сестру. Під час двобою, смертельно поранений ворог устигає позбавити дівчину життя. Важка душевна криза, спричинена втратою рідних, породжує ентропію (невизначеність ситуації): *«Як би я в сей сторононьці, / Як би я безрідний жив? – / Батько, ненька в могилоньці, / Тай сестрицю враг вмертвив»* [9, с. 351].

Згодом настрої у парубка змінюється: *«Ой я, козак молоденький, / Роню слізеньки дрібненькі, / На Вкраїну поглядаю, / За Вкраїною вздыхаю»* [9, с. 351]. Зміна вектора світогляду закладає в людині початок виходу з ентропії, упорядкування хаосу внутрішнього світу – треба єднатися! Треба створювати потужне військо козацьке, здатне захистити життя рідних. Ідея ця переконливо лунає в поезії М. Шашкевича, посилюється почуттям любові до безмежних степових просторів, що символізують волю і незалежність. Формула когерентності образу молодого козака зі степом, з Україною, виражена через антропоморфізований образ коня: *«Ходім, коню, на Украйноньку / Степами блукати»* [9, с. 351].

Настрої поезії «Сумрак вечерній», характерні для галицького суспільства, що вже втрачало надію на власну державність, кардинально змінюються в поезії

«Погоня». Маркіян Шашкевич, ніби застерігаючи від занепадницького настрою, спрямовує суспільну думку на шлях порятунку із довготривалої історичної кризової ситуації. Україна – козацька земля, на неї уся надія. Вона приваблює невмирущою волелюбністю, оптимістичною спорідненістю з природою, образ якої є повним протиставленням до картин, змальованих у «Сумраку вечерньому», настрої степової вольниці породжують у людському серці теплі родинні почуття: *«Ах, найліпше при родині / В своїй рідній Україні! / Там-то світить сонце ясно, / Там-то цвітуть цвіти красно, / В степах буйні вітри віють / І травоньки зеленіють...»* [9, с. 352]. І ясне сонце, і красні квіти, і вільний степовий вітер, і зелена трава у М. Шашкевича творять надпідсвідому символічну формулу когерентності, що надихає незнищеним життєлюбством та вірою у майбутнє щасливе життя в об'єднаній українській родині.

Маркіян Шашкевич – не лише будитель та провісник національного відродження. Він – мислитель, здатний глибиною та шириною думки «крепкої» досягнути такі пласти земного буття, що підвладні лиш талантові від Бога. Журлива його муза лиш на хвилю усміхнеться із ясного неба, і знов закривається хмарою. Густі темні барви, що явно переважають в його мистецькій палітрі, ячать тугою, стискають розпукою молоде пасіонарне серце. Воно увібрало в себе весь біль стражденного краю, й так прагне допомогти рідному нещасному народові вирватися з-під чужинецького ярма... Прагне! Палає, як свічка, що вже ось-ось сягне своєї часової межі... Гнітючий настрій розплавленим воском скапує на папір, виливається у слова: *«Ти, зозуле сивенькая, / Закуй ми сумненько, / Най розтука та й лютая / Вирве ми серденько»* [10, с. 353]. Короткочасність земного буття М. Шашкевич передав через формулу когерентності дрібної квітки і людської душі, що в поезії «Веснівка» палає бажанням пригорнути до себе весь світ: *«Цвітка дрібная / Молила неньку, / Весну раненьку: / «Нене рідная! / Вволи ми волю – / Дай мені долю, / Щоб я зацвіла, / Весь луг скрасила, / Щоби я була, / Як сонце, ясна, / Як зоря, красна, / Щоби-м згорнула / Весь світ до себе!»* [9, с. 353].

Прагнення спорідненості людської душі із сонцем, із зорею, з усім світом, виражене в образі Цвітки дрібної, то і є Шашкевичева драматична «формула квітучої когерентності», переповненої любов'ю до цілого світу, життєрадісної, барвистої, запашної, але... такої болісно короткотривалої.

Список використаної літератури

1. Горинь В. Витоки культу Маркіяна Шашкевича / Василь Горинь // Дзвін. – № 11–12. – 2011. – С. 127–132.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури. [словник-довідник / В. В. Жайворонок.] – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
3. Лубківський Р. Камертон Шашкевича : Статті, рецензії, промови, поезії / [Роман Мар'янович Лубківський. Камертон Шашкевича]. – Жовква : Місіонер, 2011. – 352 с.
4. Луцак С. М. Методологічні засади застосування концепту художньої домінанти в сучасному літературознавстві. Епістемологічні передумови перегляду

категорального статусу домінанти за синергетичною парадигмою / С. М. Луцак // Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX – XX століть) : монографія. / С. М. Луцак; наук. ред. Р. Т. Гром'як. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.

5. *Новикова М.* Прасвіт українських замовлянь / Марина Новикова // Прасвіт українських замовлянь. Українські замовляння / упорядник М. Н. Москаленко; авт. передм. М. О. Новикова]. – К. : Дніпро, 1993. – 309 с.

6. *Рішар Ж.-П.* Смерть та її постаті / Ж.-П. Рішар // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за редакцією М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996.

7. *Сверстюк Є.* Внутрішня свобода / Є. Сверстюк / Літературна Україна. – №16 (5395), 21.04.2011 р.

8. *Сковорода Г.* Твори : у 2-х т. / Григорій Сковорода. – К. : Обереги, 1994.

9. Українські поети-романтики. Поет. Твори / упоряд. і приміт. М. Л. Гончарука; вступ. ст. М. Т. Яценка; ред. тому М. Т. Яценко. – К. : Наукова думка, 1987. – 592 с.

10. *Франко І.* «Тополя» Т. Шевченка. / Іван Франко // Зібрання творів : у 50-ти томах / Іван Франко. – К., 1976–1986.

Стаття надійшла до редакції 05.04.2012

Прийнята до друку 20.04.2012

«THAT BITTER FATE FELL DOWN BEFORE A LITTLE HEART» FORMULA OF COHERENCY OF AN ARTISTIC IMAGE IN POETIC TEXT OF MARKIAN SHAHSKEVYCH

Roman KROKHMALNYI

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

The scope of study covers interpretation of Markian Shashkevych's works with consideration of modern enrichment of literary paradigms in the continuum of an intertextual reception. The author attempts to outline world outlook, aesthetic, and structural features of phenomenon of an artistic image coherency both within separate text and the Ukrainian literary process of the first half of the XIX century.

Key words: artistic image coherency, sacral symbol, poetry of romantic lyrics.

