ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 169–175
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 169–175

УДК 821.161.2-84.09"18/19"Г.Квітка-Основ'яненко

РОЛЬ УКРАЇНСЬКИХ ПРИКАЗОК ТА ПРИСЛІВ'ЇВ У ГУМОРИСТИЧНИХ МІНІАТЮРАХ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА «НА ПУЩАННЯ – ЯК ЗАВ'ЯЗАНО» ТА «ПІДБРЕХАЧ»

Ярослава Вільна

Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, бульв. Тараса Шевченка, 14, Київ, Україна, 01601

Проаналізовано досвід Г. Квітки-Основ'яненка в літературній інтерпретації українських паремій на прикладі прозових гумористичних мініатюр «На пущання – як зав'язано», «Підбрехач».

Ключові слова: паремії, приказка, прислів'я, фразеологізм, образне порівняння, національний колорит, етнографічна достовірність.

Основоположник нової української прози, як і більшість його сучасників та послідовників, часто використовував не лише у своїх творах, а й у приватних листах українські та російські приказки і прислів'я, незалежно від того, якою мовою – українською чи російською – ці художні твори та листи були написані.

Паремійні джерела має більшість сентенцій прозаїка. Та це й не дивно, адже відомо, що він був людиною мудрою і спостережливою та, водночас, чоловіком жвавим, дотепним, навіть харизматичним, з рухливою реакцією і позитивною енергетикою. Його висловлювання, афоризми та римовані жарти навіть задовго до того, як він почав писати, часто цитували харків'яни, а це можливо лише тоді, коли людина не лише має багатий життєвий досвід, гострий розум та й знається на людській психології, а й володіє особливим чуттям не просто мови, а й народнопоетичного слова і саме тому здатна не лише стилізувати, а й оригінально модифікувати давні сталі формули.

З роками, як відомо, Г. Квітка-Основ'яненко перерозподілив коло своїх життєвих зацікавлень і вже в доволі солідному віці звернувся до творчості українською мовою. Істориками літератури неодноразово зазначалося (принаймні ті із них, хто уважно і вдумливо читав його твори, листи та спогади сучасників), що прозаїк мав чіткий план дій щодо розвитку української прози і не менш чітке уявлення про засоби, дякуючи яким можна досягнути органічності жанрово-стильового малюнку сучасного прозового твору. Ці останні десять років його життя, коли власне він писав та домагався видруку своїх творів українською мовою, були часом нелегких пошуків оптимальної форми співвіднесення національної літературної і фольклорної традиції та інтуїтивно ним відчутих нових художніх тенденцій, яким почала віддавати данину вся літературна Європа першої половини XIX століття. Ці роки також були часом пошуку та часом

© Вільна Ярослава, 2012

поступового віднайдення свого власного індивідуального стилю, який, як бачимо згодом, позначився на уявленні більшості його наступників щодо прикмет істинно національного стилю у красному письменстві нової доби. Не дивно, що цей період супроводжувався і постійними авторськими сумнівами щодо художньої та ідейної вартісності ним же написаного. Із листів до приятелів, колег та однодумців це однозначно стає зрозуміло. У листі до П. Плетньова від 1 лютого 1841 року Г. Квітка-Основ'яненко саркастично і влучно характеризував інтелектуальний та культурний рівень своїх земляків, яких він сприймав як типових снобів і вважав у більшості своїй кондовими провінціалами. Така оцінка зрозуміла, оскільки з ними він змушений був постійно спілкуватися, на них як читачів мав розраховувати і дуже добре усвідомлював, що інших читачів і критиків у найближчому часі та просторі для нього просто не існувало. Саме в цьому колі письменник і сподівався в майбутньому віднайти тих, які здатні зрозуміти його задум та підтримати його візію національної літератури. Зрозуміло, що Г. Квітка-Основ'яненко вповні усвідомлював складність цього процесу кардинальної переорієнтації смаків, а з тим нехай і поступової, але все-таки зміни комплексу естетичних параметрів у мистецтві слова. У цій же частині листа письменник демонстрував звичну для себе схильність до самоіронії та був доволі самокритичним. Чого лише вартує його спостереження такого штибу: «Гоголя заглушили бы, но что его поддерживал царь», – цитує Г. Квітка популярне тоді твердження, – Куда же мне, былинке, мечтать о том?» [2, с. 285]. Як бачимо, навіть у приватному листі письменник йшов звичним і оптимальним для себе та традиційним для фольклорних порівнянь шляхом зіставлень, проведенням аналогій, висловлюючи в сконденсованій формі своє ставлення до конкретної ситуації.

Якщо ж звернутися чи до найвідоміших, чи менш популярних україномовних творів Г. Квітки-Основ'яненка, то стає зрозумілим, що наявність у цих текстах стислих, влучних, і всіма добре знаних народних висловів, що, як годиться, не лише характеризують, а й повчають, для письменника такого рівня авторської свідомості абсолютно закономірна, адже простішої та органічнішої форми, яка б сприяла розумінню загалом людської натури та усвідомленню сутності життєвих явищ, реалій та характерів, що змальовуються, віднайти складно.

У прозаїка немає жодного художнього твору, в якому б він як оповідач знехтував можливостями, які дають, наприклад, паремії для розкриття способу мислення народу, як ілюстрація ментальних рис цього ж народу, відтворення своєрідності та глибини філософського сприйняття життя простими українцями. Навіть у програмовій «Супліці до пана іздателя», датованій 1833 роком, що має обсяг неповних двох сторінок, Грицько Основ'яненко, пишучи від свого імені та наслідуючи розмовний стиль, звично для себе вдавався і до образних порівнянь: «мов голодна беззуба собака шкоринку...» та ін.; фразеологізмів: «серденько защемить» та ін.; приказок: «на догад буряків, щоб капусти дали» [2, с. 112–113], чим, власне, додатково увиразнював не лише свої ідеї, а й свої думки з приводу використання тих фольклорних джерел, які мають бути пріоритетними для

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

літераторів серед широкого кола художніх засобів у арсеналі сучасного митця. Джерел, які сприятимуть і розумінню якісно нових параметрів мистецтва слова та сприятимуть віднайденою оптимальної тактики в межах стратегії розвитку національного письменства.

У також програмовому «Салдацькому патреті», що сприймається і як нібито проста, доволі цікава і кумедна історія та, водночас, багаторівневий твір із кількома пластами підтексту та широким асоціативним і алюзійним звучанням, у мові оповідача та персонажів таких виразів, що імпліцитно містять ширшу, глобальнішу інформацію, стає вже дещо більше.

Отже, рівень мислення письменника і художня мета використання ним, зокрема прислів'їв, відповідає сучасному спостереженню, яке віднайдемо, наприклад, у відомій праці М. Пазяка, а саме: «...Воно... (прислів'я. – *Я. В.*) підводить підсумок спостережень над цілими групами життєвих явищ, визначаючи в них характерне й особливе, даючи узагальнений висновок, який може бути застосований при характеристиці аналогічних фактів або явищ» [4, с. 173].

Не менш важливою для розуміння художньої стратегії письменника є ще одна його зауважа, яку рідко цитують, на противагу загальнознаним і часто згадуваним його словам із цього ж листа до П. Плетньова від 26 квітня 1839 року, а саме: «... Писав "Марусю" я узнал себя, что могу так писать, – по-русски, после уроков за "Дворянские выборы, я боялся приниматься"» [2, с. 142]. На наш погляд, треба звернути увагу саме на першу частину цього твердження: «...Писав "Марусю" я узнал себя...», оскільки це твердження є одним із основних кодів усієї творчості письменника, навіть основною її передумовою, сутністю, метою і надметою одночасно. Та й, додамо, вдячним приводом до незаангажованих оцінок стильового спрямування доробку прозаїка.

Утім, повертаючись до вищезауваженого, зазначимо, що прагнення до самопізнання є закономірним прагненням мислячої людини, а для митця творчість дає найширші можливості не лише для художніх експериментів, а й для пізнання себе, а з тим й інших у процесі безпосереднього творчого акту.

Однак Г. Квітка-Основ'яненко, відтворюючи у мистецькій формі ту чи іншу життєву ситуацію, змальовуючи ті чи інші характери мав на меті не лише досягнути певних нових вершин як творча особистість, а й прагнув переконати усіх у тому, в чому сам був абсолютно впевненим: можливості українського слова та потенціал фольклорних ремінісценцій у літературній мові – безмежні.

Це сьогодні, ледь не на рівні аксіоматичного твердження існує розуміння того, що на перших етапах становлення національної літератури застосування, відтворення чи різнорідні модифікації народнопоетичної спадщини не лише прикрашають твір, підкреслюють, акцентують його національний колорит, а й сприяють, завдяки переосмисленню традиційних формул, формуванню і становленню жанрово-стильової системи та ідейного спрямування якісно нового етапу літератури. Прозаїчний доробок Г. Квітки-Основ'яненка є найліпшим аргументом на підтвердження цього спостереження.

Маленьке гумористичне оповідання Г. Квітки-Основ'яненка «На пущання – як зав'язано» вперше було надруковано в альманасі Є. Гребінки «Ластівка» у

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

1841 році, а оповідання «Підбрехач» також вперше було надруковано в альманасі «Молодик» (ч. II. Харків, 1843 р.). Відтак, це не лише одні з останніх друкованих творів письменника, а й такі, що демонструють ще один, відмінний від попередніх, рівень і варіант його особистої рецепції фольклору.

Отож, оповідання «На пущання – як зав'язано» автор вибудовує як пряму ілюстрацію локальної події. У творі відображено ситуацію, яка складається в родині Хоми та Кулини в останній день вживання скоромної їжі перед постом і час цей у народі, як відомо, має назву «пущання» або «пущення».

Хома просить нагодувати його так, щоб увесь піст і не згадувати про їжу. Килина розуміє побажання чоловіка буквально і протягом сніданку, обіду, полудня, підвечірку та вечері подає йому стільки смачних страв, що Хома втрачає сили і снагу все це спожити. Автор вдається до низки образних висловів та переносних значень слів, щоб увиразнити «страждання» недалекого і наївного чоловіка: «Упорався Хома і з вечерею; доволік усе, що постановила жінка: і борщику, і каші, і рибки, і млинців, і буханців, а далі тирить і вареників макітру – як кулаки плавають у маслі. Сопе Хома, дотрощує їх, та вже спочиваючи. Розперезався, силкується… От-от і дно видко, та бачить, що лихо; от здихнувши, і каже:

– Се, жінко, зо мною сталося? Щось не доїм.

– Ох, мені лихо! Чи не з очей?

– Ні, – ледве промовив, тяжко дихаючи, сердешний Хома. – Бачу: на пущання – як зав'язано!» [1, с. 406].

Отож, у лаконічному зо обсягом тексті Г. Квітка-Основ'яненко уникнув авторських звернень до читачів, які є характерними для більшості його творів, оскільки слушно зауважив, що використана у творі завершальна фольклорна паремія є настільки знаковою та її відповідность народній етиці є настільки вичерпною, що уся логіка розгортання нескладного сюжету й не потребує додаткових рефлексій у плані звичних для письменника виявів свого власного розуміння, – конкретно у цьому разі, – тотальної поверховості релігійних переконань і, відповідно, закономірної глибини забобонів малоосвічених селян. Хоча спадає на думку й інший можливий сенс цієї історії, коли вся сценка може висновуватися іншим народним афоризмом: «Мудрий хлоп по шкоді».

Натомість також коротке оповідання «Підбрехач» якраз навпаки не завершується, а саме розпочинається зі звичної для Г. Квітки-Основ'яненка оцінної зауваги, яка вже в другому реченні твору підсилюється фольклорною ремінісценцією: «Брехнею, – кажуть люди, – світ пройдеш, та назад не вернешся».

В оповіданні йдеться про приятеля, який запросив Самійла підбрехачем на сватання Пархома до Хіврі. Хлопець цей на ймення Остап Самійлу ніби все пояснив правильно: «– Та воно не трудно, – каже Остап, – я буду починати брехати, а ти підбріхуй; звісно, як старости брешуть про парубка, за кого сватають, а без брехні вже не можна! Я збрешу на палець, а ти підбріхуй на цілий лікоть, то й закінчаєм діло, зап'ємо могоричі, а молоді опісля нехай живуть, як знають!» [1, с. 413]. Не врахував Остап лише того, що Самійло ніколи «…не був у

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

сім ділі» [1, с. 413] та ще й Бог, як кажуть, клепки йому не додав. За принципом ампліфікації розгортається цей діалог між старостами і батьками дівчини та й завершується все вже зовсім недобре – навигадував підбрехач різних дурниць, а саме:

«– Та, кажуть, щось там нашкодив, так чи не буде йому біди? – допитується батько.

– Яка там біда? Може, провчать трошки, – сказав староста.

– Як то можна трошки? Його так гарно кат кнутом попоб'є, та й на Сибір зашлють, закінчив підбрехач...» [1, с. 414], що й змусило батьків Хіврі вигнати старостів із хати та ще й ледь не позиватися на хлопців за бешкет і неповагу до них та їхньої дочки.

Отже, в останніх із надрукованих україномовних творів Г. Квітка-Основ'яненко скористався одним із основних принципів народної пареміології, який бере початок у схильності народу до спостереження та є наслідком здібностей носіїв мови до конденсації думки, про що писав ще О. Потебня. Це розуміння надало можливість письменнику в доволі непретензійному жанровому форматі, який, головно, ґрунтується на живому мовленні у формі простого діалогу персонажів, зберегти принадність і легкість фабул та органічність типажів і не забути при цьому про вагомість моральної мети твору, тобто було враховано все те, за що його згодом так високо цінував П. Куліш. Адже очевидна повчальність таки наявна й у цих маленьких творах, як і у більшості текстів прозаїка.

Через декілька десятиліть, вже в другій половині XIX століття, когорта українських письменників, які впевнені були в тому, що дотримуються принципу «етнографічної достовірності», а насправді виявилися абсолютними романтиками у ставленні до народнопоетичного матеріалу, скористаються тим самим принципом літературної інтерпретації цієї скарбниці народної етики і моралі, яку якраз і репрезентують українські паремії. І робитимуть це в тому самому ключі, який запропонував Г. Квітка-Основ'яненко. Особливо помітним є дотримання цього принципу у творах Ганни Барвінок, О. Стороженка, Ю. Федьковича, що позначилося навіть на назвах творів цих письменників.

Так що І. Нечуй-Левицький, вступаючи в дискусію з М. Драгомановим у 70-х роках XIX століття і розмірковуючи щодо приявності чи відсутності перспектив національної літератури та українського літературного слова, керувався не лише власним художнім досвідом, а й мав достатньо переконливих аргументів на підтримку своїх тез, опираючись на досвід попередників, зокрема фундатора нової української прози Г. Квітки-Основ'яненка. Нескладно віднайти у цій концептуальній праці І. Нечуя-Левицького ті тези, що прямо висновуються із творчого досвіду і Грицька Основ'яненка.

У «Сьогочасному літературному прямованні» І. Нечуй-Левицький писав і про те, що принцип народності в літературі складається з трьох елементів, зокрема, «Перший елемент – се народний язик, яким говорить народ, просто сказати мужики...» [3, с. 219], «...Другий елемент народности в літературі – се епічні та ліричні форми народної поезії. Окрім прозаїчного й поетичного

народного язика, принцип народності і літературі захоплює ті блискучі поетичні фарби, котрими закидані українські народні пісні, вся народна поезія в казках, приказках, загадках, колядках та щедрівках» [3, с. 219]

«...Третій елемент народності в літературі то самий дух народної поезії, котрий доконче чи так, чи інак виявляється в творах національних писалників, котрих не можна навіть назвати народними, бо кожний автор син свого народа, плоть од плоті його і кість од його кості. Білша чи менча сила народної фантазії; народного серця, естетичності, одкинеться в творах писалників проти їх волі...» [3, с. 219] .

Остання із зацитованих зауваг І. Нечуя-Левицького «... проти їх волі» по суті абсолютно точна, але якраз у випадку Г. Квітки-Основ'яненка не вповні відповідає параметрам його мистецького креативу та звитязі поступу цього достойного і свідомого творця національної літератури та інтерпретатора українського фольклору.

Список використаної літератури

1. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів: у 7 т. / Г. Квітка-Основ'яненко. – К., 1981. – Т. 3.

2. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів: у 7 т. / Г. Квітка-Основ'яненко. – К., 1981. – Т. 7.

3. *Нечуй-Левицький І.* Сьогочасне літературне прямування / І. Нечуй-Левицький // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. Книга друга. – К., 1998.

4. *Пазяк М.* Прислів'я та приказки. Взаємини між людьми / Упорядник М. М. Пазяк. – К., 1991.

Стаття надійшла до редакції 05.04.2012
Прийнята до друку 20.04.2012

ROLE OF UKRAINIAN PROVERBS AND SAYINGS IN HUMOROUS MINIATURE OF G. KVITKA-OSNOVYANENKO «AT THE BLOWING – AS TIED» AND «DECEIVER»

Yaroslava Vilna

Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv, Blvd. Taras Shevchenko, 14, Kyiv, Ukraine, 01601

The article analyzes the experience of Kvitka-Osnovyanenko in literary interpretation of Ukrainian proverbs by the example of humorous prose miniatures «At The Blowing – As Tied» and «Deceiver».

Key words: paremiaes, sayings, proverbs, idiom, image comparison, the national color, ethnographic authenticity.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

РОЛЬ УКРАИНСКИХ ПОСЛОВИЦ И ПОГОВОРОК В ЮМОРИСТИЧЕСКИХ МИНИАТЮРАХ Г. КВИТКИ-ОСНОВЬЯНЕНКО «НА ПУЩАНИЕ – КАК ЗАВЯЗАНО» И «ПИДБРЕХАЧ»

Ярослава Вильна

Институт филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко, ул. Тараса Шевченко, 14, Киев, Украина, 01601

В статье анализируется опыт Квитки-Основьяненко в литературной интерпретации украинских паремий на примере прозаических юмористических миниатюр «На пущание – как завязано», «Пидбрехач».

Ключевые слова: паремии, поговорка, пословица, фразеологизм, образное сравнение, национальный колорит, этнографическая достоверность.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 176–180
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 176–180

МОЛОДА КАФЕДРА

УДК 81'362(44:477) „19"

РИТМІКО-СИНТАКСИЧНА ВАРІАТИВНІСТЬ ЕКСПРЕСИВНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ ФРАНЦУЗЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Ярина СТЕЦЬКО

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

Розглянуто випадки порушення синтаксичних норм мови у французькій та українській поезії першої половини XX століття, простежено взаємовплив ритмічних, графічних та синтаксичних елементів строфи, встановлено типологічні паралелі між двома національними поезіями окресленого періоду.

Ключові слова: синтаксис, ритм, семантичне навантаження, поетичний рядок.

Вагомим чинником семантико-стилістичної наповненості поетичного тексту є його синтаксис. Проблематика вивчення синтаксичних особливостей поетичної мови досить широко висвітлена у сучасній лінгвістичній науці. Особливо плідними виявилися 60–70-ті роки минулого століття, коли поряд із новими науковими працями В. Виноградова, А. Греймаса, У. Еко, С. Єрмоленка, І. Качуровського, Ж. Коана, В. Ковалевського, І. Ковтунової, Ю. Лотмана, М. Ріффатера, Р. Якобсона доступнішими стали праці вчених минулих років, зокрема І. Потебні та І. Франка. В останні десятиліття українська наука збагатилася численними дослідженнями, що вивчають особливості художньої мови. Серед їх авторів – Ф. Бацевич, В. Грещук, М. Кочерган, Р. Помірко, В. Попович, О. Чередниченко та інші.

Серед французьких дослідників останніх років Ж.-Л. Бакес, Ж.-М. Адам, М. Дегі, К. Естебан, Л. Фурко, Б. Ґрегуар, Ґ. Пікон, М. Перньє, Н. Рюве, Ж.-Л. Штайнмец, Р. Сабатьє, Ф. Тюр'єль, Ж.-Ж. Томас, Ж.-І. Тадьє, А. і О. Вірмо, С. Веле та інші.

Проте сприйняттєво-пізнавальний аспект, за яким поетична структура декодується із врахуванням внутрішньотекстового та позатекстового досвідів реципієнта, до уваги не береться. До цього часу недослідженим залишилося питання типологічних паралелей між ритмічними та синтаксичними особливостями викладу художнього матеріалу в українській та французькій поезіях першої половини XX століття.

© Стецько Ярина, 2012

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Актуальність статті у розкритті типологічних паралелей між ритмічними та синтаксичними особливостями української та французької поезії першої половини XX століття.

Мета полягає у з'ясуванні типології синтаксичних і ритмічних відхилень від норми у двох національних поезіях.

Предмет – типологічні особливості експресивно-виражальних можливостей ритміки та синтаксису української і французької поезії першої половини XX століття.

Об'єктом *с*тали поетичні твори М. Жакоба, П. Реверді, О. Ольжича, О. Стефановича, Б.-І. Антонича, Є. Маланюка.

Наукова новизна статті у типологічному зіставленні ритмічних та синтаксичних особливостей французької та української поезії першої половини XX століття, у визначенні виражально-експресивних та семантико стилістичних аналогій у поетичних текстах двох національних літератур.

Поль Валері наполягав на розумінні поетичного дискурсу як «мови в мові» [1, с. 314]. Синтаксис і ритм у поезії взаємодіють дуже тісно, мовний потік у віршах набуває свого особливого членування.

Особливості взаємодії синтаксичної побудови речення і ритміко-інтонаційної схеми вірша визначають семантико-синтаксичну організацію віршової мови. У розгортанні та поєднанні між собою нормативних і альтернаційних синтаксичних структур, варіативних мовленнєвих конструкцій утворюється загальна тональність поетичного твору. Ідіостиль поета чи не найповніше відображається в особливостях його синтаксису. Водночас, можна сміливо стверджувати, що певні синтаксично-стилістичні елементи, притаманні письму одного автора можуть повторюватися у поетичних творах не лише близьких, а й абсолютно віддалених за манерою письма поетів. Звідси і можливість появи типологічних ознак вірша.

Поезії XX століття притаманне вільне варіювання сталими синтаксичними структурами, а іноді, навіть, повне нехтування ними. Французький науковець А. Ґреймас стверджував: «Ce qu'on appelle la poésie moderne vise souvent à abolir la syntaxe» [«Поезія, яку називають модерною, часто прагне зруйнувати синтаксис»] [переклад наш. – *Я. С.*] [4, с. 135]. Найяскравіші представники французької поезії XX століття Ж. Сюперв'єль, М. Жакоб, А. Бретон, Ф. Понж розривають зв'язки поетичної мови із побутовою і піднімають таким способом вагомість слів і їх поетико-дискурсивного значення. Читач, який відчуває, що його вибито із синтаксичної інерції, починає уважніше вникати в значення слів, відновлюючи втрачену рівновагу. Зростає роль значення слова, завдяки чому поезія стає метамовною, зважаючи при цьому на генезні можливості мови. Юрій Шерех (Шевельов) дав цьому явищу назву «флюктуаціонізму» – від французького слова *fluctuer* (мінятися, переливатися). Стиль цей полягає у тому, що «систематично порушуючи синтаксичну і фразеологічну інерцію мови, поет повинен увесь час спиратися на можливості, закладені у самій таки мові, використовуючи те, що в мові може бути не накидаючи мові нічого їй чужого. Адже ідеться саме про розрив з традицією, не про насильство над мовою» [3, с. 401].

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

У французькій поезії одним з перших, хто вдався до такого виду поетичних засобів став поет-експериментатор *Макс Жакоб*. Прикладом слугує один з найвідоміших його віршів «*Pour les enfants et pour les raffinés*»:

A Paris / Sur un cheval gris / A Nevers / Sur un cheval vert / A Issoire / Sur un cheval noir / Ah! qu'il est beau! qu'il est beau! / Ah! qu'il est beau! qu'il est beau! / Tiou! [5, с. 427]

Синтаксичні норми тут хоч і не порушуються, але максимально спрощуються, сягають рівня номінативних фраз, притаманних дитячому фольклорові. Неповні бездієслівні конструкції на зразок «*A Paris sur un cheval gris*» зосереджують увагу реципієнта не так на змістовності образу, як на емоційно-експресивній стороні. Незважаючи на відсутність дієслівної форми як такої в перших шести рядках, строфа аж ніяк не позначена недомовленістю чи відсутністю динамізму. Уникнення дієслова в цьому випадку не лише додає лаконізму та чіткості в передачі образу, але й сприяє утворенню виразного карбованого ритмічного малюнка, налаштовує реципієнта на швидкий темп. Відповідно ефект їзди на коні передається в цій поезії, головно, ритмічними, а не семантичними засобами. Короткі строфічні фрази сповнені легкості і невимушеності, чим і диктують швидкий темп (галоп). Враження руху передається також чотириразовим повторенням фрази «*qu'il est beau*» в кінці строфи і фінальним вигуком «*Tiou!*». Повторення вищезгаданої репліки, позначеної асоціативно насиченим ритмічним малюнком, який відтворює біг коня, створює фрагмент сценарію, викликає в уяві читача образ наближення і згодом віддалення стукоту кінських копит. Вигук «*Tiou!*» звучить, як фінальне відлуння в далині. Отже, максимально спростивши синтаксичну побудову строфи, автор досяг ефекту якнайбільшої експресивно-емоційної насиченості в передачі поетичного образу.

Майже вся поетична спадщина послідовника Макса Жакоба *П'єра Реверді* може бути зразком «флюктуаціонізму». Для передачі задуманого образу П. Реверді зводив у контексті найвіддаленіші на перший погляд поняття, встановлюючи між ними несподівані зв'язки. Він легко поєднував різні нюанси, вихоплені десь на точці перетину свого реального і душевного буття, формуючи скелет загального образу, а решта залишається недомовленою, хоч і випливає зі сказаного. Такий підхід до передачі образу не може не відобразитися і на синтаксисі:

Un tableau qui n'a pas de fond / Une minute d'arrêt / L'étoile descend du plafond / Elle ferme ton oeil / Un volet remplace l'autre / J'ai posé ma main sur la vôtre [5, с. 439].

Характерна для П. Реверді відсутність пунктуації у цій поезії, як і в його творчості загалом, сприймається як звичайний факт. Кожен рядок є окремою закінченою синтаксичною структурою, яка передає певний образ, що своєю чергою органічно поєднується зі всіма наступними рядками-образами. Відмова від пунктуаційних знаків тільки сприяє плавності і безперервності образного ланцюжка, підсилює рівень мелодійності твору, забезпечує поступовий перехід від слова до слова, від рядка до рядка.

У творі представника «Празької школи» *Олекси Стефановича* читаємо:

Про сонячну вроду / Не мрій, – / Дай серцю, природо, / Спокій. / Шарлатную браму – / Зміни, – / Хай срібло і мрамор – / зими [2].

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

В останньому реченні «*...Хай срібло і мрамор – зими*» автор вдається до граматичного еліпсу, пропускаючи відповідне дієслово *(*можливо *«буде»)* після формотворчої частки «*хай*». Такі відхилення від правил відображаються на сприйнятті самого змісту поетичних текстів, водночас вони творять оригінальну ритміку і риму, ставлять певні смислові акценти, формують мелодику. Своєрідний еліпс спостерігаємо і на метричному рівні, оскільки другий, четвертий, шостий і восьмий рядки у процитованій вище строфі є усіченими на два склади (каталектичними). Водночас вся строфа позначена явищем *анакрусису*: перший, третій, п'ятий і сьомий рядки починаються з додаткового складу, що не входить до загальної метричної схеми вірша, а саме – до схеми тристопового дактилю. Ці додаткові склади *(«Про», «Дай», «Шар-», «Хай»)*, які відіграють в поезії ту ж роль, що й *затакти* в музиці, надають мові вірша ефекту безперервності, пом'якшують і «затушовують» початки перших піввіршів. Враження такої м'якості і безперервності безпосередньо асоціюється з домінантним для цієї поезії символом спокою. Короткі еліптичні синтаксичні конструкції строфіки Олеки Стефановича відіграють важливу допоміжну роль у передачі її поетичного змісту. Сама ритміко-мелодійна побудова фраз тяжіє до монотонності, до речитативного стилю декламування поезії, а отже й асоціюється зі станом спокою, до якого взиває поет, із поняттями зими, холоду, забуття. Недомовленість у фразах, що прослідковується як на лексичному, так і на метричному рівнях, можна трактувати як відображення стану засинання чи замерзання, коли важко вимовляти повні логічні речення і звучать лише їх уривки. Таку ж функцію відіграють і точні рими, за допомогою яких досягається ефект симетрії – символу всього неживого. Отже, нестандартні синтаксичні конструкції, своєрідна ритміка, так само, як і точні рими у вказаному прикладі є далеко не випадковими і реалізують вагоме емоційно-асоціативне навантаження. Полісемічність контекстуального *«зими»* (фізична означеність холоду та внутрішньопсихологічна характеристика стану людини) актуалізує дві семантичні лінії образного руху вірша, які, зрештою, накладаються одна на одну. Крім внутрішньо-почуттєвого стану (спокою, усамітнення, самозаглиблення), наявне відчуття власне фізичного холоду, що проступає з метафоричних номінацій *срібла і мрамору.* Тобто парадигма фізичного холоду (*зима, срібло, мрамор*), підсилена контрастним зображенням теплої погоди (*сонячна врода, шарлатная брама*), побудована на образно-асоціативній основі і є своєрідним тлом для відображення внутрішніх почуттів ліричного героя.

Отже, немає сумнівів, що синтаксис як стильова домінанта поетичного твору, узгоджується із семантико-стилістичними особливостями лексики. Його змістовність виявляється передусім у структурно-інтонаційних ознаках, що досягаються поєднанням постійної мелодики вірша та інтонації речення чи його частини. Можемо стверджувати типологію у відхиленні від сталих синтаксичних конструкцій, у вдаванні до синтаксично-стилістичних засобів, що згодом отримали назву «флюктуаціонізму», а також у засобах ритмізації поетичної строфи у творах М. Жакоба, П. Реверді та О. Стефановича.

Список використаної літератури

1. *Валери П.* Об искусстве: [сборник]; [пер. с фр.] / П. Валери. – [2-е узд]. – М. : Искусство, 1993. – 506 с.

2. Клуб поезії. Сайт поезії, вірші, поздоровлення у віршах. Стефанович Олекса: «Про сонячну вроду...» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.poetryclub.com.ua/metrs_poem.php?poem=8130

3. *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя: – (Література. Мистецтво. Ідеології) : у 3 т. / Ю. Шерех. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. І. – 607 с.

4. *Greimas A.* Sémantique structurale / A. Greimas. – Paris : Larousse, 1966. – 264 p.

5. Les plus beaux poèmes de la langue française. – Paris : Hachette Jeunesse, 1996. – 317 p.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2012
Прийнята до друку 30.04.2012

RHYTHMIC AND SYNTACTIC VARIATION OF EXPRESSIVE MEANS IN FRENCH AND UKRAINIAN POETRY OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Yaryna STETSKO

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

The article deals with violations of syntactic rules in the French and Ukrainian poetry of the first half of XX-th century. The rhythmic, graphic and syntactic interplay between the elements of stanza is retraced. The typological parallels between the two national poetry of defined period are established.

Key words: syntax, rhythm, semantic load, poetical line.

РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКАЯ ВАРИАТИВНИСТЬ ЭКСПРЕССИВНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ФРАНЦУЗСКОЙ И УКРАИНСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Ярына СТЭЦЬКО

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

В статье рассматриваются случаи нарушения и альтернации синтаксических норм во французской и украинской поэзии первой половины XX века. Прослеживается взаимовлияние ритмических, графических и синтаксических элементов строфы. Устанавливаются типологические параллели между двумя национальными поэзиями очерченного периода.

Ключевые слова: синтаксис, ритм, семантическая нагрузка, поэтический стих.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 181–190
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 181–190

УДК 82–97.092"10"

БІДНІСТЬ І БАГАТСТВО У ЖИТІЇ ТЕОДОСІЯ ПЕЧЕРСЬКОГО ПРЕПОД. НЕСТОРА: СОТЕРІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Дарія СИРОЇД

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

Зосереджено увагу на кількох проблемах, пов'язаних з категоріями бідності і багатства у Житії Теодосія Печерського. Зокрема розглянуто вибір добровільної убогості як особливого служіння та його суспільну рецепцію, співвіднесення монастирського і світського життя, а також символічні значення, яких набуває у тексті кожна з цих категорій.

Ключові слова: бідність, багатство, добровільна убогість, блаженство, сотеріологія, киновія, устав.

Увесь текст Житія Теодосія Печерського, від початку і до кінця, пронизують мотиви бідності і багатства, що мають різні функції і навантаження. Часто вони свідчать про суспільні відносини і правила, прийняті поміж людей, проте можуть ставати також матеріальним виявом невидимих речей, відігравати роль певних знаків, якими людина промовляє до Бога і Бог навзаєм відповідає людині.

Ще у дитячі роки Теодосій вибрав добровільну убогість як наслідування Христа. І ця історія його власного спасіння обросла численними деталями і нюансами, які, власне, стають не таким вже і вузьким віконцем у життя тогочасного суспільства, взаємини монастиря з позамонастирським людом, особливо зі світською владою, представляючи ментальний портрет часу.

Текст житія, як своєрідне відображення середньовічного світу, подає певну інформацію щодо майнових та інших питань соціального чи радше побутового характеру. Родина Теодосія була багатою, мала слуг, які працювали на їхній землі. Добробут залежав певною мірою від влади, оскільки батько Теодосія за розпорядженням князя переселився з родиною до Курська і жив там заможно. Бояри і князі, які згадуються у тексті, дають уявлення про життя свого стану й про майновий статус зокрема. Наявна низка вказівок на те, як сприймали людину у суспільстві з огляду на її матеріальне становище, наприклад, що мати Теодосія соромилася не лише того, що її син ходив з наймитами в поле[1], але і його вигляду, невідповідного їхньому суспільному статусу. І не тільки вона – бідний одяг викликав насмішки в однолітків Теодосія. І вже пізніше, коли Теодосій був ігуменом монастиря, візник, що мав довезти шанованого чоловіка до монастиря,

[1] Opus servile – [2, с. 99].

© Сироїд Дарія, 2012

сприйняв його за бідного, а відтак звелів зайняти місце візника і сам ліг спочивати на возі.

Усі ці моменти, прив'язуючи дію до земних реалій і певних «уречевлених» умов розвитку святості, насправді набувають масштабів провіденційності і особливого сакрального змісту. Уже згадане переселення родини до Курська, на схід від Києва, послужило тому, що зоря прийшла зі сходу – «отъ въстока дьньница възидеть» [11, с. 74]. Бідний одяг Теодосія «поміг» йому прийти на місце сповнення святості – до Київських печер, бо обійшовши багато монастирів Києва, як написано у тексті, він через цей одяг ніде не знайшов собі пристановища.

Власне заможність родини Теодосія увиразнює те, що його убогість була добровільною. Бідний одяг стає знаком служіння Христові, і це знамення перетворюється на чинник Божого Провидіння.

Чи вибір убогості – це юродство? Отже, одним із найперших проявів бажання Теодосія служити Богові був вибір добровільної убогості, що став найбільш послідовним виявом його позиції. Одяг став певним знаком [9], не лише іконічним, тобто таким, що показує глядачеві-читачеві місце зображуваного у зображуваному світі, але насамперед знаком комунікаційним. Отже, вибравши убогість як певний життєвий принцип, Теодосій одягався в бідний одяг, ходив зі слугами в поле, демонструючи своє бажання «быти ѩко ѥдинъ ѡт убогыхъ» [11, с. 75]. Переживання матері і насмішки однолітків не лише підкреслюють важливість майнового статусу у тогочасному суспільстві, підтвердження чого легко знайти у тексті, але й сприйняття поведінки Теодосія як певної неадекватності. У контексті святості це справді можна інтерпретувати як юродство, на що звернув увагу ще Г. Федотов. Щоправда, Г. Федотов вжив слово «юродство» відносно відмови Теодосія від дитячих забав, щодо добровільної убогості висловлювався не так прямо, називаючи це явище наслідуванням Христа і співпереживанням Його приниження [12, с. 46, 208].

Тут ідеться про два основні аспекти юродства. Перше, це християнослідування – терпіння приниження і суспільної зневаги в ім'я Христа, який витерпів задля нас наругу через хресну дорогу на Голготу і розп'яття (це, так би мовити, особисте спасіння святого). Другий аспект полягає в тому, що пустелею самотності стає людське суспільство, соціум, який не приймає і не розуміє святого. І ця завжди потаєна святість [4, с. 51–53], яку меншою чи більшою мірою суспільство сприймає як провокацію, є власне провокацією до оздоровлення, до подолання певної суспільної вади. Можна згадати багатьох святих юродивих, цілком неподібних між собою, наприклад, Олексія, Чоловіка Божого, чи Віталія Монаха. Словами Честертона, «парадокс історії у тому, що кожне покоління міняється за допомогою святого, який найбільше йому суперечить» [15, с. 8].

Отже, Теодосій послідовно дотримувався свого принципу: «ѡдежа же ѥго бѣ хоуда и сплатана» [11, с. 74]. Коли приєднався до паломників, то «не имыи оу себе ничсо же · развѣ одежа въ неи же хожаше и та же хоуда» [11, с. 76]. «Світлий» одяг, який дав йому священик «якнѣкоую тѧжесть на собѣ носѧ», аж

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

поки не віддав її убогим і не одягнувся знову у «хоудыѫ пърти» [11, с. 78]. І це так само однаково негативно сприйняло оточення. Батьки разом просили і примушували одягнутися в ліпший одяг [11, с. 74], згодом сама вже мати вмовляла, бо «тако ходѧ оукоризноу себе и родоу своємоу твориши» [11, с. 75]. «М[а]ти оубо не търпѧщи с[и]на своєго въ такои оукоризнѣ соуща», просила инакше поводитися: «хоулоу бо наносиши на родъ свои и не трьплю бо слышати отъ вьсѣхъ оукарѧємоу ти соущю · о таковѣмь дѣлѣ · и нѣсть бо ти лѣпо отрокоу соущю · таковааго дѣла дѣлати» [11, с. 77]. Саме у цьому місці, відповідаючи матері, Теодосій аргументував свою поведінку, розповідаючи їй про Христа.

Одяг Теодосія-ігумена теж дуже детально описано в тексті [11, с. 98]. Це була свита волосяна, колюча на тілі, зверху інша свита і та вельми злиденна. Її вбирав, щоб не було видно волосяниці. Автор одразу ж подав суспільну рецепцію, пишучи про те, що через цей бідний одяг багато нерозумних насміхалося над святим ігуменом, ображало його. Теодосій сприймав цю ситуацію як бажану для себе: «о томь не поскърьбѣ нъ радоуѧ сѧ о пороугании своємь и о оукоризнѣ и вельми веселѧсѧ б[ог]а о томь прославлѧше» [11, с. 26]. Блаженний з радістю приймав образи, завжди маючи у пам'яті слово Господнє (Мт. 5:11–12), і тим втішався, власне вибудовуючи в один кореляційний ряд два блаженства – перше і дев'яте, «блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Небесне» (Мт. 5:3) і «блаженні ви, коли вас будуть зневажати, гонити та виговорювати всяке лихо на вас, обмовляючи мене ради» (Мт. 5:11), разом з їх перспективою – «Радійте й веселіться, бо нагорода ваша велика на небі» (Мт. 5:12).

Далі у тексті розміщений уже згаданий епізод з візником, який не впізнав Теодосія[2], ігумена Печерського монастиря. І тут вже помітно перші ознаки суспільного оздоровлення. Якщо у попередній історії Теодосієвого дитинства маємо лише поодинокі свідчення про позитивне сприйняття його поведінки[3], то зараз пропорція міняється: сам візник виявив до святого зневагу, орієнтуючись на його вбоге вбрання, а численні вельможі, що ішли до князя, здалеку пізнавали блаженного, злізали з коней і кланялися йому.

Кульмінацією у цьому сюжеті оздоровлення суспільства є розлогий пасаж про авторитет Теодосія серед суддів і князів, які шанували його не за світлий одяг чи маєтки великі, але за чисте життя і світлу душу і за повчання його багатьох, що кипіли Святим Духом з уст його. «Козьлины» йому були за коштовний і світлий одяг, волосяниця – за царську багряницю [11, с. 126–127].

Бідність і багатство – монастир і світ. Час Теодосія Печерського – час становлення монастирів [3, с. 171–191]. У самому житії маємо згадки про інші,

---

[2] Ще один приклад невпізнання – у розповіді про вдову, яка прийшла просити заступництва в Теодосія перед суддею. Тут також маємо цікаве свідчення майнових і суспільних відносин: беззахисна убога вдова, яку скривдив суддя, очевидно, забравши у неї щось, бо коли до судді прийшов Теодосій і заступився за вдову, то той «посълавъшю възвратити тои имь же бѣ обидѧ ю» [11, с. 126].

[3] «вл(а)стелинъ града» [11, с. 78], бачачи смирення Теодосія, дуже його полюбив, і коли Теодосій раз по раз віддавав своє гарне вбрання убогим і одягався у лахміття, «соудии то оувѣдѣвъшю большимь начатъ любити и ч(ю)дѧ сѧ съмѣрению єго» [11, с. 78].

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

маловідомі, монастирі. З тексту житія довідуємося, що прийшовши до Києва, Теодосій обійшов чимало монастирів [11, с. 79], де хлопця не хотіли брати через те, що був бідно одягнений. Такий сюжет «ходіння по монастирях» подав св. Димитрій Туптало у Житії Антонія Печерського, опираючись, очевидно, на «Повість временних літ» (у рік 6559), додаючи таке пояснення: «ꙗже тогда ѿ Иноковъ, пришедших на Кр[є]щенїє Россїи, съ Митрополитом Міхаилом, из Грєкъ, здатисѧ начинаху: но несодержаше совєршєннагѡ чина, и оустава, в житїи общомъ» [10, арк. 403]. Відмови і невдачі привели Теодосія до Антонія, який жив у печері над Дніпром. Антоній мав одкровення щодо Теодосія і прийняв його до себе як того, завдяки кому це місце мало перетворитися на центр духовності. Далі згадано жіночий монастир святого Миколая, куди, настановою святого Теодосія, вступила його матір, Димитріївський монастир, монастир святого Мини і монастир архистратига Михаїла.