**«СТУДЕНА ТАЯ ДОЛЯ К СЕРДЕНЬКУ ПРИПАЛА»:
ФОРМУЛА КОГЕРЕНТНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ МАРКИЯНА ШАШКЕВИЧА**

Роман КРОХМАЛЬНЫЙ

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

В поле зрения исследования – интерпретация творчества М. Шашкевича учитывая современное обогащение литературоведческих парадигм в континууме интертекстуальной рецепции; сделано попытку определить мировоззренческие, эстетические и структурные особенности явления когерентности художественного образа и в рамках отдельного текста, и украинского литературного процесса первой половины XIX века.

Ключевые слова: формула когерентности художественного образа, сакральный символ, поэтика романтической лирики.

УДК 821.111–6.09"18/19"Д. Толкін:172.15

ВИМІРИ ШЛЯХЕТНОГО У ТВОРЧОСТІ ДЖОНА ТОЛКІНА: ЕПІСТОЛЯРНИЙ АСПЕКТ

Петро ІВАНИШИН

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
вул. Івана Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100*

Проінтерпретовано проблему шляхетної героїки у творчості
Джона Толкіна. За основу взято епістолярну спадщину автора.

Ключові слова: шляхетність, героїка, націоналізм, імперіалізм,
батьківщина, буття, християнство.

Місце відомого англійського письменника і вченого Джона Рональда Руела Толкіна (1892–1973) в українській культурі визначається не лише доброю і давньою традицією перекладів літературних творів («Хоббіт» (чи «Гобіт»), «Володар Перстенів», недавно перекладені «Сильмариліон» та «Сказання про дітей Гуріна» тощо), не лише недавнім виходом на екрани досить талановито знятої кіноопеї Пітера Джексона, не лише шаленою популярністю та привабливістю унікального художнього всесвіту цього автора (тираж окремих творів перевищує 100 мільйонів екземплярів і поступається тільки Біблії), а й ще чимось. Те конгеніальне нашому духовному світові «щось», здається, можна передати за допомогою точного окреслення смислової ідеї життя і творчості низки українських авторів (Т. Шевченко, М. Башкирцева, І. Франко, Леся Українка, вісниківська плеяда «трагічних оптимістів» та ін.), сформульованої Дмитром Донцовим як туга за героїчним [1].

Поглянемо на деякі вияви цієї туги крізь призму лише однієї із творчих сфер геніального автора – його листів, виданих у Великобританії у 1981 році, за редакцією Гамфрі Карпентера та Крістофера Йолкіна [2].

Задовго до того, як Дж. Р. Р. Толкін став відомим письменником, видатним філологом-медієвістом, професором Оксфордського університету, Командором Британської імперії і вчителем, наприклад, Джона Фаулза, незвичайний шлях його творчої місії був окреслений принаймні двома чинниками. Обидва з них можна вважати героїчними. По-перше, сміливий вчинок далекого предка – саксонського лицаря Георга, що під час війни з турками із власної ініціативи захопив султанський штандарт і за це отримав прізвисько «відчайдушно хоробрий» (Tollkühn). По-друге, давньою традицією виживання у протестантській країні англійських католиків, до громади яких у 1900 році прилучилася зі своїми двома синами мати Дж. Р. Р. Толкіна, через що, значною мірою, й передчасно померла, обструкційована родичами-бабтистами. Мужність і вірність

материнській вірі постійно різьбитимуть характер буття письменника. Сам він про це 1953 року написав так: «...головним чином повинен дякувати долі за те, що вихований (з восьми років) у Вірі, яка вигодувала мене і навчила тому нечисленному, що я знаю; цим я зобов'язаний своїй матері, яка міцно трималась своєї нововонабутої віри і померла зовсім молодою, передусім через труднощі злиднів, пов'язаних із наверненням». Більше того, саме Толкін відіграв ключову роль у наверненні до християнства іншого оксфордського професора, філософа та письменника, автора знаменитих «Хронік Нарнії» Клайва Стейплза Льюїса.

Найбільш значущий аспект туги за героїчним можна помітити в художній творчості Дж. Р. Р. Толкіна, насамперед у його «легендаріумі» – циклі прозових та віршованих творів про Середзем'я (фактично, про Північно-Західну Європу, занурену в міфологічну та праісторичну традицію нордичних народів), першим, на думку критиків, оприсутненням яких стала написана під час війни у 1917 році протягом післяфронтового лікування «Книга втрачених оповідей», а сам митець вказував, що перші тексти з'явилися між 1915 і 1918 роками у військових таборах та госпіталях (лист від 1956 року). Однак центральне місце у циклі займає «героїчний роман» (чи «героїчна легенда») «Володар Перстенів» (1936–1948). Цікаво, що в листі до видавця від 1947 року письменник вказав передусім на героїчність не ельфів чи людей, а гобітів – персонажів, що втілюють тип звичайної, простої англійської людини: «...якщо створюється враження, що прості, приземлені гобіти неспроможні справитися із такого роду речами (жахом. – П. І.), значить, я зазнав поразки. Мені задається, немає такого жаху, що ці істоти не змогли б подолати, через особливу благодать (тут одягнуту в міфологічні форми) у поєднанні з тим, що, якщо доведеться зовсім зле, їх природа і здоровий глузд навідріз відмовляться підкорятись чи йти на компроміс».

Взагалі ж, «Володар Перстенів» володіє принаймні подвійним авторським смислом, що найчіткіше артикулюється в листі до Мільтона Волдмана (1951 року). Перший пов'язаний із символікою Перстеня Саурона, який втілює «бажання влади як такої, що прагне реалізуватись за допомогою фізичної сили і машин, а також неминуче за допомогою брехні». Інший письменницький сенс прямо стосується героїчного: «без піднесеного і шляхетного просте і вульгарне невимовно мерзотне; без простого й звичайного шляхетна героїка немає сенсу».

У листах віднаходимо й пояснення двох основних загальних мотивів створення казково-легендарного всесвіту «шляхетного північного духу». З одного боку, будь-яке мистецтво повинне, на думку Дж. Р. Р. Толкіна, «відображати і містити у розчиненому вигляді елементи моральної та релігійної істини (чи помилки), але тільки не експліцитно, не у відомій формі первинного “реального” світу». Основними художніми темами тому стають Падіння, Смерть, Машина (Магія) і Влада, а «Володар Перстенів» в листі до отця Роберта Маррі не випадково характеризується як твір «в основі своїй релігійний і католицький» (1953), кінець якого є ілюстрацією останнього речення із Отче нашу (1956). З іншого боку, найсильнішим поштовхом для постановки власного легендарного світу Середзем'я стало патріотичне у своїй суті бажання: «...мене з раннього дитинства засмучувала убогість моєї коханої батьківщини: у неї немає власних

переказів (пов'язаних із її мовою та ґрунтом), принаймні тієї якості, що я шукав і знаходив... в легендах інших земель. (...) ...я замислив створити цикл більш-менш пов'язаних між собою легенд – від переказів глобального, космогонічного масштабу до романтичної чарівної казки; ...цикл, котрий я міг би присвятити просто своїй країні, Англії» (1951). Не зовсім маловажливим є й «англійськість» літературного світу. Наприклад, Шир «заснований на сільській Англії», твердить письменник в листі до Рейнера Анвіна (1956), а в іншому прямо рекомендує перекладачам зберігати національну ідентичність твору: «...це – англійська книжка, і її “англійськість” викорінювати не слід» (1959).

Так, навіть не читаючи «Чудовиськ і критиків» чи есе «Про чарівні казки», з листів можна скласти доволі системне уявлення про романтичну естетику Дж. Р. Р. Толкіна. Мистецтво для нього не існує як «мистецтво для мистецтва» (1947), навпаки, це не лише радість від «літературного вимислу» (1971), а передусім «вторинна творчість» (первинна належить Господу), обмежена лише законами невідповідності та скеровувана по-християнськи витлумаченим прагненням добра, наприклад, «проясненням істини і покращенням моралі в тутешньому, реальному світі» (1954). При цьому письменники, які надто зловживають правом творчої свободи, цілком, на його думку, можуть піти грішним, егоїстичним шляхом *Diabolus Morgota*: «якщо вони “падуть”... і почнуть творити “для себе, щоб стати Володарем над своїми творіннями”», то «будуть породженнями Гріха і за природою своєю лихими» (1954). Численні приклади такої сумнівної творчості Дж. Р. Р. Толкін віднаходив у сучасності, коли зауважував, що теперішня малярська манера нагадує «мазню», оскільки «ті, що уміють малювати, намагаються своє уміння приховати» (1965), або коли іронічно спостерігав, що сучасній «“поезії” належить лише служити дзеркалом для приватних шматувань душі і розуму, а все зовнішнє цінується лише в міру твоїх власних “реакцій”» (1968).

Як можна зробити висновок з попереднього, що релігійною основою потягу до героїчного, до утвердження лицарської етики, до моделювання романтичної художньої дійсності у Дж. Р. Р. Толкіна стає католицизм. Тому його листи насичені міркуваннями, які складно не віднести до глибокого типу християнської філософської рефлексії: про ангела-охоронця, про сутність «Книги Буття», про рай і пекло, про Господа і сатану, про сучасні репрезентації «злого духу» («техніку, “науковий” матеріалізм, соціалізм» та ін. (1945)), про християнську віру, про виняткове значення і роль Церкви в житті людини, про «бунт» Реформації та «хибність» породженого нею протестантизму та ін. Відповідаючи на запитання Камілли Анвін про сенс буття, Дж. Р. Р. Толкін підсумував свою докладну відповідь цілком у християнському дусі, виражаючи і кредо власного існування: «...можна сказати, що основна мета життя для кожного з нас – це примножувати в міру наших спроможностей наше знання про Бога всіма доступними способами і через нього бути сподвижнотими до похвали та вдячності» (1969). Для такої глибоко християнської свідомості неминуче нестерпними стають симптоми і чинники деструкції релігії та її інститутів у післявоєнному світі. Серед епістолярію письменника, мабуть, найбільше місця відведено критиці кризових явищ, що стосуються нівеляції християнства та католицької Церкви під виглядом

реформаційних спроб. Найчастіше це спостерігаємо в листах до сина Майкла Толкіна, як, наприклад, від 1967 року: «Я добре знаю, що тобі, як і мені, Церква, що колись уявлялась надійним притулком, тепер часто здається пасткою. А більше й податися немає куди! (...) Як часто сьогодні тебе поплескують по спині, як представника церкви, котра усвідомила-таки свої помилки і відмовилась від пихатості, чванливості і сепаратизму; однак не зустрічав я ще протестанта, котрий виказував би чи демонстрував усвідомлення причин, через які в цій країні у нас таке відношення, чи то в давнину, чи то тепер... Чи згадував хоч хто-небудь, що католики досі страждають від обмежень у правах, від яких позбавлені навіть юдеї? Як людині, чиє дитинство було затьмарене гоніннями, мені важко із цим змиритися. (...) Є тут (розуміється) і свої небезпеки, але войовнича Церква не може собі дозволити замкнути всіх своїх солдат у фортеці».

Але на відміну від сумного своїм числом златоустого, легіону новітніх книжників і фарисеїв, яких показна, начебто суто трансцендентна, любов до Творця чомусь парадоксально перетворює у супертолерантних апологетів явно гріховного, антихристиянського і водночас – у ненависників усього буттєво-історичного, передусім героїчно-національного, Джон Толкін сповідує інше, органічно-апостольське, інкультуроване християнство. Очевидно, можна не дуже помилитися, якщо зауважити, що виразно націоцентричний світогляд письменника природно інтегрує християнську та власне національну ідеї в межах так добре окресленого в сучасній гумантаристиці культурного націоналізму. Йдеться про націософську англійську традицію, з певним консервативним ухилом, так чи інакше притаманну для Е. Берка, лорда Шефтсбері, І. Дизраелі, Т. Карлайла, Г. К. Честертона, Т. С. Еліота та ін.

Національно акцентовані судження є перманентними для осмислювального розмірковування письменника. Йому, наприклад, важливим є артикулювати любов до малої батьківщини своїх предків – графства Вустершир: «жодне інше місце на земній кулі подібних почуттів у мене не викликає» (1941), не видається зайвим наголосити на тому, що, на відміну від імперського «ура-патріотизму» (1956), «послух і патріотизм» – це чесноти (1941), що варто враховувати національний сенс політичної свободи (1944), що «знищення Німеччини, нехай воно сто разів заслужене, – одна з найкошмарніших світових катастроф» (1945), що він «не “соціаліст” у будь-якому значенні цього слова» (1956) та ін. При цьому Дж. Р. Р. Толкін, в дусі Г. К. Честертона, чітко розрізняв Англію та Британську імперію – «я гаряче люблю Англію (не Великобританію і, ясна річ, не Британську Співдружність...)» (1943), – а в листі до сина Крістофера Толкіна із сумною іронією стверджував, окреслюючи свій не імперсько-британський, а англійський патріотизм, власне націоналізм: «...ти і я належимо до сторони, яка вічно програє, але яку так і не скорюють до кінця. В часи Римської імперії я б її ненавидів (як ненавиджу тепер) і при цьому залишався б римським патріотом, тим не менше, обстоюючи вільну Галлію і вбачаючи щось добре і в карфагенянах» (1944).