Монастир – смерть. Світ – пастка. Світ поділяється на монастир і немонастир, люди на чорноризців і світлоризців. Тобто убогий одяг Теодосія вже сприймається як чернече облачення, а його принцип добровільної убогості – як засада чернечого життя, основа монастирського уставу.

Особливо експресивно цей сюжет розвинений у вставному епізоді про Варлаама, сина боярського, який прийшов у монастир і хотів там жити. Його вибір автор пояснив так: «въ житии семь славоу и бо[га]тьство ни въ что же положивъ прикосноу бо сѧ ѥмь слово г[оспод]не рекшеѥ ꙗко оудобѣѥ ѥсть вельбоудоу сквозѣ иглинѣ оуши проити нежели б[ог]атоу въ ц[а]рствиѥ н[є]б[є]сноѥ вънити». Ця біблійна цитата (Мт. 19:24) увиразнена іншою: «никто же възложь роукы своѥѧ на рало · и зрѧ въспѧть оуправленъ ѥсть въ ц[а]рствии н[є]б[є]снѣмь» (Лк. 9:62) [11, с. 83].

Дуже розвинений момент з переодяганням: скидає світлий одяг, одягається у святу мантію, тоді навпаки, і кульмінація – скинув світлий одяг в болото, топчачи з ним «злыѧ помыслы и лоукаваго врага» [11, с. 84].

Ця розповідь, яка Ю. Бертнесу так нагадує аналогічний епізод з житія Франциска Асизького [14, с. 67], є певним рефреном Теодосієвого сюжету. І таке повторення підкреслює ще одну тенденцію: не просто вибору убогості як принципу життя (чернечого життя), але й як долання великого протистояння чи ламання стереотипу. Якщо бути бідним це ганебно, то монастир загалом прирівнюється до смерті. Коли боярин таки пішов у монастир, «бы же тъгда вещь пречюдьна и плачь великъ ꙗко и по мрьтвѣмь · раби и рабыниѧ плакахоуть сѧ г[осподи]на своѥго» [11, с. 85]. Отже, світ на той момент сприймав монастир як смерть. Той же, що хоче в монастирі спастися, світ сприймає як пастку – «х[ристо]въ воинъ ишедъ из домоу своѥго · ꙗко птица ис проугла истьргъши сѧ или ꙗко сьрна отъ тенета» [11, с. 85].

Монастирський побут. Поза тим монастир як людська структура, та ще й розташована близько до града, мав багато потреб і різного роду комунікацій. Життя у печерах, яке провадив святий Антоній Печерський і яке прийняв Теодосій, описане як велике випробування: «ѥлико скърби и печали приѧша тѣсноты ради мѣста того · б[ог]оу ѥдиномоу съвѣдоущю · а оустомъ

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

ч[е]л[о]в[ѣ]чьскомъ не мощьно исповѣдати къ симъ же и ѫдь ихь бѣ ръжанъ хлѣбъ тъкмо ти вода въ соуботоу же ти въ недѣлю сочива въкоушахоуть · многашьды же и въ та дни не обрѣтъшю сѧ сочивоу · зелиѥ съваривъше ѥдино и то ѫдѧхоу ѥще же и роукама своима дѣлахоуть дѣло ... и тако носѧще въ градъ продаѧхоу и тѣмь жито коупѧхоу и се раздѣлѧхѫть да къждо въ нощи свою часть измелѧшеть» [11, с. 86–87]. Зміна життя монастиря – зі скрути до процвітання – сталася, коли Теодосій став ігуменом: «и цвьтѧше мѣсто то добрыими нравы и молитвами ихъ и инѣми бл[а]гочьстивыими нравы» [11, с. 88]. Власне під цим «процвітанням» треба розуміти і покращення матеріального становища монастиря. Бо у тексті «Житія» неодноразово вказано, що «многымъ отъ вельможь приходити к немоу бл[аго]словенига ради и ѡт имѣнии своихъ малоу нѣкакоу часть подающи имъ» [11, с. 88], «тѣмь же оубо слышаще кнѧзи и боѧре доброѥ ихъ житиѥ прихожаахоу къ великоуоумоу ѳеѡдосию исповѣдающе томоу грѣхы своѧ иже великоу пользоу приимъше бо ѡт того отъхожаахоу ти тако пакы приношаахоу ѥмоу нѣчьто мало отъ имѣнии своихъ на оутѣшениѥ братии на състроѥниѥ манастырю своѥмоу дроузии же и села въдаваюче на попечениѥ имъ наипаче же зѣло люблѧше бл[а]женнаго х[рист]олюбивыи кнѧзь изѧславъ» [11, с. 93]. Добробут монастиря пов'язують з постаттю святого Теодосія (так і культ святого розвинувся насамперед у контексті монастиря). Про це говорив сам святий у своєму прощальному слові, коли обіцяв, що ченці знатимуть, як йому на тому світі, з того, як буде у монастирі: «о семь разоумѣите дьрьзновениѥ моѥ ѥже къ бо[г]оу ѥгда видите вьсѧ благаѧ оумножающаѧ сѧ въ манастыри семь вѣдите ѩко близь владыкы н[е]б[е]сьнааго ми соущю ѥгда ли видите скоудѣниѥ соуще и вьсѣмь омалѧюще сѧ тъгда разоумѣите ѩко далече ми б[ог]а быти и не имоуща дьрьзновенига молити сѧ къ нѥмоу» [11, с. 30]. Подібне прощальне слово виголосив і Теодосій Киновіярх (Теодосій Великий, чи Теодосій Палестинський) у житії авторства Теодора Петрського, проте у ньому йдеться лише про розростання монастирської території. Хр. Лопарев наводив це слово як приклад необачної обіцянки [5, с. 31]. У Житії Теодосія Печерського матеріальне свідчення Божественної благодаті і роз'яснення прощальних слів святого з'являється дуже буквально: після відходу Теодосія «въ лѣто же то м[о]л[и]твами блаженаагo о[т]цѧ нашего Ѳеодосига оумножи вьсѣхъ бл[а]гыихъ въ манастыри томь и ѥще же и въ селѣхъ тѣхъ бысть гобино и въ скотѧхъ же приплодъкъ ѩко же нѣсть было николи же» [11, с. 131].

Модель Божого опікунства, яка реалізується через природний і людський чинники, Теодосій активно впроваджував своїм життям і своєю наукою. Картина матеріального добробуту вимальовується як Божа відповідь на довіру Теодосія, його убогість Христа ради і його цілковите покладання на Боже Провидіння.

Найбільше філософія побуту монастиря, яку запровадив Теодосій, проявляється в образах їжі. Те, чим харчувалися монахи за часів розквіту монастиря, мало чим відрізнялося від їжі, описаної на початку як свідчення важкого життя у Київських печерах. Перелік страв подав Нестор при розмові між Теодосієм і князем на тему смачного обіду. Монастирська трапеза – хліб, сочиво і

трохи риби, князівська – різні коштовні страви й напої [11, с. 106]. Секрет смачної монастирської їжі полягає в її благословенні, у побожному приготуванні, тоді як на князівській кухні сварки – тому й страва смачною не виходить.

Теодосій цілковито довіряв своє життя і життя монастиря Божій опіці. Повторюючи раз у раз «не пьцѣте сѧ». Цей життєвий принцип благословляється численними чудами, пов'язаними з чудесною появою їжі. Ще два подібні чуда пов'язані з вином і олією для Літургії. І ще одне чудо «навпаки»: урядник монастиря пожалів хліба і не дав його на трапезу братам – і хліб втратив своє благословення. Так проявляється істинний сенс Теодосієвої аскези: не в самій убогості, а в прийнятті того, що Бог дає.

Монастирський устав. Теодосій запровадив певний устав монастиря, який відповідав принципам його власного життя. Згодом, як свідчить текст, було прийнято Студійський устав, за яким спеціально ходив один з братів до Константинограда [11, с. 89]. Власне, якщо керуватися текстом Житія, це запровадження уставу було своєрідною легітимізацією вже встановлених правил або своєрідною реформою, яка відбувалася загалом в XI–XII століттях у східних і західних монастирях, надання переваги киновії, життю у спільноті [13, с. XIII]. Очевидно, що перекладна агіографія, насамперед Житіє Сави Освяченого, а можливо і безпосередні розповіді тих, хто відвідував південні монастирі (мабуть, приклад Даниїла-ігумена, що зупинявся у палестинському монастирі святого Сави, не був поодиноким), слугували першовзірцем чернечого уставу, формуючи спільний монастирський досвід. Звідси, мабуть, і береться та множинність догадок та інтерпретацій про походження уставу, який прийняв Теодосій Печерський. Так Є. Кабанець обґрунтував версію про атонське походження уставу, прийнятого у Печерській лаврі [6, с. 58]. Архиєпископ Ігор (Ісіченко) допустив, що це був таки студійський устав, який впорядкував вихідець зі Студійського монастиря – константинопольський патріарх Олексій Студит (1025–1043) для Успенського монастиря у Константинополі [3, с. 164].

Сам устав був явищем спільного досвіду, як зазначив Йозеф Патріх, «ранній Типікон (устав) Сави VII і VIII століть Теодор Студит адаптував для свого монастиря у Константинополі. Увібравши елементи катедрального обряду столиці, студитський устав (типікон) був сформований пізніше протягом дев'ятого століття» [16, с. 273]. На палестинське ж монашество великий вплив мав устав Василія Великого, оскільки «лідери палестинського монашества походили з Малої Азії, де переважало василиянське монашество» [16, с. 28], у якому основними були два принципи – послуху й убогості, а щоденне життя складалося з праці і молитви [16, с. 31]. А вже згодом, в XI–XII століттях, і монастирі Палестини прийняли Студійський устав [16, с. 273]. Зрештою, за Й. Патріхом, і на афонське монашество вплинула раніша палестинська традиція [16, с. 257].

Теодосій приймав до монастиря усіх: і багатих і бідних, згадуючи, як його самого не хотіли прийняти через убогий одяг [11, с. 89]. Згідно з уставом, ченці не могли тримати у келії ніякого майна, окрім необхідного. Теодосій, коли знаходив у келіях щось зайве, вкидав у піч, трактуючи це як залишки

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

прив'язаності до світу: «нѣс[ть] лѣпо намъ братиѥ мьнихомъ соущемъ и ѡтвьрыгъшемъ сѧ мирьскыихъ събьраниѥ пакы творити имѣнию въ келию свою како же можемъ молитвоу чистоу приносити къ б[ог]оу съкровища имѣнию дьрьжаще въ келии своѥи о семь слыша г[оспод]а рекоуща ꙗко иде съкровища ваша тоу и сьрьдьцѧ ваша (Мт. 6:21)» [11, с. 107]. Загальною настановою монахів стає готовність цілковитого відходу від світу – «безоумьне въ сию нощь д[у]шю твою изьмоу (Лк. 12:20)» [11, с. 107]. Також Теодосій наказував кидати у піч гарний одяг, який умів шити один з ченців [11, с. 108]. Цей епізод міг би стати ще одним доповненням до попередньо сказаного, якби не один нюанс: це був не звичайний чернець, а «блудна вівця», що відбивалася раз у раз від свого пастиря. І Теодосій-пастир щоразу приймав його у свою святу загороду – Печерський монастир. І те своє уміння шити одяг монах демонстрував як певне виправдання, спокуту й аргумент своєї корисності для монастиря. Тому наказ вкинути одяг у піч – це і покарання за «ѡслоушаниѥ», і запобігання гордині, і засудження прив'язаності до речей – водночас свідчення безкорисливого прийняття «заблукалої вівці», бо і Небесний Пастир безкорисно всіх приймає до Небесної загороди, чекаючи на повернення кожного.

Розбудова монастиря: царство земне і Небесне. Боже благословення й опіка Божої Матері над монастирем зображується як певний матеріальний достаток. Дослівно у тексті є так. Святий нагадує слова зі Святого Письма від Мт. 6:31–32 («не пьцѣте сѧ») і «бл[а]женыи же сице помышлѧше б[о]гъ же все на потребоу не скоудьно подаваше ѥмоу» [11, с. 88].

З цього починається і розбудова монастиря. Теодосій, знайшовши місце недалеко від печери чисте, «разбогатѣвъ бл[а]бдатию б[о]жиѥю · и ѡградивъ сѧ вѣрою и оупованиѥмь· испълнивъ же сѧ д[оу]ха с[вѧ]т[о]го начатъ подвизати сѧ въселити мѣсто то» [11, с. 89].

Монастир володів певними землями. Чи справді вони належали монастиреві і наскільки залежний був монастир від князівської влади – питання доволі складне. Особливе становище монастиря проявляться у відсутності страху перед владою і певній незалежності. Ця позиція могла корелювалася певними правовими нормами, наприклад, у Житії Антонія Димитрій Туптало описав урочисте передання землі князем монастиреві [10, арк. 403–411]). Згадка про дар князя Ізяслава є і в «Повісті минулих літ» [1, с. 144]. Князь міг настановити ігумена монастиря, як наприклад, ігумена Варлаама вивів князь на ігуменство у монастир святого Димитрія [11, с. 87–88]. І про рішення матері Теодосія піти в монастир Антоній повідомив княгиню [11, с. 83]. Водночас ігумен Теодосій легко говорив з князем навіть про те, що князеві не подобається. Воротник не пускав князя у монастир, як і всіх інших людей, у час спочинку ченців, бо таке розпорядження ігумена.

Монастир володів полями [11, с. 107], худобою [11, с. 115]. І задум розширення, розбудови монастиря, будівництва Успенської церкви, «двору» для потребуючих[4] і церкви святого Стефана [11, с. 110] отримав своє матеріальне

[4] Це вже свідчення підтримання традиції монастирів допомагати бідним і знедоленим.

втілення – дякуючи допомозі тих, хто приходив до монастиря за духовним хлібом. Монастирем опікується сама Богородиця, як в епізоді про боярина Климента, коли Божа Матір нагадує йому про обіцяні 2 гривні золота на монастир. Більше свідчень такого опікунства маємо у Києво-Печерському патерику. А особливо видно цю Божу опіку в період загрози, як тоді, коли монастир мали пограбувати розбійники [11, с. 103–104].

Матеріалізований, заземлений у прямому розумінні простір печери, куди прийшов Теодосій до Антонія, поступово зникає, стаючи освітленим місцем Божої слави. Це місце буквально розширюється, завдяки Божим знаменням, які відкривають для монастиря нові території. І врешті монастир, у ситуації будівництва, опиняється без матеріальної загороди, яка захищала б його від небезпеки і пограбування. Наче високими стінами, він огороджений молитвами Теодосія. І ці стіни абсолютно неприступні для зловмисника [11, с. 120]. Тоді й виникає розуміння, що матеріальний добробут свідчить про невидиме. Як каже Йоан Златоустий у бесідах на Євангеліє від Матея, Бог промовляє до людей через зрозумілі для них речі: рибалкам пояснив через рибу, а волхвам через зорю, бо вони на зорях розумілися.

І будівництво церкви стає насамперед будівництвом Божої Церкви, і розбудова монастиря – як Царства Небесного: «ѥсть г[оспод]ь на мѣстѣ семь · и ѥсть с[вя]то мѣсто се и нѣсть ино нъ се домъ б[ож]ии и си врата небесьнаѧ» – Бт. 28: 17 [11, с. 118]. І сам образ печери зближується з Вифлеємським вертепом і Гробом Господнім [6, с. 56; 7, с. 103; 14, с. 73].

Отож, сотеріологічна програма (чи програма спасіння) виглядає так: через смирення – до небесної слави. Опозиція бідний–багатий чи темний–світлий трансформується в іншу площину. Бідно одягнена фігура Теодосія стає освітленою фігурою Теодосія у нічному видінні, яке мав ігумен монастиря святого Михаїла Софроній, коли вночі повертався додому [11, с. 93], і у численних світлових видіннях і проявленнях, які так широко аналізував Ю. Бертнес у їх історичному контексті [14, с. 68–87]. Це власне і є розкриттям формули, яку повторює святий ігумен Теодосій братам, що покаяння це путь і ключ до Царства Небесного [11, с. 92], де покаяння – це убогість, а Царство Небесне – те справжнє багатство.

Список використаної літератури

1. *Богуславский, С. А.* Текстология Древней Руси. Т. 1 : Повесть временных лет [Текст] / С. А. Богуславский. – М., 2006. – 312 с.
2. *Зайбт Ф.* Блиск і вбогість Середньовіччя. Історія з початком і кінцем [Текст] / Фердинант Зайбт. – Львів, 2009. – 512 с.
3. *Ісіченко І.* (архиєпископ). Аскетична література київської Руси [Текст] / арх. Ігор Ісіченко. – Харків, 2005. – 386 с.
4. *Иванов С. А.* Блаженные похабы : Культурная история юродства [Текст] / С. А. Иванов. – М. :Языки славянских культур, 2005. – 448 с.
5. *Лопарев Хр.* Греческія житія святыхъ VIII и IX вѣковъ. Опыт научной классификаціи памятниковъ агіографіи съ обзоромъ ихъ съ точки зрѣнія

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

исторической и историко-литературной [Текст] / Хр. Лопарев. – Петроградъ, 1914. – 568 с.
6. *Кабанець Є. П.* Походження успенської топоніміки Києво-Печерського монастиря [Текст] / Є. П. Кабанець // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури : збірник наукових праць. – К., 1999. – Вип. 1. – С. 55–64.
7. *Нікітенко М. М.* Іеротопія печер Київської Лаври : нова дослідницька парадигма [Текст] / М. М. Нікітенко // Лаврський альманах. – К., 2009. – Спецвипуск 9. Дослідження монастирських печерних комплексів. – С. 54–76.
8. *Реутов А. В.* Лаврські печери як архітектурна пам'ятка [Текст] / А. В. Реутов // Дива печер лаврських. – К., 1997. – С. 101–111.
9. *Сироїд Д.* Житіє Теодосія Печерського : семіотична інтерпретація [Текст] / Д. Сироїд // Матеріали V конгресу МАУ : Літературознавство. – Чернівці, 2003. – Кн. 1. – с. 186–189.
10. *Туптало Д.* [Ростовський]. Книга житій святых. [Текст] / Дмитрій Туптало. – Вид. 2-ге. – К. : друкарня Лаври, 1711.
11. Успенский сборник XII–XIII вв. [Текст]. – М., 1971. – С. 71–135.
12. *Федотов Г.* Святие Древней Руси. [Текст] / Г. Федотов. – Париж, 1931.
13. Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments. Volum 1. [Text] / ed. by John Thomas and Angela Constantinides Hero with the assistance of Giles constantee. – Dumbarton oaks studies XXXV. – 2000.
14. *Børtnes J.* Visions of Glory. Studies in Early Russian Hagiography [Text] / Jostein Børtnes. – Oslo, 1988. – 303 p.
15. *Chesterton G. K.* St. Thomas Aquinas. [E-book] / G. K. Chesterton. – 2007. pdf
16. *Patrich J.* Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Sebenth Centuries (Dumbarton Oaks studies; 32) [Text] / Joseph Patrich. – Washington, 1994. – 420 p.

Стаття надійшла до редакції 05.04.2012
Прийнята до друку 20.04.2012

POVERTY AND WEALTH IN THE LIFE OF THEODOSIUS OF THE CAVE BY VENERABLE NESTOR: SOTERIOLOGICAL ASPECT

Dariya SYROYID

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

The article focuses on several issues related to the categories of poverty and wealth in the Life of Theodosius of the Cave. In particular, the choice of voluntary poverty as a peculiar service to God and its public perception, the correlation of monastic and secular life and the symbolic meanings, that gets each of these categories in the text.

Key words: poverty, wealth, voluntary poverty, blessing, coenobia, typikon, soteriology.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

БЕДНОСТЬ И БОГАТСТВО В ЖИТИИ ФЕОДОСИЯ ПЕЧЕРСКОГО ПРЕПОД. НЕСТОРА: СОТЕРИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Дария СЫРОИД

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

В статье сосредоточено внимание на нескольких проблемах, связанных с категориями бедности и богатства в Житии Феодосия Печерского. В частности рассматривается выбор добровольного убожества как особого служения и его общественная рецепция, соотнесение монастырской и мирской жизни, а также символические значения, которые приобретает в тексте каждая из этих категорий.

Ключевые слова: бедность, богатство, добровольное убожество, блаженство, сотериология, киновия, устав.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 191–202
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 191–202

УДК 801.631.5:82–1.09 П. Вольвач

СЛІДАМИ «ОМОВЛЕНОГО» СВІТУ: ТРАЄКТОРІЯ ПОЕТИЧНОГО РУХУ ПАВЛА ВОЛЬВАЧА

Богдан ПАСТУХ

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

Досліджено поетичну еволюцію Павла Вольвача. Проаналізовано тематичний спектр його поетичних проб. На матеріалі збірок «Кров зухвала», «Маргінес», «Триб», «Вірші на розі», «Судинна пошта» показані зміни в ритміці та певних світоглядових позиціях автора. Акцент поставлено на націоцентричному мисленні поета.

Ключові слова: динаміка, зміна, тема, пам'ять, поетичний такт, автор.

Говорячи про поетичний світ Павла Вольвача, насамперед варто розуміти, що його творча траєкторія має певні умовні етапи, які визначаються не лише зміною поетикального арсеналу, темпу його поетичної артикуляції, а й світоглядними зміщеннями, які є первинними у тривалому процесі цих змін. Ця динаміка надає постаті Вольвача-поета розмаїтого звучання: з приходом нових збірок змінюється іпостась автора, при цьому залишаючи сталі змістові імпульси, що вбираються в іншу словесну форму; форму цікаву, не завжди вражаючу, але завжди без фальші. У цих змінах власне і відкривається мовний простір поета, в який він, очевидно, з вдячністю закутий.

Гортаючи книжку «Південний Схід», де зібрано кілька збірок автора («Маргінес» (1996), «Кров зухвала» (1998), «Бруки і стерні» (2000)) зіштовхуєшся з певним парадоксом. Поезію П. Вольвача за формальною структурою нібито сміливо можна віднести до традиційної, римованої. Але тільки за формою – вибір теми, зміст, усе те, що називається поетичним наповненням, руйнує подібний стереотип. Одна з рис поетики «Південного Сходу» – ремінісценції вуркаганської тематики, що розсіялася тут, у поетичному ефірі, а згодом у прозовому варіанті опредметнилась у його романі «Кляса». Тематика ця незвична для українського поетичного простору, але у виконанні цього автора звучить цікаво, серйозно. Чому? Тому що не є самоціллю, як це передбачено у шансоні, через неї (тематику) відкриваються нові грані людського існування, а саме – існування у маргінальному просторі людини. Поезія ця не відірвана від життя на вулиці, в потязі, «на хазі», вона не окреслена кабінетом і чудовими краєвидами, хоча трапляється і таке. У ній є те, що можна назвати конденсатом душі, яка увібрала у себе трагіку цього світу, світу під'їздів, підворітень, дешевих забігайлівок, у яких «також люди» і яких поет вміє бачити у

© Пастух Богдан, 2012

незвичному світлі його осяянь. Те, що бачене кожноденно нараз постає у поетичному вислові: «І все-таки прийшло до мене слово, / Наприкінці прибилось крадькома. / А я вже думав, що мене – нема / І далі бути необов'язково. // Напівпустий розхитаний трамвай, / Якісь колони, осінню набряклі. / Жовтавий присмерк протинали краплі, / І щось мені з'явилося. І край» [3, с. 8].

Ця поетична фіксація стану, коли «щось з'являється», фактично вирішує долю поета. Доречно сказати, що П. Вольвач заявив про себе доволі пізно (29 років газетна публікація). Але цьому початкові передував, як поет пише у приватному листі, доволі великий підготовчий етап, який – тут треба поставити окремий акцент – відбувався у місті Запоріжжі, де суржикові форми займають питому вагу мовного простору. І у такій складній ситуації постає поет, який на всю діафрагму гукає про український джихад, про форми національної патології. У цьому випадку доцільно шукати у психології творчості автора опір середовищу, і саме такий підхід до поетичного простору П. Вольвача, вочевидь, буде найбільш адекватним. Г.-Ґ. Ґадамер говорив про мову: «У реальному вимірі батьківщина – це передусім мовна батьківщина» [6, с. 189]. Те, що П. Вольвач розпочався як україномовний поет, також свідчить про його внутрішню конституцію, його мовний інтерес попри диктат середовища, про яке він неодноразово згадує в інтерв'ю, приватному листуванні, зрештою, цю проблему він виразно представив у романі «Кляса». В одному із поетичних текстів («Не було ні криниць, ні отав») П. Вольвач таки говорить про спонтанний поетичний вибух накопиченого роками: «Із вертепу вечірніх ножів, / Не допивши портвейн і "столове", / Я з-за рогу підходив до слова, / Де не ждали синів сторожів. // Не помер, хоч самому й здалось. / Німував – видно, так було треба... Та під попелом жевріло щось / І пекла батьківщина між ребер» [3, с. 9]. У такій ситуації сила поетового проростання «крізь дими і бетонові плити» бачиться неймовірно болючою, але заразом викличною, де в крикові цьому чутно жагуче, ствердне «Я – Є!».

Складний мовно-соціальний момент дає низку спонук поетові, породжує у ньому хвилі протесту, опору: «Мої мрії густі / І від крові солоні / Стати в коло б, як ті... / І заплескать в долоні. // Де чужинців нема, / Тільки вилиці брата, / Там, де доля пряма, / Наче ствол автомата. // <...> Із твердих підборідь / Та з молитви до Бога. / І підіть – заберіть / Те, що звуть "ПЕРЕМОГА!"» [2, с. 60]. Подібна поетична ерупція не єдина у цій книжці. Хвилювання, некомфортність в українському (та чи українському? бо ж геть зденаціоналізованому) людському масиві, змушує автора викидати гострі поетичні леза. У певних світоглядних моментах поезія П. Вольвача нагадує художні тексти Б. Антоненка-Давидовича, зокрема його повість «Смерть», де автор таврує українську розжижену свідомість, називаючи її індиферентним холодцем, яка у найвищих піках власної самосвідомості змогла створити тільки «Просвіту». У генеральній лінії поезія П. Вольвача суголосна цій проблематиці: «Красиві й сильні, та все – воли, / Що тягнуть долю у ярмах вулиць. / Чого ти хочеш?! Жили. Були. / В бандуру грали. Пройшло. Минулось. // Дарма ти мріяв в оцім житті Про гордий профіль і очі орлі. І ти причинний, і всі оті, / Кого ти любиш до спазми в горлі. // Таке то діло. І людська в'язь / Байдуже топче смішний чийсь опір. / Відвага й мука, і кров чиясь

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

– Все їм виходить в анальний отвір. // Ще ждать століття. Чи, може, шість, / Щоб зрозуміти, що вже – несила. Та десь же в душах скрегоче злість, / Така, як в тебе, – гірка і сива» [2, с. 61]. В оцих рядках чути біль за пережите, проковтнену образу (в розумінні національних масштабів), крах сподівань, тугу за героїкою в розумінні ідеолога модерного націоналізму Дмитра Донцова. Ця туга, до речі, лежить вагомою печаттю на всій книжці «Південний Схід», якраз у цьому її, себто книжки, змістова коштовність.

Павло Вольвач захоплюється чином, скоріше навіть протичином. В одній з, як на мене, найсильніших поезій збірки «Кров зухвала» порушено досить прикметну для українців проблему накопичення мрій і нереалізованості, туга за чином і констатація власної неспроможності, відсутність зовнішньої активності на догоду інтравертності: «Між замашних небалакучих брів, / В очах, що можна полічить на пальцях, / Горіла мрія. Нею й ти горів / І різав нею серце на кружальця. // Ти годував ту мрію день за днем, / Затявшися ножем і третім півнем. / І сам собі шептав: "ми ще підем. / Нестримно так, так моторошно підем". // Та дні ідуть і губляться в добі. / Ідуть, немов состав іде по насипу. / Повз мрію ту, що палею в тобі / Стримить – і все. А час скрегоче заступом» [2, с. 43]. В цих рядках кожен побачить свої зачаєні сподівання, що обхопили лінь чи страх, як рихва, і не пускає на волю. Читач може бачити тут заклик до дії, активності, яка вимагає не тільки плекання жаги, але й обов'язково наступної складової – її втілення.

Поезія П. Вольвача часто містить певний національний код, який під час читання потрібно враховувати, оскільки алюзії з історичного минулого дають глибші уявлення про поезію цього автора. Кілька рядків з тексту «Пленер – ХХ»: «Гладенькі люди, з нікелю і пластмаси, / спритно розкручують шестерні змов таємних. / І по-отецьки на ввірені маси / наставив око зализаний євнух. // Борсання в гної. І ні життя, ні смерті... / Але, піднявшись понад оцю примару, / вервечкою сподівання, білозубі і вперті / сторожко сходяться до Холодного Яру...» [2, с. 66]. Життя в режимі «ні зимно, ні гаряче» викликає у автора спротив, люди з зіжмаканими мріями мусять зійтись на вивіреному у кількох циклах національної історії місці. Це місце – Холодний Яр, місце, яке не один раз ставало об'єктом поетичного осмислення українських письменників.

Було б помилкою вважати П. Вольвача винятково поетом неприборканої люті, тривоги, жорстких очікувань. Серед його поезії трапляється чуттєва інтимна лірика, яка найкраще скаже сама за себе: «Ти десь тихо живеш – від вугла до вугла, / але я тебе пещу у несамовитім / серці. Дівчинко! Знала б ти, де ти була! До яких я тебе приміряв краєвидів!» [2, с. 50].

Наступна книжка П. Вольвача «Триб» (2009) розпочинається з інтимної лірики. Образи дівчини в потязі, яка має вийти на станції, і ліричного героя, який ніколи вже її не побачить, але бажає зберегти її образ якомога довше. Вчувається тут мотив Сосюриного «Коли потяг у даль загуркоче». Можна говорити про певні спорідненості мотивів, але видається, що поезія ця скоріше за все особиста рефлексія автора: «Ну і що, що десь там є Америка, / І в пітьмі вовтузяться народи? / Дівчинко, за п'ять хвилин – і Жмеринка, / І тобі в цій Жмеринці

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

виходить. // Зійдеш в ніч. І щезнеш за дрезиною. / І станційні попливуть вогні. / Тільки будь комусь, як ніч, красивою, / І моєю будь – на самім дні» [5, с. 7]. Рефлексія фрагменту життя на фоні світового масштабу інтимізує світ, олюднює його частку. У цій поезії виставлено регістр на «тут і тепер».

Книжка «Триб» за своїми формальними пошуками значно відрізняється від «Південного Сходу». Автор тут пробує себе у формі верлібру. Можна сказати, що частково експеримент вдається, подекуди поетичні смисли постають у спонтанному описі психоакту, який відкриває читачеві певну настроєвість ліричного героя: «звідкись – із небуття з неяви / на узвишші з'являється здиблена школа / завалюючись боком на комендатуру // лінивий трамвай з ринку проповз попід гору / полуниці тривожні запахи / кондитерська фабрика у провулку / чорна труба // сіро сіро / сіро і м'яко // батько стукає каблуками по тиші / борошняна дідизна жде його десь / де блищать стежки притрушені соломинками / і у великій хаті синіє повітря // сіро сіро / сіро і м'яко // ...як же воно все нещасливо / батьку! / і яке ж одночасно й щастя!..» [5, с. 50].

Якщо після прочитання книжки «Південний Схід» у читача витворюється чіткий образ поета різкого, еруптивного, зухвалого у власних ментальних очікуваннях, то «Триб» з таким же успіхом цей образ руйнує. Тут радше бачимо прагнення до поетичної гри задля гри. У цій книжці виходи на жорстоку дійсність дуже незначні. Важко сказати, чому відбулася така зміна у творчості П. Вольвача. Підозрюю, що це, можливо, пов'язано з біографічними особливостями поета. Живі образи, які народились у передмістях Запоріжжя, поволі вивітрюються. Натомість приходить прагнення гри у форму, яка не здатна викликати ту свіжість і гостроту вражень, що виникає під час прочитання книжки «Південний Схід». Наприклад, вірш: «хрускотить попід ногами / заповза до вулиць кожних / вечір древній як пергамент / з кістяками перехожих // червінь де братерства й сміху / в клинописнім безпорадді? / пещених шукати піхов? / батарей або в параднім? / так воно здавен велося / і вели похилі пальта / надтонкий душі живопис / в гаммі слякотних асфальтів // вчується: небесну пажить / заступають кризи й війни / особистість просто кажуть / ну така – дисгармонійна» [5, с. 68]. Вірш цей здатний викликати фрагментарні асоціативні ходи, але те, що можна назвати смисловою цілістю, іншими словами – змістом, який пронизує всю форму вірша, тут відсутній. Можна піти іншим шляхом тлумачення. Образний різнобій, рядкова неузгодженість породжує відчуття дисгармонії у віршовому такті, що є центральною ідеєю цього тексту, але сам концепт дисгармонії не зовсім властивий цьому поетові.

Буду необ'єктивним, якщо скажу, що у книжці «Триб» немає сильних текстів. Поезія, присвячена Василеві Герасим'юку «Хвости павині розпуска узвіз», повертає авторові його поетичне амплуа. Імпонує використання порівняно маловживаної лексики (пруг, басаман, маєстат, горній), що виказує особливе, тремтливе ставлення П. Вольвача до мови. Подібне ставлення бачимо і до минулого Чорного лісу, до «зотлілих сторінок і патронташів».

Варто сказати ще про особливу вітальність у певних поетичних звершеннях П. Вольвача. Вітальність ту особливу, степову, вихрасту, розкуйовджену, як грива у

степового коня: «Луну відіб'є Дніпрогес / І рань пустельна / І день. І жисть. Христос воскрес! – / Братво земельна» [5, с. 116].

Аби пізнати істинну сутність речі, потрібно продертись крізь густоту часу, простору та каузальності; якщо виконати подібний алгоритм інтелектуальних дій, то можна торкнутися плоті ірраціональної волі, ідею якої так сумлінно плекали волюнтаристи XX ст. Жага осягнення метафізичного рівня буття іманентна і П. Вольвачеві.

Наступна збірка П. Вольвача «Вірші на розі» (2010) з'явилась якось несподівано, у тому розумінні, що свого часу ще не осмислена достатньо попередня збірка «Триб», а вже у поетичний простір інсталювався новий корпус поезій, у вигляді досить компактної, з добротною культурою видання книжки. Не секрет, що мотиви у поетичних пробах П. Вольвача суттєво пов'язані з його місцеперебуванням, це своєрідна фактографічна географія, серед якої ліричний герой намагається упізнати природу речей, ідеальний світ через абсолютно різноманітні рівні земного життя, через конкретне (кінцеве) прагне вийти на загальне (безконечне).

В одній зі своїх рецензій донецький критик Олег Соловей написав: «Я був направду засмучений, коли дізнався, що П. Вольвач влітку 1999 року перебрався до Києва <...>. І думаю нині – столиця може знищити того П. Вольвача, який так несподівано з'явився перед нами зі своїм "Маргінесом" 1996 року. Бо він – поет Запоріжжя, поет Сходу, махновської вольниці і заводських задимлених труб. Це типовий маргінальний поет, у якого слова пішли горлом так, як іде часом кров. Київ же цього не потребує. Отож і міркую: можемо втратити небуденний талант, рівня, не боюся таких порівнянь, – не меншого за Євгена Плужника» [7, с. 57–58]. У своїх міркуваннях вище про поетову збірку «Триб», я спробував показати зниження напруги тактів у поезії П. Вольвача, апелюючи – для контрасту до віршованих форм, що з'являлися перед нею. Згадана книжка засвідчувала іншу траєкторію думки автора, відкриваючи нові естетичні зваби у його поезії, але заразом уповільнюючи темпи поетичного говоріння. Відтак, пророцтво О. Солов'я певною мірою здійснилося – поезія П. Вольвача змінилася, в цьому випадку можна фіксувати пом'якшені форми (у плані акцентації) поетового вислову.

Збірка «Вірші на розі» сформована з поезій, які формальними фігурами різняться від поетичних проб автора 90-х, і це логічно. Тут фрагментами поезія осмислює територію, що кривавить Україною: «Знову мчать фіолети фраз / Позолоченими хортами. / Скрізь Ісус. Зусібіч Тарас. / Де вриваються, там кордони» [1, с. 15]. Поет визначає периметри своєї землі, накладаючи на неї сферу, де правителем духу є Тарас Шевченко, і поза нею, цією сферою, його (поетової) землі, з якою можна ідентифікувати себе, вже немає. Тут зустрічаємо виразний центризм національного духу, шматки волюнтаристичних одкровень.

Поезія «Нам з Цареграду п'ється мед» має доволі відкриту структуру, де співпраця читача з текстом відіграє важливу роль у дії інтерпретаційного «замикання» поетичного твору. Ідеться про створення приватної моделі сприйняття: «Нам з Цареграду п'ється мед, / що липи київські полагіднив – / І хай нам віри десь не йме / Сірокопієчна Єлабуга, – // Кохана! Так! Дороги звинні.

/ Вливається у спокій воля й, / Під кленом, при кукурудзинні, / Золотиться святий Миколай // Летіть, лілових пара коней / Чогось, чому немає назви!.. / Палає мальва бароковим / Багряним натяком лицарства. // Палають вірші в Запоріжжі, / В котрім не є, та все ж єси в нім. / І наші кращі, наші віщі / Над нами йдуть потоком синім» [1, с. 20]. Згадка в одному рядку про місто Цареград і мед викликає у тих, хто живе українством, асоціації з козацьким ватажком Байдою. Є графіка Белявціва (львівського художника) 1990 року на цю тему. На передньому плані стоїть звитяжний козак з православним хрестом на розхристаних, статурних грудях, з сережкою у вусі, тримає по-князівському вирізьблений келих, чуб сягає йому рівня випнутого підборіддя, а закасані рукави сорочки зраджують могутнє передпліччя, з добре розвиненим біцепсом, який нагадує тенісну кулю. У абсолютно статичному зображенні – вибухова динаміка. Другий план графіки займають два турки, що лукаво перешіптуються, а на задньому фоні – мечеть, де Байді, можливо, запропонують прийняти іншу віру. Подібне плетиво мотивів та поєднання розмаїтих художніх структур (у цьому випадку поетичної та графічної), розширює відчитування цієї поезії. Зустрічається ще образ «барокової мальви», що «палає багряним натяком лицарства». Колористика тут дає цікаву мапу асоціативних ходів. Образ у народнопісенній творчості «червоної китайки» є виразником лицарської козацької схими; колір тут підсилює асоціативні переходи прикметності. Наявний тут і мотив невіддільності поета від його малої батьківщини: «Палають вірші в Запоріжжі, / В котрім не є, та все ж єси в нім», П. Вольвач все-таки не хоче перетинати пуповини, що єднає його з Запоріжжям. Тут можна додати, що це своєрідний порятунок, поетичний допінг, який не дає видихнутись поетові (земля живить образом). У цих рядках можна побачити ще один цікавий у художньому виконанні, а заразом притаманний Вольвачевій поезії нюанс – це прагнення відчувати присутність духовного авторитета: «А наші кращі, наші віщі / Над нами йдуть потоком синім», тут можна порівняти з колишнім ним написаним: «Росте трава крізь очі смілі / В блакить нових тисячоліть. / Лежать отамани зотлілі / І не дають комусь зотліть». Це сильна енергетика гніву і відчаю, що породжена знанням про колишній опір твоїх попередників. Залучення історичних перспектив у поезію, дає авторові власний тон, який звучить часом як словесна розкіш. Щодо подібної поетичної краси вдало висловився Фрідріх Шіллер: «Краса поетичного зображення – це вільна самодіяльність природи в кайданах мови» [8, с. 60]. Шукання духовної опори у традиції можна відчути у рядках, де є образ «мертвого батька», якого вже не можна нічого запитати і з яким вже не можна порадитись: «І фуги смерти, і псальми сили / гудуть підземно у день розверстий. / Дзвенять трамваї. Пливуть світила. / Спитать немає. І батько мертвий» [1, с. 33].

Функціональність кольору у поезії П. Вольвача є однією з цікавих і водночас складних тем. Складнощі ці від етимологічних шукань вибору поетом барви. У збірці «Вірші на розі» синій колір – позитивно превалюючий: «У щілинах часу – рань-позолоть, / Куці тіні біжать услід. / Полишає тяжіння ранкову плоть, / Прибуває синява груди під. / Червоніють одноземельці в світ, / Кострубаті братове, йо' пть…» [1, с. 7]. Синій колір як колір ранкового неба, колір

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

животворності, причому рядок, де згадано фарбу небес, навмисне автор виділив інверсією (перестановкою слів), що змушує читача затриматись на ньому. Тут трохи відійду від поезії. Якщо їхати східною частиною України, по аграрній чи промисловій території Луганщини, то можна побачити превалювання синього кольору: паркани, вікна, прибудови помальовані у цю фарбу, а головне – церкви. Я би навіть сказав, що це колір українського східного православ'я. Козацькі церкви усередині були помальовані у синій колір (колір доброти, неба), і по синій церковній стелі був розсипаний «зоряний рафінад». Поетичні смисли П. Вольвача, як бачимо, можна прочитувати і через кольористику.

Образ Бога у поезії П. Вольвача стає своєрідним форпостом духу через розмаїті його візії: «А збоку сунуть хмари / І сивіють шляхи / І сяє сяє пара / Долонь – і з них цвяхи» [1, с. 31]. Ще один фрагмент поезії «На всьому, на всьому отут печать», де прочитується животворність Бога: «Жагуча суміш тоски і див, / І знаю – не новина – / Степам цим, дніпрам крила Бог ліпив. / Я чув їх. І не вина...» [1, с. 37]. Тут відчитується зовсім не індустріальний Дніпро і не сучасний Бог, натомість архаїчний Творець, який працював над водою, що мала пороги, і люди називали їх «Ненаситець», «Онук», «Будило», «Вовче горло». Цей образ Дніпра антиДніпрельстанівський. Поезія «Південь ближчає все. Пару градусів» додасть до цієї розмови розуміння. Ось фрагмент її: «Рвань індустрійна, неримована / гороїжиться. І про своє / гілля й небо ведуть перемовини – / ну, а в небі й отут хтось та є» [1, с. 36]. Тут згадується М. Драй-Хмара: «Індустріальний велетень епохи / Риштуванням небо перекрив». Небо у поезії П. Вольвача як Дух, звідки пронизується життям усе.