Ще чіткіше національно-християнську світоглядну позицію митця засвідчує критичне осмислення низки провідних у XX столітті ідеологій та зумовлених ними суспільних феноменів та низки “цивілізаційних” способів існування. Упродовж

усього життя Дж. Р. Р. Толкін помічав й аргументовано викривав зі шляхетних позицій нігілістичну сутність і лібералізму, і комунізму (соціал-демократизму), і націонал-соціалізму (псевдотрадиціоналізму). Тому його листи (переважно до Крістофера Толкіна, що воював у складі Королівських ВПС) насичені такими міркуваннями: «Якщо б люди взяли за звичку говорити “рада короля Георга, Уїнстон та його банда”, як би це прояснило думки і призупинило жахливу лавину, що тягне нас до Хтось-кратії» (1943); «...посміхнувся..., коли почув, як цей кровожерний убивця Йосип Сталін запрошує всі нації приєднатися до щасливої сім’ї народів, що закликає до позбавлення від тиранії і нетерпимості! Треба визнати, що на фотографії головним злочинцем виглядає все ж наш милий херувимчик У. С. Ч[ерчіль]. (...) Скоро весь світ перетвориться на одне жалюгідне провінційне містечко... Коли американська гігієна, підняття бойового духу, фемінізм і поточне виробництво поширяться..., ось тоді щасливо ми всі заживемо! (...) Якщо серйозно, цей американський космополітизм мене й справді сильно лякає» (1943); «...коли все закінчиться, чи залишиться у простих людей хоч скількись свободи, лівого зразка чи правого, чи за неї доведеться боротись, чи вони надто змучаться, щоб виявляти спротив?» (1944); «...сумно бачити, як наша преса підлещується і плазує, наче Геббельс у свої кращі часи, здіймаючи вереск, що, мовляв, будь-який німецький командуючий, який ще тримається в цій відчайдушній ситуації... не інакше як пияк і обманутий фанатик. (...) Ми прекрасно знаємо, що Гітлер – вульгарний, неосвічений хам, на додаток до інших своїх недоліків (чи їх джерелу); але при цьому у світі повнісько... хамів, які по-німецьки не розмовляють і які за подібних обставин продемонстрували б більшість гітлерівських характеристик» (1944); «...свідоме знелюднення людей волею тиранів, яке відбувається нині» (1954); «Я не “демократ” тільки тому, що “смирнення” і рівність – це духовні категорії, які неминуче спотворюються при спробі їх механізувати і формалізувати; а в результаті ми отримуємо не всезагальне змаління і смирення, а всезагальні велич і гординю, поки якийсь орк не заволодіє кільцем влади – і тоді отримаєм й отримуємо рабство» (1956); «...дух пороку серед сильних світу цього нині такий сильний і у втіленнях своїх наділений такою кількістю голів, що, здається, нічого більше не залишається, окрім як приватним чином відмовлятися поклонятись головам гідри...» (1969) та ін.

У новітні технократичні часи, коли люди «поклоняються прислужникам Моргота» (себто диявола), коли «Мордор серед нас», письменник мужньо закликав свої адресатів не падати духом і водночас шукав відповідь на питання про причини постання повоєнної «темної епохи», епохи аморальності й злоторення. Для нього ця епоха стала наслідком передусім втіленого в образі Перстеня Влади імперіалізму (як «тиранії») провідних світових держав. Тому Другу світову – як би парадоксально не звучала ця думка – сприймає Дж. Р. Р. Толкін не як боротьбу добра зі злом, а, швидше, як боротьбу різних форм зла між собою: «...ми намагаємось перемогти Саурана за допомогою Перстеня. (...) Але в якості розплати... ми наплодимо нових Сауронів, а люди й ельфи поступово перетворюються в орків. ...та й від самого початку на нашому боці орків було чимало...» (1944). Після капітуляції Німеччини, ставлення до війни, що

продовжувалася на Далекому Сході, стало ще гострішим: «...все, що я знаю про британський чи американський імперіалізм на Далекому Сході, викликає в мене лише жаль та огиду, боюсь, що в цій війні, що продовжується, мене не підтримує жодна іскра патріотизму. (...) Вона вигідна тільки Америці чи Росії...» (1945). Після атомних бомбардувань, здійснених США, Джон Толкін вибухнув обуренням на фізиків, які дали такі «вибухові речовини в руки людей, в той час як їх інтелектуальний і моральний рівень падає», і паралельно дав влучну характеристику повоєнному світові як світові новітньої Вавилонської вежі: «Що ж, всі ми в Господніх руках! От тільки на будівників Вавилонської вежі Він споглядає не те щоб прихильно!» (1945).

До речі, можна відзначити цікаву суголосність у багатьох ключових моментах епістолярних (та й художніх) думок Дж. Р. Р. Толкіна із думками провідників українських письменників та мислителів XX століття, наприклад, Є. Маланюка чи Л. Костенко.

Проте романтичний героїзм Дж. Р. Р. Толкіна, його шляхетна натура далекі від похмурості. Протистояти силам темряви «в убогий час» (М. Гайдеггер) письменникові допомагали не лише зла іронія чи сарказм, а й інтелігентний англійський гумор. Саме це ми спостерігаємо у відповіді Еріку Роджеру, який адресував свій лист «будь-якому професору англійської мови» і запитував, як правильно казати: «при цьому постраждав ряд офісних стін» чи «постраждали ряд офісних стін»: «Ваш лист зрештою потрапив до мене, хоча я – не “будь-який професор англійської мови”, оскільки пішов на пенсію. Відповідь моя така: говоріть, як хочете. Педантичність велить: оскільки слово “ряд” – іменник однини, дієслово теж повинно стояти в однині (постраждав). Здоровий глузд підказує: оскільки “стіни” у множині, а мова йде саме про них, вимагається дієслово у множині. Вибирайте самі» (1959).