Збірка «Вірші на розі» змінює певні поетикальні акценти автора, розширює арсенал його поетичних засобів, цим оновлюючи його поетику. І цей процес оновлення можна фіксувати вже у «Трибі».

Чи втратили ми поета? Так ставив питання О. Соловей. Якоюсь мірою так, але поета, якого ми знали з дев'яностих, натомість отримали іншого. Від його поезій вже не лихоманить, вони не йдуть назустріч, не вдираються в читача, тепер потрібно виконувати інтелектуальний рух в їхній бік, аби осягнути поетичні зваби автора.

Літературний портрет П. Вольвача буде неповним, якщо не згадати його збірку «Судинна пошта» (2011). Чи можна тут говорити про скоростиглість автора? Навряд. Скоріше можна бачити в цьому об'ємні вольові акти духовних дисциплін поета. Потрібно зробити тут крок у бік і сказати про П. Вольвача як перекладача та упорядника. Нещодавно читач отримав збірку білоруського поета Володимира Некляєва «Вічний вітер» (2011), де разом з автором «Судинної пошти» переклади виконали Тарас Федюк і Василь Герасим'юк. Постать цього білоруського письменника вибрана, як на мене, не тільки через високий вольтаж його поетичної розмови. Очевидно, Вольвача-упорядника цікавила також постать В. Некляєва як в'язня сумління. Людини, що розбивається об систему у ментовській країні (йдеться про сучасну Білорусію).

У кількох розмовах про поетичний світ П. Вольвача можна було почути / почитати, наче він «здувся», перестав говорити звичною для нього манерою

гасла, заклику, минулась «туга за героїчним». Любителі стьобу у своїх опусах, при спробах аналізувати поетикальний континуум автора, щоб уникнути, скажу м'яко, надінтерпретацій, мали би знати, що існує така річ, як зміна духовного життя, котра зумовлює стильову динаміку, – ці трансформації, зрештою, у П. Вольвача достатньо виразні. Він став старший і погляд обертає частіше назад, згадуючи минуле, друзів, що пішли, пережите: «Дві сині торби справедливості / за скроні кинуто мої» [4, с. 9]. У цьому випадку краще, можливо, звучало би «дві *сиві* торби», як маркер пережитого, посивілі скроні (як поетичний прийом, як художня умовність, ці рядки приблизно так і відчитуються). Але у цьому контексті нас більше цікавить поворот уваги поета у минуле, рефлексія архівів пам'яті, осмислення того, що все минає: «Мої кращі. Ось вінки їм. / Та гіркі заломи губ» [4, с. 10], або ось доволі експресивний мазок: «Яблук стільки нападало... / В барви хтось барв долляв... / Друзі мої на Байковому. / Вінгран. Улян» [4, с. 50]. Поезія П. Вольвача доволі прикметна тим, що автор часто застосовує прийоми присутності тих чи тих конкретних персон, знаних у просторі літератури, причому вони, стаючи тут своєрідними персонажами у ліричних сюжетах, привносять з собою у світ тексту власні силові поля. Залучення образу Миколи Вінграновського, Олеся Ульяненка, Миколи Холодного, Олега Солов'я, дає авторові можливість складати панно з образів, що здатні промовляти самостійно, це додає сили поетовому голосу. Попри серйозну тональність про проминуще, подекуди наявний також іронічний малюнок: «Пощо на них вивертаються очі – / Звинних, грудастих? – он бабця навпроти / Весело свідчить руїною плоти: / Ось чим кінчаються мрії всі – ось чим» [4, с. 12]. Дещо середньовічно-чернечий погляд на жіночу природу. До речі, потрібно сказати, що іронія як поетичний прийом загалом не характерна для поезії П. Вольвача. І ці рядки як виняток лише підтверджують правило. Авторові притаманний більш важкий, екзистенційно густий тон.

Якщо говорити про стильову динаміку поезій П. Вольвача, то потрібно, все-таки, звернути увагу на те, що ритміка, а краще сказати колишня аритмія, проминула у цього автора. Поет перестав говорити жорстким, джихатівським темпом. Як вже сказано, попередня збірка «Вірші на розі» дала інший регістр, що доволі різниться від «Крові зухвалої», і це показує, що рух до стильових видозмін у творчості П. Вольвача не зупиняється. Цей процес зафіксувала збірка «Судинна пошта», яка навіть зеленим (і тим спокійним) кольором обкладинки промовляє про іншу тональність, споглядальний спокій. Якщо у Вольвачевих «Маргінесах», у вірші «Травнева ретроспекція» можна зустріти судоми радості, молодого наснаження: «Ще молоді печалі в мене / Надій і часу – досхочу. / І травень, мокрий і зелений, / Обтрушується від дощу» [3, с. 22], то вже «Судинна пошта» має м'який поетичний ландшафт, але через те, можливо, у певних моментах, глибше проартикульовані певні речі: «А дійсність всесильна / Не визнає ані слів, ні зусиль. / Їй ні до чого тюрма пересильна, / Смерть, і рядок, і якийсь там Василь» [4, с. 8]. Тільки про ці кілька рядків можна розгорнути довгу розмову. У кількох словах стиснуто великий український світ. Образи: тюрма, смерть, рядок, Василь асоціативно в'яжуться зі Стусовою відчайдушністю, але проговорено тут

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

і те, що зусилля його не «включені» в дійсність, Богом чомусь не побачені, не побачені через «Спокій мільйонів... Тишу мільйонів». Це фіксування атрофованого національного нерву, який не реагує на історичні рани.

У «Судинній пошті» можна бачити перегуки з раннім Тичиною («О панно Інно») у вірші «Знаєш-но що, омано? / Щось там з-за океану / Ось затремтіло. / Чорно та біло. / Тіло. / Або Фортеп'яно. // Діють inferno, певне, / Ті, що в тобі – на мене... / Але не в тому річ. // Все воно несказанне. / Завжди. І це – так само. / Спи. Засинай-но, панно... / В вашому світі ніч» [4, с. 18]. Тут застосовано прийом алітерації, повтор літери «н», що зумовлює плавну ритмічність вірша. Трапляються у цій збірці вірші, що і ритмікою і образною конфігурацією позасвідомо викликають підвищене серцебиття читача. Часто це козацько-гайдамацька тематика: «З-за гори гуде, ніби військо йде / в потайних полях, де на Київ шлях, / і розлам ярів, ніби прірва брів, / що забути їх – то даремно... / Ріки всі навспак – отакий от знак, / і пливуть голоси, що, мовляв, єси / ой, не знав козак Бондаренко // Ну а хто там знав, із яких полтав / дожидать жону, з клендрева труну? / Тож чи сніг, чи ні – а в піснім вікні / в крапку стислися видноколи. Між шабель і маж, ніби отченаш, / ще без слів і назв, викликали нас / чигиринських снів аятоли...» [4, с. 22]. Ці рядки нагадують П. Вольвача колишнього, вибухово-зухвалого, поета степової стихії. Ось ще один приклад, який, звісно, це суб'єктивно, викликає асоціації з романом «Чорний Ворон» Василя Шкляра. Можна припускати, що поетичні рядки навіяні згаданим романом: «Вітер вітряний. Він та я. / Та слова з тонких володінь... / Дві гори, як два вівтаря. / Шлях. Ворон. Туман. Кінь...» [4, с. 34]. Можливо географічний ландшафт навколо Мотриного монастиря у Холодному Яру чимось подібний. Сказати тут важко, але енергетика цього чотирирядка відповідає цьому місцю.

Поет не приховує, що розбурхування його внутрішнього простору відбувається також через згадки, натяки на історично вивірені постаті, що викликає поетичний монолог автора. Ось уривок: «Темні трави травня видно з осені, / Очі теж – порядно, по хресту... / Каже хтось: "То хлопці Кривоносові..." / Йдуть мені мурахи по хребту» [4, с. 71]. Тут потрібно нагадати, що у сотню козака Кривоноса відбирались лиш особливі відчайдухи – один міг підсісти під коня і підняти його на плечах, другий – переплисти Дніпро, пройти човном-чайкою через Дніпрові пороги, а рев від збуреної між порогів води чутно було на кілька кілометрів. Одним словом, він керував такою собі спецназівською сотнею, яка здатна викликати дрож захоплення у чоловіка, що цінує силові історичні злети.

Окремої розмови заслуговує поезія «На смерть Ульяненка», де автор намагається говорити з тим, кого «вже не є», звертається до нього як до згустку метафізичної сили, розуміючи, що життя триває далі, але вже без Уляна: «Як він дзижчить, цей нестерпного кольору / Київ, в котрому я сам... / Щось розповість галілейському столяру / З Хорола пацан. // Що там розводитись піснею гопною / Рано. Не час. / Чуєш, Уляшо, я зараз оговтаюсь. / Щас...» [4, с. 48]. Про таких, хто зробив безліч, хто писав сильно, стріляв влучно, по тюрмах сидів гідно (про М. Сороку, М. Симчича, Ю. Борця і подібних), а тепер двонога байдужість мовчить про них, у П. Вольвача є свій сум: «Усе твоє, як є... І синява нарозпаш /

над Києвом – отак, як вирвавшись з-під нив. / Знакує небо нам, високе, ніби розпач, / яка ти справді є... І ми які під ним. // А ще оті, оті... Хто снігом став, туманом... / У степовій сльоті / їх душі бродять десь – хто з віршем, хто з наганом, / в острожному взутті. // Без них тут сіють-жнуть. Байдужіють. Голосять. / Така двонога глуш і впевненість могил. / Отак. Але ковил торкає вітер косий, / від херувимських крил...» [4, с. 40]. Таке осмислення історії здатне проговорювати без порожнього фразерства, з відсутністю пафосного порожняка, який часто зустрічаємо у сучасних творах на тему національного відродження.

Багато можна ще сказати і про тему, що перекрокувала сюди з минулих збірок автора, – життя уркаганів з передмість Запоріжжя. Поет у доволі своєрідний спосіб вишукує у цих людей насамперед волюнтаристичні риси, непрямо протиставляючи їхнє життя нудному, спокійному плесу буття нічогонепочуваючого міщанина. Це образи Супи, Цигана, Терьохи, які прийшли сюди зі збірки «Вірші на розі» та роману «Кляса». У цьому не варто шукати «ментальності уголовника», як хтось окреслив так світогляд автора. Дмитро Донцов у праці «Тип Запорожця у О. Стороженка», окресливши сильні риси січовиків, у кінці своєї розвідки говорив про ментально-антропологічний тип людини з його (Донцова) країв. Це Мелітополь, степова Україна; він стверджував, що там люди залишились ті ж самі, з юнацьким вогнем в очах, тільки, від себе вже додам, змінилась політична ситуація. Аналогічно й у П. Вольвача. Він пише про нащадків, які залишили собі вольові натури, але не можуть утриматись від переступів у цьому псевдозаконному світі. Автор через метафору показує когерентність цих історичного і сучасного світів. Окрім того, відкрив художню територію для соціальних маргінесів, що у світовій літературі далеко не новина, згадати хоча би «Записки из мертвого дома» Ф. Достоєвського.

Якщо говорити про загальну траєкторію руху Вольвача-поета, потрібно вказати на безумовну поетикальну його змінність, своєрідну пошукову еволюцію, геологію метафізичних надр людського буття. Але заразом «Судинна пошта» не перекваліфікувала поета в якусь абсолютно іншу іпостась, але тут з'явилася домінантна рефлексуюча нота, що спонукає до спокійного способу поетичного говоріння, внутрішні вири поета приборкуються спокоєм метафор. У літературному русі поезію П. Вольвача вирізняє активна пошуковість форм, а заразом залучення до змістового контексту маргінальних колись тем, які прозвучали у поезії автора з сильною напругою, що в підсумку дає право їм бути тут. Еволюціонуючи, П. Вольвач змінив, як показано, темп, а разом і загальний змістовий пласт поезії, що пов'язано з біографічними особливостя автора.

Існує ще кілька неокреслених тут граней постаті П. Вольвача, які важливі в розумінні тенденцій сучасного літературного процесу. Насамперед це його автобіографічний роман «Кляса», де представлено життя запорізьких передмість з усіма невишуканими його формами. А також варто згадати роботу з упорядкування матеріалів про Миколу Вінграновського, добірку поезій Миколи Холодного та іншу важливу й корисну для багатьох поколінь роботу, але нехай це буде предметом іншої розмови.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Список використаної літератури

1. *Вольвач П.* Вірші на розі. Поезія / П. Вольвач. – К. : Ярославів Вал, 2010. – 64 с.

2. *Вольвач П.* Кров зухвала / П. Вольвач // Південний схід / П. Вольвач. – Львів : Кальварія, 2002. – С. 37–113.

3. *Вольвач П.* Маргінес / П. Вольвач // Південний схід / П. Вольвач. – Львів : Кальварія, 2002. – С. 7–35.

4. *Вольвач П.* Судинна пошта. Поезія / П. Вольвач. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 96 с.

5. *Вольвач П.* Триб : Поезії / П. Вольвач. – К. : Факт, 2009. – 124 с.

6. *Ґадамер Г.-Ґ.* Батьківщина і мова / Г.-Г. Гадамер // Герменевтика і поетика : вибрані твори / Г.-Г. Гадамер; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2001. – С. 188–194.

7. *Соловей О.* Позадесятники : тексти у контексті / О. Соловей // Кальміюс. – 2000. – № 1–2 (9–10). – С. 53–65.

8. *Шіллер Ф.* Естетика / Ф. Шіллер. – К. : Мистецтво, 1974. – 359 с.

Стаття надійшла до редакції 10.04.2012
Прийнята до друку 23.04.2012

FOLLOWING «THE TRACES OF THE WORLD» EXPRESSED BY THE LANGUAGE: TRAJECTORY OF PAVLO VOLVACH'S POETICAL MOVEMENT

Bogdan PASTUKH

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

Pavlo Volvach's poetical evolution is researched in the article. Thematic spectrum of his poetical attempts is analyzed. Material of the collections «Krov zukhvala», «Margines», «Tryb», «Virshi na rozi», «Sudynna poshta» shows the changes in the sphere of rhythmic and certain worldview positions of the author. The accent is put on the national-centrist thinking of the poet.

Key words: dynamics, change, theme, memory, poetical tact, author.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

СЛЕДАМИ «ПРОГОВОРЕННОГО» МИРА: ТРАЕКТОРИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ ПАВЛА ВОЛЬВАЧА

Богдан ПАСТУХ

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

В статье исследована поэтическая эволюция Павла Вольвача. Проанализирован тематический спектр его поэтических проб. На материале сборников «Кров зухвала», «Маргінес», «Триб», «Вірші на розі», «Судинна пошта» показаны изменения в области ритмики и некоторых мировоззренческих позициях автора. Акцент поставлен на нациоцентрическом мышлении поэта.

Ключевые слова: динамика, изменения, тема, память, поэтический такт, автор.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 203–210
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 203–210

УДК 821.111–31.09"18" Е. Бронте : 7.033.52 : 801.631.5

РОМАН «БУРЕВЕРХИ» ЕМІЛІЇ БРОНТЕ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ҐОТИКОЗНАВСТВА

Христина ПАСТУХ

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

Окреслено напрями сучасного ґотикознавства, представлено дискусії різних дослідників та їхні погляди на шляхи розвитку літературної ґотики. Зроблено короткий огляд напрацювань учених з проблем ґотичної поетики в українському, російському, польському та англійському літературознавстві. Особливу увагу звернено на роман «Буреверхи» Емілії Бронте, в якому елементи ґотичної поетики відіграють провідну роль на різних рівнях багатопланового твору.

Ключові слова: ґотика, поетика, фантастика, роман, автор, текст, бронтезнавство.

Усвідомлення можливостей ґотичної поетики полягає не лише в увазі до фантастики як витвору глибинних пластів людської психіки – підсвідомості, а й у її етичній основі. Це – споконвічна проблема колізії добра і зла, символізована у прадавніх письмових текстах, зокрема у міфі про Ормузда й Агрімана. Ота світова тема в різні історичні епохи виявлялась у розмаїтті форм словесності – усної (казки, балади) і писемної (літературні жанри з ґотичним забарвленням). З'ясування природи ґотичної поетики спонукає до подальших студій цього феномена як інтегрального елементу світового мистецтва.

Уже зачинатель нової української літератури – Іван Котляревський, за свідченням С. П. Стеблін-Камінського, цікавиться творами англійських ґотиків. «Бібліотека Котляревського складалася з кількох латинських та французьких авторів класичної доби, а російські книжки були здебільшого перекладні романи письменників, що були тоді в ходу: Августа, Лафонтена, Дюкре-Дюменіля, Коттень, Жанліс, **Радкліфф**. <...> Були в нього і "Дон-Кіхот" (у перекладі Жуковського), і "Жільблаз де Сантолана" Лесажа, і навіть сховані на задній полиці "Пригоди кавалера Фоблаза", "**Монах**" та ін. Згодом число книг зросло за рахунок романів В. Скотта і Ф. Купера...» (вирізнення шрифтом наше. – *Х. П.*) [17, с. 91].

Сестри Бронте – Шарлотта, Емілія та Анна – знаходили елементи ґотичної поетики не лише у класичних «ґотиків» – від Уолпола до Метьюріна, а й у далеких їхніх прародичів – у Шекспіра й Мільтона, а також у романтиків – Джорджа Байрона і Вальтера Скотта. Вальтером Скоттом захоплювався Тарас Шевченко, а особливо Микола Гоголь і Пантелеймон Куліш. Зіставленню творів

© Пастух Христина, 2012

цих двох останніх з романами англійського автора присвячена спеціальна монографія Романи Багрій [1].

На підставі німецькомовного дослідження В. Дібеліуса про поетику англійського романтизму, французькомовної монографії Р. В. Гартленда (R. V. Hartland) «Вальтер Скотт і френетичний роман» та своїх власних спостережень Р. Багрій перелічила риси англійської ґотичної школи у Скоттових романах: «Замилування таємничістю і напруженням дії, схильність до сцен із катами й тортурами, циганами, чорна магія й чаклунство, мальовничі краєвиди в бурю, таємничі злодії, нічні пейзажі, тумани, руїни, криївки, розсувні стіни, як в романах Радкліфф, вірші перед кожним розділом та рясно розкидані по всьому тексту балади й поеми, що мають створювати особливий настрій» [1, с. 29].

Дослідження власне англійського ґотичного твору почалося лише у XX столітті У 1906 році Леся Українка у статті «Утопія в белетристиці» проаналізувала роман Едварда Бульвера-Літтона «The Coming Race» («Прийдешня раса»). Блискучий знавець західноєвропейських мов і літератур Михайло Рудницький у 30-х роках переклав у скороченому форматі роман Емілії Бронте «Wuthering Heights» і назвав його досить вдалим неологізмом «Буреверхи». У вступній статті до цього видання (1933) «Слово про авторку» перекладач, котрий виступив під криптонімом М. Р., на чотирьох сторінках друку спромігся у сконцентрованій формі дати образ особистості письменниці і влучно визначити головні прикмети її «несамовитого твору», характеризуючи його як «архітвір світової літератури» [10, с. 3].

Наукове зацікавлення західноєвропейською ґотикою у 90-х роках XX століття та у перше десятиліття XXI віку в українській літературі пов'язане з відкриттям оригінальних пластів національної ґотики, джерелами якої є український фольклор. Для її вивчення необхідно звернутися до напрацювань у галузі ґотичної поетики у західноєвропейському літературознавстві й передусім в англійському. Ця тенденція виразно відчутна у назві й у змісті статті І. Лімборського [9, с. 157–162], а також у розвідці І. Качуровського [7, с. 59–67]. Обидві праці на той час справляли враження новизни. Зокрема, І. Лімборський знайшов у повісті Тараса Шевченка «Художник» ремінісценції з роману Анни Радкліфф «Лісовий роман», а І. Качуровський зробив влучні спостереження над жанровими модифікаціями багатьох ґотичних творів західноєвропейської літератури, назвав теж низку українських оповідань з елементами ґотичної поетики. Добірки українських творів малої прози цього типу (а вони вийшли вже чотирма виданнями) супроводжуються лаконічними, але оригінальними нотатками В. Пахаренка [14, с. 795] про природу літературної ґотики, Ю. Винничука [4, с. 3–8], В. Шевчука [18, с. 6–10]. Ю. Винничук висловив думку, що гумористичне забарвлення української ґотики відрізняє її від більш похмурої західноєвропейської. В. Шевчук простежив тяглість української ґотичної фантастики від літописів, житія святих до химерної прози і магічного реалізму.

Новий етап українського літературознавства у вивченні західноєвропейської ґотики й англійської зокрема становить поява у 2000–2001 роках ґрунтовних кандидатських дисертацій О. Матвієнко та Н. Поліщук. Дослідження Ольги Матвієнко [11] присвячене проблемам теорії та історії англійського ґотичного

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

роману й побудоване на своєрідному виборі художніх текстів для аналізу, а також дотичної до них англомовної та російськомовної літератури. Те саме можна сказати й про на рік молодшу кандидатську дисертацію Н. Поліщук [15]. У ній поліаспектність тлумачення світового образу Вічного Жида характеризується широким діапазоном охопленого матеріалу, модифікованого на різних етапах літературних напрямів і жанрів до постмодернізму включно, та глибиною проникнення у міфологічно-філософський сенс символічного образу. Дослідниця виходить поза межі західних літератур зіставленням аналізованого світового образу з Марком Проклятим – протагоністом однойменного роману Олекси Стороженка. Цей роман та деякі оповідання його автора в ґотичному аспекті розглядає у своїй кандидатській дисертації С. Решетуха [16]. Варто також у цьому контексті назвати ім'я Галини Пагутяк – яскравої письменниці нової літературної генерації. Їй властиві фантастично-символічна манера письма, потяг до містики та безнастанних пошуків спасіння людської душі у хаосі буття. Уперше вибрані твори письменниці «Захід сонця в Урожі» вийшли у світ 2003 року, а друге видання, перероблене і доповнене, у 2007 році [13].

У 1987 році у видавництві «Дніпро» вийшов роман «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте з післямовою Тамари Денисової. Друге видання цього роману передруковано у 2004 році [3]. Тамарі Денисовій удалося дати промовисту інформацію про долю й славу «Джейн Ейр», проаналізувати художню тканину цього твору, його жанрові нюанси й проблематику, заговорити про «секрети високої прози» Шарлотти Бронте, виокремлюючи у романі елементи ґотичної поетики.

Варто також звернути особливу увагу у такому контексті на роман «Буреверхи» (1847) Емілії Бронте, англійської письменниці XIX століття, який належить до низки творів, що вважаються вершинами світового письменства. У цьому романі оригінально поєднані різні художні напрями, зокрема окремий аспект дослідження становить пласт ґотичних елементів, які можна розглядати на численних рівнях багатопланового твору. У глибокій і оригінальній фаховій статті Ольги Бандровської про роман «Буреверхи» [2, с. 3–18] цікаво відтворено картину «критичного урагану», що утворився контроверсійними поглядами на цей твір, розглянуто концептуальність персонажів роману. Можна теж говорити про таке явище, як англомовне бронтезнавство, засвідчене спеціальними монографіями й збірниками статей. Вони дають уявлення про напрями, методи й жанри цих автохтонних досліджень. Монографія Д. П. Варми «Ґотичний пломінь» [30] – це своєрідна історія літературного екстремізму, його тяглості від романтизму до сюрреалізму. У книзі М. Саммерса «Пошуки ґотики» [27] з'ясовано обставини виникнення ґотичного роману в атмосфері романтизму та його видозміни в інших напрямах. Ґенезу ґотичної поетики з'ясовує і Девід Пантер у монографії «Література страху» [25]. Дослідник скрупульозно студіює подібність мотивів романтичної поезії з мотивами ґотичних романів. Є у цього вченого теж монографія про «вивихи» у ґотичній літературі стосовно загальноприйнятих моральних норм [24]. Усі три монографії взаємодоповнюються.

У монографічній студії Д. Ван Ґент «Англійський роман: форма і функція» [29] у розділі «Про "Буреверхи" авторка зосереджує увагу на складності інтимних відносин персонажів. Стосунки ці табуйовані суспільством, хоч вони не сексуальні, а є колізіями між духом і душею, між світом даним і світом іншим. Такі відносини героїв роману набувають моторошного, екзистенційного характеру й ґотичного забарвлення.

Цінними є різноаспектні збірники статей про роман Емілії Бронте. Кращі статті чи уривки з більших праць, написаних у XX столітті, зібрав і видав Т. А. Воглер (T. A. Vogler) [28]. Тут передруковано статтю Вірджинії Вульф з 1926 року про співвідношення «Джейн Ейр» з «Буреверхами», в якій авторка вбачає складність інтерпретації роману Емілії Бронте в тому, що він поетичніший від найкращого роману її сестри і відзначається універсальним сенсом тексту. Символіку двох домів у «Буреверхах» розкрито у статті Девіда Сесіля. В оселі на Буреверхах живуть «діти бурі», а «діти миру» – у Долині Дроздів. Осягнення рівноваги у колізіях між цими «дітьми» проектується на космічну рівновагу. Ч. Сенгер досліджує генеалогію персонажів у відповідній схемі двох домів і родів. Дж. Ґудрідж накреслює географічну карту зображеного простору. Ідею поєднання конкретики й універсальної сфери роману обґрунтовує у своїй статті А. Кеттл.

Лише про один твір – «Буреверхи» Е. Бронте – різноманітні матеріали видала П. Стоунмен [32]. Гендерний підхід деяких авторів до тлумачення сутності персонажів як такий заінтриговує, але тенденційні натяжки не дають, зрозуміло, обґрунтованих результатів. Так, в уяві Сандри Ґілберт покусання псом юної Кетрін означає ініціацію, яка перетворює дівчину-підлітка в жінку. Таких натяжок немає у статті Н. М. Якобса, котрий теж порушує гендерну проблему, розрізняючи простір чоловічий (простір тиранії) і простір жіночий. Замкнута кімната у домі на Буреверхах – то «епіцентр демонічної енергії дому».

В англійському бронтезнавстві існують протилежні оцінки ґотичних протагоністів, особливо Хітклiфа й Едгара Лінтона. «Вибілюють» першого з них та очорнюють другого і навпаки. Можна погодитися з Фредеріком Карлом, що Хітклiф – «типовий ґотичний протагоніст, чорніший характером, ніж зовнішністю» [22, p. 158], та аж ніяк він не є «фігурою з мелодрами». Зацікавлює думка, що у своїй манії деструктивності Хітклiф «виступає проти самого себе» [22, p. 153].

Назагал англійському літературознавстві притаманні тяглість і систематичність у дослідженні історії ґотичного роману взагалі та проблем бронтезнавства зокрема. У російському і польському літературознавстві є цінні праці з вищезгаданих проблем. Російська інтелектуальна еліта ще на початку XIX століття швидко реагувала на появу англійських ґотичних романів, з'являлися їхні переклади. У 1945 році у тритомній «Истории английской литературы» Г. Є. Єлістратової є розділ «Ґотичний роман». Епохальним було видання в одному корпусі творів «Замок Отранто» Гораса Уолпола, «Закоханий диявол» Жака Казота й «Ватек» Уільяма Бекфорда, що його підготували В. М. Жирмунський і Н. А. Сігал, додавши ґрунтовну супровідну статтю [6, с. 251–284]. Згадані романи чи повісті проаналізовано на тлі літературних явищ другої половини XVIII століття – явищ преромантизму. Другим фундаментальним російськомовним

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

виданням англійської ґотики у 80-ті роки був переклад роману Ч. Р. Метьюріна «Мельмот-Блукач» [12] зі вступною статтею М. П. Алексєєва.

Супровідна стаття З. Гражданської до мінського видання (1960) роману Емілії Бронте виконана в атмосфері того часу, що виявилось у настирливому підкресленні моментів класової боротьби і реалізму й нехтуванні інших складників жанру. У другому, московському перевиданні цього твору ці тенденції згладжені [5]. У 1978 році у Москві захищено дисертацію з проблем ґотики як явища преромантизму [8].

Польське літературознавство також має певні заслуги у вагомих дослідженнях ґотики. Чимало оригінальних міркувань про ґотику в літературі, образотворчому мистецтві й у кіно (частково у сучасному кошмарному) висловила у різновекторній книзі М. Яніон [21]. Більш конкретною є монографія Адама Рустовського про етапи та особливості еволюції так званої «нової ґотики» в умовах її співіснування з романтизмом і реалізмом та різними естетико-філософськими вченнями [26].

На широкому історико-літературному тлі окремий ґотичний роман – «Буреверхи» Емілії Бронте – розглянув у вступній статті до його польського перекладу Ян Блонський [19, s. V–CXXXII].

Матеріали міжнародної конференції з ґотичної проблематики, яка відбулася 15–18 травня 2001 року у Лодзі, були надруковані солідною книгою під назвою «Навколо ґотицизмів» [31]. Сюди ввійшли реферати зарубіжних учених – мадридського професора Мануеля Агвірре «Геометрія страху» про використання простору у ґотичній літературі, а також шведського Івонне Леффлер – «Сучасний хорор як гра задоволення». Словак Штепан Людвік говорив про калейдоскоп генологічних форм у популярних течіях ґотицизму. Проблематику ґотичного простору, заініційовану іспанським ученим, продовжила з польського боку Агнєшка Іздебська доповіддю «Ґотичні лабіринти».

У перекладі на польську мову, крім творів ґотичних авторів, вийшли цінні праці, зокрема естетичний трактат XVIII століття Едмунда Берка [20], на якому значною мірою ґрунтувалася ґотична поетика, а також монографія італійського професора Маріо Праца про ґотичні пристрасті, демонізм та смерть [23].

Різноманітні сфери ґотичної поетики були осмислені у численних працях, це свідчить про невгасимий інтерес до усього, що живе підсвідомо у закутках людської душі – до таємничого, моторошного, оповитого флером містики і фантастики. Прагнення відчути, як кров застигає в жилах від жаху, чи отримати певну дозу адреналіну від неминучої небезпеки здавна притаманне людині будь-якої культурно-історичної доби. Це й пояснює різновекторну діяльність дослідників літературної ґотики, зокрема сучасних, у напрямі висвітлення питання ґотичної поетики у різних контекстах.

Список використаної літератури

1. *Багрій Р.* Шлях сера Вальтера Скотта на Україну. («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна рада» П. Куліша в світлі історичної романістики В. Скотта) : нарис / Романа Багрій ; [пер. з англ. Л. Шаріна]. – К. : Редакція журналу «Всесвіт», 1999. – 206 с.

2. *Бандровська О.* «Грозовий Перевал» Емілі Бронте в культурному просторі вікторіанської Англії / Ольга Бандровська // Бронте Е. Грозовий перевал : роман / Е. Бронте ; [пер. з англ. Д. О. Радієнко]. – Харків : Фоліо, 2006. – С. 3–18.

3. *Бронте Ш.* Джен Ейр : роман / Шарлотта Бронте ; [пер. з англ. П. Соколовський; передмова й примітки Т. Н. Денисової]. – Харків : Фоліо, 2004. – 479 с.

4. *Винничук Ю.* У зачарованім люстрі (замість передмови) / Юрій Винничук // Потойбічне : українська ґотична проза XX ст. – Львів : Піраміда, 2005. – С. 3–8.

5. *Гражданская З. Т.* Эмилия Бронте и её роман «Грозовой перевал» / З. Т. Гражданская // Бронте Э. Грозовой перевал / Э. Бронте. – М. : Правда, 1988. – С. 5–11.

6. *Жирмунский В. М.* У истоков европейского романтизма / В. М. Жирмунский, Н. А. Сигал // Гораций Уолпол. Замок Отранто; Жак Казот. Влюбленный дьявол; Уильям Бекфорд. Ватек. – Ленинград : Наука, 1967. – С. 251–284.

7. *Качуровський І.* Ґотична література та її жанри / Ігор Качуровський // Сучасність. – 2002. – № 5. – С. 59–67.

8. *Ладыгин М. Б.* Английский «готический» роман и проблемы предромантизма : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.05. «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» / М. Б. Ладыгин. – М., 1978. – 16 с.

9. *Лімборський І.* Західноєвропейський ґотичний роман і українська література / Ігор Лімборський // Всесвіт. – 1998. – № 5–6. – С. 157–162.

10. *М. Р.* Слово про авторку / М. Р. // Бронте Е. Буреверхи (повість) / Емілія Брнте ; [пер. з англ. М. Рудницький]. – Львів : Діло, 1933. – С. 3–6.

11. *Матвієнко О. В.* Традиції ґотики в англійській літературі XIX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. В. Матвієнко. – Львів, 2000. – 20 с.

12. *Метьюрин Ч. Р.* Мельмот-Скиталец / Чарльз Роберт Метьюрин ; [втор. изд., перевод А. М. Щадрина]. – М. : Наука, 1983. – 704 с.

13. *Пагутяк Г.* Захід сонця в Урожі : романи, повісті, оповідання, новели / Галина Пагутяк ; [2-ге вид., переробл. і доп.]. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 368 с.

14. *Пахаренко В.* Герць зі страхом / Василь Пахаренко // Антологія українського жаху ; [упор. В. Пахаренко]. – К. : Асоціація підтримки української популярної літератури, 2000. – С. 795.

15. *Поліщук Н.* Функціонування мотиву Агасвера у контексті традиційної структури / Надія Поліщук // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози : зб. наук. праць. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2000. – Вип. 1. – С. 161–170. – (Серія «Проблеми світової літератури»).

16. *Решетуха С. А.* Проза Олекси Стороженка : жанрово-стильові особливості. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С. А. Решетуха. – Львів, 2007. – 20 с.

17. *Стеблін-Камінський С. П.* Спогади про І. П. Котляревського / С. П. Стеблін-Камінський // Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – К. : Дніпро, 1969. – С. 91–110.

18. *Шевчук В.* У світі фантазій українського народу / Валерій Шевчук // Українська ґотична проза XIX ст. / [уклав Ю. Винничук]. – Львів : Піраміда, 2006. – С. 6–10.

19. *Błoński J.* Wstęp / Jan Błoński // Brontë E. Wichrowe wzgórza / Emily Brontë. – Wrocław : Ossolineum, 1990. – S. V–CXXXII.

20. *Burke E.* Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna / Edmund Burke. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1968. – 205 s.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

21. *Janion M.* Romantyzm. Rewolucja. Marksizm / Maria Janion. – Gdańsk, 1972. – 450 s.

22. *Karl R. F.* The Brontës : the Outsider as Protagonist / R. F. Karl // The Victorian Novel / [ed. by H. Bloom]. – Philadelphia : Chelsea House Publishers, 2004. – P. 147–169.

23. *Praz M.* Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej / Mario Praz. – Warszawa, 1974. – 541 s.

24. *Punter D.* Gothic Pathologies : The Text, the Body and the Law / David Punter. – New York : St. Martin Press, 1998. – 152 p.

25. *Punter D.* The Literature of Terror : A History of the Gothic Fiction from 1765 to the Present Day / David Punter. – London ; New York : Longman, 1980. – 450 p.

26. *Rustowski A.* Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej / Adam Rustowski. – Katowice : Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego, 1977. – 123 s.

27. *Summers M.* The Gothic Quest : a History of the Gothic Novel / Montague Summers. – London : The Fortune Press, 1938. – 443 p.

28. Twentieth Century Interpretations of Wuthering Heights : a Collection of Critical Essays / [ed. by T. A. Vogler]. – N. J. : Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, 1968. – 122 p.

29. *Van Ghent D.* The English Novel : Form and Function / Dorothy Van Ghent. – New York ; Chicago ; San Francisko ; Toronto ; London : Holt, Rinehart and Winston, 1964. – 474 p.

30. *Varma D.* The Gothic Flame : Being a History of the Gothic Novel in England : its Origin, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences / Devendra Varma. – New York : Russel and Russel, 1957. – 264 p.

31. Wokół gotycyzmów : wyobraźnia, groza, okrucieństwo / [red. G. Garda, A. Izdebska]. – Kraków : TA i WPN Universitas, 2002. – 337 s.

32. Wuthering Heights / [ed. by P. Stoneman]. – New York : St. Martin's Press, 1993. – 222 p.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2012
Прийнята до друку 30.04.2012

EMILY BRONTË'S NOVEL «WUTHERING HEIGHTS» IN THE CONTEXT OF MODERN GOTHIC LITERARY CRITICISM

Khrystyna PASTUKH

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

Trends of modern Gothic literary criticism are outlined and discussions of various researches and their views on the ways of literary Gothic development are represented in the article. Brief review of scientists' works on problems of the Gothic poetics in the Ukrainian, Russian, Polish and English literary criticism is made. Especial attention is paid to Emily Brontë's novel «Wuthering Heights» where elements of the Gothic poetics are expressed prominently on different levels of multiplanned work.

Key words: Gothic, poetics, fantasy, novel, author, text, Brontë literary criticism.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

РОМАН ЭМИЛИ БРОНТЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ГОТИКОВЕДЕНИЯ

Кристина ПАСТУХ

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

В статье определены направления современного готиковедения, представлены дискуссии разных исследователей и их взгляды на пути развития литературной готики. Произведен краткий обзор работ ученых с проблем готической поэтики в украинском, русском, польском и английском литературоведении. Особенное внимание обращено на роман Эмили Бронте «Грозовой Перевал», в котором элементы готической поэтики отыграют важную роль на разнообразных уровнях многопланового произведения.

Ключевые слова: готика, поэтика, фантастика, роман, автор, текст, бронтеведение.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 211–231
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 211–231

УДК 801.661:821.161.2–1"19" Д. Загул : 7.036.45

ТВОРЧІСТЬ ДМИТРА ЗАГУЛА: ШУКАННЯ НА ГРАНІ

Зоряна РИБЧИНСЬКА

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

Краса переходу – найвища краса... [11, с. 77]
Володимир Кобилянський

Затопила світи революції хвиля,
Закрутила в собі і тебе, і мене. [9, с. 138]
Дмитро Загул

Розглянуто критичну та поетичну творчість українського поета початку XX століття Дмитра Загула в контексті теорії лімінальності. Три його збірки («З зелених гір» (1918), «На грані» (1919), «Наш день» (1925)), потрактовані як три стадії процесу переходу, у згорнутому варіанті представляють три етапи розвитку символістичного дискурсу в українській поезії: від засвоєння, акліматизації зразків з інших літератур до повної вичерпаності в умовах тоталітаризму. Окрім цього, у статті прослідковано зміни структури та функцій поетичного символу Дмитра Загула в контексті переходового стану культури.

Ключові слова: символ, символізм, романтизм, лімінальність, прелімінальний стан, постлімінальний стан, ритуали переходу, вибух, революція, модернізм, Музагет, культ нового, українська поезія, есхатологічні мотиви, апокаліптичний код, Дмитро Загул, Юрій Лотман, Арнольд ван Геннеп, Віктор Тернер.

Щоразу, коли роблять спроби визначити особливості літератури початку XX століття, дослідники вдаються до вже добре знаних метафоричних окреслень: криза, злам, зсув, революція і навіть вибух. Ці вислови більшою чи меншою мірою окреслюють ступінь і якість осмислення змін, які переживала європейська культура і які фіксувало, передбачало й конструювало мистецтво. Масштабність і всеохопність цих змін дають підставу говорити не про появу чергового стилю чи стилів на межі століть, а про особливо гостре відчуття тривалого переходу до якихось нових форм суспільного буття, в який, як у вир, кинулась Європа після епохи Просвітництва. «Духовний клімат упродовж всього XIX століття відзначався відчуттям нестійкості, хиткості попередніх життєвих установок, при чому нові ще не встигли сформуватися й увійти в суспільну свідомість. Внаслідок

© Рибчинська Зоряна, 2012

цієї невизначеності періоди духовного бродіння, соціальної напруги, загального збудження змінювались роками безчасся, суспільної апатії» [4, с. 49].

Якщо вдатися до однієї з вище наведених метафор (яка належить Юрію Лотману), то цей тривалий період європейської культури можна охарактеризувати як переважання «вибухових» тенденцій на противагу до неперервних чи поступових[1], хоча обидві ці форми історичного розвитку взаємопов'язані та взаємозумовлені. Більше того, на думку вченого, «в динаміці культурного розвитку вони співвідносяться не тільки своєю послідовністю, а й існуванням в єдиному механізмі. Культура, як складне ціле, складається з пластів з різною швидкістю розвитку, відтак у будь-якому її синхронному зрізі одночасно присутні різні її стадії. Вибухи в одних пластах можуть поєднуватися з поступовим розвитком в інших. Це, однак, не виключає взаємодії цих пластів» [12, с. 22].

Своєрідність ситуації початку XX століття полягала в тому, що найбільш «вибухонебезпечною» стала сфера мистецтва, яка «заявила про своє вторгнення в культуру в ролі безпосереднього ініціатора різких, парадоксальних перекомпонувань попереднього ментального досвіду» [25, с. 231]. Безумовно, і в попередні епохи мистецтво, зокрема література, фіксувало та впливало на світовідчуття людини. Однак досі воно не проявляло себе як настільки активна і значуща сила в загальній переорієнтації культури на сучасність і новизну. Тепер же ці якості виступили на передній план, репрезентуючи принципово інші, нові його функції і призвичаюючи культурну свідомість епохи до того, що «художня мова, яка виникає тут і тепер, (її слід знати, освоювати, чути) може стати ключем для входження у незнайомі, непередбачувано змінні структури життя, що теж формуються тут і тепер» [25, с. 232]. Орієнтація на змінність, рух, взаємоперехід і переливання форм і смислів постає як одна із визначальних рис модерністичного мистецтва, а усвідомлення екзистенційної непевності, невизначеності, зацікавлення переходовими, пограничними станами як людської психіки, так і суспільства загалом, стають у центрі зацікавлень модерної філософії.

Становище української літератури у цьому контексті визначалось, зокрема, тим, що вона була залучена у процеси як вибухового революційного характеру (прояви модерністичних та авангардних тенденцій)[2], так і процеси відтворення

---

[1] «Людство пережило у XVIII–XX століттях період, який можна описати як реалізацію метафори: соціокультурні процеси опинились під впливом образу вибуху не як філософського поняття, а в його вульгарному зіставленні з вибухом пороху, динаміту або атомного ядра. Вибух як явище фізики, що тільки метафорично можна перенести на інші процеси, сучасна людина ототожнила з ідеями руйнування і він став символом деструктивності. Але якби в основі наших уявлень сьогоднішнього дня лежали такі асоціації, як епоха великих відкриттів, Ренесанс або взагалі мистецтво, то поняття вибуху нагадувало б нам радше такі явища, як народження нової живої істоти або будь-яке інше перетворення структури життя.» [12, с. 21].

[2] «Перша чверть двадцятого сторіччя – час революції в її абсолютному визнанні, доба загальної деструкції, етап негації, що воліла стати універсальною. Революція мусила бути всесвітньою. Все підлягало знищенню: держава й неписьменність мас, лірика й університетські дипломи, банки й поезія Олеся-Чупринки, комірці, Бог, таємна дипломатія... Конав старий лад. Народжувалося нове суспільство. Людство зрікалося традицій. Світ перебував на зламі» [2, с. 11].

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

попередніх формальних і смислових матриць (реалістичних та народницьких, ґрунтованих на позитивістичному світоглядові). Тільки протистояння, взаємовплив і трансформація цих процесів, що, по суті, й становило основний зміст остаточного формування й осмислення модерної національної культури, відбувалися в контексті потужного соціального та політичного зламу, коли Україна опинилася перед величезним історичним шансом – знову появитися на карті Європи як незалежна держава із багатою і самобутньою культурою. І найгарячіші баталії навколо вирішення того, якою має бути ця культура розгорталися, насамперед, на полі красного письменства. Про *що* і для *кого* треба писати? яку традицію обрати за свій «родовід»? чи має митець право на творче самовираження і пошук ще не знаних сенсів? чи повинен сповняти обов'язки пророка і поводиря для свого народу за традицією, сформованою ще романтизмом і пізніше відтвореною народниками? – ці питання постали на початку XX століття з особливою гостротою, вони не передбачали простих, однозначних відповідей і тому визначили магістральний напрям дискусій, а також зумовили координати творчих пошуків та особливості світовідчуття митців. Відтак, пошуки свого голосу, стилю, своєї мови, традиції (знайшовши які, можна було й руйнувати!), свого питомого ґрунту відбувались у контексті епохальних політичних змін, глибинних світоглядних переорієнтацій, та «відкриттів», появи нової художньої мови чи, радше, художнього «поліглотизму». Ці шукання здійснені в індивідуальній творчості, явленій як єдине, неповторне свідчення, в якому, як у дзеркалі, вгадуємо обличчя епохи та, що, мабуть, важить значно більше, (в)пізнаємо екзистенційний досвід людини на грані. Власне вислів *шукання на грані* безпосередньо пов'язаний із першими публікаціями та певною мірою окреслює поетичну та критичну практику одного з цікавіших митців цієї доби – Дмитра Загула[3].

Виходець з Буковини, випускник Чернівецької гімназії та вільний слухач історико-філологічного факультету Чернівецького університету, що 1915 року як заручник російської армії потрапив до Києва, опинився у вирі політичних та літературних подій[4], у середовищі митців, які намагалися в умовах розрухи,

---

[3] Програмна стаття «Шукання» Дмитра Загула (під псевдонімом І. Майдан) опублікована 1918 року в «Літературно-критичному альманаху», а поетична збірка «На грані» вийшла у Києві 1919-го.

[4] Сам Загул в автобіографії писав про ці події так: «В березні 1915 р. я прорвався до Києва, де здибався з В. Кобилянським, що емігрував на Україну 1913 р. Це один з літературного Черновецького гуртка молоди, що заснувався був ще 1911 р. і вміщав свої твори в Черновецьких газетах. Що я пережив тут підчас перших років революції, де і як працював, згадувати не буду, бо до моєї літературної діяльности це не стосується. Мене захопила школа руських символістів і я почав підчас війни писати в їх манері. 1918 р. вийшла моя збірка віршів "З зелених гір". Після того в Київі згуртувалась літературна група, що назвала себе "Білою студією". До неї крім Тичини, Савченка, Слісаренка, Семенка, Кобилянського й мене, належали ще митці інших галузей: Л. Курбас, Марк Терещенко, П. Ковжун, Р. Лісовський, А. Петрицький та инші. Ця група залишила в історії укр. літератури свій єдиний альманах "Літературно-Критичний" (1918 р.), а сама перетворилась у т-во "Музагет". До нього пристали свіжі літературні сили (Мик. Терещенко, В. Ярошенко, М. Івченко, О. Журба, Г. Михайличенко,

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

спричиненої війною та революційними переворотами, налагодити мистецьке життя. Відновлене знайомство і приязнь із краянином Володимиром Кобилянським, що ознайомив його з російською символістською поезією (зокрема, з віршами Ігоря Сєверяніна та Костянтина Бальмонта, переклади віршів останнього Д. Загул незабаром опублікував), а також увів у товариство українських «молодих» поетів, що у своїх творчих практиках насамперед орієнтувалися на символізм як на певну традицію із ще довоєнної європейської літератури. Вихід збірок «З зелених гір» (1918) та «На грані» (1919), а також участь у «Білій студії» (що разом зі своїм наступником «Музагетом» була прообразом численних мистецьких угруповань 20-х років), поетичні та критичні публікації в тодішній періодиці (точніше у виданнях, які намагались нею стати), зокрема в таких знакових для свого часу збірниках, як «Літературно-критичний альманах» (1918) та «Музагет» (1919), котрі, по суті, й стали заявкою нового покоління про «серйозність намірів», сприяють тому, що Д. Загул досить швидко став однією з помітніших постатей київського літературного середовища. Вже у першому виданні молодого покоління, «Літературно-критичному альманахові», Д. Загул представлений як поет (вірші «Пливуть, пливуть» та «В країні мрій немає горя») і як теоретик[5] (програмна стаття «Шукання»).

Назвавши статтю «Шукання», Д. Загул досить точно окреслив позицію молодого покоління поетів, яке вийшло на літературний кін під час Першої світової війни та революції, щодо одвічної дилеми української літератури поміж служінням і мистецтвом. Цю позицію він ґрунтував на ідеях модерністичного мистецтва, частково вже проартикульованих в довоєнному часописі «Українська хата», а також на філософії та естетиці німецького романтизму[6]. Уже сам епіграф, взятий із поеми Фрідріха Шіллера «Художники»[7], мав би відіслати досвідченого

Ю. Меженю), а крім того, близько до нього стали й інші письменники, що їх імена стоять на сторінках альманаху "Музагет" (1919 р.) Я брав активну участь в цьому товаристві, доки воно не розпалося в наслідок мистецької диференціації під впливом нових течій». [6, с. 7–8]. Тут і далі в цитуванні правопис подається без змін.

[5] Загул-теоретик заявив про себе не тільки у цій публікації, а й у низці наступних статей, а також в окремому виданні «Поетика. Теорія поезії» (Київ, 1923), які ще чекають на окреме дослідження.

[6] Цікаво, що поети цього покоління як своє джерело обрали не український романтизм, цілковито скомпрометований у їхніх очах епігонами і народниками (який попри це залишався для них важливою ідеологічно та не цілком подоланою стилістично структурою), а романтизм німецький. Тут важливо пам'ятати, що для митців, які походили із теренів колишньої Австро-Угорської імперії, німецькомовна культура не була чужою, а належала до органічного культурного простору. Тому для них актуальною була філософська та естетична традиція німецького романтизму і загалом німецькоцентрична культура Європи. Доречно згадати тут слова Ю. Шереха про Леся Курбаса («Лесь Курбас і Харків»): «Йому, людині Заходу, причетній до культури німецькомовних країн, Австрії й Німеччини, було ясно, яка порожнеча, яка пустеля, яка трясовина його оточувала <...>, як усе треба було починати спочатку» [22, с. 271], – якими можна охарактеризувати й постать Д. Загула.

[7] *«Nur durch das Morgentor des Schönen / Drangst du in der Erkenntnis Land»*, що можна перекласти як «Тільки крізь ранкову браму краси проникаєш у землю знання». Думку про те,

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

читача до низки тверджень німецької класичної естетики, яка, по суті, стала підвалиною, на якій розвинулася поезія символізму. Отже, якщо за Шіллером, краса – це шлях до істини, то вона (краса) й «одинокий зміст і єдина мета поезії»[8] [13, с. 22], – стверджував автор, покликаючись на Едгара По. Кожен «мистець мусить "творити красу"», а «це значить показувати нам її в **нових** видах, в **нових** формах. Краса – абсолют, ідеал. Мистець підходить до нього ріжними стежками, щоби хоч трохи наблизитись до нього. І тут необхідне **шуканнє**. Стояти при одних словах і образах – не наближатись до ідеалу – краси – мистець не сміє» [13, с. 24] Заклик до пошуків, як визначальної якості справжнього мистецтва, насичує статтю пафосом Нового, а також ставить перед поезією ще одне завдання: «Краще і вірніше відбити в собі певну рисочку душі, певний її хвилевий настрій. Сума тих рис і настроїв дасть нам приблизний образ душі взагалі і зокрема душі поета, як такого – душі індивіда» [13, с. 23]. Відтак, поет опинився перед непростим завданням зафіксувати найменші порухи власного я, що постійно змінюється, не є сталим[9] і занурене у такий же непевний, змінний світ. Найвідповіднішим засобом для вирішення цього завдання Д. Загул вважав символ: «Велику роль відограють тут символи, бо мові бракує таких слів, які б найдокладніше характеризували чи дефінували глибоко-інтимні почування людини». У трактуванні символу автор робив наголос на його сугестивності, на його можливостях впливати на відчуття та уяву читача: «Психольогичне вражіннє всякої символіки полягає в її діланню на почуваннє і фантазію; порушує їх злегенька, чим викликає вражіннє безмежности відносин[10], і це власне й є особливою принадою символики» [13, с. 23]. А звідси знову постає питання несталості, постійної оновлюваності засобів (в тім, зокрема, символів), якими митець виражає свій внутрішній стан: «Розуміється, що ясний, зрозумілий символ стає старим, конвенціональним – перестає вражати і не може вже бути символом. Наколи поет не буде шукати нових форм, нових образів, римів, ритмів, символів, зворотів і слів, то не дасть нам нічого нового для пізнання духа, отож вся його праця даремна» [13, с. 23]. Відтак, і основна цінність символізму як напряму полягає, на думку Д. Загула, в орієнтації на введення «**нових** настроїв і відповідно їм **нових** символів» [13, с. 26].

що істину можна осягнути через красу, Ф. Шіллер розгорнув у низці статей, присвячених естетиці (наприклад, «Фрагменти з лекцій по естетиці» чи «Лекції з естетичного виховання»).

[8] Тут і далі всі підкреслення мої – *З. Р.*

[9] Покликаючись на вислів Й. В. Гете «людська душа – вода» (він же фігурує як епіграф у збірці поета «З зелених гір»), Д. Загул відсилав не тільки до романтичної генеалогії модерного і зокрема символістичного мистецтва, а й до нераціоналістичних концепцій людської особистості, зокрема, до теорії Анрі Бергсона, зацікавлення якою було особливо характерне мистецькій та теоретичній практиці символістів.

[10] Загулові міркування про «вражіннє безмежности відносин», яке створюють символи внаслідок навіювання (сугестії) певних настроїв та образів, відсилає до теорії відповідностей, яку в одному зі своїх сонетів («Correspondances») сформулював Шарль Бодлер, і яка була однією із засадничих підстав символістичного світогляду.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Завдання поезії творити красу, виражати внутрішній світ митця автор запропонував розглядати в перспективі основних (революційної, застарілої та компромісної) тенденцій розвитку літератури, постійна взаємодія і протистояння яких і забезпечують рух мистецтва. Безумовно, свої шукання і шукання свого покоління Д. Загул пов'язував з революційною течією[11], однак застережно розрізняв новизну як збочення, як протест проти одноманітності і застарілості, яка не має «високої естетичної вартости», і новизну як компроміс поміж двома скрайніми течіями, як глибинний сенс і справжній розвиток усякого мистецтва. Однак друга тенденція неможлива без першої: українська література потребує «прочищення, провітрювання» від публіцистики (службової ролі щодо ідеології) та етнографізму (народництва). Нові поети, що з'являються на «поетичному горизонті», вдаються до символізму чи футуризму насамперед у знак протесту, але цінність їхня підтвердиться, на думку Д. Загула, тільки тоді, коли «видобудуться із "зачарованого кола" і вийдуть на ширше поле, поле шукання» і коли їм «вдасться хоч дещо нового покласти в скарбницю загально людського мистецтва» [13, с. 27], яке «єсть інтернаціональне по своїй суті, а національне тільки по матеріялу, по мові» [13, с. 26]. Відтак, автор, з одного боку, відійшов від уявлення про літературу як сутнісного втілення національного феномена, вбачаючи її національну своєрідність тільки у формальному, тобто у мові, котру розглядав насамперед як матеріал, «що під вправною рукою майстра мусить викристалізуватись, набрати певних форм, які відповідали-б загальним вимогам естетики, а дальше, цей матеріал мусить стати музикальним» [13, с. 22]. Такий «формалістичний» підхід дещо суперечить із символістськими (в основі своїй романтичними) поглядами на мову і радше ближчий до авангардних тенденцій (зартикульованих у творчій практиці футуристів). Окрім цього, видається, Д. Загул не дав собі раду із поняттям музичності поезії, пов'язуючи її то зі «суб'єктивним висловом почування» [13, с. 22], то з певним рівнем володіння поетичною технікою, що було взагалі симптоматично для покоління ранніх модерністів.

З сьогоднішнього погляду, стаття Д. Загула «Шукання» 1918 року цікава насамперед фіксацією моменту переходу все ще (попри намагання письменників-модерністів межі століть) традиційної, патріархальної літератури у модерністичну, де найбільшою цінністю є пошук і новизна, адже буквально через рік учасники «Літературно-критичного альманаху» братимуть участь в інших угрупованнях з різними естетичними програмами, які однак надалі об'єднуватиме, за влучним окресленням Ролана Барта, «еротика Нового»[12].

---

[11] Тут варто уточнити, що Загулові ідеться насамперед про певну сталу тенденцію в культурі, про яку, крім вже згаданого вище Юрія Лотмана, писав іспанський філософ Хосе Ортега-і Гассет: «Революція – це не барикада, а стан духу. Цей стан духу не виникає абиколи; він має, як ті овочі, свою пору. Прикметно, що в усіх доволі знаних історичних епохах – у грецькому світі, римському світі, європейському світі – доходиться до точки, коли починається (ні, не революція!), а революційна ера, що триває два-три століття й минає без решти» [17, с. 372].

[12] «Нове – це не мода, а цінність, основа будь-якої критики: спосіб, в який ми оцінюємо світ, вже давно не пов'язаний, принаймні безпосередньо, з протиставленням "шляхетного" та

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Натомість очевидним є й те, що самовідчуття цілого покоління (а відтак можна говорити і про стан всієї культури) мало в своїй основі особистий досвід карколомних історичних подій та екзистенційне відчуття перебування на межі, зламі епох кожного митця зокрема, що у випадку творчості Д. Загула виразилось, у збірці з промовистою назвою «На грані».

Ця збірка 1919 року була вже третьою у творчій біографії поета: перша, «Мережка» 1913 року, що вийшла ще у Чернівцях, мала відвертий учнівський, наслідувальний характер (власне проти цих рис так категорично виступав згодом Д. Загул у статті «Шукання»). Натомість друга збірка, «З зелених гір» 1918 року, вже містить спроби переосмислити традицію романтизму та адаптувати нову поетику. Ідеться насамперед про вплив символістської російської поезії, під враженням від якої перебував не тільки Д. Загул, а й все його покоління[13]. Однак «учнівські» переклади і переспіви з Костянтина Бальмонта суворо і слушно розкритикував у своїй рецензії Микола Зеров, а саму збірку оцінив дуже стримано, радше даючи молодому поету аванс на майбутнє[14]. 1925 року в загальному огляді творчості Д. Загула Олександр Білецький досить точно визначив незасвоєність поетики символізму у цій збірці: «<...> Загул в дуже незначній мірі виявляє себе як символіст. Символізм, яко поезія відтінків, натяків, що шукає суто-емоціонального впливу на читачів, що намагається стерти межі між поезією і музикою, не даючи певних слів-назв речам, а закорінюючи лише "ідею" про них, символізм Верленів і Мелярме, символізм Тичини доби

"ницого", як це було в Ніцше; він пов'язаний з протиставленням Старого і Нового (еротика Нового виникла в XVIII ст. і досі перебуває у постійному розвитку). Сьогодні існує тільки один засіб позбутися відчуження, породжуваного сучасним суспільством, – *втеча вперед*. Будь-яку застарілу мову оголошують хибною, а застарілою мову вважають уже через її просте повторення. Між іншим, енкратична мова (та, що виникає і поширюється під захистом влади) за своєю суттю є мовою повторення, всі офіційні мовні інститути – це машини, які постійно пережовують одну й ту саму жуйку; школа, спорт, реклама, масова культура, пісенна продукція, засоби інформації без упину відтворюють одну й ту саму структуру, один і той самий зміст, а буває, одні й ті самі слова: стереотип – це політичний феномен, це саме втілення ідеології. На противагу стереотипу, все Нове явлене як втілена насолода (Фройд: "Для дорослої людини новизна є необхідною умовою насолоди"). Звідси – сьогоднішній розподіл сил: з одного боку – масова низькопробність (продукт мовних переспівів), далека насолоді (але не обов'язково задоволенню), а з іншого, – нестримний (маргінальний, ексцентричний) потяг до Нового, потяг безоглядний, здатний викликати руйнування дискурсу як такого; це – спроба історично відродити насолоду, що заглухла під тиском стереотипів» [1, с. 495].

[13] «Справжнє піднесення української поезії з'являється з третьою і наймолодшою генерацією (1890–1900 рр.). Ця генерація, без всяких сумнівів, уважно й серйозно береться до студіювання багатої різноманітної російської поезії 890-х та 900-х рр. од Бальмонта до сучасного Блока і акмеїстів, захоплює в своє поле зору і російський футуризм з Северяніним та Маяковський, виробляє на російських поетах нову й химерну віршову техніку, поширює ідейні обхвати української поезії. Спочатку поезія її з'являється в світ вся позначена російськими настроями (ранній Семенко), але згодом вона спромагається на свої власні ходи, аж поки не появляє П. Тичину, що зумів поєднати і водно переплавити технічні тонкощі чужої школи і своєрідні особливості українського поетичного мислення» [10, с. 325].

[14] «Загалом беручи, в авторові є "іскра Божа", есть дещо таке, що подає – при умові серйозної роботи над собою – надію на дальший розвій» [10, с. 211].

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

"Сонячних кларнетів" – був ще чужий Загулові, насиченому враженнями від німецької романтики, що по-своєму переспівував любовну лірику Гайне і перекладав українськими віршами біблійну мудрість Еклезіяста та жагучі строфи "Пісні пісень", і не завжди глибоку "співучість" Бальмонтову. Далекий ще тут Загул і від символізму – цеб-то від того світогляду, який у реальній дійсності шукає відповідності світові, що є по той бік, вбачаючи "под грубою корою вещества нетленную порфиру", за відомим висловом Володимира Соловйова. У Загула поки-що суто-романтична спрага "томление" (Sehnsucht), "мрії недомріяні", – і лише зрідка вибухи песимістичної скарги на безсилля, відсутність крил, на неможливість злетіти над землею (над безрадісною сучасністю?), подолати крилатого змія, що стереже наше щастя, і неможливість це щастя добути. І ритм вірша, і образна символіка майже не підносяться в цій першій, сіренький на вигляд, книжці, вище за середній сіренький рівень українського модернізму» [6, с. 13–14].

Попри досить категоричну оцінку критиків ця збірка все-таки цікава тим, що на її прикладі можна побачити, на якому грунті поет розгортатиме власні естетичні та світоглядні пошуки в напрямку до символізму. Отже, Д. Загул, як влучно зауважив О. Білецький, демонструє досить глибоке знайомство з німецьким романтизмом[15]. Варто тут нагадати, що картина світу, яку символізм успадковує від романтизму[16], будується на протиставленнях, які охоплюють не тільки розлад між чуттєвим і духовним, роздвоєність душі і розірваність свідомості, конфлікт героя та суспільства, індивіда та ворожого оточення, а й підставову дихотомію реальної та символічної дійсності. Бінарна структура романтичного двосвіття, з одного боку, була продовженням давніх традицій європейської філософії та естетики, а з іншого, була актуалізована вже в іншому суспільному контексті, в період духовного бродіння, соціального напруження, загального збудження. Романтик, не знаходячи місця для своїх прагнень у соціальному середовищі, звертається до світу ідеального, позбавленого утилітарності й прагматичності, світу вічних цінностей, а основним завданням мистецтва вважає творення особливої реальності, в якій втілюється ідеальна модель людського буття. Світ, побудований на протилежностях, відтворено і в збірці Д. Загула «З зелених гір»: з одного боку, «глибини руїни і пустелі» [5,

---

[15] Очевидно, що небайдужістю до цієї літератури можна пояснити і багатолітню працю Д. Загула над перекладами з Й. В. Гете (зокрема, переклад першої частини «Фауста» з'явився наприкінці того ж 1918 року у Відні), Ф. Шіллера, Г. Гайне (спільно з В. Кобилянським) та інших німецьких поетів.

[16] «Символізм не тільки сприйняв від романтизму і по-своєму інтерпретував певне коло образів й тем. Він перейняв такі суттєві риси, як філософський ідеалізм, зосередженість на внутрішньому житті особистості і граничних питаннях буття, культ музичності мистецтва, вірність теорії "чистого мистецтва", неприйняття прози життя. Однак всі вони трансформувались у символізмі в бік значної суб'єктивізації і все більшого розрідження предметного світу. Як наслідок відбувалось подальше розмивання конструктивної домінанти в області форми з одночасним посиленням колористичного, емоційно-експресивного начала. На зміну живописному стилю романтиків прийшла символістська сугестивність» [4, с. 50].

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

с. 103][17] (*долини смутку і плачу; край зневір; мертва пустеля; заспані оселі; сумна земля; між мерців і трун; Божий світ закам'янів; темрява і тьма; земля безпросвітня*), а з другого, «краї надзоряні, веселі» (*свята краса; небесна ясна стеля; зорі: таємні/вічні/ясні/німі мрійні і тихі; край надземний; височінь небес; рай таємний вічних тайн, чудес; ясні далі в святій вишині; лазурові простори небес*). Поет перебуває посередині поміж двома світами і бачить своє покликання в тому, щоб «глянути в безконечність», «стримати бистротечність», «пізнати, де границя золотих світань», а відтак «все пізнати, розв'язати, / зрозуміти вщерть. / Все в піснях переказати, / а за тим хай смерть!» («По-над нами край надземний») [5, с. 36]. Своє перебування тут він описує відповідно до романтичного мотиву закинутості митця в чужий і ворожий світ («Моя душа – то ангел раю») [5, с. 23], мотиву розлуки з домівкою (стилізація «Коломийки») [5, с. 43], розлуки з коханою (міський романс «Ти приходиш до мене щоночі») [5, с. 28], за якими проступає історія мігранта, що не з власної волі покинув рідний край (ц. «З підгірря») і, опинившись в «рідній чужині», залишається нетутешнім, прибульцем[18], перебуває на межі не тільки тут і там (в просторовому сенсі), а й – тепер і тоді (в часовому). Відтак, запозичені літературні мотиви, особистий досвід, відчуття стану культури і суспільства загалом накладаються і переплітаються, в результаті дають нам прецікавий документ епохи, яка перебуває, за Ю. Лотманом, у стані вибуху, «спалаху ще не розгорнутого смислового простору» [12, с. 23], – збірку «На грані».

Не випадково сама назва спровокувала не одного тогочасного критика дати своє трактування того стану, який намагається виразити автор[19], оскільки вочевидь перебування на грані, відчуття великого переходу значною мірою окреслювали світовідчування сучасників[20] і стан культури загалом. В

---

[17] Тут і далі цитати подано за виданням: Загул, Дмитро. З зелених гір. – Київ : Час, 1918. – 103 с.

[18] Попри всі декларації і намагання Д. Загула вписатись у новий світ і нову ідеологію України 20-х років, це відчуття збережеться і в збірках вже радянського періоду, тільки там додасться відчуття чужості інтелігента щодо пролетаріату, відчуття непотрібності і знецінення інтелектуальної праці, що постійно озвучувалось в офіційному дискурсі, зумовлювало потребу постійно усправедливлюватися (наприклад, вірш «Може й так» у збірці 1925 року «Наш день»).

[19] Як на той час і ситуацію в країні відгуків було досить багато, наприклад: «І ось він опинився на грані й передає нам свої враження, свої болі й радощі даного моменту. Момент дуже величній, відповідальний і поет не береться росповідати нам того, що бачить він там за гранню, може ще й неясно для самого себе, не зрозуміло йому в перехідний мент» [24, с. 136]. Див. також: *Меженко-Іванів Ю.* Дмитро Загул. На грані. Поезії / Ю. Меженко-Іванів // Книгарь. – 1919. – Ч. 22. – С. 1494–1497; *Якубський Б.* На грані. Дмитро Загул / Б. Якубський // Літературно-науковий вісник. – 1919. – Кн. 4–6. – С. 84–85; *Явірський О.* На грані. Дмитро Загул / О. Явірський // Мистецтво. – 1919. – Ч. 2. – С. 36.

[20] Підтвердженням спільності відчування того часу може бути й опублікована того ж 1919 року у журналі «Мистецтво» стаття Леся Курбаса з такою ж назвою «На грані. (Про молодий театр)» (див.: *Курбас Лесь.* На грані (Про молодий театр) / Лесь Курбас // Мистецтво. – К., 1919. – Ч. 1. – Травень. – С. 17–19), й написані десятиліттями пізніше, вже наприкінці XX століття, міркування Юрія Шереха про той час: «Це кінець епохи, втрата місця, де якось жилося, девальвація вартостей, слів, понять, захитання раси, нації, культури. Це час, коли ніби, за

антропології цей стан описують за допомогою поняття «обряду переходу» (*rites de passage*), яке запропонував Арнольд ван Геннеп і визначив у ньому три фази[21], центральна і найкритичніша з яких – власне лімінальна (від лат. слова *limen* – поріг). У ній суб'єкт переходу опиняється в ситуації цілковитого відмежування від попереднього стану (в культурі це проявляється у запереченні попередніх традицій, пошукові і конструюванні нових) і в абсолютному невіданні щодо наступного (культ нового, про який згадувалось вище). Докладніше цей стан характеризував Віктор Тернер: «Властивості лімінальності або лімінальних *personae* ("порогових осіб") доконче двоїсті, оскільки і сама лімінальність, і її носії вивертаються або вислизають із сітки класифікацій, які зазвичай розміщують "стани" і позиції в культурному просторі. Лімінальні істоти ні тут, ні там, ні те, ні се; вони – в проміжку між позиціями, продиктованими і розподіленими законом, звичаєм, умовностями і церемоніалом» [21, с. 169]. Власне ця викинутість поза простір і час[22], перебування «ні тут, ні там» визначають репрезентоване у збірці Д. Загула становище митця: вічного мігранта у просторі смислу.

Актуалізована ще в попередній збірці романтична бінарна модель двосвіття становить загальне тло, на якому розігрується драма екзистенційних та творчих пошуків поета-символіста: «І все далі й далі, ява за явою, дія за дією, послідовно розвивається ця велика трагедія "На грані", – трагедія героя-поета, що в шуканні розгадки одвічних таємниць дійшов до тої страшної межі, та впав у безсилій боротьбі з "непроглядною запоною" вічности» [24, с. 140]. Тільки от романтик, опинившись поміж двома світами, намагається через слово той незримий світ вищих сутностей (Бог, макрокосм тощо) таки (о)сягнути,

---

Миколою Кулішем, "Народним Малахієм", розпадаються форми, а не знати, чи з того постануть реформи. Оголюється свинячий світ "Ордера" Юрія Косача, або ще точніше – усвідомлюється Гоголеве "кругом одни свиные рыла", протяті опудала, з яких сиплеться потеруха, розпад часу і втрата місця, Гамлетове "зірвався світ з завіс. <...> Якби ж на місце занепалого й приреченого поставало нове, але нові структури ще не народилися, і довкілля не виявляє снаги відбути пологи. У зацілілих ще будинках зяють пусткою потрощені очниці вікон, у спустошені свідомості ятряться "уже-не-написані романи". Навіть мова людська – напівмертва, і поет – наркоман цього напівтрупа. <...> Оркестра нової ери тільки різноголосо настроюється, але ноти її старі, а треба було б грати інакше, навпаки, задом наперед, а цього вона не вміє» [23, с. 415].

[21] Це певні ритуальні, часом містично назначені дії, які виконують і над людиною, над групою або ж над всією культурою з метою їх трансформації, духовного переродження, що забезпечує перехід на вищий рівень функціонування. Обряди переходу ґрунтуються на ритуальному зв'язку зі «смертю-відродженням» і мають три фази: прелімінальний – відділення (*separation*), лімінальний – проміжний стан (*transition*), постлімінальний – включення (*incorporation*). Якщо перша і третя стадії є своєрідними гарантіями безпеки розриву зі старим і входу в новий статус, то друга – критична, де людина не володіє жодним статусом, а перебуває в проміжному стані, не є членом будь-якої частини суспільства, таким чином беззахисна перед небезпеками і небезпечна сама. Докладніше див.: *Геннеп Арнольд, ван.* Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. – Москва : Вост. лит., 2002. – 198 с.

[22] За Ю. Лотманом: «мова не про скорочення часу, а про випадання з нього, про певний стрибок переходу "минулого" в "майбутнє"» [21, с. 30].

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

вдаючись, зокрема, до мови символів, як до «зовнішніх оформлень якихось попередньо відомих, вистояних змістів, які всі розуміють однаково» [4, с. 53], що все-таки передбачало впевненість в єдиній, сповненій сенсу (доступного пізнанню) основі світу. Натомість символіст, перебуваючи на грані реального світу, світу вищих сутностей уже не прозріває, а *вглибає* у сутінки власного я: «**глибінь** душі – безодня сонна» [7, с. 23], «Душі **найглибша таємниця**, / Ніким не вимріяний край – / Здається казкою темниця» («Глибінь душі») [7, с. 12], «На **кровавому дні** / молодої душі / Заховав я свої таємниці» («На кровавому дні») [7, с. 14], «Щось там ворушиться на **споді**... / А що, не знаю, не спійму» [7, с. 19], «В **глибокій скарбниці** душевній / Багато ще лишиться слів» («Як тільки на гарфі») [7, с. 35][23]. Поет через творчість намагається сягнути найдальших пластів власної свідомості, що виражається насамперед через образи занурення на морське дно, опускання в безодню тощо[24]. Як влучно зауважила польська дослідниця Мар'я Подраза-Квятковська,[25] глибина – це одне із слів-ключів епохи, що має паралельні форми: безодня, провалля, глибочінь, а при дальшому семантичному вниканні у цей ряд виникає ще одне ключовий символ – таємниця, що дуже часто у віршах Д. Загула, з'являється поруч з образом глибини: «**Глибин душі** не розпізнаю, / Їх **таємниці** не зглиблю» («Де сонце») [7, с. 19].[26]

Образ глибини вплетений у низку оніричної символіки, до якої не раз звертається поет (наприклад, «**Глибінь** душі – глибінь бездонна. / А в ній на дні спокійний **сон**...» («Глибінь душі») [7, с. 12]), аби точніше передати стан митця в момент творчості, який за своєю суттю особливо близький до стану лімінального, що часто, за Віктором Тернером, «уподібнюється до смерті, утробному

---

[23] Цікаво, що у творах писаних майже у той самий час (1919 і 1920 роки), але публікованих поза збіркою «На грані» і вміщених у збірці 1923 року «Наш день» образ глибини, вжитий у подібних контекстах (насамперед пов'язаний з душею, серцем) має інші конотації: «Ранкове сонце – серце моє, – **Дзеркальна глибінь тепла**», «Хіба-ж не сонце – серце моє? / Душа – **не прозора глибінь**?» («Ранкове сонце») [7, с. 39], «Відчуйте, чулі, мою **глибінь**, / Самотнє царство вагань! / Вартує чуйна голубінь / **Озера** переживань. / Прийміть **глибинну** мою блакить / Мій вогонь, мій сонний прах!» («Попіл і полумінь») [7, с. 45]. Це спостереження свідчить про те, наскільки продумано і послідовно Д. Загул формував збірку «На грані», як емоційну та смислову єдність.

[24] Ці образи, освоєні спочатку через переклади з Бальмонта (див. «Я тихо сплю» у збірці «З зелених гір»), пізніше з'являються вже в оригінальних віршах поета: «Здається, що ти десь далеко закинутий / Від радощів суму та й горя... / Здається, що все тільки сниться / **На споді глибокого моря** – А десь над тобою сміється / Світ сонця, тобою покинутий» («Бувають хвилини») [7, с. 23].

[25] Див.: Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji «Młodej Polski». – Kraków, 1994. – S. 171. На думку дослідниці, є підстави вважати поетичні образи, пов'язані з глибиною, мистецькими попередниками пізнішого напряму досліджень людської психіки – психології глибини.

[26] Символ глибини розвинув у своєму трактуванні творчого акту Моріс Бланшо в есеї «Погляд Орфея»: «Грецький міт говорить: творчість можлива лише тоді, коли незмірного досвіду глибини, – досвіду, що його греки визнавали необхідним для творчости, досвіду, в якому творіння випробовується незмірністю, – прагнуть заради нього самого. Глибина не відкриває себе, якщо опинитися з нею віч-на-віч, вона відкривається лише тоді, коли таїться в творінні. Основна безжальна відповідь» [3, с. 161].

існуванню, невидимості, темноті, двостатевості, пустелі, затемненню сонця або місяця» [21, с. 169]. У поетичному словнику Дмитра Загула сон стає синонімом творчого процесу загалом, адже уві сні митець позбувається тиску й обмежень реальності («І засипаєш так спроквола / Без слів, без ясних дум») [7, с. 40], а сонні візії наповнює символами – найточнішими еквівалентами своїх настроїв (наприклад, вірш «Я бачу кичері в імлі»)[27]. Однак поет радше фіксує непевний стан перебування на межі поміж явою та уявою («І ніби сниться – ні, не сниться...» [7, с. 12]; «Де сон де дійсність – я не знаю, / **Границь душою не схоплю**...» [7, с. 19]), в якому змінюється сприйняття: реальність, явлена як вічне ніщо, сповнене лиш блідими тінями з Платонової печери («На грані вічного нічого» [7, с. 7]), проступає розмито і непевно у якомусь первинному тремтінні: «Хвилинка – мить... мигочуть тіні, / Таємні тіні, знаю вас! / Та розплилися ви в тремтінні, / За вами – й дійсний світ погас» («Де сон, де дійсність») [7, с. 19]. У лімінальному, пограничному стані свідомості, речі позбавлені сталих ознак: «зникають барви, тони, дні», «холоне рух», а відтак «нема думок між чорних літер» («Глибінь душі») [7, с. 12], натомість з'являються інші «органи чуття» (душа, серце), інші способи вчування у світ: «І **чути душою** / Ніким ще нечувану / **Музику серця** / І **музику всесвіту**[28]. <...> І **бачити** барви / Ніким ще **небачені**, / Барви країни / Для нас недосяжної» («Так гарно сидіти») [7, с. 26]. Аби зануритись в позачуттєвий, нераціональний стан пізнання автор відмежовується від уже непотрібних, бо оманливих, органів чуття: «Я вікна **заслонюю** / Чорною хусткою, / Я уха **затичу** / Бавовною білою» [7, с. 27], що прямо перегукується з основними ознаками переходового персонажа в народних обрядах і притаманною йому ритуальною сліпотою і глухотою[29]. Завдяки цілковитій зосередженості на внутрішньому світі (багато критиків закидали Загулові схильність до соліпсизму[30]), відмежованості від раціональної рефлексії («**В** тихій **задумі**, / **Без думки** про власне життя» [7, с. 27]) поет має намір відкрити нові смисли у творчості[31]:

---

[27] «Сон оточений численними обмеженнями, які роблять його надзвичайно крихким і багатозначним засобом зберігання відомостей. Та саме ці "недоліки" дозволяють приписувати сну і вельми суттєву культурну функцію: бути резервом семіотичної невизначеності, простором, який тільки слід наповнити смислами. Це робить сон ідеальним *ich-Erzahlung*'ом, здатним заповнюватися розмаїтим як містичним, так і естетичним трактуванням» [12, с. 127].

[28] Тут виразне відсилання до концепції музичності (однією з основних у естетиці символізму), яка своїм корінням сягає вчення піфагорійців і яку у трактаті «Про музичне становлення» підсумував у VI столітті Боецій, виділивши, окрім інструментальної музики, музику світову, що «перебуває на небі, в сполученні стихій, у різноманітті пір року» і музику людську, яку «пізнає кожен, хто заглибиться у себе».

[29] Семантичні групи сліпоти і німоти етнологи в ряді інших ознак розглядають як вираження тимчасової смерті, не існування особи для спільноти, тобто як найхарактерніші ознаки лімінального стану. Більше про це див.: *Маєрчик М.* Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу / М. Маєрчик. – К. : Критика, 2011. – 320 с.

[30] Див., наприклад: *Якубський Ф.* Дмитро Загул / Якубський Ф. – К., 1931. – С. 19.

[31] «Завдання, які становляться перед поетом, що дійшов до грані і це усвідомив, надзвичайно тяжкі. Кінчається те, до чого можливо підійти з певними трафаретами, зі сталими традиціями. Починається той світ, до якого треба підходити з великою побожністю й великою обережністю.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Хочеться ніжний подих вітру
На тонкострунну схопити арфу[32],
Хочеться взяти на палітру
Ніким ще не видану барву.

Хочеться серцем збагнути
Країн незримих таємниці,
Душею чулою почути
Нечутний спів німої криці. [7, с. 28]

Отже, творчість, як така, завжди є моментом переходу: коли митець через заглиблення у внутрішній світ пізнає сутність буття, як єдиної і неповторної особистої екзистенції, і виражає її за допомогою мови символів, тобто не називаючи прямо, а відсилаючи до простору культури, сповненого вічної гри смислів і їх репрезентацій. Однак у символах (а значить у мистецтві загалом) закладений і потужний терапевтичний потенціал: опосередковувати безпосередній контакт людини з темним, руйнівним, не підвладним пізнанню боком існування, досвід якого також є наслідком ситуації переходу: «Впала маска... і пащу роззявила / Чорна прірва страшного буття...», «Дайте маску! Ще раз замаскуємо / Власну душу і тіло і крам! / Знову ми в казку життя зачаруємо / Знову змуруємо з відламків храм» («Впала маска») [7, с. 18]. Попри усвідомлення рятівної посередницької функції мистецтва у контакті із деструктивними сферами буття, небезпечними для людської свідомості, поет однак сповнений постійних виснажливих намагань заглянути за «непроглядну заслону» реальності, переступити грань, результатом чого стає не тільки визнання примарності усіх, успадкованих від романтизму картин потойбічного ідеального світу («Наші Едеми») [7, с. 18], а й творення апокаліптичних образів тотальної руїни («Напилися червоного вина») [7, с. 42], таких характерних для літератури початку XX століття (після пережитої Першої світової війни, досвіду революції та численних переворотів) есхатологічних мотивів.

Видіння замежного є водночас і зазиранням у майбутнє, що народжується саме в цей момент «смислового вибуху», синхронізується із суспільним переворотом, який «дійшов своєї крайньої межі саме тоді, як виходила у світ книга "На грані"» [6, с. 17]. Це значення перебування «на грані» насамперед помічали критики того часу. Зокрема, Юрій Меженко писав у рецензії: «Тут є дійсно два світи – пройдений і прийдешній, в який поет зараз хоче вступити і в якому йому вже ввижаються тіні» [14, с. 1495]. Однак у межах збірки позиція

Там – те, що стоїть по-за межами звичайного людського почуття і що можливо збагнуть лише творчим натхненням. З цієї точки, з грані вперше одкриваються нові, зовсім нові можливости» [14, с. 1494].

[32] Образ арфи, вочевидь, «успадкований» з німецької поезії – один з улюблених у Д. Загула. Починаючи з першої збірки, він послідовно використовував його для означення внутрішнього світу, душі людини, а в статті «Шукання» розгорнув його для обґрунтування новизни як питомої потреби будь-якої творчості. Див.: [13, с. 24].

автора не змінюється – він залишається на грані, на межі, гостро переживаючи народження нового, як «момент смислового вибуху, як перехід через межу непередбачуваності» [12, с. 30]. Щоб описати природу невідомого світу, що «ще не набув форми», потрібно було звернутися до «неможливої» мови[33], позбавленої конкретики предметного і сталого. Тут «мало зорових образів, мало реальних речей» [14, с. 1495], символ не замкнений у предметній даності образу, а радше розширюється до рівня символічного ландшафту. Такими картинами-символами повністю стають окремі вірші (наприклад, «За непроглядною заслоною», «Кудись далеко, де слів немає...», «Я йду в країну мрій»), основним полем відсилання яких є внутрішній світ митця, сповнений, як і світ навколо, відчуття несталості, змінності, переходу.