Окреслені штрихи лицарської персоналії Дж. Р. Р. Толкіна навряд чи передадуть усе розмаїття його зовнішнього та внутрішнього світів. Однак вони і не мали на меті цього робити. Пізнання глибокої творчої особистості, діалог із її винятковим художнім універсумом – нескінченний і захоплюючий процес. Це людинотворчий шлях, який може тривати без кінця. Однак, якщо попереду нас чекають зустрічі із іншими, і не лише художніми, його творами («Історії Середзем'я» чи «Деревом і листком»), із фільмами на їх основі, із літературознавчими студіями, публіцистичними рефлексіями тощо, то, мабуть, не варто забувати про тугу за героїчним як присутній значеннєвий аспект його життя і життя його персонажів. У сучасному глобалізованому світі, де часто під свободою приховується рабство, під демократією – тиранія бездумності й бездушності, під правами – безправ'я слабших, під релігійною толерантністю – лицемірство й сатанізм, під інтелектуалізмом – політична продажність, під розвитком і добробутом – свавілля транснаціональних грошових мішків та імперських наддержав тощо, ця туга, притаманна справжнім митцям як посередникам між Богом і народом, завжди пробуджуватиме риси, які здатні допомогти людині вистояти і перемогти зло. В час, коли вже не одне століття триває тотальний антикультурний наступ різнорівневого нігілізму, – будування чергової Вавилонської вежі, – літературні твори Дж. Р. Р. Толкіна, схоже до творів

українських класиків, допомагають прирошувати буття, відновлюючи модус шляхетності. При цьому не повинно дивувати, що в емпіричних обставинах напруженого духовного протистояння, смислові акценти зміщуються із зображення світу миру (світу гобітів) на героїчний світ боротьби, світ лицарів – охоронців мирного світу. Бо, пригадуючи мудру думку Д. Донцова, хіба ж не в цих творах, окрім іншого, ідеалові щастя протиставляється ідеал боротьби, розслабленню душі – її нап'яття, ідеалові класу (байдуже, комуністичному «пролетаріату» чи лібералістичної «буржуазії») – ідеал нації, гарному – величне, ніжній розчуленості – суворість, ідилії – героїку і, додам, агресивному безвір'ю чи яловому лицемірству – невичерпне джерело мужньої християнської віри?

Список використаної літератури

1. Донцов Д. Туга за героїчним. Ідеї і постаті літературної України / Д. Донцов. – Лондон : СУМ, 1953. – 160 с.
2. Толкин Дж. Р. Р. Письма. / Дж. Р. Р. Толкин. – М. : Изд-во Эксмо, 2004. – 576 с.

Стаття надійшла до редакції 05.04.2012

Прийнята до друку 20.04.2012

MEASUREMENTS OF NOBLES IN WORKS OF JOHN TOLKIEN: EPISTOLARY ASPECT

Petro Ivanyshyn

*Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych,
Ivan Franko Str., 24, Drohobych, Ukraine, 82100*

The article interprets the problem of noble heroism in the work of John Tolkien. It is based on the author's epistolary legacy.

Key words: noble, heroic, nationalism, imperialism, motherland, being, Christianity.

ИЗМЕРЕНИЯ БЛАГОРОДНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА ТОЛКИНА: ЭПИСТОЛЯРНЫЙ АСПЕКТ

Петр Иванышын

*Дрогобычский государственный педагогический университет имени Ивана Франко,
ул. Т. Шевченко, 24, г. Дрогобыч, Украина, 82100.*

В статье интерпретируется проблема благородной героики в творчестве Джона Толкина. За основу берется эпистолярное наследие автора.

Ключевые слова: благородство, героика, национализм, империализм, родина, бытие, христианство.

УДК 39(477). Костомаров

ДУМОЗНАВЧА КОНЦЕПЦІЯ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА

Лілія ПІДГОРНА

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

Розглянуто історіографію «думознавства» першої половини XIX століття. Простежено національне походження дум, їхню автентичність та оригінальність. Подано еволюцію записування та публікування текстів дум. Наведено дефініцію терміна «дума» у візії фольклористів першої половини XIX століття, особливо у Миколи Костомарова.

Ключові слова: «думознавство», жанр, тексти дум, думовий епос, дефініція, генетичний зв'язок.

Українське «думознавство» впродовж століть привертало до себе увагу як дослідників «минулих епох» [7; 14–21; 26], так і сучасних знавців пам'яток світової епічної традиційної культури [1–6; 8–13; 23–25; 27–29; 32; 34].

Безперечно, видатний історик Микола Костомаров не міг залишити поза увагою такого жанру національного епосу українців, як думи, що «своєю оригінальністю і характеристичною поетичною і музичною формою глибоко відрізняючись від поетичних стилів, що існують в усних літературах інших народів» [7, с. V]. Вказуючи на самобутність цього епічного жанру українського народу Софія Грица констатувала, що «цей жанр української епіки, з рештками давнього синкретизму, як і пов'язане з ним мистецтво кобзарів бандуристів та лірників, є цілком оригінальним у царині словесно-поетичного та музичного стилю українського ренесансу. Тож не випадково думи називають алмазом в короні волелюбного українського народу» [4, с. 105]. Адже саме жанр дум дає нам повне уявлення про сутність національного характеру, особливостей ментального коду. За влучним спостереженням Святослава Пилипчука, що окреслив «думознавчий» аспект дослідження у студіях, головню, Івана Франка, який зазначив, що «учений долучився до когорти тих дослідників, які переконливо засвідчили винятково національне походження дум, ствердили їх автентичність та оригінальність» [27, с. 259].

Про «особливості національної поетики дум» писав І. Франко у своєму ранньому відгуку «Сербські народні думи і пісні. Переклав М. Старицький». Ярослав Гарасим, студіюючи цю проблему, слідом за І. Франком, вказав на дві причини «виникнення чистої епіки у сербів і драматизованої ліро-епіки українців». «Перша полягає “в самім характері обох народів”», тобто в їхній національній ментальності, а друга причина викликана різницею у самому акті творення, у його часовій дистанції від зображуваних подій» [1, с. 105–106].

Розмірковування М. Костомарова про «унікальний жанр у світовому фольклорі – українські думи» (І. Денисюк) знайшли місце як у наукових статтях ученого «Историческое значение южнорусского народного песенного творчества», «История козачества в памятках южнорусского народного песенного творчества», «Историческая поэзия и новые ее материалы», так і у публікаціях фольклорних текстів і їхній інтерпретації у різних збірниках («Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова» (К., 1874–1875), «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной императорским русским географическим обществом. Юго-западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским (1872–1878) (том III, IV і V вийшли під наглядом М. Костомарова), в упорядкованому Катериною Грушевською збірнику «Українські народні думи» (ДВУ, 1927).