Натомість у творах, написаних між 1919 і 1923 роками та опублікованих у тогочасній періодиці (зокрема, в «Літературно-науковому віснику», «Мистецтві», «Музагеті», «Шляхові» тощо), а також частково у збірці 1925 року «Наш день», зустрічаємо низку символів, у яких на рівні образної явленості використані актуальні культурні коди епохи, а смислова перспектива схоплює перехід не тільки як внутрішній досвід митця, а як ознаку реальності, що перебуває у стані вибуху. Змінюються образи, пов'язані із значенням переходу («зоряна грань отворена» («Попіл і полумінь») [8, с. 45], «непрозора штора впала» («Сьогодні я не той») [8, с. 44], «двері притворені» («Чотки часу») [8, с. 41]), який тепер спроектований на історичну часову вісь. Концепти минулого і майбутнього трактовані не як елементи естетичних поглядів (як у статті «Шукання»), а стають засадничими і однозначними характеристиками світу (і зовнішнього, і внутрішнього): «Між ним (тобто минулим. – *З. Р.*) і мною – ніч безодні, / І згадка – як якась брехня... / Вітаю радісне сьогодні, / Чекаю завтрашнього дня» («Сьогодні я не той») [8, с. 44]. Відповідно, позицію поета можна охарактеризувати як постлімінарну (стан після переходу, входження в новий статус): екзистенційне переживання творчості як стану на грані між внутрішнім світом і реальністю митець таки відкидає і опиняється у світі соціальної необхідності, який, своєю чергою, явлений як світ великого переходу, народження нового порядку (або, за Віктором Тернером, нової структури). Стаючи свідком цього переходу, Д. Загул спроектував свій внутрішній досвід, сформований, зокрема, на основі романтичної парадигми і притаманній їй бінарності, на його опис. Отже, світ у стані вибуху він описував у категоріях протистояння[34], смертельної

[33] «Перебуваючи всередині переходу – "вічного становлення" – неможливо осягнути, що таке сам перехід: немає мови, здатної виразити, локалізувати перехід як "місце" в просторі і часі, немає дистанції і відповідного "погляду", відчуженого і не вписаного в динаміку подій переходу» [18, с. 147].

[34] Варто зазначити, що для Д. Загула як і, зрештою, всіх його сучасників був характерний такий «мілітарний» словник для опису своєї епохи, що, зрештою, легко з мови критики культури перетворився на мову тоталітарної системи. Ю. Лотман цю особливість мови вважав типовою для опису поступових і вибухових процесів у культурі вибуху: «В самооцінці сучасників ці тенденції переживаються як ворожі, і боротьба між ними осмислюється в категоріях воєнної битви на знищення. Насправді, це два боки єдиного, зв'язаного механізму, його синхронної структури, і агресивність одного з них не приглушує, а стимулює розвиток протилежної» [12, с. 22].

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

боротьби двох начал (тобто, як бінарну систему), за якими закріплені два концепти (минуле – майбутнє) і низки символів (*сон, тінь, сум, порох – вітер, вогонь, сонце* відповідно). Ідеал бінарних систем, за словами Ю. Лотмана, «полягає в повному знищенні всього, що вже існує, як заплямованого невиправними хибами» [12, с. 143], що веде до осмислення того, що відбувається, як есхатологічної[35] реальності. Для вираження такого екстремального виміру людського досвіду поет використовував апокаліптичний код, що набуває додаткового сенсу, коли згадаємо, що грецьке дієслово *αποκαλυψις* відсилає до значень «виявляти, від(роз)кривати, відслоняти приховане» і найточніше передає інтенцію більшості творів Д. Загула цього періоду.

Найпослідовніше есхатологічні настрої передані у циклі «Вогні», особливість якого полягає у тому, що у витворений тут цілісний символічний простір спроектований і внутрішній стан митця, сповнений вагань і сумнів, і стан світу, вкинутого поза межі часу, поза межі розуміння добра і зла[36]. Подібно як у збірці «На грані», поет знову вчувається у свій внутрішній світ, але вже не коштом абсолютної ізольованості від світу зовнішнього (див.: «Я вікна заслонюю»), а навпаки завдяки цілковитій на нього відкритості (див.: «Серце одчинене. Слухаю»). Інший метафізичний тип чутливості відкриває перед поетом здатність до пророчих візій («Очі заплющу – і бачу <...> Уха затичу – і чую <...> І чулим серцем віщую» [9, с. 157]), в яких з'являється *чорнокрилий птах* чи *круж*, що п'є кров, апокаліптичний «*звір* із нор пустелі», що «зрушив душі, стер оселі», *вовки* і *шакали*, які розшарпують все навколо, а на гробі убитої *матері* «герої нових казок» танцюють весільний танок. Структура таких символів не є ускладненою і, радше, співвідноситься з традиційною романтичною, а не модерністичною парадигмою, задіюючи і фольклорний, і християнський (зокрема, апокаліптичний) коди і не вносячи нічого нового в образну мову поезії цього часу.

Натомість значно цікавішим видається символ *вороногривого коня*, який Д. Загул використовує як ремінісценцію апокаліптичного вершника[37] у зображенні світу у стані «війни всіх проти всіх» («І трупи під хрестом – / Листом – / І ми хрестом...» [16, с. 11]), світу потоптаної віри («Лежить земля хрестом – / Хрестом – / З опльованим Христом» [16, с. 11]). Образ коня, що мчить степом, або алюзії до нього можна зустріти у багатьох митців того часу (наприклад, вороний вітер Павла Тичини або мертвий кінь Якова Савченка, образи шалених вершників на картинах Давида Бурлюка, Віктора Пальмова, Олександра

---

[35] У самому корені грецького слова *ἔσχάτον* (найвіддаленіший, останній, граничний) закладена і переходова, лімінальна семантика.

[36] «Характерна риса вибухових моментів у бінарних системах – їх переживання себе як унікального, ні з чим незрівнянного моменту у всій історії людства. Відміненим оголошується не який-небудь конкретний пласт історичного розвитку, а саме існування історії. В ідеалі – це апокаліптичне "часу більше не буде", а в практичній реалізації – слова, якими Салтиков завершує свою "Історію одного міста": "Історія припинила плин свій"» [12, с. 143].

[37] «І вийшов кінь другий, – червоний. А тому, хто на ньому сидів, було дано взяти мир із землі та щоб убивали один одного» (Об., 6,4).

Тишлера). Архетипний образ, що символізує зв'язок із хтонічним світом, відсилає і до проявів дикої, незагнузданої сили бунту, неконтрольованих культурою виявів природного, нераціонального, увійшов до словника символів епохи. З апокаліптичними алюзіями пов'язаний і символ *сурмача*, який побудовано на основі протиставлення-зіставлення із сьомим ангелом Апокаліпсису, який сурмою оповістив, «що вже часу не буде». «Земний херувим» (споріднений з блискучолицими і яснокрилими херувимами, що у віршах збірки «На грані» стояли на сторожі чужих вівтарів і замкнених дверей), також стоїть над часом, він приходить на зміну релігійним пророкам попередніх епох (Магомету, Мойсею, Ісусу), а його поклик закликає до повстання і нищення минулого: «Минуле вирите, розвіяне, / А над сьогоднішнім Сурмач» («Сурмач», [8, с. 25]).

Тотальна руїна навколишнього світу відгукується внутрішньою розколотістю митця, що символізують образи *Марії* і *Мари*[38] в однойменному вірші. Вони продовжують низку подвійних жіночих символів, яку можна простежити в українській поезії початку століття, починаючи від Василя Пачовського[39], з творчістю якого Д. Загул був знайомий ще в чернівецький період. Архетип матері, актуалізований в контексті ситуації вибуху, розщеплюється на образ Богородиці (матері Марії) та Мари чи Марути. Якщо перший запозичений із християнського культурного коду, то другий має складніше і не таке очевидне походження. Ім'я Мара відсилає до архаїчних семантичних комплексів, зустрічається в буддійській, слов'янській та західноєвропейській міфології, де позначає божество чи дух, що персоніфікує зло і все те, що призводить до смерті[40]. Етимологічний потенціал слів із коренем «мар»[41] поет залучає у звукову тканину твору, що посилює гру значень, в яку включене і слово мати: «Чи не **марні марю мрії** / Коли стільки вже століть / Постать *матері* **Марії** / Тут примарою стоїть?» [15, с. 14]. Таким способом

---

[38] У бібліографії своїх творів, яку Д. Загул подав у збірці «Мотиви», окремою позицією вказано збірку «Марія і Мара» 1921 року, опублікована у Відні–Чернівцях, яка містила передруки публікацій поета з часописів «Митуса», «Мистецтво» та вірші збірки «З зелених гір» та передмову О. Грицая.

[39] Ідеться про збірку Василя Пачовського 1913 року «Ладі й Марені терновий огонь мій», в якій поет звертається до архетипних образів язичеських богинь Лади й Марени (любові і смерті), що окреслюють життєве коло людини: «Як Ладі й Марені терновий огонь мій горів, / А танець ішов навколо!» [19, с. 339]. Окрім цього, не можна не згадати подібні символи внутрішньої роздвоєності і в творчості Павла Тичини, у збірці якого «Плуг» (1920) з'являються образи Мадонни і Діви гріховної (цикл «Мадонно моя»), а також у поезіях Якова Савченка та Євгена Маланюка.

[40] Ма́ра (санскр., «та, що вбиває, знищує») в буддійській міфології божество, що персоніфікує зло і все те, що призводить до смерті; Мара́ – в слов'янській міфології – злий дух, втілення смерті, мору; у міфології народів Західної Європи – злий дух, що приходить вночі, звідси – кошмар (з франц.). Більше див.: Мифы народов мира : Энциклопедия. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1988. – С. 109–110.

[41] Корінь «мар» етимологічно пов'язаний із «мор», а відтак із смертю, а також із маренням, примарою, мрією. Більше див.: Етимологічний словник української мови : в 7 т. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 388–389.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

твориться спільне семантичне ядро двох символів, на тлі якого увиразнюється розщеплення: образ Марії пов'язаний з конотаціями жалю, туги, страждання і скорботи, яких так намагається позбутися поет, а образ Мари-Марути – із конотаціями війни[42] (а відтак смерті), утіхи та новизни («Ми п'ємо вино нове!»), які цілковито прийняти поетові теж складно. Тож знову він опиняється на грані, у роздвоєнні двох образів, що символізують його стан: «Серце в вас обох!». У збірці «Наш день» 1925 року Д. Загул подав змінену редакцію цього твору, в якій вже відповідно до панівної ідеології змінив акценти: «Дві, як сестри, русокосі – / Вийшли разом на війну». У рецензії на цю збірку М. Зеров помітив ці зміни і влучно характеризував намагання поета змінитися на догоду політичному режимові: « ... чи варт було Загулові переробляти свою "Марію і Мару"? В давнішому своєму вигляді це мистецький документ, етап в поетовій творчості, сторінка з історії нашого "символізму". В новій редакції цей вірш губить своє первісне значення і все-таки не попадає в тон іншим, новим смакам. <...> Як би не хтів він писати свої "гімни-прокламації", "агітки" – оди "жовтневому вихрові" в стилі іншої генерації, – а стара начитаність, привична символіка, лексикон виразно покажуть в ньому людину іншого літературного виховання. Зразу видно літерата, що виховувався на латинських класиках і зростав в атмосфері, дуже далекій від модних нині гасел і навичок стилістичних» [10, с. 435]. Змішування різних поетичних словників, використання символічного поетичного коду і мітингової риторики помітно і в інших віршах, зокрема опублікованих у збірці «Наш день» (наприклад, «Майбутнє», «Братам по-за межі», «Гімн-прокламація» тощо), і свідчить не тільки про світоглядні (психологічні?) зміни поета, а й про виснаження естетики символізму[43]: новий час вимагав іншої мистецької мови, інших образів, позбавлених неоднозначності і гри смислів.

Розглянута в контексті теорії лімінальності творчість Д. Загула по-новому розкриває розмаїту картину мистецьких, психологічних, світоглядних та соціальних процесів, що відбувались в українській культурі на початку XX століття і які, однак, мають спільну природу – кризовий, зламний, переходовий характер. Три збірки поета мають виразні ознаки трьох стадій переходового стану: «З зелених гір» – прелімінальна стадія, коли ще в межах романтичної естетики розпочинається процес виключення: пошук нової поетичної мови, адаптація естетики символізму (насамперед, через переклад); «На грані» – власне

---

[42] Форма імені «Марута» може мати діалектне походження (див.: Етимологічний словник української мови : в 7 т. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 391) або ж бути дивовижною алюзією до древньоіндійських божеств бурі, вітру, грому і блискавки, яких представляли у вигляді (*sic*!) прекрасних юнаків: «Вони вогненні, могутні, на них блискучі одежі; їхня зброя – золоті сокири, списи-блискавки, луки і стріли; вони мчать на колісницях повітрям, небом, через гори і дерева, від підземного царства до небесного. Тоді вони жахливі, дикі, сповнені гніву.» Більше див.: Мифы народов мира : энциклопедия. – Т. 2. – М. : Советская энциклопедия, 1988. – С. 121.

[43] «Символізм був не так маніфестом, як реактивом і каталізатором, трагічною констатацією про вичерпаність традиції, яку він отримав у спадок, і відповідно пошуком такої мови творчості, який би не обслуговував ту чи іншу ідеологію, а вирішував завдання, органічно продиктовані власною природою» [20, с. 391].

лімінальна стадія, коли пограничність осмислена не тільки як питома ознака творчості (перебування на грані між внутрішнім і зовнішнім світом), а й як особливість екзистенційної ситуації сучасної людини; і нарешті збірка «Наш день» – постлімінальна стадія, входження у «вичарований словом» світ реалізованої утопії[44], в котрому досвід лімінальності витісняється за рахунок утвердження нової соціальної структури, основаної на ідеології тоталітарності.

У першій, прелімінарній стадії символ з чіткою бінарною структурою, окресленим, закріпленим традицією значенням функціонує в межах романтичної світоглядної парадигми як легко упізнаваний читачем знак. У лімінальній стадії діє символічний образ з розбудованою структурою двох типів: традиційний символ з закріпленим образним рівнем, що часто має запозичений, алюзійний характер (наприклад, низка образів апокаліптичного походження), і зі зміненою контекстом смисловою перспективою; та символічні ландшафти (де образний рівень представлений цілим твором, а смислова перспектива не окреслена, розмита; основним референтом є внутрішній світ митця). Символи обох типів мають однак спільне поле відсилання – це стан переходу зі всіма естетичними, суспільними та екзистенційними конотаціями. І нарешті, в постлімінарній стадії символ діє в контексті, наснаженому виразною риторичною інтенцією, за ним закріплений сталий комплекс значень, визначених і контрольованих ідеологією; внаслідок цього він втрачає розбудовану смислову перспективу, із багаторівневої семіотичної структури перетворюється в одноплощинний троп.

Відтак, на прикладі творчої практики Д. Загула можна прослідкувати у згорнутому варіанті основні етапи розгортання символістичного дискурсу в українській поезії початку XX століття: від засвоєння та акліматизації зразків з інших літератур до повної вичерпаності в умовах тоталітарної культури. Однак творчість поета є і важливим мистецьким свідченням, на основі якого лімінальність може бути потрактована як визначальна характеристика модерного мистецтва і суспільства, а *passage*, перехід – як стала умова існування людини. Віктор Тернер з цього приводу писав: «Лімінальність, маргінальність і нижче становище в структурі – умови, в яких часто народжуються міфи, символи, ритуали, філософські системи і твори мистецтва. Ці три культурні форми забезпечують людей набором шаблонів або моделей, які на певному рівні є періодичними перекласифікаціями дійсності і відношень людини до суспільства, природи і культури. Однак це дещо більше, ніж класифікація, оскільки вони спонукають людей і до дії, і до роздумів. Кожен з цих творів багатозначний і

[44] «В бінарних системах вибух охоплює всю товщу побуту. Безжальність цього експерименту проявляється не зразу. Спочатку він приваблює найбільш максималістські кола суспільства поезією миттєвої побудови "нової землі і нового неба", своїм радикалізмом. Ціна, яку доводиться платити за утопії, виявляється тільки на наступному етапі. ... Чудесне утопічне перевтілення людства в теорії завжди починається зі спокутувальної жертви, з пролиття крові. На практиці воно приречене втонути в крові» [12, с. 143].

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

сповнений смислів, і кожен здатен привести людей на багато психобіологічних рівнів одночасно» [21, с. 199].

Список використаної літератури

1. *Барт Р.* Избранные работы : Семиотика: Поэтика : / Р. Барт ; пер. с франц. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

2. *Бер В.* Засади естетики. (Від Ars poetica Є. Маланюка до Ars poetica доби розкладеного атома) / В. Бер // МУР. – Збірник І. – Мюнхен ; Карлсфельд, 1946. – С. 5–34.

3. *Бланшо М.* Простір літератури. Есе. / М. Бланшо ; перекл. з франц. В. Кононович. – Львів : Кальварія, 2007. – 272 с.

4. *Воскресенская М. А.* Символизм как мировидение Серебряного века : Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX – XX вв. / М. А. Воскресенская. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2003. – 226 с.

5. *Загул Д.* З зелених гір / Д. Загул. – К. : Час, 1918. – 103 с.

6. *Загул Д.* Мотиви. Поезій збірка IV (1923–1926) / Д. Загул. – К. : ДВУ, 1927. – 182 с.

7. *Загул Д.* На грані. Поезії / Д. Загул. – К. : Сяйво, 1919. – 45 с.

8. *Загул Д.* Наш день. (191-1923) / Д. Загул. – К. : ДВУ, 1925. – 50 с.

9. *Загул Д.* Поезії / Д. Загул. – К. : Радянський письменник, 1990. – 326 с.

10. *Зеров М.* Українське письменство / М. Зеров ; упор. М. Сулима. – К. : Основи, 2002. – 1301 с.

11. *Кобилянський В.* Так смутно прекрасні / В. Кобилянський // Кобилянський В. Твори / В. Кобилянський. – К. : Західня Україна, 1930. – С. 77.

12. *Лотман Ю. М.* Семиосфера / Ю. Лотман. – СПб. : «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.

13. *Майдан І.* [Дмитро Загул] Шукання / І. Майдан // Літературно-критичний альманах. – Кн.1. – К., 1918. – С. 22–27.

14. *Меженко-Іванів Ю.* Дмитро Загул. На грані. Поезії / Ю. Меженко-Іванів // Книгарь. – 1919. – Ч. 22. – С. 1494–1497.

15. Мистецтво. – 1920. – Ч. 1. – 47 с.

16. Музаґет. – 1919. – Ч. 1–3. – 169 с.

17. *Ортега-і-Гассет Х.* Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гассет. – К. : Основи, 1994. – 420 с.

18. *Подорога В.* Ландшафтные миры философии : Сёрен Кьеркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 426 с.

19. Розсипані перли : Поети «Молодої Музи» / упоряди., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1991. – 710 с.

20. *Толмачев В. М.* Творимая легенда / В. М. Толмачев // Энциклопедия символизма : живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – М. : Республика, 1998. – С. 390–399.

21. *Тэрнер В.* Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М. : «Наука», 1983. – 277 с.

22. *Шевельов Ю.* Вибрані праці : у 2 кн. / Ю. Шевельов. – Кн. 2. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 536 с.

23. *Шерех Ю.* Куди пролягає траса / Ю. Шерех // Забужко О. Вибране листування на тлі доби : 1992–2002 / О. Забужко, Ю. Шевельов. – К. : Висока полиця, ВД Факт, 2011. – С. 414–421.

24. *Штутнер У.* [Кобилянський В.] На грані. Дмитро Загул / У. Штутнер // Музагет. – 1919. – С. 135–143.

25. *Ястребова Н. А.* Сложение новой образности. Возможности искусства перед лицом новейшей культуры / Н. А. Ястребова // Искусство Нового времени : опыт культурологического анализа. – СПб. : Алетейя, 2000. – С. 231–255.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2012
Прийнята до друку 30.04.2012

WORK OF DMYTRO ZAHUL: SEARCHING ON THE BRINK

Zoriana RYBCZYNS'KA

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

Author by the article analyzed critical and poetical work of Ukrainian poet of the early 20th century by Dmytro Zahul in the context of liminality theory. Three of his collection («Z zelenych hir» (1918), «Na hrani» (1919), «Nash den'» (1925) interpreted as a three phases of passage, as well three stages of symbolic discourse evolution in the Ukrainian poetry (from acclimatization of samples from other literatures to complete exhaustion under totalitarianism). In addition, the article examined the changes in structure and function of the poetic symbol Dmytro Zahul in the context of the transitional state of culture.

Key words: symbol, symbolism, romanticism, liminality, preliminal state, postliminal state, rites of passage, explosion, revolution, modernism, Muzaget, cult of new, Ukrainian poetry, eschatological motifs, apocalyptic code, Dmytro Zahul, Yuri Lotman, Arnold van Gennep, Victor Turner.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

ТВОРЧЕСТВО ДМЫТРА ЗАГУЛА: ИСКАНИЯ НА ГРАНИ

Зоряна РИБЧИНСКА

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

Критическое и поэтическое творчество украинского поэта начала XX века Дмитрия Загула рассматривается в контексте теории лиминальности. Три сборника его стихов ((«З зелених гір» (1918), «На гранi» (1919), «Наш день» (1925)), интерпретированы как три стадии процесса перехода, а в свернутом вариинте представляют три этапа развития символистического дискурса в украинской поэзии: от акклиматизации образцов с других литератур до полного исчерпания в условиях тоталитаризма. Кроме этого, в статье проанализированы изменения структуры и функций поэтического символа в контексте переходного состояния культуры.

Ключевые слова: символ, символизм, романтизм, лиминальность, прелиминальное состояние, постлиминальное состояние, ритуалы перехода, взрыв, революция, модернизм, Музагет, культ нового, украинська поэзия, эсхатологические мотивы, апокалиптический код, Дмитрий Загул, Юрий Лотман, Арнольд ван Геннеп, Виктор Тернер.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 232–238
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 232–238

УДК 821.161.2-94"1923".09 О. Бабій

ЛІТЕРАТУРНА СИЛЬВЕТА ОЛЕСЯ БАБІЯ У ЖУРНАЛІ «МАСКИ»

Оксана УТРІСКО

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

Зосереджено увагу на періоді 1923 року у житті Олеся Бабія, який означено як продуктивний і вартісний. З допомогою культурно-історичного підходу до спадщини митця у часописі «Маски» актуалізовано художню вартість цієї його творчої спадщини.

Ключові слова: О. Бабій, журнал «Маски», творчість.

Журнал «Маски», який виходив у Львові 1923 року, був невід'ємною ланкою галицького сатирично-гумористичного дискурсу. Його створило те сатирично-січове товариство, яке було фаховим ядром попередника «Масок», журналу «Будяк». У складі «Масок» Лідія Сніцарчук насамперед виокремила імена Романа Купчинського, Левка Лепкого, Павла Ковжуна та «інших талантів», що мали відмінне від «будяківського», «своє бачення змісту сатирично-гумористичного часопису» [11, с. 52]. Згодом на авансцену редакційного життя часопису виведено ім'я його засновника, колишнього поета-січовика Миколи Голубця, який прагнув організувати такий гумористично-сатиричний часопис, в якому «публіцистика і сатира, поєднавшись, змогли б гостро і відверто висловлюватися про загальнонаціональні проблеми українців» [11, с. 53].

Дослідниця галицької сатирично-гумористиної преси періоду міжвоєння актуалізувала постать і Олеся Бабія у контексті «Масок» насамперед як автора злободенної, протицензурної проблематики [11, с. 53]. Варто зазначити, що його постать як літератора й учасника міжвоєнної літературної публіцистики лише починає потрохи окреслюватися. Наприклад, у бібліографічному покажчику Лілії Сироти, присвяченому літературній групі «Митуса» можна знайти відповідні позиції, які накреслюють вектори «пресового» буття Олеся Бабія у «Масках» [10].

Даючи панорамне осмислення ролі часопису у суспільно-політичному житті Галичини, авторка окреслила пресову стратегію часопису насамперед у типологічному зіставленні із публіцистичною та літературною практикою «Будяка», оскільки обидва видання були конкурентами у своїй ніші: «Маски» «...відрізнялися від "Будяка" розважливішою позицією: сатира богемістів дещо змінюється і стає радше меланхолійною, аніж комічною» [11, с. 53]. При цьому часопис не втрачав на політичній актуальності.

У визначенні головних тематичних векторів часопису Л. Сніцарчук звернулася до вислову О. Бабія із його фейлетона «Весняні рефлексії», що це

© Утріско Оксана, 2012

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

«політика, яка в нас так, неначе метелик, раз туди, раз сюди – як вигідно». Виокремлюючи імена учасників часопису, авторка підпорядкувала їх генеральній лінії пресових намірів видання, зазначаючи про публікації без підпису, або як витворені колективно. Отже, внесок індивідуальної творчості у загальну справу викликав інтерес – чи Романа Купчинського, чи Михайла Рудницького, тобто Ореста Ордана, чи Клима Поліщука. Не є винятком тут і постать Олеся Бабія, твори якого стабільно публікували на сторінках журналу.

Тому зосередимося на історико-літературній хронології та індивідуальній специфіці присутності О. Бабія у гумористично-сатиричному часописі «Маски».

Олесь Бабій тут фігурував як поет, перекладач, публіцист і загалом митець, здатний підхопити мистецьку тему з подачі свого колеги по цеху і розвинути її у спільній літературній грі. Взагалі вийшло лише чотири числа «Масок», хоча редакція оголошувала про періодичність виходу двічі на місяць і розповсюдження не лише «у краю», але і за кордоном. О. Бабій брав участь у трьох його числах, підписуючи свої дописи «Чмелик», «О. Бабій», «Ол. Бабій».

Перші три числа так і виходили з інтервалом що два тижні (30 березня 1923 року, 7 квітня, 30 квітня), а четверте, що стало останнім, – із місячним запізненням. Можна припустити, що причина припинення виходу «Масок» полягала не лише у тиску цензури, але й у матеріальній скруті. Про матеріальні труднощі редакції «Масок» відгукнеться згодом інший український гумористично-сатиричний часопис «Зиз». Л. Сніцарчук «зважить» правду і жарт цієї оцінки («видавець бл. п. Масок п. Мольо Голубець продав через "Маски" хату. А Кренжаловський, що мав спілку з "Будяком", то не міг довго отрястися. Аж перестав видавати "Будяка" і що йно тоді купив собі два кіна»): «Д. Кренжаловський у сатирично-гумористичній "журналістико-видавничій справі" більше участі не брав, Мольо ж і далі був "співробітником найріжнорідних газет та журналів, ... що скорше чи пізніше гинули від фінансових недомагань"» [11, с. 55].

Перший номер журналу вийшов з результатами втручання цензури. На сторінці п'ятій від допису О. Бабія залишилися лише його прізвище та ім'я. У першому варіанті випуску містилися малюнок П. Ковжуна з назвою «Вирішили» та стаття О. Бабія «Не перша стріла й не остання», присвячені «негативним знаковим подіям для українства Галичини», зокрема «узаконеній окупації Польщею Галичини» [11, с. 53]. Польська влада зобов'язала редакцію не «розширювати того друкованого числа» і перше число «Масок» потрапило до громадськості уже у другим тиражем [11, с. 53].

У «Масках» О. Бабій брав участь у різних видах художньої діяльності, – як окрема творча одиниця (наприклад, поезія «На великдень») і як співавтор (поезії із рубрики «Наш альбом») чи такий учасник колективу, частку якого у ньому важко встановити (епітафії).

У ролі співтворця епітафійної епіграми він «підхопив» мелодію, що її створив Роман Купчинський у першій серії епітафій на Д. Донцова, Ф. Федорціва, М. Голубця, Л. Лепкого, М. Струтинську, М. Гайворонського і на самого О. Бабія [8]. Другу серію епітафій «Маски» видрукували уже як спільні твори Р. Купчинського та О. Бабія. І тут уже знайдемо гумористичні, а подекуди й

сатиричні портрети М. Рудницького, М. Кедрина, П. Лисяка і Р. Купчинського. Важко визначити ступінь особистого внеску кожного зі співавторів у епіграму. Однак напевно епітафія Р. Купчинському – це твір О. Бабія:

Славний з епітафій Ромцьо хлопець ладний,
Колись був із нього вояк шоколадний.
Вірші пише красно і цілує масно;
Пальнув раз дурницю – вженився завчасно.
Та панни до нього липнуть ніби кляйстер,
Бо він поет добрий – ще ліпший танцмайстер [9].

У жанрі жартівливо і з гумором обіграно талант Р. Купчинського. Твір – насправді шаржований портрет, який зберігає подібність із прототипом через факти біографії (стрілецьке минуле, письменництво, зокрема й останні здобутки в жанрі епітафії, та факт раннього, на думку О. Бабія, одруження). Тут наявний «м'який, доброзичливий гумор» [5, т. 2, с. 581], без сатиричної в'їдливості, а образ бравого стрільця, січового молодця постає у грайливо-фривольних кольорах.

Драматургія сюжету цього невеличкого твору тотожна тій, що є у епітафії про О. Бабія у виконанні Р. Купчинського:

Це Бабій Олесь – поет грому, грюку,
Гаркоту крісів, гамору і гуку,
У вільних хвилях до любові рветься,
Що й не дивниця, бо він «бабій» зветься?.. [8]

У творі ті ж уводини в поетичний вимір особистості, згодом – представлення як бравого ловеласа через обігрування прізвища. Бачимо, що задекларовані як епітафії ці епіграми не мають того сатиричного наповнення, що б сприяло висміюванню в дошкульних виразах пороків конкретної особи чи суспільного явища [5, т. 1, с. 336–337]. Це радше шаржі.

Більшою сатиричною наповненістю відзначається віршований фейлетон О. Бабія «Весняні рефлексії», де висміяно реакційні видання «Заграва», «Слово», «Руслан». Ось, наприклад, сатирична візія часопису «Руслан», у якій оцінки видавничої стратегії часопису – натуралістично-брутальні: «...нову еру мабуть відновить нам «Руслан», / Чути запах гниючого трупа» [12]. Загалом же «Весняні рефлексії» справляють враження такого твору, наче з нього повідрізувано шматочки тексту – є збої рими і ритму. Можливо, це наслідок цензурного втручання, або ж версифікаційного недогляду.

Серед інших літературних ігор, учасником яких був О. Бабій, можна назвати жанр гумористичної афіші «Новий репертуар українського театру у Львові на 1923/24 р.» [6]. У переліку анонсованих до постановки вистав вказано імена «акторів» – учасників «Масок», а також, очевидно, й імена тих приятелів, що не образяться на жарт. Насамперед О. Бабія представлено як провідного актора у п'єсі «Нещасне кохання» Манька. Тут обіграно факт його драматичної любовної історії. Льоньо Лепкий характеризується як «Marcowy kawaler» (Березневий кавалер), «Сясьо», тобто Станіслав, Людкевич – як актор у

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

«Дисгармонії» Винниченка, Михайло Возняк – в «Украденому щасті» І. Франка. Бачимо, що і тут спрацьовує подібний, як у епіграмах, спосіб художньої інтерпретації об'єкта зображення – крізь призму творчих та життєвих його перипетій. Це наводить нас на думку, що авторами афіші могли бути або усі зазначені «Масківці», або, як у випадку епітафій, – Р. Купчинський та О. Бабій.

Цікавим також видається досвід поетичного змагання між митцями у рубриці «Наш альбом». У першому числі «Масок» у ній було вміщено спільний твір з чотирьох частин, кожну з яких написав окремий автор. Перша його частина під назвою «Стигла діва» належить Климу Поліщуку, друга під назвою «На провесні» – Олесеві Бабієві, третя, «Гумор-лицар», – Юрі Шкрумеляку, а четверта, «Другий акт», – Мольові, тобто Миколі Голубцеві. Те, що твір не має загальної назви, наводить на думку, що авторам залежало на наголошенні власної окремішності, можливо, й творчому змаганні. Не можна сказати, щоб їх об'єднувала наскрізна якась тема. Щоправда, настроєве захоплення-переживання стану молодості, свіжості, радості, бажання властиве першим трьом творам, четвертий же – М. Голубця – епіграмного характеру про щоденність. Клим Поліщук еротизував тональність власного твору, зберігаючи символістські координати. Це – заспів циклу:

Хто ти, ніжна, з лицем Мадонни?
Бачу, смуток зберегла калини! –
Чую сміх твій через соті гони,
Як нестримно він до серця лине.

В день весняний ти весняно ясна,
В ніч майову ти чарівно сміла, –
Як би рожа не була запашна,
Запашчіше твоє спрагле тіло!..

Взяв би руку, так огонь долоні,
Пригорнув би, як би міг обняти, –
В серці повно весняних симфоній,
Хто ж їх зможе в твоє перелляти?!..

– Ні, не треба! – раз сказала мрійно. –
Я не знаю, як ступає ліва…
І заграло серце мелодійно:
– О, невже ти тільки стигла діва?!.. [7]

Олесь Бабій, який іде другим у черзі віршування, підхопив весняну тематику, символістську загадковість, недомовленість. Образ соковитої панянки поет бачив більш традиційно і конкретно – як весну. Власний варіант жіночого образу він обрамив пейзажно-медитативною сюжетикою:

Розплакалась вод сльозами
В жалобі за морозами
Зима-вдова вмираючи.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Волочить ще остатки риз
В гаї, плаї, між верболіз
Ручаї розливаючи.

Серпанок білий хтось украв
В калюжі, грязи потоптав,
Розрізав жили рік мечем,
Ой, не мечем, а махом крил
Зпонад лісів і зпонад сіл…
І зойкнула зима плачем.

А вітер шумом гомонить,
Що вже зимі вмірать не жить
Бо з півдня – діва чарівна
Сміється сміхом сонця хмар,
Несе офіру на вівтар
Весела радісна весна [2].

Бачимо, що манера образотворення нав'язує до тієї традиції, що її зафіксувала літературна група «Митуса», у якій був і стрілець О. Бабій. Тут він, подібно до стрільця-митусівця Р. Купчинський, «любить персоніфікувати природу, – за влучним спостереженням М. Ільницького, при цьому або психологізує пейзаж, або матеріалузує через природні явища власний психологічний стан, іноді досягаючи в пейзажі поширеного філософського узагальнення» [4, с. 278]. Хоча йому М. Ільницький вділив насамперед «здатність бути радше поетом споглядально-рефлективного плану, чиї вірші порушують проблеми людської цивілізації, життя та смерті, таємниці буття» [4, с. 278]. Тут є мікрообрази, якими означив митець власну поезію стрілецької боротьби – вівтар, жили, мечі, офіра, жалоба, вмирання. Нагромадження алітерацій та асонансів споріднив із манерою символістського звукопису, актуалізованого поетичним досвідом П. Тичини.

Поетичну «естафету» О. Бабія підхопив Ю. Шкрумеляк, він також застосовував прийом персоніфікації в образі гумору-лицаря на білім коні, також обрамив його пейзажем-екстер'єром, оптимістичними пафосними інтонаціями. Отже, у цьому колективно-індивідуальному витворі О. Бабій, як і кожен митець тут, був ланкою однієї вервиці. Підхопивши тональність К. Поліщука, він створив власний окремий оригінальний твір, при цьому відповідно спонукав до дії свого наступника.

Цілком самостійною творчою одиницею постає О. Бабій у поезії «На великдень». У ній імпресійно-сиволістське переживання екзистенційного стану воскресіння у величний празник Христової перемоги. Митець осмислив його не лише у призмі філософській, але і національній – як день майбутнього воскресіння українського народу. Постає картина музичної і духовної єдності світу через поєднання зорових і слухових образів, переливи асонансів та алітерацій – в найкращих традиціях українського «тичининського» символізму:

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Дзвонять, дзвонять на дзвіниці
Дзвінко дзвони
В передзвін.
Линуть тони
Наче птиці
І щебечуть і радіють
Вісти радісні нам сіють,
Що воскрес із гробу Він...[1]

Появу поезій виразно лірично-символістського спрямування, що «не відповідали виразно сатиричному напрямку часопису» Л. Сніцарчук мотивувала тим, що вони, «однак відтворювали світоглядну естетику богемістів» [11, с. 53]. Тобто взято до уваги факт, що колектив «Масок», ще будучи у Складі «Будяка», наприкінці 1922 року створив літературно-мистецьке об'єднання «Богема», яке 1923 року в повному своєму складі і пішло з «Будяка». До складу «Богеми» як літературно-мистецького товариства, що було створене після розпаду стрілецької «Митуси» «для зміцнення модерних мистецьких пошуків на місцевому ґрунті» [3, с. 251], зараховують митусівців О. Бабія, Р. Купчинського, Ю. Шкрумеляка, молодомузівців Б. Лепкого, М. Рудницького, М. Голубця, художників П. Ковжуна, Р. Лісовського та ін. Ліля Сирота взагалі ж називала журнал «Маски» друкованим органом товариства [3, с. 251–252], характеризуючи його діяльність як організаційно-літературну та концертну. Тобто жанрова та стильова відмінність чистої лірики у «Масках» пояснена впливом літературної спільноти, у якій був і О. Бабій. Хоча, якщо вслухатися в інтонації О. Бабія тут, то побачимо насамперед символіста-митусівця. А стильова практика «Богеми» ще не надто осмислена у літературознавстві.

Отже, в гумористично-сатиричному часописі «Маски» 1923 року проявилися різні виміри творчого «я» О. Бабія у ліричній і сатиричній поезії, сатиричній прозі, перекладі. Творчий його силует насамперед розкривається у товариських і літературних взаєминах із іншими учасниками журналу. Літературні ігри, взаємні жарти, поетичні естафети означують рівень літературного дискурсу журналу та буття О. Бабія у ньому. Бачимо, що у поетичній техніці він не поривав зв'язку із тією традицією, що його створила – традицією стрілецького символізму та зі своєю стрілецькою творчістю.

Список використаної літератури

1. *Бабій О.* На великдень / О. Бабій // Маски. – Львів, 1923. – Ч. 2 (7 квіт.). – С. 2.

2. *Бабій О.* Напровесні / О. Бабій // Маски. – Львів, 1923. – Ч. 1 (30 марта). – С. 8.

3. Енциклопедія Львова. Т. 1 / За ред. А. Козицького та І. Підкови. – Львів : «Літопис», 2007. – 656с.

4. *Ільницький М.* Стрілецька поезія / М. Ільницький // Історія української літератури XX ст. : у 2-х кн. – Кн. І (1910–1930-ті роки) / за ред. В. Г. Дончика. – К. : «Либідь», 1993. – С. 277–279.

5. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.; Т. 2. – 624 с.

6. «Новий репертуар українського театру у Львові на 1923/24 р.» // Маски. – Львів, 1923. – Ч. 3 (30 квіт.). – С. 4.

7. *Поліщук К. І.* Стигла Діва / К. І. Поліщук // Маски. – Львів, 1923. – Ч. 1 (30 марта). – С. 8.

8. *Р. К.* Епітафії. І серія (Донцов, Федорців, Голубець, Струтинський. Л. Лепкий, О. Бабій, М. Гайворонський) // Маски. – Львів, 1923. – Ч. 2. – 7 квіт. – С. 6.

9. *Р. К.* Епітафії. ІІ серія (М. Рудницький, М. Кедрин, д-р П. Лисяк, Р. Купчинський) / Р. К., О. Б. // Маски. – Львів, 1923. – Ч. 3 (30 квіт.). – С. 4.

10. *Сирота Л.* Літературна група «Митуса (1921–1922): О. Бабій, В. Бобинський, Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк : бібліографічний покажчик / Л. Сирота; НДЦ періодики ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. – Львів, 2004. – 190 с.

11. *Сніцарчук Л. В.* Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20–30-х рр. ХХ ст. : історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості / Л. В. Сніцарчук. – Львів, 2001. – 240 с.

12. *Чмелик.* Весняні рефлексії / Чмелик // Маски. – Львів, 1923. – Ч. 2 (7 квіт.). – С. 3.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2012
Прийнята до друку 30.04.2012

OLES BABIJ'S LITERARY PORTRAIT IN JOURNAL «MASKY»

Oksana UTRISKO

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

This article is devoted to the period of journal «Masky» (1923) in O. Babij's life. The period is determined qualitative. Cultural and historical approach of O. Babij's creations appeal to the idea artistic potentions of O. Babij's creations.

Key words: O. Babij's, journal «Masky», creations.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СИЛУЭТ ОЛЕСЯ БАБИЯ В ЖУРНАЛЕ «МАСКИ»

Оксана УТРИСКО

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

В статье сфокусированно внимание на периоде 1923 г. в жизни Олеся Бабия, который осмислен как продуктивный и ценный. С помощью культурно-исторического подхода к творческому наследию писателя в журнале «Маски» актуализируется художественная ценность этого его творческого наследия.

Ключевые слова: О. Бабий, журнал «Маски», творчество.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 239–243
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 239–243

УДК 821.161.2–31.09"20" В. Вовк :13

МОДИФІКАЦІЇ «КАРАВЕЛИ» ВІРИ ВОВК

Надія КОЗІНА

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

Розглянуто повість «Каравела» Віри Вовк (Селянської). Зокрема досліджено основу, культурне підґрунтя твору, проведено паралелі з культурами різних країн. Виведено проблеми, які порушувала Віра Вовк у творі, зокрема: проблему протистояння сучасній людині, проблема буття людини в культурі, проблема непізнаності.

Ключові слова: діаспора, культура, синтез мистецтв, модернізм, романтизм.

«Каравела» Віри Вовк – прозовий твір наскрізь просякнутий модерністичними і постмодерними мотивами, але й із філософськими роздумами, що є характерним для авторки, адже сама вона є особистістю зі світоглядом наскрізь філософічним. Сама назва «Каравела», що означає «старовинний швидкий вітрильний корабель…» [2, с. 522] є досить-таки символічною для письменниці, адже життя Віри Вовк асоціюється саме з цим словом, водночас назвати цей твір автобіографічним не можна, єдине, що вказує на зв'язок із самою авторкою – прототип оповідача, доказом цього є присвята від Віри Вовк: «Романові Нижанківському, мореплавцеві», і герой-оповідач – Роман Мореплавець, що вже підтверджує внесення у тло твору реальних життєвих спостережень.

У всій прозі Віри Вовк можна простежити порушення проблеми культури у світі, поєднання і проведення паралелей і порівнянь з українською культурою. Варто відзначити її відповіді на питання культурології, це яскраво видно уже в перших великих прозових творах письменниці, зокрема «Духах і дервішах», «Вітражах», «Старих панянках». Письменниця у «Каравелі» розбудувала модерне сприйняття феномену культури, де на закиненому і незнаному для загалу атолі (кораловий острів, який найчастіше має форму розірваного або суцільного кільця, що оточує неглибоку лагуну) [2, с. 45] людина підноситься над тваринами завдяки своїй мислячій і тонко відчуваючій природі й культурі. Ця думка по-модерному протистоїть загальноприйнятому штампу техногенного розвитку суспільства. Хоча твір і несе у собі за основу – доказ розвитку тієї чи іншої культури чи то релігії, але ці прості жителі атола втілюють в очах авторки ледь не найвищу культуру, яку й найрозвиненіша цивілізація вигадати не зможе. Серед українських емігрантів чимало творців, які були піддані віянням інтуїтивізму та примітивізму, й у творі Віри Вовк відчувається захоплення цими художніми

© Козіна Надія, 2012

техніками. Якщо перекласти мистецьку рефлексію на мову філософії, то справді письменниця йде в руслі філософської праці з високим раціоналізмом та витонченими метафізичними розмислами, що поєднали глибоке зацікавлення первісними мотивами: музикою, живописом, мистецтвом виготовлення побутових речей. Погляд на історію культури перестає бути позитивістичним – ідея невпинного й незворотного прогресу вичерпує себе, у давності шукають того, чого не може дати сучасна культура: пафосу, наївності й водночас глибини світоглядного просвітлення. Адже в примітивному мистецтві, як виявляють заново (уперше – у романтизмі) у той час, відбивалися не раз найскладніші наукові, філософські та культорологічні ідеї.

Цю ідею тонкого співзлиття з мистецтвом у «Каравелі» можна спостерігати у найменших деталях. Батута охрестив дітей Герменжілдо, Елевтеріо і Сімфороз на честь святих, але в повсякдень їх і батьки, й інші жителі острова називали Реко-Реко («дерев'яний ударний інструмент…» [1, с. 91], Агого («два злучені дзвоники, з яких добувається звук паличкою» [1, с. 91] і Куїка («інструмент, що видає звук мов хлюпіт» [1, с. 91] – імена інструментів. Та й сам Бабута «хрищений» Бенто, а батута – «диригентська паличка» [1, с. 12]. Це не просто співзвучність з іменами, це характеристика кожного з дітей з відчуттям тонкостей розвитку кожного з характерів, це культорогічний підхід, характерний для літератури модернізму.

Віра Вовк показує красу й чистоту жителів атола, у простоті виражається багатство душі, яке не кожен вміє побачити й відчитати, що є досить характерним для романтизму. Жителі атола спочатку звертаються за медичною допомогою до знахаря Агріпіна, сучасного хабарника й неука, а потім до лікарки Санти, яка була для них святою, бо не брала грошей і вболівала за кожного усім серцем. Агріпін вбиває Санту в стані афекту, так і не зрозумівши справжньої глибини дару й філософії культури, яка щедро розгортається прямо перед очима. Непізнаність та сліпе дикунство авторка подає у стилевих особливостях постмодерну, та й Віра Вовк часто порушує тему «непізнаної культури» у прозі.

Для перших великих прозових творів Віри Вовк притаманною є фрагментарність оповіді, що є характерним для творів модернізму, але «Каравела» досить-таки цілісний щодо сюжету твір. Можливо, і не має суцільного, безперервного тексту як у класиків романтизму, бо на невеликий розмір твору 90 сторінок є аж 14 розділів, деякий з яких займає лише по 2–3 сторінки, але сюжет можна чітко пов'язати і зрозуміти.

Водночас, стиль поділу досить цікавий. Із перших сторінок авторка досить цікаво ввела образ оповідача, про якого вже можна довідатися з назви розділу, і це досить таки класично для поділу твору. Тобто, якщо розділ має назву «Батута», зрозуміло, що йтиметься про нього, і розповідь ведеться від першої особи; якщо – «Поліфем», то й оповідь вестиме саме він, розповідаючи про себе. Цікавим є образ автора, в кожному з розділів по-модерному він змінюється. Перший розділ має назву «Атол», і цей загальний образ автора, який в деяких розділах є справді присутнім лише крізь образ автора, але в деяких – ми прослідковуємо повноцінного героя твору, того ж самого Романа Мореплавця, короля атола.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Можливо, це є гра задуму і стилю. А вже далі розділи констатують сюжет, і прослідковується оповідач, той самий Роман Мореплавець, король атола.

Як характерно для літератури модернізму, якій притаманні формотворчість, експериментаторство, тяжіння до умовних засобів, антиреалістична спрямованість. Віра Вовк подала образ короля атола і підносячи його, одразу ж розповідла про його високу культуру: він дбає про людей, не вимагаючи за це нічого взамін, думає про майбутнє і розвиток острова (для прикладу, створений університет, хоча там і навчалися лише троє студентів), – але й водночас він стверджує, що він тут тимчасово, бо будує свою каравелу, на якій далі вирушить у вир життя, бо він – син моря. Експериментує з образом саме Романа, то надаючи йому реального прототипа, то змальовує правителем атола (образний ідеальний приклад для наслідування королям), то це мореплавець, що шукає свого невіданого досі відчуття неповторності. Досить таки фрагментарні та умовні засоби опису є для цього героя, водночас роблячи його досить цілісним.

Образ Вестберга-Бельмана – директора видавництва внесено у життя острова і власне є зав'язкою твору, який приїхав писати статтю про «дикий» острів, а відкрив для себе новий світ. Його перші враження відбиті у формі майже журнальної статті чи репортажу. Впадає в око панорамність картин, звернення уваги на деталях, характеристика й суб'єктивна оцінка ментальності, і такий щирий подив з побаченого. Герой захоплюється всім: від їжі й навколишніх дивних кущів до характерів людей і способу їх життя, яке будь-кого б ввело в жах дикістю, але натомість захоплює гармонійністю.

Авторка вдало змалювала з таким собі романтичним баченням життя цих жителів: на острові живе невелика кількість людей, але вони повноцінно існують, кожен зайнятий своєю справою, діти навчаються в університеті, є навіть свій майстер ювелірної справи Поліфем, який зробив корону для короля – справжній витвір мистецтва, а в повсякдень робив власноруч прикраси і возив їх обмінювати їх на харчі; жінки допомагають Санті та Ірії створювати речі для сиротинця. Але водночас Віра Вовк подала контраст цій ідилії. Це те саме вбивство лікарки через заздрість, це смерть Реко-Реко, який вирішив, що, прочитавши всі томи Британської енциклопедії, знає все на світі і помер, бо не бачив більше мети для життя, це негода, яка відплатила Агріпіну сповна.

Та й ніби не акцентовано авторка подає, але всі жителі в цей рай потрапили тому, що так незвично склалася в той чи інший момент життя їх доля. Поліфем, наприклад, маючи й освіту і роботу, пішов у світ по враження типу «Гуллівера», щоб написати свою дивовижну історію життя, і об'їхавши світ та побачивши безліч сучасних «радостей життя», розчарувався, бо не знайшов того, що б переповнювало дух. І лише тут, на атолі, куди він випадково потрапив, він знайшов спокій і кожен день був немов дар. Батута тікав зі своєю коханою від її багатого батька, якому такий незаможний зять був не до вподоби, а кораловий острів приніс йому щастя. Та й сам батько перед смертю знайшов дочку і «кості положив» на атолі, ідея всепрощення.

Усі герої є досить усуспільнені. Кожен зі своєю історією переджиття змінює уявлення про світ і буття у ньому, потрапляючи на цей острів. Саме цю

паралель між різними світами хоче звести авторка у єдину дорогу з наскрізно правильним підходом до життя.

У повністю бразильський настрій твору (а це і назви героїв, і наявність островів, і стиль життя, і характерна їжа, назви інструментів) усе ж Віра Вовк ввела згадку про свою Батьківщину. Король атола у розділі «Заповіт» починає розповідати про себе, тобто лише в кінці ми дізнаємося про його українське коріння, примусове виселення-втечу батьків з України (зі Львова), його народження на чужині «коли Європою трясла Друга Світова Війна» [1, с. 54], про прощання з батьками у Греції, які померли згодом від землетрусу «що навідав Атени» [1, с. 57], і слова-заповіт батька: «Тобі призначено жити в широкому світі. Пам'ятай тільки одне, сину: всі твої діла матимуть печать твоєї дідизни. Світ буде судити твій народ по твоїх ділах» [1, с. 58]. Він так і живе: усе життя мандрує зі своїм другом кораблем та супутником морем, але з прадідівським українським серцем, із батьківською настановою. Хоч у цьому випадку ці слова присвятила авторка мореплавцеві Роману Нижанківському, вона й сама все життя на чужині живе, але дбає про культурний розвиток своєї країни більше, ніж ті, хто живе на її теренах.

Не центральним у творі є символічність, точніше, узагалі фрагментарною, але символічним постає змалювання атола, його жителів, так контрастно авторка показала їхнє буття у сучасному світі без сучасності. Ця міфологемність, характерна для модерністів XX століття, стала центральним персонажем повісті, письменниця внесла міфи свої, що цілком можуть стати всезагальними. Ідея ідеалізації, яку вбачала у раціоналізмі і цілком є реальною для буття пронизує тонкою сюжетною лінією усіх персонажів повісті.

Отже, повість «Каравела» Віри Вовк насичена і просякнута модерністичними стильовими течіями, що підтверджується ідеями ідеалістичності, культурності та загальної раціоналізації. Це досягається завдяки філософським ідеям і є процесом перетворення реальних явищ, подій, проблем на ідіоми, символи, знаки – тобто абстрактні форми, що не відображають дійсності, а лише її символічно моделюють, створюють дещо подібне до адекватного їй душевного настрою (Д. Затонський).

Список використаної літератури

1. *Вовк Віра.* Каравела / Віра Вовк. – Львів : БаК, 2006. – 96 с.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. – 966 с.

3. *Залеська-Онишкевич Л. М. Л.* Різні світи Віри Вовк / Л. М. Л. Залеська-Онишкевич // Сучасність. – 1987. – 9. – С. 16–26.

4. Ріка життя Віри Вовк // Літературна Україна. – 2008. – 3 квітня.

Стаття надійшла до редакції 24.04.2012
Прийнята до друку 04.05.2012

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

MODIFICATION OF THE «CARAVEL» BY VIRA VOVK

Nadiya KOZINA

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

The article deals with «Caravel» Vira Vovk (Seljansjka). Specifically explored the philosophical basis and cultural background of the work. Displaying the problems raised Vira Vovk in his work, in particular the problem of resistance to modern man, the problem of human existence in the culture, the problem nepiznanosti.

Key words: diaspora, culture, synthesis of art, modernism and romanticism.

МОДИФИКАЦИИ «КАРАВЕЛЛЫ» ВЕРЫ ВОЛК

Надия КОЗИНА

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

В статье рассмотрено повесть «Каравелла» Веры Вовк (Крестьянской). В частности исследовано культурную основу произве-дения, проведено параллели с культурами разных стран. Выведены проблемы, которые нарушала Вера Вовк в произведении, в частности: проблему противостояния современному человеку, проблема бытия человека в культуре, проблема непознанности.

Ключевые слова: диаспора, культура, синтез искусств, модернизм, романтизм.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 244–249
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 244–249

УДК 821.161.2–1.09"198"Л. Костенко

КОЛЬОРОНАЗВИ У ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО (ЗБІРКА «ВИБРАНЕ» (1989))

Христина ВОЛОЩАК

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

Розглянуто кольороназви в системі індивідуального стилю Ліни Костенко, визначено їх місце та значення в організації художнього світу поетеси.

Ключові слова: кольороназви, метафора, поетична барва.

Серед здобутків талановитої плеяди поетів-шістдесятників творчість Ліни Костенко беззаперечно займає найчільніше місце. Основною домінантою поетичного світу авторки є слово, крізь призму якого вона бачить навколишній світ, творить оригінальні образи та глибокі метафори.

Одним із перших літературознавців, хто почав говорити про відчуття людини у поезії був Іван Франко «…наша мова найбагатша на означення вражень зору, менше багата, але все таки досить багата на означення вражень слуху і дотику, а найбідніша на означення вражень смаку і запаху» [8, с. 78]. Поезія Л. Костенко насичена різноманітними зоровими відчуттями, які читачі сприймають безпосередньо через колір. Часто авторка такі зорові відчуття створює крізь призму образних конструкцій з метафоричними значеннями.

У символіці кольорів виділяється спектр 7-ми найголовніших, які надають забарвлення сучасній поезії.

Найбільш вживаними у поезії Л. Костенко є ахроматичні кольори, зокрема **білий** та **чорний. Чорний колір** – «колір сажі, вугілля, найтемніший колір, повністю протилежний білому» [6, т. 11, с. 352]. Чорний колір Л. Костенко поєднує зі словами: сльози, корсетка, катафалк, телефон, зуби, полум'я, книга, шори, ніч, ворони. В одних випадках, справді, йдеться про поетичне забарвлення конкретних предметів: «Цей *чорний катафалк* в не лондонський туман…» [4, с. 235]. В інших – переосмислено і подано метафорично, як трагічне світосприйняття: «Бо тоді вже ніякий вітер не здме ту свічку з *чорним полум'ям*…» [4, с. 190]. Чорний колір є символом трагедії, горя. Водночас ця лексема у поезії Л. Костенко є втіленням неправди, зла: «Звикли до правди мої вуста. Нащо їм *чорне вино лукавства*» [4, с. 260]. У поезії Л. Костенко художні порівняння надають нового звучання кольороназвам: «Читаю ніч, немов би *чорну книгу*…» [4, с. 293].

© Волощак Христина, 2012

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Не менш важливим кольором у поезії Л. Костенко є **білий** – «який має колір крейди, молока, снігу» [6, І, с. 181]. Білий колір поетеса поєднує зі словами: кетяги, перевесло, вікно, хатка, квіти, кінь, світ, полум'я, вогонь, доріжечка, сніг. Ця барва пов'язана здебільшого з приємними асоціаціями. В інших випадках через білий колір авторка метафорично створює образи брехні, нечесності, домінантності зла у суспільстві: «У тебе з вуст пашіло *біле полум'я*...» [4, с. 288]; «А світ чадить, а світ уже *не білий*...» [4, с. 255]. Біла барва вплітається у поетичну тканину віршів, творячи неповторні зорові образи: «Ряхтять акацій *білі кетяги* в прудкій дитячій пелені...» [4, с. 117]. Білий колір зазвичай пов'язаний з позитивними емоціями, з оптимістичним, життєрадісним настроєм, розумінням світу, з добром – на противагу злу, смерті. Однак, цей колір асоціюється і з сумом: «І крутить туги *біле перевесло*...» [4, с. 334]. Цей колір викликає також настрій задумливої зажури, бо характерний для зими, коли припиняється розвій природи. Недаремно Л. Костенко змальовує зиму в художньому переосмисленні: «То *білий кінь*, то *білий-білий кінь* шукає літо у сухому листі» [4, с. 340]. Авторка вміло використовує протиставлення, щоб увиразнити поетичні образи: «*Білі-білі обличчя у чорній воді*...» [4, с. 392]. У вірші «Притча про ріку» [4, с. 355] поетеса вдається до порівняння: «І *лотоси біліли*, мов піали...». Чорний та білий кольори органічно вплітаються у художню тканину більш ніж 50-ти віршів Л. Костенко.

У поезії Л. Костенко сірий колір хоч і вживається менше, але відіграє важливу роль у поетичній палітрі творів. **Сірий** – «колір середній між білим і чорним, барва попелу» [6, т. 9, с. 229] – зустрічається більш ніж в 10-ти віршах. Сірими у творах поетки є очі, ідоли, віхола, обличчя, комарі: «Лиш клаптики червоного суконця шляхам лишає *сіра далина*...» [4, с. 337]. Окрім того, сірий колір асоціюється у читача із сумом, нечіткістю, невиразністю.

У поезії Л. Костенко зафіксовано декілька відтінків білого і сірого кольору, зокрема це срібний, сивий та сизий.

Срібний – «блискучого, сірувато – білого кольору» [6, т. 9, с. 619]. Цей відтінок поетеса використала для змалювання природи, зокрема у переносному значенні, використала зі словами: липа, дощ, клени, форель: «І наче Богу кланявся дуплу, де *срібні липи* чаділи від меду...» [4, с. 348]. Ріка, блиск води має срібний відтінок, і саме тому Л. Костенко витворила оригінальний, свіжий зоровий образ – «*срібна дніпровість*», що увібрав у себе все захоплення Дніпром, рікою, яка завжди дає вказівку на нашу історію, віковічну давнину: «На крутосхилах *срібної дніпровості* сідлає вічність чорного коня...» [4, с. 299].

Сивий – «сірувато-білий, білястий, білуватий, сріблястий» [6, т. 9, с. 153]. Л. Костенко використовує сиву барву для опису волосся, старості: «На скронях його *молода сивина*...» [4, с. 224]. Сивий колір метафоризується у довгому часі існування, у досвіді й у мудрості: «Вікам *посивіли вже скроні*, а все про волю не чувать...» [4, с. 201]. **Сизий** – «темно-сірий з синюватим полиском, сіро-голубий» [6, т. 9, с. 162]. Сизими у поезії Л. Костенко є голови голубів, дим, шибки, вечори і навіть мерзлота. Наприклад: «Пливе перон за *сизими шибками*...» [4, с. 98]. Цей відтінок може бути нейтральним, але водночас асоціюється з холодом, невиразністю, тугою.

Окрім ахроматичних, Л. Костенко використовує і хроматичні кольори, кількість вживання яких значною мірою не перевершує ахроматичних. Їх виявлено у 40–45 віршах. Найпоширенішими є зелена, жовта та червона барви.

Зелений – «один з основних кольорів спектра – середній між жовтим і блакитним» [6, т. 3, с. 553], «колір свіжої трави, листя» [7, с. 136]. Зелена барва традиційно викликає у нас асоціації з природою: лісом, полем, рослинністю. У поезії Л. Костенко зелений дає пряму вказівку на зорові відчуття, майже в усіх випадках, без метафоризацій. Колір вживається у поєднанні зі словами: мох, птиці, вир, лісочок, гілля: «*Зелений мох* на древній стрій заткали древні павуки…» [4, с. 290]. Зелений для поетеси є кольором спокою, символом життя.

Ліна Костенко використовує тільки один відтінок зеленого кольору – **смарагдовий** – «який має колір смарагду, яскраво-зелений» [6, т. 9, с. 391]. Цю барву, як і зелену, авторка використовує для опису забарвлення природних ландшафтів: діброви, лугів: «Після дощів *смарагдова діброва*…» [4, с. 113]; «Цвітуть смарагдові луги…» [4, с. 123]. Смарагдовий колір допомагає створити метафоричний зоровий образ: «І сонний гриб в *смарагдовій куфайці* дощу напився…» [4, с. 51].

Жовтий – «який має забарвлення одного з основних кольорів спектра – середній між оранжевим і зеленим» [6, т. 2, с. 540], «колір яєчного жовтка» [7, с. 104]. Жовтими у поезії Л. Костенко є рови, падолист, листя, глиця, береги, клени, світанки: «*Світанки жовті*, аж левині…» [4, с. 117]. Саме цей колір символізує екологічну катастрофу: «Усохли верби, *вижовкли рови*…» [4, с. 53]. Жовтий колір часом асоціюється з хворобою, відмиранням. Це метафорично відчуваємо навіть в описах природи: «А осінь хвора, *розлилася жовч*…» [4, с. 243]. Але разом з тим, ця барва набуває нейтрального, а то й позитивного звучання у поетичних осінніх акварелях: «Красива осінь вишиває клени червоним, *жовтим*, срібним, золотим…» [4, с. 323].

Серед відтінків жовтого кольору найулюбленішим для Л. Костенко є **золотий** – «кольору золота, блискучо-жовтий» [7, с. 143]. Він вжитий у понад 30-ти віршах поетеси. Можемо впевнено говорити, що для Л. Костенко ця барва є засобом передачі оптимістичного сприйняття світу. Для поетеси золотими є місяць, вікно, руки, дорога, дуби, клени, жита, день. Зрозуміло, що більшість позначень на золотий колір використовуються у переносному значенні: «Лежить дорога *золотом прошита*, іде з небес березова зима…» [4, с. 335]. Цей колір асоціюється із життям, сонцем, багатством. Саме тому, золота барва широко використовується в описах осені: «Звичайна хмара, сіра і осіння, пропише раптом *барви золоті*..» [4, с. 90]. Обігруючи асоціації, пов'язані з золотим кольором, світлом, Л. Костенко створює ряд неповторних зорових образів – місяця, місячного світла, місячного вечора: «І молодик над смужкою лісів поставить *позолочений апостроф*» [4, с. 328].

Значно рідше Л. Костенко в своєму поетичному доробку використовує колір оранжевий. **Оранжевий (помаранчевий)** – «те саме, що й жовтогарячий: жовтий з червонуватим відтінком, який має колір апельсина» [6, т. 5, с. 541]:

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

«Фарбує гном *оранжевий дашок*...» [4, с. 182]. У всіх зафіксованих випадках цей колір використаний для опису забарвлення капелюшків грибів.

Червоний – «який має забарвлення одного з головних кольорів спектра, що йде перед оранжевим, колір крові та його близьких відтінків» [6, т. 11, с. 296].

Колір червоний поетеса поєднує зі словами: намисто, кров, ружі, яблука, троянди, маки. В усіх випадках йдеться про забарвлення конкретних предметів: «*Червоні ружі* зблідли на виду...» [4, с. 134]. Червоний колір – колір кохання, пристрасті. Хоча він викликає і певну тривогу, оскільки асоціюється з кров'ю: «Малюєш обрій споконвіку такий *червоний у крові*...» [4, с. 201].

Поетеса активно послуговується відтінками червоного кольору, зокрема часто використовує такі барви, як багряна, пурпурова, рожева.

Багряний – «густо-червоний, пурпуровий» [6, т. 1, с. 391]. Цей відтінок асоціюється у поетеси із сонцем, його сходом або заходом: «*Багряне сонце* сутінню лісною у просвіт хмар показує кіно...» [4, с. 51]. Однак, Л. Костенко поєднує цей колір і з іншими реаліями, зокрема з осіннім листям: «І падають *багряні клаптики* шаману сивому до ніг...» [4, с. 332]. Інший відтінок – **пурпуровий** («темно-червоний чи яскраво червоний з фіолетовим відтінком, багрянець» [6, т. 7, с. 391]) – використано для підкреслення чарівної краси сонячного проміння, природи: «І *смужка* сонця тонко *пурпурова* далекий обрій пензликом торка...» [4, с. 113]. Однак, цей колір набуває символічного звучання як виклик несправедливому суспільству, брехні, у рядках: «Я одягаю *пурпуровий плащ*...» [4, с. 210]. **Рожевий** відтінок – «світло-червоний» [6, т. 8, с. 598] – є спокійнішим і несе тільки позитивні, теплі емоції: «Тихі ріки і *рожева даль*...» [4, с. 54].

У поезіях авторка звертається до ще одного хроматичного кольору. **Синій** – «який має колір з основних кольорів спектра, середній між голубим і фіолетовим» [6, т. 9, с. 182]. Поетеса поєднує цю барву зі словами: вікна, гора, притулок, іриси, втома. Синя барва для Л. Костенко – це втома, холод, нездійсненні сподівання: «До *синіх вікон* туляться дерева...» [4, с. 284]. Л. Костенко широко використовує **голубий** відтінок синьої барви – «ясний, має колір ясного неба, світло-синій, блакитний» [7, с. 70]. Цю барву поетеса вживає насамперед для опису неба, дощу: «Хтось підносив мене до неба, я вдихала його, *голубе*...» [4, с. 133]. Характерною рисою поезії Л. Костенко є те, що навіть у цілком традиційне, звичне поєднання голубого відтінку і неба поетеса вкладає глибокий зміст – відродження, оптимізм, жага життя: «На те й погорільці, – будуємо хату. Над хаткою *небо*, та знов *голубе*, Найвище уміння почати спочатку життя, розуміння, дорогу, себе» [4, с. 59].

Схожий за значенням до голубого відтінку є **блакитний** – «ясний, має колір ясного неба, світло-синій» [7, с. 43]. Ця барва характерна для опису води, нашої планети вцілому: «Дзвенить ручаїв стрімголова малеча *блакитною кров'ю* камінних глибин...» [4, с. 62]. Менш популярними у поезії Л. Костенко є смаглявий та бронзовий відтінки. **Смаглявий** – «темнуватого кольору, згорілий» [6, т. 9, с. 391]. Смаглявий колір у поезії Л. Костенко передає жіночу красу: «Люблю твоє тіло, *смагляве тіло*...» [4, с. 304]. **Бронзовий** – «має колір бронзи,

золотисто-коричневий» [6, т. 1, с. 239] – зафіксований лише один раз: «Тут феодали з *бронзовими лицями* жили, укриті шкурами лісів…» [4, с. 391].

Гру різних барв [6, т. 4, с. 355] передає **кришталевий** колір: «Чому верба від *крапель кришталева*?...» [4, с. 50].

Вицвілий має значення «втрата попереднього забарвлення, набування невиразності кольору» [6, т. 1, с. 539]: «Стара гравюра, *вицвіла картина*…» [4, с. 115]. Ця візуальна картина навіює на читача смуток за тим, чого не можна повернути.

Отже, у поезіях Л. Костенко перед нами постає різнобарвний світ. Найчастіше кольори, використані поетесою, викликають типові метафоризації: чорний – журба, тривога, зло; білий – добро, спокій; зелений – життя, радість тощо. Можливо, саме у цьому криється, поруч з іншими чинниками, спорідненість поетичного світу Л. Костенко з емоційним настроєм та життєвим досвідом читачів.

Позитивні емоції пов'язані із зеленою, оранжевою, рожевою, золотою, голубою барвами. А от жовтий колір частіше асоціюється з зажурою, хворобою. Однак, зовсім іншого звучання набуває цей колір, коли є одним з елементів мозаїки природи, особливо в описах осені, які поширені в поезіях Л. Костенко. В аналізованій збірці є цілий цикл – «Осінні карнавали», присвячений цій порі року. Ліна Костенко, як художник, малює цілі картини, вдало користуючись барвами. Недаремно в її поезіях є образи, пов'язані з малярством: «Останній пензель літньої майстерні – тополя зронить краплю багрецю…» [4, с. 339]. Поетичний пензель Л. Костенко майстерно наносить мазки, створюючи неповторні пейзажі. Гарячі кольори – червоний, жовтий та їх відтінки для поетеси є барвами осені, а синій, білий – кольорами зими.

Для Л. Костенко часто не вистачає звичайних слів, щоб передати особливості забарвлення реалій. Так і виникають неповторні метафоричні образи: «*І зливками розтопленого сонця лежать цитрини, груші й виноград*…» [4, с. 333]; «*Стоїть берізонька – як в іскрах золотих*…» [4, с. 322].

Для характеристики героїв деяких творів Л. Костенко майстерно користується описовими конструкціями, які разом з описом кольору розкривають і внутрішній світ персонажа: «У нього були дивні *очі – кольору повільної грозової хмари*…» [4, с. 393].

Отже, колір відіграє одну з основних функції творення оригінальних художніх образів, підсилює метафоризацію тексту, розкриває стиль поетеси. Водночас кожна барва сприяє розумінню та індивідуальній інтерпретації поезії Л. Костенко.

Список використаної літератури

1. *Бабій І.* «Фарби повинні приходити на допомогу слова» (кольори у художній мові М. Коцюбинського) / І. Бабій // Культура слова – 1997. – Вип. 50. – С. 26–31.

2. *Бабій І.* Передо мною стояв світ новий і чорний (Колористика у мові В. Стефаника) / І. Бабій // Культура слова. – 1996. – Вип. 48–49. – С. 50–54.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

3. *Губарєва Г. А.* Семантика та стилістичні функції кольоративів у поетичній мові Ліни Костенко : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.01 / Г. А. Губарєва; Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2002. http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/31124.html

4. *Костенко Л.* Вибране / Л. Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.

5. *Порожнюк А.* Червона барва в мові художнього твору / А. Порожнюк // Культура слова. – 1990. – Вип. 38. – С. 29–33.

6. Словник української мови: в 11-ти томах. – К., 1970–1980 р.

7. Тлумачний словник української мови «А, б, в...». – К., 2002.

8. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. / І. Франко // Зібр. творів : у 50-ти томах / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–120.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2012
Прийнята до друку 30.04.2012

COLOR TERM IN THE POETRY OF LINA KOSTENKO (COLLECTION «FAVORITES» (1989))

Christina VOLOSHCHAK

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

The article is concerned with color terms in the individual Lina Kostenlo's style system, defined their place and importance in the poet's artistic world.

Key words: color terms, metaphor, poetic color.

ЦВЕТОНАЗВАНИЯ В ПОЭЗИИ ЛИНЫ КОСТЕНКО (СБОРНИК «ИЗБРАННОЕ» (1989))

Кристина ВОЛОЩАК

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

Рассмотрены цветоназвания в системе индивидуального стиля Лины Костенко, определены их место и значение в организации художественного мира поэтессы.

Ключевые слова: цветоназвание, метафора, поэтическая краска.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 250–257
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 250–257

УДК 821.161.2–92.09"19/20" О. Пахльовська : 159.923.2

ПУБЛІЦИСТИКА ОКСАНИ ПАХЛЬОВСЬКОЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ

Ірина ШУТКА

Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, Львів, Україна, 79000
e-mail: igshutka@yandex.ru

На основі постколоніальної теорії проаналізовано ідейно-світоглядні орієнтири, проблемно-тематичні пріоритети, а також ключові концепти публіцистики Оксани Пахльовської.

Ключові слова: постколоніальна критика, постколоніальна література, дискурс, публіцистика, культура колонії, метрополія, Європа, Росія, ідентичність, концепт.

Постколоніальна критика – напрям постструктуралістської думки, спрямований на аналіз й осмислення досвіду народів, які звільнилися з-під колоніального гніту, – зародилася всередині минулого століття, коли заокеанські колонії країн Західної Європи здобули незалежність. Публіка та критика почали зацікавлено придивлятися до них, до їхніх проблем – проблем етнічності, національної ідентичності, культурної універсальності, культурної гібридності й культурної відмінності, проблем мови й історії [3, с. 323–324]. «Актори», які раніше лише мовчали за кулісами і слухали та приймали правду інших про себе, вийшли на культурну авансцену й заговорили – голосами Едварда Саїда, Гомі Бгабги та інших.

Згодом постколоніальний дискурс переступив через первісні межі, набув ширшого значення. На початку 1980-х термін «постколоніальна культура» охопив вивчення й порівняння культурних здобутків народів із колоніальним минулим [3, с. 324]. Відтак, після розпаду СРСР до кола об'єктів постколоніальних студій потрапили й пострадянські країни.

З відновленням української державності саме питання постколоніального дискурсу стали ключовими. Подолання ідеологічного спадку минулого, психологія постколоніального соціуму з її "патологіями" (як-от криза тожсамості, національне безпам'ятство), маргінальний статус і неконтактність культури, емансипація громадянства від держави і становлення громадянського суспільства – ці проблеми опинилися в центрі уваги багатьох інтелектуалів: Івана Дзюби, Євгена Сверстюка, Оксани Забужко, Юрія Щербака, багатьох інших, а зокрема й Оксани Пахльовської.

Мета нашої статті – використовуючи засади постколоніальної теорії, дослідити ідейно-світоглядні орієнтири та проблемно-тематичні пріоритети, а також ключові концепти в публіцистиці О. Пахльовської.

© Шутка Ірина, 2012

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Оксана Пахльовська – знакова для українського гуманітарного простору постать. Її називають «інститутом культури в одній особі» [6, с. 353], неофіційним послом України у світі. Письменниця, культуролог, перекладач, професор Римського університету «Ла Сап'єнца», науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. У її доробку – збірки віршів і новел, численні студії (надруковані в Україні та за кордоном італійською, англійською, польською, російською, іншими мовами) з історії давньої та сучасної української літератури як цивілізаційного перехрестя між Сходом і Заходом. О. Пахльовській належить фундаментальна праця з історії української літератури італійською мовою "Українська літературна цивілізація" – комплексне дослідження, в якому проаналізовано тисячолітню еволюцію європейського коду української культури. Крім того, О. Пахльовська є автором багатьох статей, написаних і опублікованих у різних виданнях («Сучасність», «День», «Україна молода», інші), починаючи з 1980-х років і до сьогодні. Ці інтелектуальні пошуки науковця поряд із творами Романа Іваничука, Василя Стуса, есеями Миколи Рябчука, Оксани Забужко, інших вписують у русло постколоніальної критики [3, с. 325].

Публіцистика О. Пахльовської – це глибоке аналітичне дослідження й діагностування стану українського соціуму, спроба зафіксувати сліди присутності (або ж причини неприсутності) української людини, спільноти, культури в історичних координатах і параметрах сучасного глобалізованого світу. У своїх статтях, есеях, які творять своєрідний макротекст, О. Пахльовська порушує болючі питання: несформованість, несистемність ідентичності й геополітичної ідеї України (що впливає на всі сфери її життєдіяльності), становище української мови, культури, науки, формування національної еліти та значення української діаспори для «материкової України», а також цивілізаційна належність України, її відносини з Росією та Європою, зв'язки на рівні «держава–суспільство», природа демократії й тоталітаризму.

«Відкритий лист до всіх, хто любить Україну», «Старт з руїни космодрому», «Гей, Республіка Банана!», «Бермуди Євразії в дискурсі чуми», «Робінзон і Манілов, або "Чому Захід є Захід, а Схід є Схід"», «Майдан, простір майбутнього», «Юнги на борту Ноєвого Ковчега» – ці та інші публіцистичні тексти О. Пахльовської, які постали з реалій переламних 1980–1990-х і сповненого суперечностей пострадянського періоду, в 2008 році були об'єднані у праці «Ave, Europa!» («ave» з латинської – формула привітання і водночас прощання). За цю «книгу великого інтелектуального формату» (Іван Дзюба) [4] у 2009-му авторка отримала Шевченківську премію. За визначенням самої публіцистки, ця праця – «це хроніка процесу наближення України до Європи – і віддалення від неї в роки незалежності. Діагностика поточної проблематики...» [8, с. 7]. А основна тема – культурна, інтелектуальна реінтеграція України з Європою як передумова для її політичної інтеграції. Паралельно О. Пахльовська розкриває актуальні онтологічні й аксіологічні проблеми української спільноти в постколоніальних умовах. Великою мірою йдеться і про пізнання – взаємопізнання України і світу та її самопізнання після затяжного підколоніального періоду самозабуття.

Якщо розмежовувати антиколоніальний і власне постколоніальний напрями, то за ідейною та проблемно-тематичною спрямованістю публіцистику О. Пахльовської варто вписати радше в антиколоніальну модель, яка передбачає активний опір (дистанціювання від агресивного Іншого, тобто колишньої метрополії, акцентування на літературі Опору) і яка пов'язана з націєтворчими й державотворчими завданнями [3, с. 330]. З іншого боку, авторка не обмежується простим запереченням колоніалізму, не прив'язує українську постколоніальну дісність й культуру до імперської чи постімперської структури (Радянського Союзу й Росії відповідно), а розглядає цю дійсність у найширшому контексті, чи то часовому, чи то просторовому. Крім того, залишається об'єктивною та критичною, їй притаманні плюралізм, толерантність, іронія й самоіронія. А це вже риси постколоніального напряму [3, с. 332].

Щодо відносин на рівні «колонія–імперія», тобто «Україна–Радянський Союз» або «Україна–Росія» (адже культурна, інформаційна, економічна політика останньої дає підстави говорити про певний вид неоколоніалізму з її боку), то О. Пахльовська відмежовується від інтерпретаційної схеми колишнього поневолювача, як і від сучасної Росії – агресивної «енергократичної неототалітарної системи». У цьому проявляється характерна для постколоніальної теорії деконструктивістська концепція децентрування (в нашому випадку – руйнування москвоцентризму) [1, с. 28]. Проте поряд із ворожою є також Росія, яку публіцистка приймає: «Люблю Росію європейську. Росію, яка вміє сумніватися, яка вміє дивитися на себе критичним поглядом. Росію, яка має сумління… Яка вміє поважати інші народи…» [5, с. 33], Росію Чаадаєва, Рилєєва, Герцена, Сахарова, Афанасьєва, Політковської [5, с. 36]. Проте наразі її надто мало, й О. Пахльовська співчуває цій державі, що, як вважає, потрапила у пастку власної імперської одержимості – наслідки очевидні: китайська і мусульманська колонізація, демографічна криза, поширення ксенофобії, втрата російською мовою культурного магнетизму внаслідок перетворення її на політичний інструмент… Аби втримати Україну, ця агресивна Москва вдається до шантажу, дискредитує її в очах світу – як цивілізованого партнера, потенційного члена євроспільноти. Насправді «в такий спосіб Росія не просто програє Україну. Програючи Україну, Росія програє також саму себе» [8, с. 432].

Зауважимо, політизованість – одна з ознак постколоніальної літератури. Прикладами є такі твори-протести проти імперського мислення, як «Разговор Великоросії з Малоросією» Семена Дівовича, анонімна «Історія Русів», «Сон» і «Кавказ» Тараса Шевченка та ін. [3, с. 323]. І нині чимало художніх творів містять значний антиколоніальний заряд, як-от «Записки українського самашедшого» Л. Костенко, або навіть здатні викликати чималий резонанс, як роман Василя Шкляра «Чорний Ворон» («Залишенець»). У постколоніальній теорії письменство розглядають як важливий чинник становлення національної свідомості [3, с. 326], зміцнення колективної ідентичності спільноти, яка була підневільною в минулому або прагне протистояти натиску новітнього поневолювача. «Літературний дискурс тісно переплетений з усіма іншими дискурсами, що є у суспільстві» [1, с. 742]; література, літературознавство стають неодмінною й активною складовою ширшого соціокультурного, суспільно-політичного контексту.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

На нинішньому етапі українське «бути чи не бути» О. Пахльовська пов'язує з цивілізаційним вибором України. Авторка не мислить її поза європейським контекстом: тільки європейський вектор, як переконана, вбезпечить Україну від «білорусизації» – нової форми русифікаційного пресингу (тобто неоколонізації), пасивного прийняття насаджуваної ззовні моделі існування [8, с. 165], тільки європейська Україна зможе розкрити весь свій потенціал. Концепт Європи є одним із ключових для О. Пахльовської. І мова не про бренд чи символ Європи як соціально благополучної території. Європа – зразок матеріального комфорту, однак не це головне. Для О. Пахльовської Європа – насамперед простір, де людина найбільше може почуватися людиною і якнайповніше реалізувати себе, «привілейований простір людської надії», «етично-естетична сутність», в основі якої такі, вживлені у щоденну практику, цінності, як свобода, верховенство права, культ знання, критичне мислення, толерантність, відкритість, плюралізм, вічний творчий пошук і вміння ризикувати. Це дуже нагадує Миколу Хвильового з його європейськістю, яку трактував як «категорію психологічну» – «допитливий людський дух», динамічний активний творчий тип [9, с. 674], «героїчна конструктивна психіка» [9, с. 732].

Саме тип мислення, певний набір ціннісних домінант, а не мова, релігія чи ще щось нині визначають лінію поділу українського суспільства – ні, не на Східну і Західну, а на європейську й радянську Україну, підкреслила О. Пахльовська. Два підходи до життя в одній зі статей вона розкрила з допомогою літературних образів Робінзона і Манілова. Розум, вічний пошук, сила волі, дієвість і активність першого – й інтелектуальні лінощі, безвольність, а відтак, безперспективність другого. «...Робінзон мислить категоріями щодення. Бо щодня треба встати і зробити щось таке, що дасть змогу пережити цей день і приготуватися до дня наступного... Він не хоче врятувати людство, а хіба тільки самого себе... Навіть його помилки – це конкретний досвід раціональної забудови простору, "втихомирення" хаосу через розгортання конструктивної людської волі» [8, с. 343]. «Все питання в тому, яку модель розвитку здатна обрати наша держава, – "робінзонівську" чи "маніловську"? Перша модель – складна і сповнена небезпек, – і виправдає себе не в найближчій історичній перспективі. А друга – хоч сьогодні побудуємо "аглицкий сад" над калюжею, пожуримося, що не такий, як хочеться...» [8, с. 355].

У найширшому контексті публіцистка протиставила Захід і Схід, європейськість і азійство, Європу і Росію... Чи означає така антитеза – колишня «погана» метрополія Росія й новий «перспективний» пункт призначення Європа – обожнювання останнього? Ні. Так само, як О. Пахльовська не демонізує Росію, вона не ідеалізує Європу. Неодноразово дорікає їй за прагматичність, бюрократію, корумпованість, зокрема у вищих ешелонах влади, подвійні політичні стандарти, наприклад, щодо подій на Балканах, у Чечні чи у ставленні до України (у 1930-х Європа «недобачила» Голодомор, нині лукавить через енергетичну залежність від Росії). Зрештою, публіцистка не забуває, що «Європа теж була жорстоким колонізатором» [5, с. 40], проте зуміла відмовитися від цієї політики, переосмислити минуле. І та модель, яку вона обрала – демократія та громадянське суспільство, – є, на думку О. Пахльовської, оптимальною. Авторка

погоджується з тим, що демократія – річ не ідеальна, однак саме ця форма відкриває перспективу для побудови найліпших умов для самореалізації кожного громадянина і суспільства. Демократія, пише авторка, – це тяжка і велика школа суспільного життя, бо є процесом, щоденною роботою й турботою кожного, потребує захисту, адже ризик втратити її існує завжди. Аби глибше збагнути суть демократії, О. Пахльовська ввела її в опозиційну пару з тоталітаризмом. «...Демократія як явище не існує в остаточному вигляді, на відміну від раз і назавжди (як люблять думати диктатори) застиглого в камені тоталітаризму... Демократія – це насамперед процес, в якому, як і в кожному живому русі, можуть траплятися помили і прорахунки. Демократія навіть не застрахована від політичних катастроф та антидемократичних інволюцій. Демократія має багато облич і варіантів. Капіталістичне суспільство як таке, формування якого відбувалося в політичній перспективі демократії, мало – і має – свої жорсткі форми і свої недосконалі виміри...» [8, с. 169–170]. Зіставлення демократії із тоталітаризмом – своєрідний світоглядний перегук з Іваном Багряним, який теж протиставляв цю форму більшовизму як соціально-політичному й національному поневоленню. Основним і незаперечним аргументом «проти більшовизму» для нього було становище людини у СРСР – «царстві абсолютного поневолення особи, уніфікації людини.., царстві не тільки централізованого виробництва і розподілу, але й централізованого думання. ...Царстві перетворення людини в раба, невільника, робота соціалістичної ідеї» [2, с. 93]. У текстах О. Пахльовської знайдемо чимало ідейно-тематичних перегуків, особливо, мабуть, з її духовними батьками – шістдесятниками: їй притаманні етичний інтелектуалізм Івана Дзюби, морально-етична аргументація Євгена Сверстюка, принциповість і безапеляційність Ліни Костенко, Стусів імператив свободи. О. Пахльовська послуговується тими ж категоріями: національна самосвідомість і гідність, право й обов'язок, свобода і рабство. Як і попередники, О. Пахльовська стверджує: тоталітаризм драматично калічить, викривлює людську свідомість, ідентичність.