Відомо, що термін «дума» вперше в літературі був вжитий у польських писаннях XVI століття. Катерина Грушевська детально простежила появу терміна «дума» і провела подальший «екскурс» в інтерпретації його у наукових працях учених [7, XIII].

Загальновідомим є той факт, що перші тексти дум опублікував князь Микола Цертелєв, при цьому зазначаючи, що «...у них видно поетичний геній народу, дух його, звичаї того часу, що описані у творі» [35, с. 3]. Однак, К. Грушевська першою поставила факт виходу збірки М. Цертелєва під сумнів, мотивуючи це тими аргументами, що існував рукописний збірник дум 1808 року (старша редакція – 1805 року, а авторство збірника приписували В. Ломиковському. «Р. 1870 серед знавців народньої пісенності з'явився рукописний збірник дум, списаний на папері з водяними знаками 1808 р. Згодом він був опублікований у цілості в праці П. Житецького, а слідом за його появою в "Кіевской Старине" Драгоманов у "Житю і Слові" оголосив, що свого часу бачив ще старшу редакцію цього збірника, списану ніби 1805 р. і за основоположника збирання вважати не Цертелєва, а Ломиковського» [7, с. XIX]. Далі К. Грушевська наполягала на ще ранішій даті історії дум – 1804. Важко погодитися з таким аргументом. Цей рік дослідниця пов'язувала з виходом у світ збірки билин і пісень Кірші Данилова «Древнія російскія стихотворенія», котре було присвячене поміщикові з Миргородщини – Дмитру Трошинському. Вважаємо, що це видання і ця посвята не може бути доказом початку історії українських дум. Хоча пісні зі збірника Кірші Данилова, за переконанням К. Грушевської, мали вплив на М. Цертелєва: «В своїй передмові Цертелєв називає думи (в заголовку названі "старинними малоросійськими піснями") – "стихотвореніями" так само, як названі пісні збірки Кірші Данилова; се теж говорить нам про вплив їх на Цертелєва» [7, с. XXI].

Свого часу К. Грушевська писала ще про одну збірку дум під назвою «Повести малоросійскія» і намагалася простежити появу цього рукопису. Вона висунула припущення, і мабуть, не безпідставне, про те, що текстами із цього рукописного збірника користувався М. Костомаров, у процесі написання наукової праці «История козачества в памятниках южнорусского народного песенного творчества»: Час появи «Повістей малоросійських» дослідниця пов'язувала з

цією працею М. Костомарова: «Тут між іншим [йдеться про дослідження Костомарова "История козачества в памятниках южнорусского народного песенного творчества". – Л. П.] Костомаров публікував уривки дум з рукопису, який він одержав від А. А. Котляревського з правом використати його, але не друкувати в цілому» [7, с. XXI–XXII]. Ці тексти М. Костомаров згадував і в інших своїх працях: «Историческая поэзия и новые ее материалы» («Вестник Европы», 1874, кн. XI. – С. 596); «О воспоминаниях борьбы козаков с мусульманством в народной южнорусской поэзии», однак не цитує їх.

Дослідниця думового епосу К. Грушевська зазначала, що М. Драгоманов, готуючи до видання «Исторические песни малорусского народа», у 1871 році вів переговори з О. Котляревським (через А. Кістяковського), щоб той передав тексти дум, «мовляв одержані від Ів. Котляревського, автора "Наталки Полтавки"» [7, с. XXII]. Хочемо зробити тут суттєве застереження. Очевидно, помилилася К. Грушевська, маючи на увазі І. Котляревського. Час перемовин – 1871 рік, а І. Котляревський помер 1838 року. Швидше за все йшлося про Олександра Котляревського, котрий М. Драгоманову текстів не дав, «але в 1873 році Котляревський передав ті самі тексти Костомарову з тим, щоб Костомаров цитував їх, але не друкував у цілості в своїй "Історії Козачества"» [7, с. XXII].

Писала К. Грушевська про існування ще однієї копії текстів дум, котрі В. Антонович одержав від Маслова, українця з Москви, також із заборобою друкувати тексти. Дослідниця зробила такий висновок: «А. Котляревський мав збірку дум, з якої дав дві копії: одну Костомарову, другу Маслову, але без дозволу друкувати, а потім сю збірку і дозвіл друку на неї одержав П. Т. Житецький» [7, с. XXII].

Готуючи до друку збірку дум «Мысли о народных малорусских думах» (Київ, 1893), П. Житецький задекларував, що друкує рукопис, який «перше використав Костомаров» [7, с. XXII]. Зокрема М. Костомаров припускав, що рукопис, очевидно, написаний наприкінці XVIII або у першій половині XIX століття. Стосовно питання, чи зазнали тексти правок, думки самих учених розбіжні. К. Грушевська констатувала, що «копія Маслова, тексти Костомарова й тексти Житецького всі троє різнились дечим одно від одного, хоч ті різниці не були значні» [7, с. XXII]. А далі дослідниця схилилася до думки, що «певно існував один оригінал, з якого цитував Повісті Костомаров, а опублікував Житецький, і копія з нього – Маслова» [7, с. XXIV].

Перше науково-термінологічне визначення «думи» запропонував Михайло Максимович у своїй першій збірці «Малороссийские песни», що датована 1927 роком (хоча терміном «дума» послуговувалися уже К. Рилєєв і К. Бродзінський). Учений навів таку дефініцію «думи» як жанру української усної словесності: «Особенно замечательны думы – героическія песнопенія о былинах, относящихся преимущественно ко временам Гетманства – до Скоропадскаго. Их и ныне еще поют слепцы-бандуристы, коих можно назвать малороссійскими рапсодами»; «Каждая дума посвящалась какому-нибудь историческому случаю, либо лицу – в особенности Хмельницкому, Палію, Мазепе и другим»; «Сказанія о частных домашних событіях у козаков, составляют переход от дум к

повествованіям вымышленным или балладам» [19, с. VI–VII]. Отже, М. Максимович акцентував на важливих чотирьох аспектах у підході до вивчення думового епосу:

- 1) це героїчні пісні;
- 2) їх виконують сліпці-бандуристи;
- 3) дума була присвячена чи то історичній події, чи історичній постаті;
- 4) перехід дум в інші жанри усної народної творчості.

Важко тут диференціювати термін «дума» з «історичною піснею», особливо у третьому і четвертому підходах у візії М. Максимовича. Адже і «історичні пісні – як і думи», «ліро-епічні фольклорні твори про конкретні історичні події, процеси та історичні особи» [31, с. 170]. Однак Михайло Чернопиский, опираючись на розмірковування В. Антоновича і М. Драгоманова, що видали збірник історичних пісень, зазначив, що «термін історичні пісні» треба приймати ширше, як приймали його інші видавці. До всього ж історичні пісні відображають міжнаціональні стосунки з сусідніми народами, а тому їх доречніше вважати не просто історичними, а політичними» [31, с. 170].