Широкий проблематичний діапазон постколоніальної теорії охоплює і проблему ідентичності. Саме в ментальній, психологічній площині, а не у в зовнішніх чинниках («фінансові труднощі» чи «ворожі впливи») О. Пахльовська знаходить корінь українських проблем. Свого часу в українському характері проблему розгледів і Євген Маланюк: пригадаймо його «малоросійство» – «тип національно-дефектний, скалічений психічно, духово» [7, с. 221], «хитливість, зрадливість, зрада і агентурність», «капітуляція ще перед боєм» [5, с. 223], затьмарення і заникнення історичної пам'яті, притуплення національного інстинкту [5, с. 225]. Аналіз психології новітнього малороса – homo soveticus – один із наскрізних мотивів «Ave, Europa!» Публіцистка добирає їдкі метафори для цього гомо – біомаса під назвою «шаріков», колективний постколоніальний Франкенштайн. З проникливістю психолога пише, що він не здатен самостійно мислити, вибирати, сприймає світ стереотипно, є інертним, безініціативним, безвідповідальним, замкненим конформістом, байдужим, а то й агресивним до інших людей, знань, досвіду – все це результат тривалого підневільного й пасивного стану. Посттоталітарне суспільство, зазначає авторка, культурно

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

здеградоване, плебеїзоване, «лоботомізоване», бо не знає себе, своєї справжньої історії та культури, а відтак не має що оберігати й за що боротися. Публіцистка не шкодує різких, іронічних слів і на адресу влади – «радянського бестіарію» з цілим комплексом відповідних ментальних вивихів. Емоційно, але тверезо й без самоїдства говорить про українські невдачі, нереалізовані шанси. І так само емоційно, але без самозамилування і самозаспокоєння радіє з успіхів, як-от із помаранчевого Майдану, де, як вважає, народилося громадянське суспільство і де революція – в душах, свідомості – тільки почалась. Цей критицизм, іронія, сарказм – з того ж ряду, що нелюбов Івана Франка до русинів і Русі, й основа його, хоч як парадоксально, – саме любов і прагнення активізувати приспаний запас конструктивної енергії суспільства. О. Пахльовська наголошує: в тому, що Україна залишається малопривабливою для світу – непередбачуваною, без чіткої культурної та політичної ідентичності й осмисленої історії, асоціюється хіба з дешевою робочою силою, Чорнобилем і політичними скандалами – вина самої України.

Інший, за спостереженнями Володимира Панченка [4], центральний концепт у публіцистиці О. Пахльовської – культура. Для неї культура – це «невралгічний центр всієї проблематики: і політичної, і економічної...», «єдине, що рятує від забуття й відчуження. Єдине, що стирає дистанції – географічні, часові, духовні» [8, с. 135], вимір, у якому реально може проявити себе слабка (економічно, політично, військово) держава Україна. Вкінці 1980-х авторка констатувала: «І технологічно, і професійно наша наука й культура в цілому... трагічно відстали від цивілізаційної динаміки західного світу... Не сама культура відстала – є в ній явища, які могли б повноцінно функціонувати в контексті будь-якої розвиненої культури світу. *Відстали всі форми сучасного буття культури* – на рівні "індустріалізації", репрезентації та осмислення реальних її здобутків» [8, с. 45].

Один із важливих акцентів – чітке розуміння того факту, що Україна й нині відсутня на культурній мапі Європи, світу. Віки підколоніального буття – численні та системні репресії й табу (на факти, події, явища, постаті) – порушили природний хід і тяглість українського культурного процесу. Це деконструювало європейську природу української культури, редукувало її (зробивши чи не єдиною формою її репрезентації псевдофольклор [8, с. 76], заполітизувало, а відтак відчужило від суспільства і світу загалом. Такий, ширший, погляд на літературу традиційний для постколоніальної критики, адже «літературний розвиток за колоніальних часів означав постійне повернення на попередні позиції, щоразу знищувані колоніальною системою. Мали місце штучна ізоляція від попередньої вітчизняної і сучасної світової естетичної думки, нав'язане комуністичною ідеологією кружляння навколо безплідних догматів соцреалізму, масові репресії, голодомор, русифікація та інші руйнівні процеси, які переживала й література поневоленого народу» [3, с. 324–325]. У переддень розпаду СРСР професор констатувала критичний стан визначальних галузей українського гуманітарного знання, зокрема літературознавства. Писала про необхідність повернення у процес «вилученого літературного материка», який виявляє справжню творчу потугу України й ідейно єднає її з Європою, – це українське бароко, модернізм, письменство еміграції [8, с. 42].

Авторка прагне якнайповніше окреслити масштаби і наслідки деструкції, якої зазнала українська культура в минулому й простежити її розвиток тепер. У доповіді, виголошеній у 2001 році на Двадцятій річній конференції української проблематики в Іллінойському університеті, О. Пахльовська окреслила зміни, які відбулися в українській культурі за роки незалежності: «...одна частина культури замкнулась в анахронічному мисленні, у формі буття навспак. А інша – в уявно модерному мисленні з його псевдофутурологічними проекціями, – мисленні, так само відчуженому від реалій сучасного моменту. Так витворилися дві форми ментального "ескапізму" – в минуле і в майбутнє, – аби подалі від сучасності з її імперативом вирішувати проблеми *hic et nunc*, тут-і-зараз» [8, с. 216]. На думку авторки, українська культура зможе вийти зі стану загерметизованості, налагодити зв'язки зі світом і належно репрезентувати себе в ньому тільки через створення потужної теоретично-наукової та інституційної системи: підвищення рівня українознавчої науки до статусу самостійної дисципліни у славістиці, виховання високопрофесійної перекладацької школи й підготовку іншомовних видань про Україну, заснування кафедр і українських центрів за кордоном, належне дипломатичне представництво України, яке забезпечило б циркуляцію правдивої інформації про неї у світі. О. Пахльовська переконана: потрібен цілеспрямований, послідовний і активний, насамперед культурний та інформаційний, рух в Європу. І тут, як наголошує, потрібна відповідальність і щоденна праця кожного. Уся ж творча й наукова діяльність самої О. Пахльовської справді «підпорядкована одному великому проектові – Україні європейській» [6, с. 358], зокрема подоланню постколоніальних комплексів і синдромів (несформована ідентичність, пасивний триб життя, непам'ять), творенню нових ментальних настанов (активна дія, орієнтація на власні сили, відповідальність) [6, с. 354].

Осмислюючи досвід колоніального минулого й проблеми, що виростають на його ґрунті, авторка спрямовує погляд уперед («що завтра чекає наших дітей?»), намагається спроектувати, передбачити, яким може бути майбутнє України-колонії, яка й тепер, у період незалежності, за інерцією багато в чому залишається підколоніальною.

Список використаної літератури

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. 2-ге видання, доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.

2. *Багряний І.* Публіцистика : Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе. Друге видання / І. Багряний; упоряд. О. Коновал ; передм. І. Дзюби ; післямова Г. Костюка. – К. : Смолоскип, 2006. – 856 с.

3. *Будний В.* Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

4. День, що десятиліття «годує»: «Аве, Європа!», «Аве, Україна!» – основні думки і враження від презентації інтелектуального бестселера Оксани Пахльовської // День. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/262878>, 17.01.2009.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

5. Екстракт + 200. У двох частинах / За загальною редакцією Лариси Івшиної. – Видання перше. – К. : ЗАТ «Українська прес-група», 2010. Частина третя. – 1024 с.

6. *Квасниця О.* Філософсько-антропологічні моделі в публіцистиці Оксани Пахльовської / О. Квасниця // Вісник Львівського університету. – Львів, 2011. – С. 353–358. – (Сер. : Журналістика).

7. *Маланюк Є.* Книга спостережень / Є. Маланюк. – К. : Атіка, 1995. – 236 с.

8. *Пахльовська О.* Ave, Europa!: ст., доп., публіц. (1989–2008) / Оксана Пахльовська. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2008. – 656 с.

9. *Хвильовий М.* Новели, оповідання, «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети. / М. Хвильовий; вступ. ст., упоряд., приміт. В. П. Агеєвої ; ред. тому М. Г. Жулинський. – К. : Наукова думка, 1995. – 816 с.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2012
Прийнята до друку 30.04.2012

PUBLICISM OF OXANA PACHLOVSKA THROUGH THE PRISM OF POSTCOLONIAL THEORY

Iryna SHUTKA

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

In the article an attempt was made to analyze ideological, problematic and thematic priorities, as well as basic concepts in publicistic works of Oxana Pachlovska on the basis of postcolonial theory

Key words: postcolonial criticism, postcolonial literature, discourse, publicism, culture of colony, metropolis, Europe, Russia, identity, concept.

ПУБЛИЦИСТИКА ОКСАНЫ ПАХЛЬОВСКОЙ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ ТЕОРИИ

Ирина ШУТКА

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

На основе постколониальной теории проанализировано идейно-мировоззренческие ориентиры и проблемно-тематические приоритеты, а также ключевые концепты в публицистике Оксаны Пахльовской.

Ключевые слова: постколониальная критика, постколониальная литература, дискурс, публицистика, колониальная культура, метрополия, Европа, Россия, идентичность, концепт.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 258–263
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 258–263

УДК 801.73:821.161.2–1"19" О. Теліга : 17.035.3

НАЦІОНАЛЬНО-ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ПЕРЕДУМОВА ПІЗНАННЯ ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ

Надія ПИСКО

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

Досліджено структуру і сенс національно-екзистенціальної інтенціональності як перспективної теорії інтерпретації. Вказано, що вона є гомогенною щодо світогляду Олени Теліги.

Ключові слова: нація, сенс, інтенціональність, екзистенціалізм, методологія, герменевтика, Олена Теліга.

Вивчення поетичної, публіцистичної та епістолярної спадщини Олени Теліги передбачає уважне вивіряння власної методологічної бази, з метою уникнення непродуманих екстраполяцій, контекстів та порівнянь. Одним із аспектів такого вивіряння вважаємо обрання в якості методологічної домінанти дослідження низку ідей національно-екзистенціальної методології інтерпретації, що утворюють основну інтенціональність дослідницької свідомості. У нашому випадку йдеться про зорієнтованість (інтенцію, за Е. Гуссерлем) наукової свідомості на творчість О. Теліги як об'єкт тлумачення.

Попри ґрунтовні студії Д. Донцова, Ю. Клена, О. Ждановича, Ю. Бойка, В. Державина, Б. Рубчака, Б. Бойчука, Ю. Шереха, С. Андрусів, М. Жулинського, Т. Салиги, М. Ільницького, О. Багана, Б. Червака, Н. Миронець, С. Українець, О. Климентової та ін., методологічні питання тлумачення націоцентричних авторів потребують глибшого аналізу в сучасному літературознавстві. Передусім це стосується тлумачення проблеми націоекзистенціальної інтенціональності. У цьому можемо вбачати *актуальність* нашої роботи. Не згадуємо вже той факт, що цю актуальність підкреслюють факти замовчування та фальшування творчості О. Теліги у підрадянський період, а також потреба нової інтерпретації її спадщини.

Метою нашої студії є витлумачення суголосних світоглядові авторки методологічних основ літературознавчого тлумачення. *Об'єктом* дослідження, при цьому, є національно-екзистенціальна методологія інтерпретації як така. *Предмет* роботи вужчий: йдеться про інтерпретацію низки методологічно значущих ідей, що структурують поняття національно-екзистенціальної інтенціональності. Для досягнення поставленої мети послуговуємося такими

© Писко Надія, 2012

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

методами: історико-генетичним, герменевтичним, постколоніальною критикою та націологічною методологією тлумачення.

Насамперед звернемося до самого поняття «національно-екзистенціальна інтерпретація», котре зародилось у наукових студіях Василя Іванишина з кінця 1980-х років («Українська Церква і процес національного відродження» (1990), «Світогляд нації» (1990), «Мова і нація» (1990), «Голос із вершин духовності» (1991), «Нація. Державність. Націоналізм» (1992) та ін.). Важливим складовим цього поняття є категорія нації, котру В. Іванишин визначає так: «Нація – це природно-соціальна спільність людей, об'єднаних навколо ідеї свободи, боротьба за здійснення якої чи її державна реалізація підіймає народ до самостійного політичного життя». В іншому місці він уточнює: «По-перше, що нація – це спільність не просто етнічна, а передусім ідейна. По-друге, що вона виникає і тримається на дії двох чинників різного характеру – природно-соціального і духовно-конвенціонального. Тобто, з одного боку, нація є таким же соціальним явищем, утвореним на основі кровно-генетичної спорідненості, як сім'я, рід, плем'я, народ. З другого – людей об'єднує в націю спільність мети, єдність мови, культури, інтересів та цілеспрямована діяльність – у різних сферах, але політично значима. По-третє, що національна єдність людей – усвідомлена і дієва» [2, с. 35]. Очевидно, що першим схоже поняття нації дав Т. Шевченко у поемі «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнє посланіє».

Іншим структурним компонентом досліджуваної категорії виступає поняття екзистенціалізму та екзистенційності. Екзистенціалізм (зачинатель – С. Кіркегор, основоположник – М. Гайдеггер) розуміємо як філософський напрям, який акцентував основну увагу на індивідуальному самовираженні людини. Філософія екзистенціалізму виходить з того, що людина, зокрема людина XX ст., відчуває певну абсурдність у світі, і тому незадоволена, відчужена, перебуває у відчаї. Тільки свобода людини та свобода вибору дають їй змогу самовиявитися, самовиразитися і надати сенсу своєму існуванню; водночас такий вибір пов'язується із відповідальністю перед собою та перед іншими. Індивідуальність, сутність, суб'єктивність, свобода, смерть, час і майбутнє – це основні теми екзистенціалізму. Головною ідеєю екзистенціалізму є переконання, що людина творить, «будує» сама себе такою, якою є через власний внутрішній вибір, у якому виявляється свобода як власний атрибут індивіда [1, с. 243].

Дослідники вказують на те, що український варіант екзистенціалізму відрізнявся від низки схожих досвідів у Західній Європі. Йдеться передусім про проблему існування (чи виживання) нації в умовах денаціоналізуючої окупації рідної землі. Звідси українська літературна проблематика не стільки екзистенціальна – пов'язана з існуванням окремого індивіда, скільки національно-екзистенціальна – пов'язана з виіснуванням нації (колективного індивіда) в суто екзистенціальній ситуації «на межі» [4].

Отже, погоджуючись із думкою фахівців (В. Іванишина, Я. Радевича-Винницького, П. Іванишина та ін.) під ***національно-екзистенціальної методологією***, розуміємо теоретичну модель, котра є іманентною українській герменевтичній

традиції системою регулятивних принципів національного мислення, ідейним підґрунтям національного світогляду, що випливає з класичної філософії національної ідеї та онтологічно-екзистенціальної інтерпретації сенсу національного існування і спрямована на освоєння, вивчення і захист буття нації. В основу цієї універсальної гуманітарної методології покладено досягнення філософії нації (Гердер, Руссо, Фіхте, Гегель, Маміямі, Манчіні, Мадзіні, Карлайл, Ніцше, Дільтей, Шпенглер, Морра, Гайдеггер, Рамос, Юнг, Хюбнер та ін.), націології (Старосольський, Бочковський, Ребет, Гумільов, Андерсон, Сміт, Гантінгтон, Касьянов та ін.) та передусім філософії та ідеології українського націоналізму (Т. Шевченко, Олена Пчілка, Г. Конiський, І. Нечуй-Левицький, Б. Грінченко, І. Франко, Леся Українка, М. Міхновський, В. Липинський, Д. Донцов, Ю. Вассиян, Є. Маланюк, А. Кримський, М. Сціборський, С. Ленкавський, О. Ольжич, С. Бандера, Я. Стецько та ін.).

Основоположником національно-екзистенціальної методології (переважно в художній формі) став Т. Шевченко, більшою (концептуально) чи меншою (частково) мірою розвивали цю методологію в руслі літературознавства М. Костомаров, П. Куліш, О. Конiський, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, Леся Українка, Д. Донцов, С. Смаль-Стоцький, Л. Білецький, Г. Костельник, Б.-І. Антонич, А. Кримський, Є. Маланюк, Ю. Липа, О. Ольжич, О. Теліга, ранні У. Самчук та Ю. Шерех, Ю. Бойко, О. Тарнавський, С. Гординський у наш час – С. Андрусів, О. Баган, М. Бондар, О. Вертій, І. Денисюк, В. Дончик, М. Жулинський, П. Іванишин, С. Квіт, Г. Клочек, В. Моренець, Л. Мороз, М. Наєнко, В. Панченко, В. Пахаренко, Т. Пастух, О. Пахльовська, Т. Салига, Л. Сеник, Г. Сивокінь, Л. Скупейко, Н. Шумило та ін. [3, с. 68]

Визначальним, як вказують дослідники, у національно-екзистенціальній методології (термін і концепція В. Іванишина, наукова експлікація Петра Іванишина) є ***національний імператив***: усе те, що утверджує буття нації в часі і не суперечить релігії (у нашому випадку – християнству), – є добром, а все те, що шкодить нації і релігії, – є злом. У гуманітарній царині, зокрема у літературознавстві, це означає, що, по-перше, позиція дослідника мусить бути верифікована (звірена) з християнством та ідеєю свободи народу; по-друге, науковець зобов'язаний осмислювати дійсність (у тому числі й текстуальну) передусім у категоріях захисту, відтворення і розвитку нації [3, с. 68–69].

Класичним прикладом національно-екзистенціального мислення вважають методологічний принцип (авторське формулювання національного імперативу) І. Франка: «Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими "вселюдськими" фразами покрити своє відчуження від рідної нації» [6, т. 45, с. 284].

Розвиваючи ці міркування в герменевтичному аспекті, П. Іванишин вказав на існування двох основоположних засновків-передсудів (чи передсуджень), котрі визначають сутність націоекзистенціального тезаурусу [5, с. 154–155]. *Перший засновок-передсудження* стосується більше літературознавства і ґрунтується на

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

переконаності в тому, що художня література (ширше – мистецтво) є одним із основоположних елементів національного буття і тому будь-яка інтерпретаційна стратегія, котра претендує на істинність, мусить враховувати цей факт.

При цьому дослідник наводить приклад фундаментального мистецького принципу Т. Шевченка, втіленим в образі «слова» «на сторожі» «малих отих рабів німих» – упослідженого покоління земляків. Схоже націоекзистенційне усвідомлення виражене Франком у його «посланії» – пролозі (1905 року) до поеми «Мойсей», де отримуємо тісно переплетену тріаду взаємозалежних енсів (індивідуального, колективного та художнього буттів) – митець–народ–художня творчість:

Народе мій, замучений, розбитий,
Мов паралітик той на роздорожжу,
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!

Твоїм будущим душу я тривожу,
Від сорому, який нащадків пізніх
Палитиме, заснути я не можу.

.....

О, якби пісню вдать палку, вітхненну,
Що міліони порива з собою,
Окрилює, веде на путь спасенну!

.....

Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий,
Та повний віри; хоч гіркий, та вільний,
Твоїй будущині завдаток, слізьми злитий,

Твойому генію мій скромний дар весільний [6, т. 5, с. 212–214].

Другий засновок-передсудження має більш загальнометодологічне значення. Він зобов'язує дослідника розглядати націю як аксіальну дійсність, що детермінує і буття індивіда і його герменевтичну здатність (у нашому випадку йдеться про інтерпретаційний потенціал і художнього і філософсько-теоретичного дискурсу І. Франка). (До речі, як вказує П. Іванишин, усі інші національно-екзистенційні передсуди так чи інакше визначаються цими двома домінантними, засновковими.)

Прикладом використання цього засновку на практиці стає знову твір Каменяра. У філософсько-політичному, навіть ідеологічному, розмислі-зверненні «Відкритий лист до галицької української молодежі» (1905), І. Франко передчуває появу «переломових подій», прихід нової доби, коли «бурхлива хвиля історії захапує нас самих, ставить нашу націю майже в центрі випадків» і формулює власні національно-екзистенціальні настанови, маючи саме націю за ту дійсність, котра повинна детермінувати акціональні імперативи (в тому числі – й герменевтичні) особистості. Ось як це ми спостерігаємо у випадку конкретизації націоналістичного принципу соборності, органічного – через процес національно-духовної ідентифікації – для мислення кожного українця: «Ми

мусимо навчитися чути себе українцями – не галицькими, не буковинськими українцями, а українцями без офіціальних кордонів. І се почуття не повинно у нас бути голою фразою, а мусить вести за собою політичні консеквенкції. Ми повинні – всі без виїмка – поперед усього пізнати ту свою Україну, всю в її етнографічних межах, у її теперішнім культурнім стані, познайомитися з її природними засобами та громадськими болячками і засвоїти собі те знання твердо, до тої міри, щоб ми боліли кождим її частковим, локальним болем і радувалися кождим хоч і як дрібним та частковим її успіхом, а головно, щоб ми розуміли всі прояви її життя, щоб почували себе справді, практично частиною його» [6, т. 45, с. 401, 405].

Окремо варто виокремити один із принципів націоекзистенціальної методології, котрий прямо стосується предмета нашого дослідження. Йдеться про метод методологічної верифікації, розроблений П. Іванишиним на основі теоретичних праць І. Франка. Дослідник вказує, що «евристичний (навіть загальнологічний) сенс методу методологічної верифікації стосується передусім метакритичної сфери і полягає, на нашу думку, у звірянні відповідності проголошених методологічних постулатів постулатам справжньої методологічної бази, котра випливає з емпіричного текстуального матеріалу. Епістемологічної конкретизації даний метод набуває саме в межах національно-екзистенціальної методології» [5, с. 153]. У нашому випадку, як свідчать студії інших дослідників, можемо говорити про гомогенність методологічних принципів націоекзистенціальної герменевтики, культурного екзистенціаізму та тієї донцовської «естетики Шевченка», котру культивувала О. Теліга, вісниківство взагалі.

Отже, підсумовуючи все вищесказане, зазначені моменти допомагають вийти на сутність та структуру національно-екзистенціальної інтенціональності. Під останньою, на нашу думку, варто розуміти ***здатність людської свідомості, зокрема творчої, спрямовуватись на проблеми національного буття.*** Певним синонімом до інтенціональності у герменевтичний традиції може бути термін «сенс» (чи «смисл»). Ці розмірковування про національно-екзистенціальну інтенціональність можуть служити робочою методологічною домінантою подальшої інтерпретації творчості О. Теліги та інших націоцентричних авторів (передусім – вісників).

Список використаної літератури

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.

2. *Іванишин В.* Нація. Державність. Націоналізм / В. Іванишин. – Дрогобич : ВФ «Відродження», 1992. – 176 с.

3. *Іванишин В. П.* Нариси з теорії літератури: навч. посібник / В. П. Іванишин [упоряд. тексту П. В.Іванишина]. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.

4. *Іванишин П.* Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя) / П. Іванишин. – Дрогобич : ВФ «Відродження», 2003. – 296 с.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

5. *Іванишин П. В.* Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : монографія / П. В. Іванишин. – Дрогобич : ВФ «Відродження», 2005. – 308 с.

6. *Франко І.* Зібр. творів : в 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2012
Прийнята до друку 30.04.2012

NATIONAL EXISTENTIAL INTENTIONALITY AS METHODOLOGICAL THINKING KNOWLEDGE OF CREATIVITY OF OLENA TELIGA

Nadija PYSKO

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

The article examines the structure and meaning of national existential intentionality as a promising theory of interpretation. The author points out that it is a homogenous of outlook of Olena Teliga.

Key words: nation, meaning, intentionality, existentialism, methodology, hermeneutics, Olena Teliga.

НАЦИОНАЛЬНО-ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ПРЕДПОСЫЛКА ПОЗНАНИЯ ТВОРЧЕСТВА ОЛЭНЫ ТЭЛИГЫ

Надежда ПЫСКО

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

В статье исследуется структура и смысл национально-экзистенциальной интенциональности как перспективной теории интерпретации. Автор указывает, что она является гомогенной к мировоззрению Олэны Тэлигы.

Ключевые слова: нация, смысл, интенциональность, экзистенциализм, методология, герменевтика, Олэна Тэлига.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 264–268
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 264–268

УДК 821.161.2-1.09"20":7.036.2

ІМПРЕСІЯ ЯК КЛЮЧ ДО РОЗУМІННЯ ГЕРМЕТИЧНОЇ ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА (ЗБІРКА «СИНЯ РАДІСТЬ»)

Олеся Ребрик

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

Розглянуто особливості збірки «Синя радість» Василя Голобородька, акцентовано на імпресіоністичних засобах відчитування ліричних настроїв поезії.

Ключові слова: засоби імпресіонізму; враження; герметична поезія; семантика синього кольору.

Уважається, що імпресіонізм є сполучною ланкою між реалізмом та модернізмом, оскільки увага до людини як предмета зображення вже акцентувалася на індивідуальності її внутрішнього світу, на неповторності та динамічності людського життя. Це художнє відкриття легко поширилося на інші стильові напрями, а також дало початок літературному імпресіонізму, як самостійному естетичному явищу. Звідси й особливе дешифрування імпресіоністичних кодів у літературі, плюралізм трактування теорії імпресіоніз-му у прозі та поезії, поява його нових різновидів у національних мистецтвах. Що стосується українського літературознавства, то починаючи з 20–30 років XX століття з'являється чимало праць, присвячених імпресіонізму. Проте в період радянського літературознавства цей напрям перестає бути предметом дослідження, а творчість українських письменників-імпресіоністів трактується винятково з позиції реалізму. Згодом, щоправда, інтерес дещо пожвавлюється (70–80 роки), проте стосується це імпресіонізму на рівні художніх прийомів. Лише впродовж останніх десятиліть українському імпресіонізму відведено ту увагу, на яку заслуговує окреме стильове явище в історії розвитку мистецтва художнього слова.

Разючу відмінність від попередників художники-імпресіоністи (Моне, Мане, Ренуар, Піссаро…) досягали особливою концепцією кольору в художньому просторі. Юрій Кузнєцов, теоретик літератури, що досліджував впливи імпресіонізму в українській літературі XIX століття, назвав такий вияв у літературних текстах актуальним художнім простором [5, с. 14]. У творчості Василя Голобородька, поета-шістдесятника, представника герметичного напряму в поезії, згадуваний актуальний художній простір є своєрідною зоною комфорту, в якій творяться кращі зразки сучасної поезії.

Світобачення імпресіоніста є передусім ліричне. Для аналізу було обрано збірку В. Голобородька «Синя радість» (1980). Варто почати із символіки

© Ребрик Олеся, 2012

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

використаного автором кольору. Його можна трактувати з кількох позицій. У міфології синій колір – колір морського простору й неба. Він символізує вірність та чесність, але водночас, цей колір викликає тривогу, оскільки часто асоціюється із небезпечною природною стихією – блискавкою (у «Слові о полку Ігоревім» знаходимо: «тріпотять сині блискавиці»). Очевидно, з цієї причини синій колір пов'язаний з потойбічним світом (на Галичині під час жалоби пов'язували голову не лише чорними, але й синіми хустинками) [1, с. 473]. У деяких регіонах заборонялося накривати весільні столи синіми скатертинами, а одяг відповідного кольору був характерний для носіння в піст. Однак є й протилежні уявлення. Наприклад, вірять, що чарівна квітка папороті, яку шукають у купальську ніч і яка сприяє щастю людини, цвіте саме синім кольором (хоча у поезії «Метелик тиші» Василя Голобородька купальська ніч означена епітетом «кароока»[1]). Негативне тлумачення синього кольору характерне й для міфології народів, що живуть на протилежному боці Євразії. Зокрема, в індуїзмі та тибетському буддизмі наявні численні образи синіх злих божеств. Синій, як колір смерті, відомий також у культурах центральної Америки (здебільшого саме бірюзою інкрустували черепи померлих). На підтвердження домінуючого негативної символіки синього кольору можна вважати тезу французького філософа та антрополога Люсьєна Леві-Брюля про те, що зрощення понять синій-біда є настільки стійким, що не потребує доказів [7]. Про семантику синього кольору знаходимо і в Платона. Він пояснює значення блакитного одягу в жерців єгипетського божества Ісіди тим, що дивлячись на них підноситься дух до неба. Подібно видатний римський оратор Цицерон одягався в синє, щоб дати зрозуміти його зв'язок із возвишеним. У давніх римлян синя барва була характерною для Юпітера – бога неба. Що стосується трактування значення синього кольору християнством, то варто згадати, що відповідний колір одягу Богородиці є символом скорботи.

Підсумовуючи такий дещо побіжний аналіз семіотики синього кольору, можна висловити припущення, що синій колір завжди символізує смерть – або як припинення життєдіяльності (негативне значення), або як потойбічне життя, світ мудрості (позитивна символіка). Художники-імпресіоністи часто використовували синю фарбу в своїх картинах. Знаємо багато зразків полотен, де домінує цей колір (Клод Моне «Враження. Схід сонця», Едуард Мане «Прогулянка у човні», Ежен Буден «Гавань в Трувілі», «Вітрильник в Гаврі»...)

Палітра збірки Василя Голобородька «Синя радість» [2] складається переважно із основних кольорів: синя радість, синє каміння, сині нитки, жовті сльози, зелений крик, зелені води, зелені помахи, білі води, біла стіна, червоні казки, червоні вежі, чорне чаклування тощо. Проте найчастіше й найбільш семантично навантаженим є синій колір: «усе тут синіє розмовою / і наче джерело» (поезія «Тиха бджола»); «крига синього каміння трутизну цідить» («Холодний мак»); «прадавніх спогадів про блакитне прадавнє» («Любисток

[1] Тут і далі поезія цитується за виданням В. Голобородько. Летюче віконце. – К., 2005. – С. 262–270.

листа»); «синя радість читається вертикально» («Синя радість...»); «птахи із сліз уже вимітають день / що дихає самотністю / і огортають синіми нитками кожен з пальців» («Уже зазеленіло деревце...»). Значення цього кольору в збірці досить різноманітне. Часто синьою є не якась річ чи явище, а сам колір виступає цим явищем. Зокрема, в наступних рядках поезії «Вітер мертвих»: «даремно благати щоб синє вросло у синє...». Первинне враження від тексту помилково наштовхує на думку, що автор фіксує зміну пір року (літо-осінь-зима): «садок заметений порохом утрачених пелюсток», «світиться рана поля до таємного сну». Проте прочитується не сам факт природної зміни, а імпресія переходу, зламу різних духовних станів. Не спостерігається послідовна зміна подій, відчитуються уривчасті фрагменти, зафіксовані у пам'яті наратора, що є характерною ознакою імпресіонізму. Не можемо також одразу сказати, чи є поезія «Біле Різдво» спонтанною асоціацією на тему свята, чи яскравою імпресією конкретно прожитого дня:

вино прикрашає ув'язнені плечі
зеленими паростками ігор
утомлені вітрами далеких полів
виходять у Біле Різдво.

У будь-якому випадку, Василь Голобородько досягнув результату відчуття у читача невипадковості та унікальності описаного: «Угорі німіють вогні дихання / невтримні сльози попіл синім огортають / і надовго сум розкошує на долонях болю». І знову автор використовує синій колір із семантикою болю та тривоги.

Послідовники імпресіонізму виводили на перший план повсякденне – непримітні вулички, міські розваги, щоденний побут людей. Тематична палітра митців була дуже багата, оскільки у всьому намагалися передати потужність першого враження від побаченого, надаючи увагу деталям лише в тих випадках, коли видобували їх «з тіні» напоказ. Інколи миттєвий вплив настільки насичений, що створюється певне накладання вражень, за Михайлом Коцюбинським, така сукупність імпресій є своєрідними «кільцями психічних процесів». Вдалим прикладом цієї тези є вірш В. Голобородька «Щойно розкуті рослини...»:

щойно розкуті рослини міняються з пензлем
малими морями барв
мережані зустрічі розбризкують безгоміння
сон інших бур звільняє чистоту
зеленими помахами
чисте сходження крові маячить у темряві
танок диму засновує ніч.

«Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво» – відомий вислів братів Ґонкурів (саме їх вважають одними з перших імпресіоністів в літературі) є наскрізною ідеєю збірки В. Голобородька «Синя радість». Суголосною є позиція ще одного художника-імпресіоніста Огюста Ренуара, який зізнався, що його зовсім не хвилюють процеси, що відбуваються в його мозку, визначальне, на його

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

думку, вміння бачити. Таке вміння бачити й відтворювати за допомогою імпресіоністич-ного інструментарію певних явищ характеризує В. Голобородька не лише як непересічного поета, але й чуттєвого митця.

Використання прийомів імпресіонізму часто ґрунтується на відтворенні певної деталі загальновідомого предмета чи явища. Наприклад, біле Різдво, Зелена неділя та Чумацький шлях є знаними фактами дійсності для пересічного читача, проте відтворення імпресії автора у поезіях з такими ж назвами («Біле Різдво», «Зелена неділя», «Чумацький шлях») насичене особистим досвідом наратора, хоча і є фрагментарним, етюдним описом названих явищ. Такою ж ескізністю дихає інший текст збірки – поезія «Краєвид»: «на дно / фортеця / землею / глиною / вапном / камінням / пощербленим / зеленими пагонами вітрів не захищена / піском сузір'їв не затулена / хвилею очей / друзками / зітнутих зітхань не огорнена / занурюється / і / вічно горить той пагорб». Короткі рядки, часто з одного слова, відповідають якраз тому миттєвому враженню, що виникає, коли дивимося побіжно на краєвид за вікном, а потім намагаємося відтворити його із заплющеними очима. Можемо припустити, що йдеться про пагорб слави, де горить вічний вогонь («вічно горить той пагорб»), проте це не так важливо, оскільки поет зафіксував момент не враження, що могло асоціативно відповісти вже колись баченому краєвиду. Поезія «Чорне чаклування...» є спробою зафіксувати ще один краєвид – плинність ріки Дніпра. Автор досягнув ефекту, коли читач спостерігає за віршем, як за картиною. Там хоч і відбувається дія («яскраво піняться лискучі зітхання», «насіння землю пожирає до кісток»), проте вона плинно перетворюється на статику:

> Дніпро повільно тече вітрила його випереджують
> під шапкою наповненою землею
> виходять невидимі воїни до небіжучої води.

Отже, можемо говорити про наскрізну фрагментарність збірки В. Голобородька «Синя радість». Фрагментарність у тому значенні, до якого показово вдавалися художники-імпресіоністи, зображаючи не сам предмет, а миттєве враження від нього. Ще однією характерною ознакою використання імпресіоністичного методу є відсутність активного ліричного героя, героя, що діє, натомість відчитуємо «спостерігача», що ділиться нотатками власних вражень. Тому складається відчуття, ніби не поет обирає теми для опису, а самі теми ведуть його за собою.

Список використаної літератури

1. *Войтович В.* Українська міфологія / Валерій Войтович. – К., 2002. – С. 473–474.

2. *Голобородько В.* Летюче віконце: Вибрані поезії / Василь Голобородько; Вступ. ст. І. М. Дзюби. – К., 2005. – С. 262–270.

3. *Денвир Б.* Імпресіоністи: Художники та картини / Денвир Бернард. – М., 1994.

4. Енциклопедія літературних напрямів і течій / Імпресіонізм. – Режим доступу : http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=9.

5. *Кузнєцов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця IXI–XX ст. (Проблеми естетики і поетики) : автореф. дис. на здобуття вченого ступеню докт. філол. наук: спец. 10. 01. 01 – «українська література», 10. 01. 06. – «теорія літератури» / Ю. М. Кузнєцов. – К., 2004.

6. *Кузьменко О.* Художня інтерпретація дійсності в поезіях В. Голобородька та В. Стуса / О. Кузьменко // Вітчизна. – 2002. – № 3–4. – К., 2006. – 591 с.

7. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление / Люсьєн Леви-Брюль. – Режим доступу : http://psylib.ukrweb.net/books/ levbr01.htm.

8. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд. – М., 1998. – 736 с.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2012
Прийнята до друку 30.04.2012

IMPRESSION AS A KEY TO UNDERSTANDING HERMETICALLY POETRY BY VASIL GOLOBORODKO (COLLECTION «BLUE JOY»)

Olesja REBRYK

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

The article focuses on the features collections of «Blue joy» by Vasyl Holoborodko, accented on the use of impressionist ways of analyzing lyrical sentiments of poetry.

Key words: means of Impressionism; impression; hermetic poetry; semantics of blue color.

ИМПРЕССИЯ КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ГЕРМЕТИЧНОЙ ПОЭЗИИ ВАСИЛИЯ ГОЛОБОРОДЬКО (СБОРНИК «СИНЯЯ РАДОСТЬ»)

Олэся РЕБРЫК

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

Рассмотрены особенности сборника «Синяя радость» Василия Голобородько, акцентировано на импрессионистических средствах отчитывания лирических особенностей поэзии.

Ключевые слова: средства импрессионизма; впечатление; герметичная поэзия; семантика синего цвета.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 269–271
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 269–271

ПАМ'ЯТЬ

УДК 821.161.2.09."20/21" Ірина Калинець: 82...411

ІЗ ПОКОЛІННЯ ТИХ, ЩО СМЕРТІ НЕ БОЯЛИСЬ. (СВІТЛІЙ ПАМ'ЯТІ ІРИНИ КАЛИНЕЦЬ)

Ярослав ГАРАСИМ

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

Розпочинаючи громадську панахиду на вшанування світлої пам'яті славної Ірини Калинець, оцей скорботний вічевий тренос української спільноти, мимоволі хочеться звернутися до неперевершеної поетичної мислі правдивого апостола новітнього українства Василя Стуса, який у далеких і холодних широтах мордовської вічної мерзлоти, глибоко зворушений Різдвяною мелодикою українських колядок, написав поезію «Немов крізь шиби, кроплені дощами», присвятивши її своїй таборовій посестрі Ірині Калинець. Завершується цей ліричний етюд тривожним акордом:

«Сурмлять у ріг чотири вітри в полі,
І, ніби криця – сталяться жалі».

І нині ми всі присутні тут, й сотні тисяч українців, що перебувають поза межами княжого Львова, огорнуті сумною звісткою, гартуємо напруженим сталевим нервом наші скорботу і жаль від непоправної втрати. Заледве більше, ніж два календарні роки Личаківський пантеон української слави поповнився яскравими постатями, що своїм жертовним життям і патріотизмом уособлюють сумління гордої й волелюбної європейської нації. У лютому 2010 року місце вічного спочинку здобув тут видатний історик, державотворець, професор Ярослав Дашкевич, зовсім недавно – невтомний подвижник національної культури, Герой України Борис Возницький, а сьогодні до своїх побратимів приєднується полегендарному відважна й нескорена на тернистому шляху українського державотворення Ірина Калинець.

Народилася Ірина Калинець у грудневу пору 1940 року, у той час коли Львів уже майже півтора року розпинали перші совіти, фізично знищуючи національно свідоме українство. Генетичний інстинкт нації спрацював блискавично – на місце страчених московсько-більшовицькою ордою борців народжувалися нові, майбутні лицарі національного духу. Непоборне прагнення до волі, почуття високої патріотичної відповідальності, громадсько-політичної і християнської гідності, активної життєвої позиції почали проявлятися в Ірини

© Гарасим Ярослав, 2012

Калинець вже у процесі навчання на славістичному відділенні філологічного факультету Львівського університету імені Івана Франка (1959–1964).

Під час другої хвилі брежнєвських репресій, 12 січня 1972 року Ірину Калинець заарештували зі стандартним і по-чекістськи відшліфованим формулюванням «за антирадянську агітацію і пропаганду», аби згодом ув'язнити на 6 років таборів суворого режиму та 3 роки заслання. Трагічний маршрут колами кагебешного репресивного пекла разом з Іриною Калинець тоді прокладали В'ячеслав Чорновіл, Василь Стус, Панас Заливаха, Стефанія Шабатура і вірний та люблячий чоловік Ігор. 9 довгих років на просторовій віддалі від материнської ласки і батьківського тепла перебуває дочка Дзвенислава, бо доля судила її батькам у цей час сповняти мужній синівський обов'язок та віддану доччину повинність перед рідною нацією.

У часі перебудовного відновлення державотворчих процесів в Україні Ірина Калинець стала активним організатором і діячем Товариства української мови імені Тараса Шевченка, невтомним промотором відродження Української греко-католицької церкви, народним депутатом України першого демократичного скликання. Очолювала управління освіти Львівської області, кардинально реформувала навчальний процес у львівських школах, зініціювала створення гімназій, ліцеїв, коледжів, авторських та приватних шкіл, Науково-методичного інституту освіти. У 2003 році повертається до рідного університету, аби обійняти одну з найавторитетніших посад у своєму щедрому життєписі – посаду професора кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка. Невичерпної життєвої енергії та бурхливо-пошукового темпераменту вистачає й на те, щоб паралельно переживати неповторні хвилини «радості творення і блаженства натхнення» у гуманітарному просторі власних мистецьки довершених художніх текстів та глибокоаналітичних наукових розвідок. Саме скрупульозне вивчення давньої української історії та літератури спричинилося й до обрання магістрального особистого життєвого кредо, сформульованого ще в одинадцятому столітті мудрим генієм митрополита Іларіона Русина – розбудовувати свою націю так, «щоб не назвав нас ніхто пришельцями у рідній землі».

І сьогодні, йдучи від нас у неозорі горизонти вічності, Ірина Калинець адресує нам, й надалі сущим, але через її відхід суттєво національно послабленим, відкриті питання складної державницької місії. Чи достатньо виявиться у нас лицарської снаги та громадянської відваги, аби захистити українську мову від цинічного знущання над нею з боку депутатів-перевертнів, спікера-фарисея та безграмотних невігласів з найвищих владних постів? Чи зможемо оберегти морально чисті світи української духовності від потужної руйнівної сили шовіністичного «русского міра» та по-диявольськи агресивного московського православ'я? Чи втримаємо у міцних руках всенаціонального єднання і соборності горде знамено державотворчого змагу, яке в набагато важчих екзистенційних умовах не випустили наші політв'язні-дисиденти, перейнявши його від легендарних борців повстанського національно-визвольного руху? Пам'ятаймо, що лише ствердна відповідь на ці та інші гостроактуальні суспільно-історичні запити вкупі зі щирою християнською молитвою стануть

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

належним вшануванням світлої пам'яті однієї з найдостойніших дочок української нації – національно одержимої Ірини Калинець.