Стосовно переходу дум в інші жанри української усної словесності, то тут теж почасти складно визначити: чи це історична, чи баладна пісня, адже вони мають з думами генетичний зв'язок. Визначаючи жанр того чи іншого твору, ми часто стикаємося з проблемою «розмитості критеріїв ідентифікації», через це потрібно виокремити домінуючу концепцію, яка найпредметніше зображує риси, що притаманні кожному жанрові. «Жанрова взаємодія та міграція мотивів, образів, символів ускладнює процес визначення того чи іншого фольклорного твору. Однак явище дифузії, характерне для усної народної словесності українців, сприяє живленню і оновленню жанрів завдяки трансформуванню традиційних художніх засобів та образної системи, утворенню нової сюжетної канви» [36, с. 58].

Критерії пізнавання дум М. Максимович поглибив у своїй передмові до збірки 1834 року. Порівняємо це визначення дум із попереднім: «Думи се співи, що належать виключно бандуристам. Від пісень відрізняються вони характером більш оповідальним або епічним і вільним розміром, зложенням з неозначеної кількості тонічних стоп, хоч часом (завдяки ліричному характерові української поезії) вони переходять у пісню. Тоді приймають і розмір означений, пісенний. Вірші майже всі римовані. Зміст здебільшого історичний» [21, с. 2].

Якщо у попередній дефініції дум М. Максимович акцентував, що виконавцями дум є «сліпці-бандуристи», котрих ще називають «малоросійськими рапсодами», то в подальших студіях учений продовжив цю думку, зауваживши, що це «виключно бандуристи».

За спостереженням К. Грушевської, що «думи належать професійним співакам – це помічення дав ростучий досвід збирачів» [7, с. XXXIX]. Адже від часу виходу однієї збірки пісень М. Максимовича до іншої були опубліковані записи Ізмаїла Срезневського в «Українському Альманасі» в Харкові, вийшла «Запорожская Старина» І. Срезневського, інші «збірки правда не багаті матеріалом, зате великі своїм впливом на дальшу історію видавання дум та їх досліджування» [7, с. XXXVIII].

Зокрема, М. Максимович наголошував на оповідальності, вільному розмірові думи з невизначеною кількістю стоп. Як і в попередній дефініції дум, наполягав на історичному змістові твору. Роздуми М. Максимовича про вільну форму дум співзвучні з поглядами І. Срезневського, видавця «Запорожской Старини», котрий зазначав, що «дума не пісня, хоч її співають під звуки бандури» [30, с. 127].

Нам видається цікавим зробити зіставлення дефініції думи як жанру у дослідженнях видатного історика М. Костомарова.

У своїй відомій історико-фольклористичній студії «История козачества в памятниках южнорусского народного песенного творчества», що була продовженням праці «Историческое значение южнорусского народного песенного творчества» М. Костомаров подав визначення дум: «Думи (у народі ця назва невідома) – такі народні твори майже завжди епічного змісту, які не співають, а речитують під звуки кобзи, бандури і ліри, що складає надбання не всього народу, а кобзарів, співаків, зазвичай сліпих, які ходять з місця на місце зі своїми інструментами і співають перед бажаючими» [18, с. 693].

Кроком уперед у трактуванні дум у М. Костомарова було те, що думи «не співають, а речитують». Цього не було ні у І. Срезневського, ні у М. Максимовича, але це значно пізніше знайшло відображення у роздумах Філарета Колесси: «Своєю віршовою й музичною формою думи репрезентують тільки вищу стадію (ступінь) речитативного стилю, розвиненого вже давніше в голосіннях, із яких думи перейняли й деякі мотиви та поетичні образи» [14, с. 80–81].

Вершиною у розмірковуванні про жанрову специфіку дум стала остання збірка пісенності М. Максимовича, у котрій він вдався до філігранного визначення поетичної форми дум. На відміну від своїх попередніх міркувань, М. Максимович викристалізував і синтезував свої думки у царині «думознавства»:

- 1) професійний характер виконання дум;
- 2) їхнє тематичне розмаїття; вони мають не лише історичне зображення подій, а й морально-етичне спрямування;
- 3) типологічне зіставлення дум зі «Словом о полку Ігоревім».

Після цього порівняльного аналізу дум і «Слова о полку Ігоревім» Федір Буслаєв схвально відгукнувся на роботу такого характеру. За влучним спостереженням скрупульозної дослідниці дум К. Грушевської «Максимович спинився тільки на аналогії своєрідної поетичної будови дум і “Слова”, Буслаєв же звернув увагу на паралелізм епічних виразів у всіх сих пам’ятках південноруської літератури. Але для історії досліду дум се порівняння було важно не так з теоретичного боку, як передусім тому, що давало авторитету і поваги сьому родові української поезії, зв’язуючи його з такою старою і цінною пам’яткою» [7, с. XLVI]. На думку сучасного дослідника Василя Івашківа, «...українські дослідники (зокрема, М. Максимович, П. Куліш, М. Возняк та інші) навіть пропонували назвати думою “Слово о полку Ігоревім”» [10, с. 173].

Отже, «думознавчий» аспект дослідження у першій половині XIX століття можемо окреслити такими напрямними:

- 1) видання збірок пісень з текстами дум (М. Цертелєв, М. Максимович, І. Срезневський);
- 2) осмислення ученими дефініції дум – цього унікального і неповторного явища в історії української науки про народну словесність (М. Максимович, І. Срезневський, М. Костомаров);
- 3) вплетення у канву фольклористичних студій текстів дум (М. Костомаров);
- 4) типологічне студіювання дум у контексті чи то інших фольклорних жанрів, чи літературних пам'яток;
- 5) морально-етична спрямованість дум.

Список використаної літератури

1. Гарасим Я. Іван Франко як дослідник дум / Ярослав Гарасим // Українське літературознавство. – 2001. – Вип. 64. – С. 103–109.
2. Грица С. И. Дума / С. И. Грица // Восточно-славянский фольклор : Словарь научной и народной терминологии / редкол. : К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. – Минск, 1993. – С. 65–67.
3. Грица С. Підготовка академічного видання найцінніших пам'яток українського фольклору – народних дум / С. Грица // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 6. – С. 28–37.
4. Грица С. Про стильові нашарування в музиці дум / С. Грица // Фольклор у просторі та часі : вибрані статті. – Тернопіль : Астон, 2000. – С. 105–120.
5. Грица С. Українська пісенна епіка / С. Грица // Українці : історико-етнографічна монографія : у 2-х кн. – Опішне, 1999. – Кн. 2. – С. 356–386.
6. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції : етномузикологічні розвідки / С. Грица – К.; Тернопіль, 2002. – С. 101–197.
7. Грушевська К. Українські народні думи. – ДВУ, 1927. – Том перший корпусу / К. Грушевська // Грушевська К. Вибрані праці : у трьох томах / Катерина Грушевська; [упоряд. та передм. С. Мишанича]. – Донецьк : Норд-прес, 2007. – 516 с.
8. Дмитренко М. Григорій Нудьга і дослідження українських народних дум (проблема дефініції жанру) / Микола Дмитренко // Вісник Львівського університету. – 2010. – Вип. 43. – С. 31–40. – Серія філологічна.
9. Дмитренко М. Українські народні думи: термін і дефініція / Микола Дмитренко // Міфологія і фольклор. – 2008. – № 1. – С. 20–28.
10. Івашків В. Іван Франко і сербські епічні пісні / Василь Івашків // Вісник Львівського університету. – 1999. – Вип. 27. – С. 171–176. – Серія філологічна.
11. Кирдан Б. П. Украинские народные думы (XV – начало VII в.) / Б. П. Кирдан. – М., 1962.
12. Кирдан Б. П. Украинский народный эпос / Б. П. Кирдан. – М., 1965.
13. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Філарет Колесса; [підгот. до друку С. Й. Грица]. – К. : Наукова думка, 1969. – 591 с.
14. Колесса Ф. Українська усна словесність / Ф. Колесса. – Львів, 1938.
15. Колесса Ф. Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів, похоронних голосінь / Філарет Колесса // Записки НТШ. – Львів, 1920. – Т. 130–132.
16. Колесса Ф. Українські народні думи : перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів / Філарет Колесса. – Львів : Просвіта, 1920.

17. Колесса Ф. Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про наверстування дум / Філарет Колесса // Записки НТШ. – Львів, 1937. – Т. 155.
18. Костомаров Н. И. История козачества в памятниках южно-русского народного песенного творчества / Н. И. Костомаров // Собрание сочинений : исторические монографии и исследования / Н. И. Костомаров. – СПб., 1906. – Т. 21. – Кн. 8.
19. Максимович М. Предисловие / М. Максимович // Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. – М., 1827.
20. Максимович М. Предисловие / М. Максимович // Сборник украинских песен, издаваемый Михайлом Максимовичем. – К., 1849. – Ч. 1.
21. Максимович М. Украинские народные песни, изданные Михайлом Максимовичем / М. Максимович. – М., 1834. – Ч. 1. – Кн. 1 : Украинские думы.
22. Мишанич С. В. Один із підрозділів українських народних дум / С. В. Мишанич // Мишанич С. В. Фольклористичні та літературознавчі праці : в 2 т. / С. В. Мишанич. – Донецьк : Донецький національний університет, 2003. – Т. 1.
23. Мишанич С. Нереалізований талант / С. Мишанич // Грушевська К. Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. – Донецьк : Норд-прес, 2007. – Т. 1.
24. Нудьга Г. Народний поетичний епос України / Г. Нудьга // Думи / Упорядкування текстів, вступ. стаття, приміт. та коментарі Г. А. Нудьги. – К. : Радянський письменник, 1969.
25. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі : у 2-х кн. / Г. Нудьга. – Львів, 1998. – Кн. 2.
26. Перетц В. Українські думи в новому виданні К. М. Грушевської / В. Перетц // Етнографічний вісник. – К., 1928. – Кн. 7.
27. Пилипчук С. Думознавство Івана Франка / Святослав Пилипчук // Українське літературознавство. – 2011. – Вип. 74. – С. 258–269.
28. Рильський М. Героїчний епос українського народу / М. Рильський. – К., 1955.
29. Романець О. Ще одна згадка про давню думу / О. Романець // Народна творчість та етнографія. – 1969. – № 4. – С. 59–62.
30. Срезневский И. И. Запорожская старина / И. И. Срезневский. – Харьков, 1833–1834. – Ч. 1–2. – (Т. 1. – Ч. 3).
31. Українська фольклористика : словник-довідник / укладання і загальна редакція Михайла Чернопиского. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008.
32. Український героїчний епос (думи) : бібліографічний покажчик. Перелік архівних фондів / укладач І. Матяш; НАН України. Інститут археології. – К., 1995.
33. Франко І. Пісня про смерть братів Струсів (1506 р.) / І. Франко // Зібрання творів : у 50-ти т. / І. Франко. – К., 1984. – Т. 42.
34. Церковняк О. До проблеми історизму дум (на матеріалі «Корпусу дум» Катерини Грушевської) / Олеся Церковняк // Вісник Львівського університету. – 2007. – Вип. 41. – С. 95–101. – (Серія філологічна).
35. Цертелєв Н. Опыт собрания старинных малороссийских песней / Н. Цертелєв. – СПб., 1819.
36. Шемберко Т. До питання дифузії та дефініції жанрів календарно-обрядового фольклору (на матеріалі досліджень Миколи Костомарова) / Шемберко Тетяна // Вісник Львівського університету. – 2007. – Вип. 41. – С. 53–60. – (Серія філологічна).

Стаття надійшла до редакції 05.04.2012

Прийнята до друку 20.04.2012

MYKOLA KOSTOMAROV'S CONCEPTION OF DUMA STUDIES.**Liliya PIDHORNA**

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

The article offers an overview of historiography of «duma studies» of the first half of the 19th century. The national origin of dumas, their authenticity and uniqueness are traced. The author voices a definition of the term of «duma» as viewed by the folklorists of the first half of the 19th century, especially by *Mykola Kostomarov*.

Key words: «duma studies», genre, duma texts, duma epos, definition, genetic relationship.

ДУМОВЕДЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ НИКОЛАЯ КОСТОМАРОВА**Лилия ПИДГОРНА**

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

В статье рассмотрено историографию украинского «думоведения» первой половины XIX века. Исследовано национальное происхождение дум, их автентичность и оригинальность. Подана эволюция записывания и публикации текстов дум. Приведено определение термина «дума» в визии фольклористов первой половины XIX века, особенно у Николая Костомарова.

Ключевые слова: «думоведение», жанр, тексты дум, думовый эпос, дефиниция, генетическая связь.