Прощання з національно гідною й по-громадянському достойною, знаковою постаттю може видатися недомовленим, якщо не звернутися до метафоричного світу художньої символіки самої Ірини Калинець, зокрема до її поезії періоду заслання. В умовах, коли весь простір дихав смертельною небезпекою українські політв'язні виробляли духовний імунітет проти страху перед фізичним небуттям, який найяскравіше передано промовистою філософською інвективою Василя Стуса: «Як добре те, що смерті не боюсь я». У той самий час мистецький талант Ірини Калинець явив читачеві свій варіант поетичної панорами нездоланного Танатосу:

Свічник загас. Лише сльоза воскова.
Тоненький дим розлукою запах.
В вікно листок ударив, наче птах:
– **Чи ти в дорогу дальню вже готова?**
Востанні озирнись: твій дім, твій сад.
І цей свічник ще заясніє знову,
Коли покличе полум'ям, як словом,
В цю землю повернутися назад,
Щоб освятити з рідного порогу
Твій шлях до неї і на суд до Бога.

Щиро сподіваємося, що кожне слово, і промовлене тут у скорботних виступах, і подумане у гіркому стані непереборного смутку стане тим цілющим вогнем, що повік живитиме свічник всенародної любові і людської пам'яті про Ірину Калинець, яка віднині спочиватиме з Богом і в Бозі! Вічная їй пам'ять!

Стаття надійшла до редакції 19.04.2012
Прийнята до друку 30.04.2012

OUT OF THE GENERATION OF THOSE WHO WERE NOT AFRAID OF DEATH (TO THE BLESSED MEMORY OF IRYNA KALYNETZ)

Yaroslav HARASYM

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

С ПОКОЛЕНИЯ ТЕХ, КОТОРЫЕ СМЕРТИ НЕ БОЯЛИСЬ. (СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ ИРИНЫ КАЛИНЕЦ)

Ярослав ГАРАСЫМ

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

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75. С. 272–283
Ukrainian Literary Studies. 2012. Issue 75. P. 272–283

УДК 821.161.2.09."20/21" І.Калинець: 82...411

ІРИНА КАЛИНЕЦЬ: ВОНА ІЗ ВІЧНОСТІ...

Тарас САЛИГА

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

Вона із вічності й у вічність відійшла. Відійшла на світанку нового дня – при сході сонця, 31 липня 2012 року. Є в цьому своя символіка, бо все її свідоме життя було світанком, який провіщав Україні сонячний день. «У кожної людини, – був переконаний дисидент Михайло Осадчий, – є святиня власна, персональна, і є святині всієї нації – це державність, заради котрої треба, якщо доведеться, померти» [5]. Власне, це був і її життєвий закон, від якого ніколи не відступала. Ще з дитинства несла біль у серці та образу на червоних визволителів. «Коли я вчилася в першому класі, – згадувала вона, – нас було 56 учениць. У другому класі залишилося біля двадцяти п'яти. Всі інші були вивезені. Найбільше запам'яталось мені, як шукали ми маминого двоюрідного брата по тюрмах. Його вивезли лише за те, що він був господар. Після того, як він помер – його реабілітували» [3, с. 9].

Може саме цього і вистачило, щоб зробити свій громадянський вибір – стати в ряди борців за порятунок нації від чужинецької сваволі, поборництва всілякого манкуртства, холуйського псевдопатріотизму та зради і запроданства під чужі прапори рідних по крові. Про таких, як вона, нескорених і непокірних борців за державність України проти московських окупантів, політичний і тюремний соратник Тарас Мельничук писав:

Неофіти ідуть,
Кам'яна їхня путь,
Кам'яна, бо їх бито камінням...
Світ тремтить, наче ртуть:
Неофіти ідуть!
Ідуть і несуть.
Наче рану Христову – Вкраїну.

Почуття високої патріотичної відповідальності, громадсько-політичної і християнської гідності, активної життєвої позиції – це майже банальні слова, але глибоко правдиві для портрета Ірини Калинець. «Ірина.., Калинці, – влучно висловився Роман Корогодський, – типово українське покликання стояти на чатах, це роль будителів, втілення громадського неспокою... Калинці збудники громадянської енергії... Воно й зрозуміло – поети! А поети справжні. Вони живуть як поети. Неспокійні, як весняні води, що рвуть греблі умовностей і

© Салига Тарас, 2012

ISSN 0130-528X Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

вигаданих кабінетних понять. творять культуру, й цей чин не маліє з часом, а набирає нових рис» [4, с. 378].

Калинець Ірина Онуфріївна народилася 6 грудня 1940 року у Львові в родині Онуфрія та Ганни Стасівих. Поетеса, прозаїк, публіцист, культуролог, літературознавець, громадський діяч. Вона із тої верстви інакодумців, котрі стали дисидентами, тобто із епохи новітнього відродження – епохи шістдесятників, духом і змістом своїм подібної до відродження 20-х років.

Студіювала славістику у Львівському університеті імені Івана Франка (1959–1964). Після закінчення університету працювала у львівських школах. В умовах незалежної України була начальником Управління освіти Львівської області (1990–1992). За її ініціативами розпочалась активна перебудова навчального процесу в школах, зміна програм, праця над створенням гімназій, ліцеїв, зокрема ліцею «Героїв Крут», коледжів, авторських і приватних шкіл, відродження «Пласту». Інститут підвищення кваліфікації педагогічних працівників було реорганізовано в Науково-методичний інститут освіти, а це сприяло удосконаленню навчальних шкільних програм та написанню новітніх підручників. 1987 року стала співредактором самвидавчого журналу «Євшан-зілля». 1990–1994 року – депутат ВР України першого скликання, де очолювала підкомісію з питань шкільництва. З 2002 року – доцент, а з 2003 року – професор кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка. 1998 року за громадську діяльність її визнано «Героїнею світу» (США, Ротчестер), 2000 року нагороджена орденом Княгині Ольги III ступеня (Україна).

Під час другої хвилі брежнєвських репресій, 12 січня 1972 року Ірину Калинець за «антирадянську агітацію та пропаганду» заарештували (одночасно із В. Чорноволом, С. Шабатурою, В. Стусом) і ув'язнили на 6 років таборів строгого режиму (Мордовія) та 3 роки заслання (Читинська обл.). Заслання відбувала разом із чоловіком Ігорем Калинцем. Звільнена 1981 року.

Основні поетичні твори Ірини Калинець під збірною назвою «Поезії» вийшли у Нью-Йорку аж 1991 року заходами і на кошти Фундації імені Лариси й Уляни Целевич-Стецюк. Якщо б її поетичні збірки виходили у світ у тій хронології, в якій їх писала та укладала поетеса, то була б така послідовність: «Лісовий Никифор» (1965), «Оранта» (1969–1970), «Дорога вигнання» (1968–1971), «Крізь камінь» (1972–1979), «Остання з плакальниць» (1974–1979), «Тирсою в полі» (1973–1979). У 1993 році Ірина Калинець та Ігор Калинець у львівському видавництві «Логос» опублікували книгу духовної лірики «Це ми, Господи», в якій вміщено цикл її релігійних творів під назвою «Оранта», а поезії Ігоря Калинця творять другу частину книги із заголовком «Розп'ята церква». Через два роки у Львівському видавництві «Місіонер» поетеса видала книгу віршів «Шлюб із полином» (1995). Це – доповнене видання нью-йоркської книги «Поезії», в яке авторка долучила твори зі збірки «Тирсою в полі», а також «Тренос у тисячоліття хрещення України» і молитовний триптих «Андрей Шептицький».

Ірина Калинець також автор прозових речей. У 1997 році побачила світ об'ємна книга, яку утворили її детективний роман «Вбивство тисячолітньої

давності» та новели і повість Ігоря Калинця «Молімось зорям дальнім» (Львів, вид-во «Місіонер», 1997, – 344 с.). Роман «Вбивство тисячолітньої давності» (детектив) окремо перевидано 2002 року (Львів, вид-во «Сполом»). «Вбивство тисячолітньої давності» як художній роман визрів на основі авторських студій історії Київської Руси-України. Вміння побудувати динамічний сюжет, що з перших сторінок твору інтригує реципієнта, дало змогу Ірині Калинець говорити з ним на найболючіші теми сучасності, зокрема без надриву зусиль окреслити проблему виховання молодого покоління. Детектив Ірини Калинець владен акцентувати увагу, на жаль, на сущій нині проблемі україножобії, протистоячи всілякому політичному та аморальному вседозволенню денаціоналізації народу. Гостросюжетна і новелістика Ірини Калинець, зокрема новела «Пси», сповнена драматичністю реалізму та психологізму.

Яскраву сторінку творчої біографії письменниці являють її наукові видання, а саме книги «Гуни – нащадки Ізраїля» (Львів, «Місіонер», 1997. – 127 с.); «Студії над «Словом о полку Ігоревім» (Львів, «Місіонер», 1999. – 166 с.); «Загадки хрещення України-Руси. Науково-популярний нарис» (Львів, «Місіонер», 2000. – 197 с.); «Епоха гунів та її передісторія: у світлі біблійних джерел» (Львів, «Друкарські куншти», 2007. – 239 с.); «Близьке далеке»/ Загадки хрещення України-Руси. Житіє Феодосія Печерського. Студії над «Словом о полку Ігоревім» (Львів, «Сполом», 2007. – 327 с.).

До книги «Гуни – нащадки Ізраїля» передмову написав видатний історик Ярослав Дашкевич, високо оцінивши працю дослідниці, над якою вона трудилася майже двадцять літ. Вивчення періоду гунських воєн переконало авторку, що історію давньої України не варто розглядати поза процесами, що відбувалися на території Близького Сходу та Єгипту, а також поза міфологією та тогочасною ідеологією, яка формувалася на ґрунті міфологічних уявлень у перших додержавних структурах. До речі, Ярослав Дашкевич зазначив, що упродовж десятиріч, які минули від «Походження Атіли» Івана Франка до серії досліджень видатного сходознавця Омеляна Пріцака «Одне гунське слово» (1954), «Культура і мова гунів» (1954), «Титул Аттіла» (1956), «Хун – народна назва сюн-ну» (1959), «Слово сюннів для каменя» (1978), опублікованих німецькою та англійською мовами, українська література про гунів обмежується побіжними згадками у загальних курсах історії, а «праця Ірини Калинець заповнює прогалини української наукової думки у цій ділянці». Учений також підкреслив, що Ірина Калинець запропонувала «власний ключ» до трактування гунських проблем, застосовуючи не лише «історичну методику, але також й аналіз лінгвістичних даних, етнопсихологічних та ідеологічних фактів далекого минулого, визначаючи етнічний суперстрат і субстрат» (див. передмову Я. Дашкевича до книги «Гуни – нащадки Ізраїля»).

На фоні релігійної та політичної атмосфери древньої Русі, Візантії й Риму Ірина Калинець у книзі «Загадки хрещення України-Руси» висвітлила питання хрещення Київської Руси більше, ніж за сто літ до 988 року. Особливу увагу вона зосередила на аналізі агіографічних сюжетів про величаву постать християнського світу Теодозія Печерського, в основі яких твір печерського літописця Нестора.

ISSN 0130-528X Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Поява цієї книги спричинена і постаттю Іларіона Русина, засновника Печерського монастиря, святого і чудотворця, який жив і працював в XI столітті. «Гортаючи сторінки його творів та шукаючи його слідів в історії становлення української церкви, – писала Ірина Калинець, – я ще раз доторкнулася, мов до роз'ятреної рани, до порізаної по живому історії України–Руси, де лише чудом збережена павутинка істини веде до витоків нашого невмирущого бажання бути народом освіченим, культурним, великим і бути господарем на рідній землі. Слова митрополита Іларіона Русина «щоб не назвав нас ніхто пришельцями у рідній землі» нині актуальні як ніколи» [2, с. 5].

Публіцистичні статті, тематичні огляди, есе, полемічні матеріали, інтерв'ю і таке інше «розсипані» у багатьох періодичних виданнях. Тематика їх найрізноманітніша: культурологічна, політична, релігійно-церковна, державо-будівна, літературно-мистецька, мемуарна тощо.

Як живе і що робить людина у конкретному для неї часі – і, як вона досі прожила свої будні та свята, який сніп винесла з них, окрім усього у житті кожного, є щось таке, що залишається з ним назавжди, хоч воно уже «за шелом'янем» прожитого, однак зберігає в собі філософію непромайнулої екзистенції, непроминального стану душі. Думаю, що з-поміж того розмаїття, котре скрашувало подвижницьке «житіє» Ірини Калинець і робило його виразно особистісним, є її дружні взаємини із Василем Стусом. У своєму епістолярії він до імені Ірини Калинець звертається досить часто. Інколи це тільки згадки, заочні оцінки її вчинків, захоплення, якась інформація, що у в'язничних умовах має неабияке значення, а в інших випадках – не прихований пієтет, дяка соратниці за політичну стійкість, духовну незламність, за вміння бути українкою. Наприклад, у березневому листі 1978 року. В. Стус повідомляє дружину: 1). *«Мав листа од Славка Чорновола, од Ірини Калинець, Василя Овсієнка, Олени Антонів. Усім відписав»* [7, с. 304] ; 2). 13 травня цього ж року (1978) пише дружині: *«... мав телефону розмову зі Славком та Іриною Калинець»* [7, с. 311]; 3). 27 серпня 1978 року прохає дружину: *«...Я тебе дуже люблю... Цілую побожно... Евридіко моя! Просив би тебе – вислати цінним листом мої фото – до Ірени Онуфріївни Калинець (Т. С.– подає адресу зони в Читинській обл.) та Садунайте Ниеле, Йоно... Це мої сестри – майже такі рідні, як Ти! Вітаю сестер Михасю, Надію, Льолю...»* [7, с. 319]; 4). У цьому ж році Стус пише Ігореві та Ірині спільного листа, в якому: *«Ігоре, захоплений багатьма Твоїми віршами! Захоплений мудрою Твоєю дружиною, моєю коханою сестрою! Чекаю на Вашого листа, родичі мої калинові»* [6, с. 161].

У листі (20. 05. 1978) Стус писав: *«Дорога сестро, Ти мені є правдива Галичанка! Вразив мене образ Твій: «від муру в протилежний бік» – аж дух забиває – стільки простору... захоплений я твоїм «відмурним оптимізмом»... Ірино, дякую за вірші... Вірші мені здаються добрими. І шкода, що ти від них ідеш у прихисток до скуфів»* [7, с. 147]. (А як додаток до листа – прекрасний вірш «Гойдається вечорова зламана вітЬ» (48 поетичних рядків).

Місяць перед цим, тобто у квітневому листі цього ж року Стус по-братерськи дорікає адресатці: *«Дорога Ірино, дістав Твого листа. Ти не сприкрюй*

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

мене, сестро... Дивна Ти, Ірино: то скіфи, то екологія. А де вірші? Що порываєшся – бентежна – на всі боки? Бери приклад із Ігоря, що пише вірші – і вже. Дякую за вірш – це читається із вологими очима вдячності – у мене є теж вірші для Тебе» [7, с. 142].

Один із них «Немов крізь шиби, кроплені дощами» присвячено жінкам-політв'язням із сусідньої зони, серед яких свій строк томилась й Ірина Калинець. Це була їм своєрідна «оплата» за свят-вечірню коляду, яка ледь до нього долинала через розмежовані колючими дротами тюремні бараки. На другий день колядувальниці таємно зуміли передати Стусові листа, в якому не без почуття гордості писали: «Василю, а ми Тобі колядували – Чув?» В. Стус теж знав таємниці тюремної пошти – до вечора відповів: «... та чув, що щось пищало за дротами». Але це був його різдвяний жарт, а на звороті листа – поетові дари за коляду, себто згаданий вірш:

Немов крізь шиби кроплені дощами,
крізь скрик розлуки, ліхтарів і грат
затрембітав тонкими голосами
гранчастий келих квітів і дівчат
Там мармуровий вруниться акант,
різьбленими лопоче язиками
поколяду – немов за образами –
доносить співу тужний аромат.
. . . . . .
Покірні тузі образи пливуть
Тремтять мов струни, кроплені сльозою
Промов же, Україно за котрою
із загород відкриється нам путь?
Такі-бо забродили алкоголі,
такі надсади і такі хмелі!
Сурмлять у ріг чотири вітри в полі,
і, ніби криця – сталяться жалі.

Вже, як про Стуса писатимуть спогади, Ірина Калинець напише і свій, в якому скаже: «Таємниця вірша – й таємниця Василевої вдачі: зовні суворий, скупий на посмішку та жарт, враження від зовнішнього світу вбирав у себе як губка, любі собі емоції ніс у глибінь серця, як бджола мед до щільника, щоби відтак вигранені до сліпучого блиску слова складались у чашу вірша – на причастя красою і генієм творчості» [1, с. 318].

Ще при Василевому житті поетеса присвятила йому зворушливу елегійно-ліричну медитацію:

Ще того віку вистачить. Ще того
життя полинного, щоб вік перебрести
лишивши цю пустелю, як хрести
лишають на могилах... Злого,
найзлішого не вигадати дня,
ніж цей, розп'ятий на дротах ослизлих...
Як тільки вечорова тінь забризне

ISSN 0130-528X Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

на обрій неба, я твоє ім'я
повторюю в молитві. Шепіт гасне,
як гаснуть зорі в світанковій млі.
Ще того віку вистачить для щастя
прийти і вмерти на своїй землі.

Не вистачило... Василь Стус помер на землі чужинця.

Поет і прозаїк Михайло Осадчий – дисидент і дослідник дисидентської поезії звернув увагу, що Ірина Калинець – єдина з дисидентських поетів, хто низку своїх віршів присвятила друзям-побратимам, історичним постатям, співв'язням. «Це, – казав він, – не данина особистому приятелюванню, ба, навіть, не добрий жест співчуття, це вірші-символи, що уособлюють моменти життя, які стануть віхою на шляху боротьби за кращу долю... Її вірші-посвяти своїм землякам-українцям, виконані на емоційному спалахові душі поетеси-мучениці, яку на хвилю не полишає мрія про рідний край» [5, с. 6]. Для аргументації сказаному він наводить прекрасну посвяту Ірини Калинець політв'язневі Петрові Рубану:

За добре слово і печаль,
що наче скрипка відзвучала,
коли впинались дні, як жала
в осліплі очі, й по ночах
молитви слались, наче тіні:
чи ще цвітуть на Україні
ласкаві соняхи й євшан
ще пробивається крізь камінь?
За добре слово й добру пам'ять
комусь спасибі ще скажу!
Та ж перейду, як пережду,
холодну мжичку днів оскомних
і хуртовину самоти,
бо стали дротом телефонним
колючі табірні дроти.

Вірші-присвяти поетеса заадресувала Михайлові Чорноволові, Аллі Горській, Катерині Зарицькій, Раїсі Мороз, Ніні і Святославові Караванським та ін.

Її ліричний герой, осягаючи історію свого народу, його культурні надбання в сув'язі з європейською культурою, інтегрує досвід минулого у свій час, наші дні. Дійовий персонаж поезії Калинець, як загалом усієї творчості – Людина в історії та Історія в людині, яких би це сторін життя не торкалось.

Художній світ її поезій має особливий вимір. Екзистенційні аспекти цього світу у многобарвній своїй палітрі на перший погляд єднають те, що в поетичному слові здається непоєднуваним, себто єднають мистецьку плоть і відкриту заангажованість політичних ідей. Не випадково в розмовах про поезію І. Калинець авторитетно звучало, що ліричне «я» її героїні є естетичним вираженням буття людини, у психологічній і фізичній напрузі, що «література і політика тут йдуть поруч взаємно себе не поборюючи». А крім цього, доречно

було б говорити про ряд інших виразів лірики Ірини Калинець. У ній є те, чого вимагає культура версифікації, є власна поетика, є індивідуальне життя ліричної героїні, що «у житі своїм до всього діло має». Найчастіше ця героїня – рідна посестра поетеси, котра мимо свого зору не пропускає нічого, особливо того, що сьогодні зашифровується всілякими політичними гаслами під «європейськість» і недемократичний «демократизм». Вона розуміє, що йде тотальне фальсифікування історії, брутальне нищення могил наших предків, Музеїв українського болю (скажімо, щойно створеного Музею в тюрмі на Лонцького), що маховик політичного фарсу набирає щоразу більших обертів, що ідеологічний речник президентської партії, новоявлений Лазар Каганович, себто Дмитро Табачник, перелицьовує українську історію під кремлівський диктат, реставрує міф вищості російської культури і пріоритету російської мови, модернізує сталінсько-імперські схеми наступу на все, що українським зветься.

Про шістдесятництво та похідне від нього дисидентство, мабуть, не знайти статті чи розвідки, в яких би не згадувалось імен Ірини та Ігоря Калинців. Правда, про Ігоря значно переважають публікації літературознавчі з аналізом його художньо-поетичної естетики та стильової оригінальності. А ось Ірина своєю суспільно-політичною, науковою і культуророзбудовчою діяльністю як поетку саму себе, наче заслоняла. Про її поезію, думаю, що певною мірою таки із цих причин, пишуть значно менше. Що ж, ми вміємо себе недооцінювати.

Наповненістю поетичних книг І. Калинець переважно є сакральні мотиви й мотиви України, що утворюють собою часопростір, в якому наявне християнство та тяглість української історії від своїх первопочатків до часу нинішнього. Скажімо, тисячоліттю хрещення України, Ірина Калинець присвятила «Тренос», в якому, окрім глибокоемоційної сакральності, лунають інвективи ображеної душі в адресу сучасним московським ієрархам, «увінчаним мітрами, зодягнених у коштовні фелони», з уст яких звучать слова «нещирих молитов».

У нинішніх умовах молитви з боку Московського патріархату, зокрема голови РПЦ Кирила (Гундяєва), щоразу стають агресивнішими супроти УПЦ КП, не кажучи вже про УГКЦ. «Московські ієрархи, – звучать слова «Треносу», – не озираються в минуле, на шлях важкий і мученицький, йдуть далі стезею пихи й неправди, сіючи ворожнечу між православними, греко-католиками, протестантами, оскверняючи олжею свої елейні вуста. Чи ж ними сотворено нації і язики, що з сатанинською руйнацією попирають їх? Чи ж ними сотворено розмаїття світу цього – дерев і квітів, лук і лісів, культур і традицій, мов і народів, що нехтують волею Бога? Гадають, що мине їх остання чаша, яку одинаково випиває, і наймогутніший з володарів і найупослідженіший жебрак, і вельмимовний хитрун і довірливий доброчинець. Гадають, що непідвладні ні судові Божому, ні власній совісті. Не бачать, як спозирають на них світлі промені душ наших предків – знеславлених, страждущих і тому блаженних...

Жаль мені їх, бо вчинки їхні, мов дим, застують світло життя... Жаль мені їх, бо поіменно назвуть їх нащадки, і осиплеться попіл ганьби на тлінні їхні останки, і не позбирає ніхто доброго засіву по них, і червонітимуть з сорому ті,

ISSN 0130-528X Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

хто подавав їм руку, і лякатимуть їхніми іменами матері своїх дітей. Жаль мені їх... Господи, вони нещасні в убогості духа свого.., в погорді до Духа Святого...»

На її думку московська патріархія ніколи не стояла осторонь від царсько-імперської політики завойовництва народів і земель, а пізніше від політиканства комуністичного режиму, хоча цей режим був атеїстичним і нищив церкву, але отцям церкви і вищому церковному кліру за співпрацю в КГБ роздавав привілеї. Сьогодні так, як і було вчора. Змінюються тільки фігури, мов за командою «пост сдан!», а у відповідь – «пост прінят!» Політику «єдіной і нєдєлімой» в Україні під виглядом єднання православних церков, а в першу чергу мається на увазі реставрації російської імперії зараз активно у своїй зухвалості проводить речник «русского міра» Кіріл Гундяєв, що прославлений не в проповідництві християнської етики та моралі, а в квартирних авантюрах та всіляких інших скандалах. Нині гундяєвська виробничо-торговельна імперія від бізнесу алкоголем, тютюном, макаронами, алмазами та готельним господарством під покровительством його патрона Путіна процвітає.

Господи! вони ж і справді «нещасні в убогості духа свого.., в погорді до Духа Святого...» У вірші, присвяченому письменникові-полемісту та видатному філологові Мелетію Смотрицькому – автору церковно-слов'янської «Грамматіки славенскія синтагма...», поетеса відсилає свою ліричну героїню до проповідника християнського православ'я на своєрідну дискусію.

Ворушать сіно тиші горобці –
старці відвічні підвіконь тюремних.
По розчепіреній руці
залізних грат спливає темінь.
Лукавить вічко – душу стереже.
Душа не тлін. Душа втече у Лету.
І дзеньк підків впивається ножем
душі у спину: «а не будь Мелетієм!»
.....
Ветхе лахміття брехні велемовної!
Притчею стали ми нині бездомнії.
Взяли сокири у руки не теслі –
злодії, зрадники, діти безчесні.
Жала зміїні випльовують труту:
все проминути, все прозабути!
Батька соромимось, матір зневажмо!
Стали героями душі продажні.
Тільки ж вертається слово до слова.
Слово – безсмертне. Слово – у крові.
Піснею схлипне. Тугою встане.
Слово ніколи не буде останнім.

Ірина Калинець виховувалась і виростала у християнській атмосфері і біблійні мудрощі для неї не міфологія, не консервативна поведінка поклонятись Всевишньому, мовляв, так споконвіку роблять, а іманентний стан душі, в яку

вселялись і радість, і смуток, любов до ближнього і ненависть до всього, що на протилежному березі любові і добродіянь. Вона несла свого хреста, не нарікаючи на його тягар, бо це її офіра в ім'я добра для інших. В умовах беззаконня, вседозволу зверхників і руйначів здорового глузду та християнської моралі вона ставить питання «як нам бути?», благаючи при цьому відповіді у Стражденної Діви Марії: «Свята, велична, всемогутня, // коли й тебе підняв цей жах, // то як нам бути, як нам бути // на цих наблиснених ножах // стрімкого часу, що шалено // потік шалено завертів? // І враз втиснулось сьогодення // на хвилю у могутній спів, // де натовп тихий і святковий, // і дзвонемир і дзвонеслав, // і сонця ризи пурпурові // на благославлячих вустах... // Молюсь Тобі, Стражденна Діво, // візьми мене із суєти // в свою відвертість онімілу, // дай тілу силу піднести // долоні в жесті «не приємлю» // ваш день, ваш вік, ваш жовчний смрад, // і цю покриту кров'ю землю // і забур'янений ваш сад... »

Вірші Ірини Калинець сакральної спрямованості мають свою особливу духовну енергетику. Вони відверті й щирі у своїй молитовній онтології. Це лірика офірної людини, котра веде страсну розмову із Всевишнім у любові до нього. Найчастіше тут узгоджуються два паралельні «сюжети» – сакральний і світський, що вихоплений із життєвих буднів як їх драма, в якій є кривдники і скривджені. Це драми, де точиться війна проти українофобії, лжепатріотизму та різної іншої аморальної марноти.

В Ірини Калинець є вірші, які явились в умовах конкретної ситуації, реальних життєвих моментів. Це художньо-медитативні інтерпретації нею перебутого і художньо осмисленого. Якщо б вона свого часу не воювала за відновлення стрілецьких могил та сама не віднаходила їх на Янівському цвинтарі у Львові, то, мабуть, не прийшов би до неї вірш «Реквієм (на стрілецьких могилах)».

Чи сховали ви себе під зелену тополю?
Чи сховали ви себе під стару дзвіницю?
Чи сховали ви себе самі в себе?
Коли всохне тополя – обізветься вогнище листя.
Коли всохне ріка – хтось назве її ім'я.
Коли всохне дзвіниця – востаннє воскресне дзвін.
Тільки вас вже не буде ні в собі, ні за собою.
Тільки ви вже назавше покинете сонце.
Тільки ви вже назавше покинете дім...
І ми скажем собі: якщо їм тихо
як тополі, дзвіниці, ріці –
отже, ми неживі,
отже, ми відмираємо крапля по краплі,
відмираємо взавтра, назавше, навік...

Славнозвісний етнопсихолог і літературознавець, український емігрант Володимир Янів у науковій розвідці поезії Ігоря Калинця висловився: «Коли в обличчі екзистенціального жаху неминучою карою безпорадно стали його однолітки, він мужньо сказав: "Отож не нудьмося, спросоння: // а що нам буде? // Застановімось ліпше, хто ми, // й для чого ми"» [8, с. 42]. Учений також

ISSN 0130-528X Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

акцентував, що «Калинцева зорова інтуїція сприяє його розумінню часових кордонів за яких все чуже, хоч гарне і принадне, а навіть величне, воно тільки на те, щоб вбити віру в себе, щоб ослабитись... Тому він натхненно каже, дивлячись на панораму рідного міста: «Чуже проколювало небо готикою, // хмурився химерами модерн, // рябіла східна екзотика, // щоб я помер. // Але я ріс вежею Успення, // видирався з сутеринових зажур, // щоб згодом струнким і упевненим // встав всім на голову Юр» [8, с. 42].

До речі, Ірина Калинець теж присвятила вірш греко-католицькому храмові («Юр (до 1990 р.)») часів його перебування не в лоні властивої йому церкви. Але суть не так у цьому, як у тім, що слова «...хто ми й для чого ми?» – залишались золотим незмінним правилом життєвої поведінки як Ігоря, так й Ірини.

В Ірини Калинець є поезії, сказати б, церковного циклу: «Карпатська церква», «П'ятницька церква», «Софійське графіті», «Трьохсвятительська каплиця» та інші вірші із релігійною атрибутикою, обрядами, сповідями прочан, апофеозом релігійних свят. Святе Письмо, Всевишній, Пречиста Діва Марія породжують згармонізовані почуття у всіх формах роздумів письменниці (у поезії, прозі, публіцистиці).

Коли у пустині ночі росте Вифлеємська Зоря,
Коли Тріє Царі ладнають дари і золото в дорогу,
коли дивуються люди на небесний гомін,
засвічую на вулиці життя золоті свічки.
Просяться свічки до Вифлеєму.
Вже дорога прослалась, як марево,
Іду за ними самотньою тінню,
що росте до найпершої свічки.

Серед пустелі ночі «росте Вифлеємська Зоря»... Читачеві нагадаю, що 2000-го року Ірина Калинець опублікувала полемічну статтю «За Вифлеємською зорею, але дорогою істини», у якій одним із «найакцентніших акцентів» був наголос, що «Росія боїться Української Католицької Церкви східного обряду і реально оцінює її значення». Величавим уособленням такої церкви, звісно, був і є Андрей Шептицький, на похвалу якого поетеса склала тренос «Андрей Шептицький»:

«Господи, Ти послав нам духовного Пастиря, не питаючи крові його і роду, – і тим явив нам найвищу істину єдності в любові та вірі.

Ти послав нам гідного вчителя, коли тьма опустошення і невігластва налягала на плечі, щоб з Духа твого покликаний воздвигнув він з руїни нову будову.

Ти послав нам страдальця, що не злякавсь ні тюрми, ні заслання, ні муки, долаючи вістря часу в милосерді і терпеливості.

Ти послав нам пророка істинного, що не кланявся владним, а серце поклав для загубленого краю – він розтерзаний нині хулою нечестивих.

Господи, яви ж нам, благаю, терновий вінець його слави, нам, опустошеним, ім'я його поверни, ми ж бо – загублена вівця з многомовного стада Твого.

ISSN 0130-528X. Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Господи, в величі волі Твоєї – наше спасіння, вислухай, прошу, благання наші і прости нам усі гріхи наші через раба Твого і слугу України – МИТРОПОЛИТА АНДРЕЯ!»

«Немає більшого щастя для ліричного героя Ірини Калинець, – знову цитую Михайла Осадчого, – від щастя жертовності... зі всієї поетичної дисидентської еліти – вірші Ірини Калинець найбойовитіші, наснажені духом утвердження життя, перемоги над смертю. Коріння цієї наснаги в душі поетеси, в її вродженій, всеосяжній і всеперемагаючій вірі в Бога і в Україну» [5, с. 5].

Промовистим у цьому сенсі може бути вірш-посвята Катерині Зарицькій – членові ОУН, багатолітньому політв'язневі московських тюрем і концтаборів, у яких вона переносила невольницькі муки, не втрачаючи віри в Україну і любові до Всевишнього:

Буде на чорному постаменті ночі
будуватися день Вам, блакитний печаллю.
На одному крилі досягне верховіття,
другим крилом вгрузне в землю Мордовії...

Буде день Ваш, як храм, з вітражами надії,
опиратися в небо сріблястим крилом,
а за чорним престолом, що на чорнім крилі –
тайна відправа серця і спогаду.

Буде храм Ваш для нас, щоби злинути в небо.
Та коли закриються нам Царські врата,
чи ж станемо вільні від пут на коліна,
щоб молитвою волю пізнати?

Поезія Ірини Калинець розбудована на колізіях української історії, осягненнях культури, фольклору та етнографії. Це світ, у якому крім її сучасників – борців за волю України, живуть українські гетьмани, творці національних надбань, це світ, у якому палає ватра народного духу з часів язичницьких до часу сущого. У цьому світі, крім драм, трагедій, войовничих осудів і заперечень зла – багато сонця. Він осяяний його промінням, життєдайною ласкою: «Під дзвіницею Сонця подорожній»; «Сонце на той бік по той лише квітка...»; «... у кулю голубої сльози що підвішена на промені Сонця»; «... на дзвініці Сонця ще один день»; «З останнім окрайцем дороги благословенним Сонцем»; «... чи затримуєш ти промінь Сонця в долонях»; «Відкалатує Сонце вранішню мессу»; «Привітайся до Сонця що відкрило тобі День Життя» і т. ін. При світлі ранішнього Сонця вона закрила очі свого величавого життя і відійшла, залишивши нам духовні імперативи: стояти, боротися за правду, національну самобутність народу, його мову і культуру, за благовісну мудрість і красу християнської моралі, за рідну церкву, за добробут Людини усіх соціальних і суспільних рівнів та її чеснодіяння.

ISSN 0130-528X Українське літературознавство. 2012. Випуск 75

Список використаної літератури

1. *Калинець І.* Дивочний опівнічний спів / І. Калинець // Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус поет і людина. – К., 1993.

2. *Калинець І.* Загадки хрещення України-Руси / І. Калинець. – Львів : Місіонер, 2000.

3. *Калинець І.* Поезії / І. Калинець. – Нью-Йорк, 1991.

4. *Корогодський Р.* Брама Світла. Шістдесятники / Р. Корогодський. – Львів : Видавництво УКУ, 2009.

5. *Осадчий М.* Передмова / М. Осадчий // Ірина Калинець. Шлюб з полином. Поезії / І. Калинець. – Львів : Місіонер, 1995.

6. *Стус В.* Листи до друзів та знайомих / В. Стус // Твори у чотирьох томах, шести книгах. / В. Стус –Львів : Видавнича спілка «Просвіта», 1997. – Том 6 (додатковий), книга перша.

7. *Стус В.* Листи до рідних / В. Стус // Твори у чотирьох томах, шести книгах. – Львів : Видавнича спілка «Просвіта», 1997. – Том 6 (додатковий), книга перша.

8. *Янів В.* Соціологічний аспект творчості Ігоря Калинця в його «Поезіях з України» / В. Янів // Альманах Українського Національного Союзу. – 1979.

Стаття надійшла до редакції 19.04.2012
Прийнята до друку 30.04.2012

IRYNA KALYNETZ: SHE IS FROM ETERNITY

Taras SALYHA

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

ИРИНА КАЛИНЕЦ: ОНА С ВЕЧНОСТИ ...

Тарас САЛЫГА

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

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ: ПОСТАТІ ТА ПРОБЛЕМАТИКА

Скоць Андрій. Поема Тараса Шевченка «Сон» («Гори мої високії...»)
(ідейно-естетичний аналіз).....3
Салига Тарас. Прийди ж, гармоніє, в стривоженість мою.....8
Вертій Олексій. «Готуй нових борців, Холодний Яре!»
(звичаї національно-визвольних змагань
у споминах Юрія Горліса-Горського «Холодний Яр») 28
Крупач Микола. «Генералісімус народа»
(до проблеми генезису диптиха Євгена Маланюка «Генерал Павленко»).....50
Іванишин Мирослава. Націологічні домінанти українського
постколоніального літературознавства: основні аспекти.....76
Циганок Ольга. Епітафії Марціала в українських поетиках та риториках
XVII – першої половини XVIII ст.: деякі особливості і шляхи рецепції.....86

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРИ

Легкий Микола. Проза Наталії Кобринської
(ідейно-естетична еволюція й поетика).....95
Лучук Іван. Два аспекти осмислення мистецтва поетичного
в українській лірициXX століття.....116
Бондар Лариса. Від романтизму до модернізму:
«непричесані думки» професора Івана Денисюка.....127
Крохмальний Роман. «Студена тая доля к серденьку припала»:
формула когерентності художнього образу
в поетичному тексті Маркіяна Шашкевича.....137
Іванишин Петро. Виміри шляхетного у творчості Джона Толкіна:
епістолярний аспект.....154
Підгорна Лілія. Думознавча концепція Миколи Костомарова.....161
Вільна Ярослава. Роль українських приказок та прислів'їв
у гумористичних мініатюрах Г. Квітку-Основ'яненка
«На пущання – як зав'язано» та «Підбрехач».....169

МОЛОДА КАФЕДРА

Стецько Ярина. Ритміко-синтаксична варіативність
експресивно-виражальних засобів французької та української поезії
першої половини XX століття.....176
Сироїд Дарія. Бідність і багатство у Житії Теодосія Печерського
препод. Нестора: сотеріологічний аспект.....181
Пастух Богдан. Слідами «омовленого» світу:
траєкторія поетичного руху Павла Вольвача.....191
Пастух Христина. Роман «Буреверхи» Емілії Бронте
в контексті сучасного готикознавства.....203
Рибчинська Зоряна. Творчість Дмитра Загула: шукання на грані.....211

Утріско Оксана. Літературна сильвета Олеся Бабія у журналі «Маски»....232
Козіна Надія. Модифікації «Каравели» Віри Вовк....239
Волощак Христина. Кольороназви у поезії Ліни Костенко
(збірка "Вибране" (1989))....244
Шутка Ірина. Публіцистика Оксани Пахльовської
крізь призму постколоніальної теорії....250
Писко Надія. Національно-екзистенціальна інтенціональність
як методологічна передумова пізнання творчості Олени Теліги....258
Ребрик Олеся. Імпресія як ключ до розуміння герметичної поезії
Василя Голобородька (збірка «Синя радість»)....264

ПАМ'ЯТЬ

Гарасим Ярослав. Із покоління тих, що смерті не боялись.
(світлій пам'яті Ірини Калинець)....269
Салига Тарас. Ірина Калинець: вона із вічності....272

CONTENTS

HISTORY OF LITERATURE: PERSONALITY AND PROBLEMS

Skots Andriy. «The Dream» by Taras Shevchenko (literary aesthetic analysis).....3
Salyha Taras. Oh, come, harmony, into the anxiety of mine.....8
Vertij Oleksij. «Prepare new fighters, cold furious!» (customs of National liberation Competitions in remembrances «Holodnuj Jar» by Yurij Horlis-Horskyj).....28
Krupach Mykola. «The generalissimus to people» (to problem of genesis of diptych of Eugen Malaniuk «General Pavlenko»).....50
Ivanyshyn Myroslava. Natsiological dominants of Ukrainian post-colonial literature: basic aspects.....76
Tsyganok Olga. Epitaph's of Martial in Ukrainian poetics of the 17th – the first half of the 18th century: features and ways of receptions.....86

THEORETICAL ASPECTS OF LITERATURE

Lehkyy Mykola. Nathalya Kobrynska's prose (ideologically-esthetic evolution and poetics).....95
Luchuk Ivan. Two aspects of comprehension of poetic art in the Ukrainian lyric poetry of XX century.....116
Bondar Larysa. From romantism to modernism: «unkempt thoughts» of professor Ivan Denysjuk.....127
Krokhmalnyi Roman. «That bitter fate fell down before a little heart» formula of coherency of an artistic image in poetic text of Markian Shahskevych.....137
Ivanyshyn Petro. Measurements of nobles in works of John Tolkien: epistolary aspect.....154
Pidhorna Liliya. Mykola Kostomarov's conception of duma studies.....161
Vilna Yaroslava. Role of Ukrainian proverbs and sayings in humorous miniature of G. Kvitka–Osnovyanenko «At the blowing – as tied» and «Deceiver».....169

YOUNG DEPARTMENT

Stetsko Yaryna. Rhythmic and syntactic variation of expressive means in French and Ukrainian poetry of the first half of the 20th century.....176
Syroyid Dariya. Poverty and Wealth in the Life of Theodosius of the Cave by venerable Nestor: soteriological aspect.....181
Pastukh Bogdan. Following "The traces of the world" expressed by the language: trajectory of Pavlo Volvach's poetical movement.....191
Pastukh Khrystyna. Emily Brontë's novel «Wuthering Heights» in the context of modern gothic literary criticism.....203
Rybchyns'ka Zoriana. Work of Dmytro Zahul: searching on the brink.....211
Utrisko Oksana. Oles Babij's literary portrait in journal «Masky».....232
Kozina Nadiya. Modification of the «Caravel» by Vira Vovk.....239
Voloshchak Christina. Color term in the poetry of Lina Kostenko (collection «Favorites» (1989)).....244

Shutka Iryna. Publicism of Oxana Pachlovska
through the prism of postcolonial theory.....250
Pysko Nadija. National existential intentionality
as methodological thinking knowledge of creativity of Olena Teliga.....258
Rebryk Olesja. Impression as a key to understanding hermetically poetry
by Vasil Goloborodko (collection «Blue joy»).....264

MEMORY

Harasym Yaroslav. Out of the generation of those who were not afraid of death
(To the blessed memory of Iryna Kalynetz).....269
Salyha Taras. Iryna Kalynetz: She is from eternity.....272

НБ ЛНУ ім. Івана Франка
Уф 0092